

Thèse de Doctorat**Discipline : Italien****Présentée par Madame Jacqueline TESTANIERE**

HISTORIA IN FABULA

Sources et fonctions de la *métafiction historiographique* dans
Baudolino,
L'Isola del giorno prima,
La misteriosa fiamma della regina Loana
D'UMBERTO ECO

Directeur de recherche : Madame le Professeur Perle ABBRUGIATI**Soutenue à Aix-en-Provence, le 16 septembre 2013****Membres du Jury****Mesdames et Messieurs les Professeurs :**

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), directeur de recherche

Myriam CARMINATI (Université de Montpellier III)

Yannick GOUCHAN (Aix-Marseille Université)

Agnès MORINI (Université de Saint-Etienne)

Matteo PALUMBO (Université de Naples - Federico II)

Historia in fabula

Sources et fonctions

de la métafiction historiographique

dans *Baudolino*, *L'isola del giorno prima* et

La misteriosa fiamma della regina Loana

d'Umberto ECO



Illustration <http://www.borsalino.it/ita/storia.js>

À Camille, à Damien, avec l'amour de leur grand-mère.

Résumé

La notion de *métafiction*, concept de la critique littéraire contemporaine, caractérise ces fictions qui subvertissent les catégories conventionnelles romanesques, et invitent à une aventure sémiologique. Nos recherches nous amènent à proposer la notion de *métafiction* comme méthode d'investigation du tissu textuel des romans du corpus. Elle interroge la *fabula* et révèle, dans l'entrelacs des matériaux narratifs, la bibliothèque qui dialogue avec elle, déterminée par le contexte historique d'une époque. L'historiographie agit comme un *medium* du métatexte et génère un système sémiotique représentable par « un labyrinthe de nœuds interconnectés » : une « sémiosphère », terme que nous empruntons à Lotman. Le parcours intertextuel propose une lecture à plusieurs niveaux et invite à revisiter ironiquement l'Histoire et ses impostures. L'écriture « baroque » d'Umberto Eco les livre généreusement à la sagacité critique d'un *Lecteur Modèle*, finalement confronté aux dimensions ontologiques de l'œuvre.

Mots-clés :

Métafiction, postmodernisme, histoire, labyrinthe, palimpseste, historiographie, fabula, sémiologie, sémiosphère, bibliothèque, intertextualité, baroque, le double, Umberto Eco, Youri Lotman, *Baudolino*, *L'Île du jour d'avant*, *La mystérieuse flamme de la reine Loana*.

Abstract

The notion of *metafiction*, concept taken from contemporary critics of literature, defines these fictions subverting conventional categories of novels and invites the reader to a semiologic adventure. Our researches lead us to make the proposition of *metafiction* as an investigation method to explore the textual network of the novels in our corpus. It questions *fabula* in order to disclose, in the tracery of narrative materials, the library dialoguing with it, in the historical context of a period. Historiography acts as a medium for the meta-text and generates a semiotic system one can depict under the shape of a labyrinth made of interconnected nodes : a « semiosphere », as defined by Lotman. The intertextual journey offers a multi-levels reading and invites to re-visit, with irony, History and its impostures. The Umberto ECO's « baroque » writing brings them with generosity to the critic acumen of the « *Model Reader* », eventually confronted to ontological dimensions of the work.

Key-words

Metafiction, postmodernism, history, labyrinth, palimpsest, historiography, fabula, semiologics, semiosphere, library, intertextuality, baroque, le double, Umberto Eco, Youri Lotman, *Baudolino*, *The island of the day before*, *The mysterious flame of Queen Loana*.

Remerciements

Je n'aurais pas pu réaliser ce travail sans l'implication de mes deux directeurs de thèse :

Monsieur le Professeur James DAUPHINÉ, mon premier guide, qui a cru que cette aventure serait possible et m'a témoigné assez de confiance pour me faire bénéficier de ses encouragements et de son patient étayage,

Madame le Professeur Perle ABBRUGIATI, qui a accepté de me prendre en charge en chemin, dont l'enthousiasme et la conviction amicale sans faille m'ont soutenue tout le long de mes recherches et même à l'occasion de diverses péripéties ; que ses trésors de pédagogie, de culture et d'attention bienveillante trouvent ici l'hommage de mon respect et de mon affection.

Les ateliers organisés par le CAER méritent ici une mention particulière, pour l'enrichissement culturel et les rencontres qu'ils ont permis, ainsi que pour l'édition de ma communication sur *l'ekphrasis*.

Mes remerciements infiniment reconnaissants au Professeur Umberto ECO qui m'a fait la surprise et l'honneur de bien vouloir porter intérêt à ma communication sur l'ekphrasis : « [...] *sujet qui me passionne depuis longtemps, et sur lequel mes critiques n'ont jamais écrit beaucoup. Merci pour avoir lu si bien mes images, ou imaginé mes mots (par courriel du 14/09/2012).* »

Ce travail repose sur l'excellence des services des bibliothèques universitaires d'Aix-en-Provence et de Toulon-La Garde, et de leurs équipes. Je remercie tout particulièrement Cécile FERRAN, Françoise GUILLARD et Gaëlle CHAPDELAINE pour leur travail rigoureux, minutieux et leur aide efficace. Le dévouement amical, le soutien de tous les instants de Gaëlle m'ont apporté la sécurité (et l'indulgence...) dont j'avais besoin. Je n'oublierai pas la dynamique équipe de formation « ZOTERO » source d'inestimables gains de temps bibliographiques. Au delà de l'efficacité de ces responsables, ces relations humaines *sans façons* et chaleureuses me furent extrêmement précieuses.

Enfin, mes pensées vont à mes amis Renée et Michel qui ont toujours été là quand il le fallait.

Sommaire

Résumé.....	3
Mots-clés :.....	3
Abstract	3
Key-words.....	3
Remerciements	4
INTRODUCTION.....	8
Il vestito d'Arlecchino.....	8
La métafiction historiographique.....	23
Historia in fabula	28
Chapitre 1 - BAUDOLINO.....	34
<i>Une histoire palimpseste.....</i>	<i>34</i>
1.1- La Gesta Baudolini.....	36
1.1.1 Un peu d'Histoire : Frédéric Barberousse et le royaume d'Italie	40
1.1.2 La troisième croisade	43
1.2 - Eco in fabula	46
1.2.1 L'empire du milieu.....	57
1.2.2 Le mystère de la chambre close	59
1.3 - Baudolino : la création d'un héros légendaire	61
1.3.1 L'étrange voyage	65
1.3.2 Hypatie	73
1.4 - Une histoire sans fin.....	75
1.4.1 La roue de la Fortune	77
Chapitre 2 - L'Isola del giorno prima	86
<i>L'esprit baroque</i>	<i>89</i>
<i>L'Historia litterarum.....</i>	<i>91</i>
2.1 – Les misères de ce temps.....	100
2.1.1 La guerre	100
2.1.2 Marqueurs du baroque	105
2.1.3 Le siège de Casal, « una commedia all'italiana »	111
2.2 – Sciences et technologie.....	116
2.2.1 La guerre des mondes.....	116
2.2.2 Ingénieurs du XVII ^e siècle	123
2.2.3 Le « Perspicillum ».....	130

2.2.4 <i>La quête de la longitude</i>	132
2.2.5 <i>Le Nouvel Adam</i>	141
2.3 – <i>Kircher et les mythes</i>	145
2.3.1 <i>Atypique et inclassable savant</i>	145
2.3.2 <i>Un langage babélique</i>	148
2.3.3 <i>Anamnèse</i>	151
2.3.4 <i>Une arche mythique</i>	153
2.3.5 <i>Le mythe du déluge universel</i>	155
2.3.6 « <i>Fais-toi une arche</i> ».....	162
2.3.7 <i>La colomba color arancio</i>	164
2.4 – <i>Les arts</i>	171
2.4.1 <i>Histoires de peinture comme prolégomènes au monde du roman</i>	171
2.4.2 <i>Figures féminines</i>	172
2.4.3 <i>Ut pictura narratio</i>	174
2.4.4 <i>Ombres et lumières</i>	178
2.5 – <i>Roberto, un héros baroque</i>	181
2.5.1 <i>Du cortegiano au discreto</i>	181
2.5.2 <i>L’Homme-Protée</i>	185
2.5.3 <i>Homo viator</i>	188
2.5.4 <i>Le double</i>	199
2.6 – <i>L’écriture comme catharsis</i>	200
2.6.1 <i>Roman dans le roman</i>	203
2.6.2 <i>Les rêves de Roberto</i>	208
2.6.3 <i>Judas, la trahison</i>	210
2.7 – <i>L’assassinat du Double</i>	216
2.7.1 <i>Don Juan</i>	221
2.7.2 <i>La métaphore de la pierre</i>	227
2.8 – <i>Une œuvre en mouvement</i>	232
2.8.1 <i>Le Colophon</i>	232
2.8.2 <i>Un roman baroque</i>	235
Chapitre 3 : LA MISTERIOSA FIAMMA DELLA REGINA LOANA	241
3.1 – <i>La mémoire perdue</i>	241
3.1.1 <i>Le théâtre de la mémoire</i>	244
3.1.2 <i>Les mots et les choses</i>	252

3.2 – La maison des souvenirs.....	254
3.2.1 <i>L'aile centrale</i>	254
3.2.2 <i>Le grenier</i>	256
3.3.3 <i>La chapelle cachée ou le Temple du temps</i>	259
3.3 - Locked in	262
3.3.1 <i>Le « Je » du roman</i>	265
3.3.2 <i>L'être empêtré dans des histoires</i>	269
3.4 - Entre le paradoxe de Zénon et l'Aleph de Borges.....	284
CONCLUSION	292
La métafiction historiographique : moteur de la sémiose	292
Bibliographie	309
Umberto Eco, édition originale en italien	309
Umberto Eco, Traduction française	311
Ouvrages et articles sur Umberto Eco	313
Œuvres littéraires citées	314
XVII ^e siècle	318
Sémiologie, théorie littéraire	322
Psychanalyse (ouvrages, articles).....	327
Philosophie, épistémologie	327
Histoire	333
Art.....	335
Moyen-Âge.....	336
Neurosciences	336
Religion, théologie, mythologie	337
Thèses.....	339
Ouvrages collectifs	339
Romans.....	341
Littérature de jeunesse	342
Ouvrages et articles sur la littérature-jeunesse	343
Index des auteurs cités dans le texte	344
Table des illustrations	350

INTRODUCTION

Il vestito d'Arlecchino

Il vestito d'Arlecchino ! L'œuvre romanesque d'Umberto Eco ressemble à l'habit éclatant d'Arlequin, l'un des personnages les plus populaires de la Commedia dell'Arte. Habile tisserand, le romancier entrelace art du récit et matériaux de l'intrigue. Chaque roman propose à ses lecteurs un ouvrage singulier qui ne cesse de se dévoiler. Six romans ont été publiés à ce jour, *Il nome della rosa*, *Il Pendolo di Foucault*, *L'Isola del giorno prima*, *Baudolino*, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, *Il cimitero di Praga*. De nombreuses thèses, colloques internationaux, ouvrages théoriques les analysent, les critiquent et les commentent. Leurs auteurs rapprochent la réflexion sémiologique du sémioticien Umberto Eco du savoir encyclopédique qui se manifeste dans ses romans. Nous tenterons, dans notre recherche, de démêler les fils de trame et de chaîne que le romancier a su finement tresser et de dégager ce que nous considérons comme le lien unificateur de ses récits : l'Histoire.

Mais quelle Histoire ? « Le substantif », précise le Trésor de la Langue Française, « est précédé d'un déterminant et accompagné d'un adjectif ». Peuvent s'accoler à Histoire chez Eco : événementielle, religieuse, politique, secrète, ésotérique, universelle, des sciences, de l'humanité, de l'esprit... Impossible de toutes les nommer mais nous tenterons de les découvrir toutes dans le faisceau d'informations et de suggestions apporté au lecteur. Notre étude portera principalement sur trois romans, à savoir *L'Isola del giorno prima*, *Baudolino*, *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Nous pensons en effet que *Il nome della rosa* a soulevé un grand intérêt et fait l'objet de nombreuses analyses, y compris par l'auteur lui-même. *Il Pendolo di Foucault* n'a pas obtenu un succès aussi important mais le sujet mérite, nous semble-t-il, une attention unique que nous nous réservons d'explorer ultérieurement. Quant à *Il cimitero di Praga*, sa récente parution ne nous a pas permis de le prendre en compte dans notre corpus. Nous ne pouvons les exclure dans la perspective historique qui est la nôtre car ils se prêtent à plusieurs interprétations, notamment ils représentent les maillons d'une chaîne reconstituée de l'Histoire italienne. Chacun des romans en aborde une période charnière : *Baudolino* la naissance des villes piémontaises émancipées au sein de l'empire au XII^e siècle, *Il nome della rosa* le XIV^e siècle : les frémissements d'un bouleversement culturel et clérical symbolisé par l'incendie de l'Abbaye ; l'intrigue de *L'Isola del giorno prima* rappelle le morcèlement de l'Italie, l'occupation du Piémont par les troupes étrangères, *Il cimitero di Praga* évoque Garibaldi et les luttes pour l'unité italienne tandis que *La misteriosa*

fiamma della regina Loana raconte l'enfance de Yambo au XX^e siècle pendant le fascisme. Quant à *Il Pendolo di Foucault* qui se situe au XX^e siècle, il se nourrit des falsifications de l'Histoire.

Dévider le fil assembleur des morceaux d'étoffe du costume d'Arlequin s'avère difficile. L'érudition et la virtuosité stylistique d'Umberto Eco piègent le chercheur curieux que sa curiosité rend, de toute évidence, imprudent ou inconscient. Eco tisse événements historiques, personnages réels et fictifs, modèles narratifs, mythes, figures rhétoriques, faux et usages de faux, cosmogonie *in fabula*. La métafiction historiographique recrée des mondes possibles passés ou présents, détermine l'espace-temps du récit, le structure et lui donne sens. « Chaque livre est un palimpseste qui s'expose à la glose¹ » et les gloseurs en l'occurrence sont cohorte. Dans les coulisses de la *Commedia dell'Arte*, le chorège Eco fait entrer et sortir les masques. Ces derniers, sur la scène du roman et les tréteaux de l'Histoire, pirouettent, virevoltent, grimacent, pleurent, rient, aiment, prient, renient, intriguent, trompent, mentent, complotent et puis s'en vont, « La vie ne se joue pas autrement² ».

« Il romanzo è fratello carnale della Storia³ » dit Eco. Si l'Histoire est la « substantifique moelle », l'écriture l'enveloppe, lui donne chair et sang, muscles, veines, cœur, souffle : Vie. Le romancier ressuscite *l'Historia*. « L'Histoire, écrit Paul Veyne, est un roman vrai. Les historiens racontent des événements vrais qui ont l'homme pour acteur⁴ ». La parenté est clairement perçue. Cela signifie-t-il que le roman raconte des choses fausses ? Vrai ? Faux ? La Vérité, ou du moins la nôtre, limitée et partielle, nous la chercherons comme Guillaume de Baskerville, dans le labyrinthe de la Bibliothèque de l'auteur, dans les chapitres, les faits, les personnages, l'écriture des romans, ces pièces aux miroirs déformants qui dissimulent les entrées des galeries hexagonales de la bibliothèque mythique, borgésienne de Babel. Nous en déchiffrerons les codes qui en gardent l'accès, nous mènerons l'enquête et tenterons de repérer l'Histoire, ses pastiches, ses intrigues dans l'écriture romanesque de notre auteur.

Ecrire des romans « l'amuse ». « Comme toujours, pendant tout le parcours d'un roman - en général, pour moi, cinq ou six ans - je m'amuse beaucoup. Mais à la fin je suis toujours triste parce que j'ai perdu mon jouet », déclare-t-il au journaliste du *Magazine Littéraire*⁵. Son premier jouet, *Il nome della rosa*, reste son plus grand succès, un best seller. En 1980, lorsqu'il paraît, Eco est déjà reconnu comme un historien de l'art, du Moyen Âge, un

¹ Déclaration d'U. Eco lors de l'interview à l'*Express* du 15/02/1996.

² Erasme, *Eloge de la folie*, traduit par Mr. Guedeville, Amsterdam, François L'Honoré, 1728, p. 57.

³ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 2000, p. 342. .

⁴ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, collection Points, 1996, p. 10.

⁵ *Magazine littéraire*, n° 407, mars 2002, *Umberto Eco : éloge de l'utopie*.

sémioticien et un linguiste. Son premier livre, *Il problema estetico in San Tommaso*, publié en 1956, ouvre la voie d'un parcours littéraire particulièrement fécond et très éclectique. Dans *Opera aperta* (1965), *La struttura assente* (1972), *Il segno* (1973), *Lector in fabula* (1979), il communique ses recherches et énonce sa propre théorie sémiotique. Son appétit rabelaisien de connaissances, sa curiosité s'exercent dans l'étude des mass média, des mœurs et coutumes de ses congénères. Il travaille pour la télévision, rédige des chroniques pour les journaux de gauche. Il écrit régulièrement dans *l'Espresso* ses réflexions philosophiques, morales, polémiques parfois, toujours pétillantes d'esprit, d'humour, d'ironie. Il écorche, épingle dans ses « *Bustine* » la société italienne, la littérature, les arts mais aussi le téléphone cellulaire et la guerre en Irak. Il rassemble, compile dans *Diario minimo* (1992) et *Il secondo Diario minimo* (1994) ses « varia saggistica », parus depuis 1963. *La Bustina di Minerva* (2000) recueille ceux de *l'Espresso* publiés depuis 1985. Son flair sémiologique, son érudition, les « géants » qui lui ont appris à lire, à aimer le monde et l'Histoire, le conduisent à analyser notre époque avec autant de sévérité que de confiance en l'homme. Son livre *A passo di gambero* (2006) illustre sa conception de l'écrivain humaniste qui éclaire ses contemporains « dans l'embrouillamini des opinions toutes faites, des préjugés et des langues de bois politiques ou économiques, les clignotements de l'intelligence⁶ ». Les romans rythment son parcours de production, éclairent ses recherches, popularisent son œuvre théorique et assurent sa renommée. Son deuxième « jouet », *Il Pendolo di Foucault*, paru en 1990 en France sous le titre du *Pendule de Foucault*, déroute par rapport à *Il nome della rosa* sans étonner ses aficionados, accoutumés à son encyclopédique savoir. L'assassinat des moines rythmé par les trompettes de l'Apocalypse fait place à une obscure et complexe machination. L'intrigue policière du premier roman qui avait séduit les lecteurs et révolutionné le roman historique, se perd dans *Il Pendolo di Foucault* dans l'élaboration du Plan, échafaudé par les héros et dans la complexité des références historiques et ésotériques. Casaubon, Belbo et Diotavelli inventent une histoire rocambolesque établissant des liens secrets entre les Templiers, les Rose-Croix, les Francs-maçons. Ce faux Plan dérange une secte secrète qui décide d'éliminer les protagonistes du Plan. Poursuivis, Belbo et Casaubon seront exécutés. Le thème des mensonges de l'Histoire et de l'ésotérisme seront repris dans les autres romans.

La parole romanesque, choisie par le sémioticien, inscrit son message dans une langue polychrome et plurielle. La narrativité donne des « univers ancrés qui flottent moins que les

⁶ U. Eco, J. C. Carrière, S. J. Gould, J. Delumeau, *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard, 1998, citation de Robert Maggiori, p. 236.

univers réels⁷ » et satisfont la quête de la vérité recherchée par U. Eco pour éveiller les consciences de ses lecteurs.

Il apparaît comme un humaniste du XXI^e siècle qui parcourt à « sauts et à gambades » la pensée humaine, l'univers, ses chaos, ses soubresauts, ses paléoguerres ou ses néoguerres mais aussi les routes aériennes ou maritimes puisqu'il bénéficie du progrès moderne et ne doit pas, comme l'illustre Montaigne, voyager à cheval.

Les îles Fidji en Mélanésie servent de cadre à son troisième jouet, *L'isola del giorno prima*, sorti en Italie en 1994. Il y fait escale, est séduit par « les récifs coralliens, les fleurs, le ciel, la faune inouïe ». « Après deux livres décrivant un lieu clos, un monastère et ce musée [Les Arts et Métiers à Paris], je voulais respirer le grand air, aller dans la nature. » Il quitte donc pour un temps le Moyen Âge pour explorer le XVII^e siècle. Durant cette période « se développe le monde tel que nous le connaissons : la philosophie française, Galilée, Newton, Locke, le microscope, la circulation du sang, les aimants, etc... C'est le siècle où le monde moderne commence⁸ ». Il nous révèle la fascinante histoire de la recherche de la longitude, la mobilisation des politiques, des scientifiques et des artisans horlogers pour la maîtrise du temps et des distances en mer. Toutefois la presse italienne accueille fort mal ce nouveau roman. Les critiques éreintent Eco, définissent sa « trajectoire créatrice comme une chute continue, débutant avec la renommée mondiale de la Rose, se poursuivant avec la médiocrité du *Pendule de Foucault* et aboutissant au désastre artistique de l'île⁹ ». Cependant ce livre fourmille de pistes, d'allégories, de pastiches, joue sur le trompe-l'œil du monde baroque qu'il décrit, foisonne de pièges et de faux-semblants. Dans une interview au magazine *Lire*, Umberto Eco souligne l'importance du travail linguistique, lexical, accompli pour *L'isola del giorno prima* : « Quand j'ai terminé le livre, j'ai passé quatre ou cinq mois à dresser une liste des termes utilisés et à vérifier s'ils existaient bel et bien dans les dictionnaires de l'époque¹⁰ ».

Les écrits théoriques succèdent à la fiction, prolongent ses réflexions littéraires. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, édité en Italie en 1994, regroupe une série de conférences données à Harvard sur les rapports entre lecteur et Histoire, entre fiction et réalité, *Kant e l'ornitorinco*, paru en 1997, ouvrage philosophique, rassemble ses réflexions sur la pensée humaine et sa perception des choses. Deux essais, le premier sur l'esthétique médiévale *Arte*

⁷ U. Eco, entretien *Lire*, n° 243, mars 1996, p. 41.

⁸ *Ibidem*, p. 36.

⁹ S. Sullivan, *Le dernier roman d'Eco est-il raté ?* in *Lire*, février 1995.

¹⁰ Magazine *Lire*, n° 243, mars 1996, p. 39.

e bellezza nell'estetica medioevale, (1987 paru en France en 1997) et le second *Cinque scritti morali* (1997) précèdent *Baudolino*, son quatrième roman.

Eco renoue avec le Moyen Âge, relit « l'histoire de cette période comme si elle était le fruit des inventions d'un gamin¹¹ ». Baudolino, un prodigieux utopiste, un chenapan de la lignée des Till Eulenspiegel, nous entraîne à la suite de son père adoptif, l'empereur Frédéric Barberousse vers le royaume du Prêtre Jean. « Ce qui m'amuse c'est de raconter des histoires, de décrire avec réalisme un univers légendaire, d'imaginer le fleuve de pierres, le royaume du prêtre ou la façon dont les monstres aux oreilles immenses font l'amour¹² ». Il nous convie aux aventures de Baudolino, à sa participation à la résistance des cités italiennes, au pillage de Constantinople, à la fabrication de la fausse lettre du Prêtre Jean, à la rencontre des Haschichins, à la mort de Frédéric Barberousse, à la mystification des Rois mages et du Graal devenu le *Gradale*. Une réécriture jubilatoire de l'Histoire non dénuée de fondements puisqu'elle dévoile les arcanes du pouvoir à travers les faux et les complots de l'Histoire.

Ce thème est récurrent dans les romans d'Umberto Eco. On le rencontre également dans plusieurs de ses essais, *A passo di gambero* (2006), mais déjà dans *Sulla letteratura* (2002), *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1996), et encore *Il costume di casa* (1973), *Dalla periferia dell'impero* (1977), *Sette anni di desiderio* (1983) traduit en 1985 par *La guerre du faux* (1985). Lors d'un cours à l'Université de Bologne en 1994, il développe le principe « ex falso sequitur » :

I wanted to show how a number of ideas that today we consider false actually changed the world [...] and how false beliefs and discoveries totally without credibility could then lead to the discovery of something true (or at least something we consider true today)¹³.

Dans *Il nome della rosa* Guillaume de Baskerville déplore avoir déjoué le complot et résolu son enquête sur des hypothèses initiales fausses qu'il dévoile à Jorge :

Ho fabbricato uno schema falso per interpretare le mosse del colpevole e il colpevole vi si è adeguato. Ed è proprio questo schema falso che mi ha messo sulle tue tracce¹⁴.

¹¹ Interview avec Laura Lilli (extrait), *Un entretien avec Umberto Eco*, *La Repubblica*, site internet des Editions Grasset.

¹² Interview d'Umberto Eco par M. F. Leclère, *Le Point*, 17/02/2002.

¹³ Cité par A. Peyronie, *Au nom de la rose du livre qui tue au livre qui brûle*, P.U. Rennes, 2006, note 15, p. 71. « Je voulais montrer comment nombre d'idées que nous considérons aujourd'hui fausses ont en fait changé le monde [...] et comment de fausses croyances et des découvertes dénuées de toute crédibilité pouvaient alors amener à la découverte de quelque chose de vrai (ou au moins à quelque chose que nous considérons vrai aujourd'hui). » (Traduction personnelle).

¹⁴ U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2007, p. 473.

Il avoue plus tard à Adso : « Sono arrivato a Jorge attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale¹⁵. »

La situation s'avère identique dans *Il pendolo di Foucault* puisqu'il repose sur une falsification. Belbo, Casaubon et Diotallevi imaginent un faux Plan qu'ils rédigent à partir de textes, citations, mythes, qui se révèle ensuite correspondre à une certaine vérité : « Inventare un Piano : il Piano ti giustifica a tal punto che non sei neppure responsabile del Piano stesso¹⁶ » remarque Belbo sur son ordinateur.

Roberto de La Grive, dans *L'Isola del giorno prima* se trouve mêlé, bien malgré lui, au complot fomenté par Mazarin pour découvrir le secret de la longitude. Baudolino, nous l'avons précisé plus haut, invente avec ses amis la lettre du Prêtre Jean, « [...] per mesi e mesi l'abbiamo riletta, e rifinita grattando e riscrivendo più volte. Ogni tanto qualcuno proponeva una piccola aggiunta¹⁷ ». Il ressuscite également les reliques des Rois Mages et convainc tout le monde que l'écuelle de son père est le Graal ! Lors d'un colloque en Belgique qui lui est consacré, Eco à la suite de l'intervention de Jan Roegiers, déclare :

Je suis très content que vous ayez pris en considération le côté complot du Pendule de Foucault, parce que je pense à ce livre comme à un acte politique contre ce que j'appelle le fascisme éternel, qui n'est autre que cette soif de complots et qui devient toujours plus puissant¹⁸.

Il explicite sa pensée dans *Cinque scritti morali* :

Il termine « fascismo » si adatta a tutto perché è possibile eliminare da un regime fascista uno o più aspetti, e lo si potrà sempre riconoscere per fascista. [...] A dispetto di questa confusione, ritengo sia possibile indicare una lista di caratteristiche tipiche di quello che vorrei chiamare *l'Ur-Fascismo*, o il fascismo eterno¹⁹.

Il énonce alors quelques « archétypes possibles » de l'Ur-fascisme : le culte de la tradition, le refus du monde moderne, l'irrationalisme, le culte de l'action pour l'action, le refus de la critique, la peur de la différence, l'appel aux classes moyennes frustrées, à la xénophobie, l'obsession du complot, l'élitisme populaire, le culte de la mort, le machisme, le « populismo qualitativo²⁰ » qui s'oppose aux « 'putridi' governi parlamentari²¹ », la

¹⁵ *Ibidem*, p. 495.

¹⁶ U. Eco, *Il Pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, p. 415.

¹⁷ U. Eco, *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2005, p. 150.

¹⁸ *Eco in fabula*, Atti del Convegno internazionale Lovanio, Belgio, 24-27 febbraio 1999, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, p. 361.

¹⁹ U. Eco, *Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani, 1997, p. 37.

²⁰ *Ibidem*, p. 44.

²¹ *Ibidem*, p. 45.

Newspeak fondée « su un lessico povero e su una sintassi elementare, al fine di limitare gli strumenti per il ragionamento complesso e critico²² ».

Umberto Eco a vécu sous le régime fasciste de Mussolini. Il est né en 1932 à Alessandria, la ville de Baudolino, de Belbo (*Il Pendolo di Foucault*), Yambo (*La misteriosa fiamma della regina Loana*). La vie de l'auteur inspire le jeu d'écriture du romancier : les fictions reflètent la réalité et l'histoire d'un homme la grande Histoire. Eco écrit dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* :

La fiction a la même fonction que le jeu, elle nous offre la possibilité d'exercer sans limites cette faculté dont nous usons aussi bien pour percevoir le monde que pour reconstruire le passé²³.

La recherche des sources historiographiques dans l'œuvre romanesque d'Eco implique donc un détour par la biographie de l'écrivain. Ses romans, même s'il s'en défend, en portent les marques. Il puise largement dans ses souvenirs d'enfance et d'adolescence pour écrire *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Dans une pièce murée, la Chapelle, de la maison familiale de Solara, refuge de la famille durant la guerre, Yambo retrouve parmi les nombreux albums celui qui influencera le titre du roman :

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. Ho aperto l'albo e mi sono imbattuto nella storia più scipita che mai mente umana abbia potuto concepire. [...] 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 suono²⁴.

Il évoque avec émotion et attendrissement, mais humour, le souvenir de sa mère :

È che avevo intravisto un libro, piccolo, rilegato in marrone, sul marmo del comodino di destra ed ero andato dritto ad aprirlo dicendomi « Riva La Filotea ». Riva La Filotea, come a dire, in dialetto, che arriva... che cosa ? Ho avuto la sensazione che quel mistero mi avesse accompagnato per anni, con la domanda in dialetto (ma parlavo dialetto ?) La riva ? Sa ca l'è c'la riva ? [...] Ormai ne ero sicuro, per inferenza quasi poliziesca : quella era la stanza dei miei genitori, la Filotea era il libro di preghiere di mia madre [...] Ma se quella era la stanza dei miei, siccome Paola mi aveva detto che ero nato lì in campagna, era la camera dove ero venuto al mondo [...] Vale la pena di essere nato, se poi non te lo

²² *Ibidem*, p. 45.

²³ U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, pp. 174-175.

²⁴ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Tascabili Bompiani, 2006, pp. 249-251.

ricordi ? E, tecnicamente parlando, ero mai nato ? Lo dicevano gli altri, come al solito. Per quello che sapevo io ero nato a fine aprile, a sessant'anni, nella stanza di un ospedale²⁵.

Le stratagème narratif de l'amnésie du héros, sa « memoria cartacea²⁶ » aide le narrateur à garder à distance ses souvenirs et en contester le caractère uniquement personnel. Il déclare au magazine *Elle* du 25 mars 2005 qu'il considère ce livre comme « l'autobiographie d'une génération ». La fiction lui sert d'intermédiaire « come fossero eventi incontrollabili, come una vecchia fotografia²⁷ ».

Les livres ont nourri sa jeunesse et lui ont ouvert les portes de l'Univers. Il dévore la littérature de jeunesse italienne, française, anglo-saxonne qu'il découvre grâce à son grand-père libraire. Références explicites dans *La misteriosa fiamma della regina Loana*, renvois intertextuels de *L'Isola del giorno prima* à *L'île mystérieuse* de Jules Verne ou à *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe ; plus caché encore le goût de Belbo, dans *Il Pendolo di Foucault*, pour le feuilleton. Son éducation catholique le marque profondément. Thomas Stauder, dans l'exposé, qu'il fit au colloque international de Cerisy en 1996, consacré à l'œuvre d'Eco, rappelle que notre auteur fut un membre actif de *Gioventù Italiana di Azione Cattolica* dissoute par le pape Pie XII en raison des orientations gauchistes de ses dirigeants. Cet événement troubla profondément le jeune Eco et ébranla sa foi. Le romancier exprime ses doutes à travers ses personnages : Guillaume de Baskerville doute de l'existence de Dieu et de l'ordre du monde « Perché vi sia specchio del mondo occorre che il mondo abbia una forma²⁸ » et Adso lui demande décontenancé par ses propos sceptiques :

Affermare l'assoluta onnipotenza di Dio e la sua assoluta disponibilità rispetto alle sue stesse scelte, non equivale a dimostrare che Dio non esiste²⁹ ?

Gragnola le libertaire de *La misteriosa fiamma della regina Loana* interpelle Yambo, le jeune catholique, en déclarant : « Io credo che ci sia, purtroppo. Solo che è un fascista³⁰. »

Tous les romans ont pour cadre, partiellement ou épisodiquement, l'Italie et plus particulièrement la région d'Eco, le Piémont, sa ville natale, Alessandria, et Milan où il réside. Baudolino et Roberto de la Grive (*L'Isola del giorno prima*), participent à la lutte d'indépendance des villes du marquisat de Monferrato (Monfrà en piémontais) au Moyen Âge (Frédéric Barberousse) et au XVII^e siècle (la succession du duc de Mantoue, le siège de

²⁵ *Ibidem*, pp. 99-100.

²⁶ *Ibidem*, p. 150.

²⁷ R. Cotroneo, *Eco : due o tre cose che so di lui*, Milano, Bompiani, 2001, p. 15.

²⁸ U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Tascabili Bompiani, 2007, p. 127.

²⁹ *Ibidem*, p. 496.

³⁰ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Tascabili Bompiani, 2006, p. 370.

Casale). Belbo, Yambo, comme Eco, naissent et grandissent sous le régime fasciste, vivent les bombardements, la résistance et la libération par les troupes alliées à Milan et à Solara, un petit village, niché aux environs de Turin, dont il a modifié le nom, sans doute pour octroyer à ce lieu le rayonnement affectif de son enfance.

Le voyage historique, proposé par l'auteur, commence au Moyen Âge et se poursuit sur les routes tourmentées des siècles qui suivirent pour arriver à nos jours, à Yambo et au « finis Africae » de la bibliothèque de la maison de campagne à Solara ou de la magnifique bibliothèque que l'auteur possède à Milan. Yambo partage la passion des livres rares de son géniteur romancier puisqu'il recherche et vend des incunables et subit une attaque cérébrale quand il découvre l'in-folio de 1623 de Shakespeare dans le bureau de son grand-père à Solara.

Le brouillard, s'il se dissipe sur les périodes historiques, enveloppe encore la narrativité. Quel rôle joue l'Histoire dans les romans d'Umberto Eco ? Est-elle le « sujet » ou le « décor »³¹ ? Selon la définition que donne Françoise Chandernagor des romans « historiques », les fictions d'Eco répondent aux critères généraux du genre :

Contrairement, en effet, à ce que croient les rédacteurs des dictionnaires, le roman historique n'est pas un roman sur l'histoire mais un roman dans l'histoire : un roman qui peut, bien sûr, s'inspirer d'événements ou de personnages authentiques mais qui, le plus souvent, nous conte une action imaginaire, accomplie par des personnages inventés. La seule donnée propre au genre est que cette intrigue, authentique ou fictive, est dans tous les cas placée dans le passé et que [...] le roman historique exige de son auteur la re-création d'une histoire révolue³².

Umberto Eco nous apporte des éléments complémentaires sur leur création :

Mes trois romans sont nés d'une image séminale qui était un peu plus qu'une image [...] avant tout construire un monde [...] c'est le monde choisi, et les événements qui s'y déroulent, qui nous imposent le rythme, le style, les choix lexicaux eux-mêmes. [...] Manzoni écrit très bien (a-t-on l'habitude de dire), mais que serait son roman sans la Lombardie du XVII^e, le lac de Côme, deux amoureux d'humble condition sociale, un seigneur arrogant, un curé couard ? Que deviendraient *Les Fiancés* si cela se passait à Naples alors qu'Eléonora Pimental Fonseca est pendue ? [...] Ce monde devait être le plus précis possible, afin que je puisse y évoluer avec une confiance absolue. [...] Une fois le monde dessiné, les mots suivent et seront (si tout va bien) ceux que ce monde avec les faits qui y adviennent, requiert. Le langage de Baudolino n'est pas né de la construction d'un monde, mais un monde est né par la stimulation de ce langage. [...]. Le recours à

³¹ Jean Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Quadrige/ PUF, 1982/1996.

³² F. Chandernagor, *Peut-on écrire des romans historiques* in *Peut-on faire confiance aux historiens*, sous la direction de Jean Tulard, Académie des Sciences morales et politiques, Paris, PUF, 2006, p. 173.

des schémas dialectaux m'a sans doute renvoyé à mon enfance et à ma terre natale, et donc à un monde déjà préconstruit, au moins dans le souvenir [...] les contraintes sont fondamentales pour toute opération artistique [...] peu à peu elles déterminent une structure temporelle [...] contraintes historiques, contraintes romanesques [...]. C'est la contrainte qui permet au roman de se développer selon un Sens et d'autre part c'est l'idée encore obscure de ce Sens qui suggère les contraintes³³.

Les contraintes que se fixe Eco sont nombreuses et passent même inaperçues pour le lecteur non averti. « Dans *l'île du jour d'avant* », confie-t-il dans *Dire presque la même chose*³⁴, « les chapitres ont un titre qui suggère vaguement ce qu'il s'y produit. En réalité, je me suis amusé à donner à chacun le titre d'un livre du XVII^e siècle. » Conscient de la difficulté que représentent ses références culturelles pour un Lecteur Modèle, il n'en émaille pas moins ses romans, parce qu'il se « sent comme un peintre qui représenterait un tissu damassé et qui entre les volutes, les fleurs et les corymbes, tracerait - presque invisibles - les initiales de son aimée³⁵. » Quelle est « l'aimée » d'Eco inscrite en filigrane de ses romans ? La langue, supposons-nous, une langue romanesque, influencée, inspirée par Scott, Stevenson, Dumas, Verne, Conan Doyle, Joyce, Borges, Nerval, Manzoni entre autres. L'approche de l'auteur et de son œuvre que nous venons d'esquisser servira de trame à notre propos.

Dans les trois romans que nous avons retenus pour notre analyse : *Baudolino*, *L'Isola del giorno prima* et *La misteriosa fiamma della regina Loana*, nous rechercherons et préciserons les sources de la métafiction historiographique. Nous prenons « métafiction³⁶ » au sens de fiction dans la fiction, soit les textes antérieurs au texte qui ont exercé, selon nous, une influence sur l'auteur, l'Histoire constituant la bibliothèque de références. Chaque fiction s'inscrit dans un champ chronologique précis soit respectivement le XVII^e siècle, le Moyen Âge et le XX^e siècle. Chacune correspond à une période charnière de la civilisation, des formes culturelles, des personnalités, des productions, des systèmes politiques, des croyances, des religions en Europe et en Italie. Le XVII^e siècle de Roberto de La Grive se caractérise par des conditions sociologiques et historiques qui s'expriment dans le style baroque. Le Moyen Âge de *Baudolino*, l'aventurier, s'oppose à celui de Guillaume de Baskerville, le franciscain, enquêteur érudit et critique de *Il nome della rosa*. Quant à Yambo, il réactive le passé récent idiosyncrasique, en noir et blanc, de la guerre et le monde de la littérature en multicolore.

³³ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2005, pp. 391-398 ; 399, 402, 408-409, 413.

³⁴ U. Eco, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, pp. 257-258.

³⁵ *Ibidem*, p. 258.

³⁶ Nous lui consacrons un développement dans « La métafiction historiographique » ci-dessous.

Pourquoi Eco a-t-il choisi ces périodes ? Comparaison n'est pas raison, disait Montaigne, mais des indices émergent et éclairent ses choix. Nous pouvons d'ores et déjà relever que ces périodes sont vivantes, batailleuses, conquérantes dans les domaines religieux, artistique, scientifique. Elles se déroulent sur un fond social et culturel européen perturbé par des conflits politiques consécutifs à l'émergence d'une opinion publique sensible à de nouvelles valeurs de liberté et de nation. D'autres indices suscitent une piste parallèle : les périodes correspondent à une évolution de la langue, domaine sensible pour le sémioticien linguiste qu'est Eco. Notre remarque se situe dans le domaine de l'histoire des idées uniquement et non dans une typologie sémiotique des langages. Nos observations ne portent que sur les différents langages pratiqués par les personnages et sur une possible *intentio auctoris*. *Baudolino* commence par les mémoires du personnage éponyme, rédigées en un dialecte mâtiné de mots latins sur un parchemin dérobé à l'évêque Otton de Freising. A la fin du XII^e siècle, période où se situe la fiction, les personnes instruites parlent latin ou un latin vulgaire en mouvement, fortement marqué par les dialectes régionaux comme le montrent par exemple les romans du cycle arthurien :

Mes comment que Lancelos se fust tenuz chastement par le conseil del preudome a qui il se fist confés quant il fu en la queste del Seint Graal et eüst del tout renoïee la reïne Guenièvre³⁷.

Lorsque *Il nome della rosa* commence, Dante a déjà écrit *De vulgari eloquentia* où il constate « qu'il y a une pluralité des langues vulgaires, et le vulgaire s'oppose en tant que langue naturelle au latin pris comme modèle de grammaire universelle mais artificielle³⁸ ». Le milieu ecclésiastique dans lequel évoluent les personnages utilise le latin sauf le pauvre Salvatore à qui Adso demande ce qu'il porte sur l'épaule et qui remue :

Cave basilischium ! Est lo reys dei serpenti, tant pleno del veleno che ne riluce tuto fuori ! Che dicam, il veleno, il puzzo ne vien fuori che te ancide ! Ti attosca ...Et ha macule bianche sul dosso, et caput come gallo, et metà va dritta sopra la terra et metà va per terra come gli altri serpentes. E lo ancide la bellula³⁹...

L'intrigue de *L'Isola del giorno prima* se déroule au XVII^e siècle où « se développent des aspirations à une réforme universelle du savoir, des mœurs, de la sensibilité religieuse, dans un climat de renouvellement spirituel extraordinaire, dominé par l'idée du début imminent

³⁷ *La mort le roi Artu*, roman du XII^e siècle, édité par Jean Frappier 3^e éd., Genève, Droz, 1996, p. 3.

³⁸ U. Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994, p. 51.

³⁹ U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2007, p. 311.

d'un siècle d'or⁴⁰ ». La langue n'est pas encore fixée. Poètes et Précieuses utilisent des tournures compliquées, aussi le langage baroque ne sera-t-il pas souvent utilisé par Eco qui reconnaît la difficulté de parler en langue baroque « sauf à refaire la parodie du manuscrit que Manzoni renie au début de sa transcription. Donc je devais avoir un narrateur qui tantôt s'irrite des intempérances verbales de son personnage, tantôt en devient la victime, tantôt les tempère par des appels au lecteur⁴¹ ». *Il pendolo di Foucault* aborde un nouveau langage, celui des ordinateurs. Umberto Eco retrace avec l'écriture du Plan une histoire de la langue en suivant les traces d'Aboulafia, de la Kabbale, de Lulle et des découvreurs des images en la personne de Kircher que l'auteur cite très souvent dans ses romans et que nous verrons plus particulièrement dans *L'Isola del giorno prima*.

L'Histoire restituée par Umberto Eco représente-t-elle une réalité passée ? Pour Paul Veyne le roman est « une histoire qui ment » alors que « l'Histoire est un récit d'événements vrais⁴² ». Un fait, pour être historique, doit avoir réellement eu lieu. Les faits rapportés dans les trois romans survivront-ils à l'ère du soupçon ? L'authenticité des événements crédibilise la représentation du passé proposée par l'auteur et détermine ses intentions. Pourquoi Eco écrit-il des romans historiques ? Quelle est la part du fictionnel et de l'Histoire dans ses romans ? Les débats qui agitent les historiens depuis quelques décennies croisent notre recherche et nous interpellent : « Peut-on faire confiance aux historiens⁴³ ? » Qu'est-ce que l'Histoire ? Est-elle une science ? A-t-elle des domaines spécifiques ? Paul Veyne, Michel de Certeau, Irénée Marrou, notamment, nous aident à saisir les contenus, la portée de ces controverses et les rapports de la littérature avec l'Histoire. Dans chaque roman, Umberto Eco relate des faits omis ou négligés, oubliés dans l'historiographie officielle ou reléguée dans la « petite histoire », celle des anecdotes dont raffolent les amateurs peu soucieux de les replacer dans un phénomène évolutif. Le siège de Casal auquel participe Roberto de la Grive, le saccage de Constantinople que racontent Baudolino et Nicetas, la défaite italienne en Ethiopie rappelée par Yambo, relèvent d'une mémoire sélective, culturelle, érudite et personnelle de leur auteur. Le romancier Umberto Eco ne mutile pas le passé, ses préoccupations historiques sont d'ordre ontologique.

Les avancées scientifiques, les inventions, les mythes et les légendes y trouvent naturellement leur place et créent l'événement narratif constitutif de l'intrigue qui naît dans

⁴⁰ U. Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994, p. 207.

⁴¹ Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2005, pp. 403-404.

⁴² P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, pp. 23, 79.

⁴³ Nous empruntons l'expression au titre du colloque *Peut-on faire confiance aux historiens*, sous la direction de Jean Tulard, Académie des Sciences morales et politiques, Paris, PUF, 2006.

les complots. Faussaires politiques ou religieux, les manipulateurs ou leurs complices influent sur le cours de l'Histoire pour Umberto Eco. Réalité ? Interprétation par l'imagination trop fertile du romancier des mystères de l'Histoire ? « La théorie du complot » « désigne confusément diverses attitudes (sentiments ou perceptions), croyances (ou convictions), perspectives ou systèmes de pensée à prétention explicative », précise Pierre-André Taguieff⁴⁴. « La pensée du complot », poursuit-il, « présente certaines analogies avec la pensée mythique⁴⁵. »

Nous analyserons les complots et les mythes présents dans les romans afin d'en discerner les similitudes et la permanence dans les siècles qui nous préoccupent. Celui du Prêtre Jean dans Baudolino fascine autant que l'Atlantide de Platon. Le Prêtre Jean a-t-il existé ? Où est son royaume ? Le mythe dans les romans d'Umberto Eco fonctionne comme un moteur de l'Histoire dont il dénonce les camouflages successifs. Est-ce le même mythe, celui du Paradis perdu, qui se cache dans la recherche du royaume du Prêtre Jean et dans la conquête de l'Éthiopie par Mussolini ? Umberto Eco nous dévoile-t-il le mythe pour en montrer la permanence, la renaissance, ou nous en propose-t-il une nouvelle lecture ?

Nous ne souhaitons pas séparer « la mémoire factuelle » du passé de « la mémoire existentielle » du roman ou, pour le dire autrement, segmenter en deux plans le contenu et la forme, l'Histoire et l'écriture. Elles représentent, en effet, deux catégories sémantiques qui s'interpénètrent et s'influencent réciproquement. Nous tenterons cependant de dégager les champs respectifs et d'analyser les autres facteurs qui interfèrent dans la narration. Umberto Eco rappelle dans *Dire presque la même chose* :

Dans un roman, le niveau de contenu n'est pas constitué des seuls événements bruts (le personnage Untel fait ceci et cela) mais aussi de nuances psychologiques, de valeurs idéologiques dépendant de rôles actanciels, etc⁴⁶.

Le roman est « fratello carnale della Storia⁴⁷ » selon Umberto Eco. Nous le montrerons en distinguant *fabula* et intrigue, instances actanciennes, stratégies et procédés narratifs et repèrerons pourquoi l'auteur se définit lui-même comme un « maximaliste » ou un « néo-baroque⁴⁸. » Nous explorerons les « Pays des romans » et « leurs créatures de l'ombre » en quête de l'historicité du style, de sa rhétorique, des figures utilisées par l'auteur, notamment

⁴⁴ P.A. Taguieff, *La foire aux illuminés*, Paris, Mille et une nuits, 2005, p. 17.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁶ U. Eco, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, p. 182.

⁴⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1998, p. 342.

⁴⁸ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 172.

les hypotypes et les ekphrasis. Umberto Eco ne se contente pas de l'intertextualité, du *double coding*⁴⁹, pour recréer un « monde », il s'inspire aussi de tableaux de l'époque :

Je voudrais considérer deux ekphrasis occultes de *l'Île du jour d'avant*, tirées l'une de Georges de La Tour et l'autre de Vermeer. En écrivant, je m'inspirais du tableau et m'ingéniais à le décrire de la manière la plus vive possible, mais sans présenter l'exercice comme une ekphrasis [...] Toutefois j'espérais aussi la réaction d'un lecteur cultivé, apte à reconnaître la peinture inspiratrice, et à apprécier le fait que mes ekphrasis étaient celles d'œuvre d'art de la période que j'évoquais, et que cet exercice n'était donc pas une pure rhétorique, mais un *ameublement philologique*⁵⁰.

Cette préoccupation d'Umberto Eco se reflète dans les personnages, historiques ou fictifs, le langage, dialectal de Baudolino, précieux de Roberto, cultivé de Yambo. Le « sosie » de Roberto a été inventé « pour adhérer à l'esprit du roman du XVII^e siècle⁵¹. » Umberto Eco croise dans chacun de ses livres la « trame » d'une époque et « la chaîne » du genre d'une autre : le Moyen Âge et le roman picaresque (XVII^e siècle) pour *Baudolino*, le XVII^e siècle et le roman d'aventures (XIX^e siècle) dans *L'isola del giorno prima*, le XX^e siècle et le roman postmoderne avec *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Lorsqu'il parut, *Il nome della rosa* révolutionna l'écriture du roman historique au XX^e siècle parce qu'Umberto Eco avait croisé le Moyen-Âge et le polar. Après ce roman un certain nombre de romanciers historiques adopteront l'intrigue policière pour raconter l'Histoire. Les allusions à des personnages célèbres, Mazarin ou Frédéric Barberousse, mais aussi aux découvertes scientifiques, comme les lunettes de Guillaume de Baskerville ou le scaphandre du Père Caspar, ancrent les récits dans la réalité sociologique. Le Lecteur ne peut échapper au conditionnement historique recherché dans les moindres détails par le romancier qui dessine ses personnages, calcule leurs déplacements, travaille sur des modèles réduits de navire, consulte les cartographies catalanes ou portugaises de l'époque. Peut-être retrouverons-nous dans le *Civitates orbis terrarum*⁵² de Braun et Hogenberg publié en 1572, et ou dans le *Liber insularum Cicladorum*⁵³ de Christoforo Buondelmonti les sources d'Umberto Eco. Nous chercherons dans les cartographies médiévales, dans celles d'Ortélius ou de Cosmas Indicopleustes la route du Paradis terrestre de *Baudolino*⁵⁴.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 271.

⁵⁰ U. Eco, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, p. 247.

⁵¹ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 415.

⁵² Exposition, *Couleurs de la Terre*, Seuil, Bibliothèque nationale de France, 15 septembre-31 décembre 1998.

⁵³ Exposition, cit.

⁵⁴ U. Eco, *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2005, p. 81.

L'objectif de notre démarche est de mettre en évidence, à partir de l'intertextualité, les différents niveaux de lecture et les sources métafictionnelles littéraires et historiques qui ont inspiré les romans. D'un point de vue stylistique les influences se situent aussi bien dans un passé plus ou moins récent que dans la période contemporaine. Chrétien de Troyes, Dumas, Verne, Borges et Joyce pour ne citer qu'eux, ont laissé quelques empreintes dans les romans au même titre qu'Umberto Eco influence les écrivains contemporains. Ecrire des romans est un jeu pour l'auteur qui le manifeste par une forme particulière d'ironie qu'il nomme le « dialogisme artificiel », ou « ironie intertextuelle », « c'est à dire la mise en scène d'un manuscrit sur lequel la voix narrante réfléchit ⁵⁵ ». « L'ironie », souligne-t-il encore, « est une figure qui est à la limite du texte et de l'extra-texte. Elle implique l'introduction entre les lois du langage d'une connaissance du monde, et d'une entente entre le locuteur et le récepteur sur la nature du monde ⁵⁶ ».

Dans ses textes transparaissent la bonhomie, la bienveillance souriante du professeur Umberto Eco que l'on rencontre, nous rapporte Roberto Cotroneo,

con i suoi allievi la sera a Bologna. [...] Mentre per chi insiste a volere spiegazioni sul suo lavoro di romanziere : no, quello non è permesso. I testi sono lì, potrebbe rispondere, io non ho altro da aggiungere ⁵⁷.

Umberto Eco estime en effet que le rôle du romancier est de proposer des ambiguïtés, sans affirmer ni juger. Les actes de langage et le feuilletage des systèmes différents que la présentation a esquissés nous conduisent également à relever le défi herméneutique qu'il nous propose, en recherchant le sens moral, allégorique et anagogique des romans. Les « fabulae » d'Umberto Eco interrogent les civilisations et l'homme dans son humaine condition et délivrent des messages dont les « ambiguïtés ne sont pas distribuées selon des occurrences stochastiques mais procèdent d'un dessein identifiable : par exemple (vs) les artifices d'un message exercent une pression contextuelle sur les artifices des autres messages à l'intérieur du même texte ⁵⁸ ».

L'Histoire constitue la trace, le symptôme de l'humanité dont le romancier se sert pour éduquer le lecteur à ses finitudes. « Je crois que cette éducation au Destin et à la mort est une des fonctions principales de la littérature ⁵⁹ ». Le roman historique, le roman d'aventures

⁵⁵ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, pp. 269-298.

⁵⁶ U. Eco, interview du *Magazine littéraire* n° 262 février 1989.

⁵⁷ R. Cotroneo, *Eco : due o tre cose che so di lui*, Milano, Tascabili Bompiani, 2001, pp. 9-10.

⁵⁸ P. Fabbri, *Le dédale dans le texte*, *Magazine littéraire*, n° 262, février 1989.

⁵⁹ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 26.

offrent la possibilité au créateur sémioticien philosophe de faire coopérer des signes différents dans un système unique :

Chaque fois que le signifié est interprété, i.e. traduit dans un autre signe, on découvre quelque chose de plus et le renvoi, au lieu de se recomposer, s'écarte, s'aiguise⁶⁰.

Les faits historiques, les manifestations structurelles et linguistiques des textes deviendront « les aspects d'une vérité extrasubjective et extraculturelle⁶¹ ».

Quand on regarde l'habit d'Arlequin on s'interroge sur la manière dont il a été conçu et sur son créateur. Hasard ? Dessein ? Providence ? Invention géniale ? Umberto Eco nous raconte des histoires aux facettes multiples, reflets des multiples visages de l'œuvre et de lui-même. Juché sur les épaules des Géants qui l'ont précédé, il nous invite à le suivre sur les chemins tortueux de la connaissance à la découverte d'un monde possible fondé à la fois sur les données traditionnelles et sur les données de son expérience personnelle.

Rechercher, au-delà des traces textuelles et des procédés narratifs, les enjeux ontologiques, culturels, métaphysiques, historiographiques des romans et *l'intentio auctoris*, constitue l'objet de notre démarche.

La métafiction historiographique

Le passé est la glace souvent embrumée où le présent contemple ses délires et ses maux, où le futur devine ses espérances et ses chimères.

Claude Mettra

Nous avons placé notre recherche sous le signe de la métafiction en raison de la dimension inventive et expérimentale des romans d'Umberto Eco qui échappent au roman formaliste « unidirectionnel, sans accrocs ni vitesses hétérogènes⁶² ». La métafiction, concept de la critique littéraire contemporaine, inventé par William H. Gass en 1971, caractérise les écrits fictionnels qui subvertissent, comme les romans d'Umberto Eco, les catégories conventionnelles romanesques et invitent le lecteur à une aventure sémiologique. Selon Jacques Sohier⁶³ :

⁶⁰ U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p. 191.

⁶¹ *Ibidem*, p. 237.

⁶² D. Rabaté, *La littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 2004, p. 197.

⁶³ J. Sohier, *Les fonctions de la métatextualité*, in *Métatextualité et Métafiction*, CRILA, Rennes, PUR, 2002, p. 40.

La métafiction sature ce qu'on pourrait appeler une scénarisation du signe. La métafiction ausculte et sculpte le signe, en le propulsant dans un palais de miroirs ; elle centre délibérément le lecteur sur le caractère fabriqué de l'illusion mimétique.

Assimilée à « une littérature de l'extrême » la métafiction « vise à pousser les limites de la signification par le recours à la saturation⁶⁴ ». Patricia Waugh définit quelques stratégies de la métafiction :

- Mise en crise des codes et parodies des conventions littéraires
- Jeux jubilatoires sur le franchissement des niveaux narratifs
- Jeux entre narrateur et narrataire
- Création de mondes alternatifs pour aboutir à la déréalisation
- Saturation des formes et des structures jusqu'au vertige
- Massive mobilisation du réseau intertextuel
- Dénudation de l'artifice du mystère de la littérature et refus d'escamoter l'illusion⁶⁵.

La fiction, analyse Michelle Ryan-Sautour, a un effet métafictionnel lorsqu'elle « explore des questions théoriques à travers une structure fictionnelle [...] créant un miroir dans lequel le lecteur peut percevoir le reflet des discours qui interviennent dans notre relation au monde empirique. [...] Le texte de métafiction, ajoute-t-elle, se concentre sur des questions telles que celle de la possibilité de connaître la réalité de notre monde à travers le langage, d'échapper au piège d'un langage saturé par la culture et l'idéologie, de sortir de ce labyrinthe sans fin qui nous empêche d'accéder à la vérité⁶⁶ ».

Les romans d'Umberto Eco se situent dans la mouvance postmoderne de la littérature dont les auteurs colligent et métissent dans leurs récits des matériaux intersémiotiques, les revisitent librement et réalisent une œuvre « ouverte » sur des visions différentes du monde. De plus en tant que *méta-fiction*, ils posent la question « de la manière de faire des mondes »⁶⁷. Ainsi la notion de métafiction nous conduit à explorer les romans de notre corpus, en cherchant à percevoir dans l'intertexte, « dans le(s) tissu(s) des (du) texte(s), et dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants »⁶⁸, la bibliothèque qui dialogue avec eux. L'intertexte, d'après Tiphaine Samoyault⁶⁹ « sollicite la mémoire, la culture, l'inventivité interprétative et l'esprit ludique du lecteur ». Il lui fournit les clefs d'une interprétation, sert à la fois de commentaire et de méthode d'analyse pour reconnaître les textes parodiés ainsi que

⁶⁴ M. Ryan-Sautour, *La métafiction postmoderne*, in *Métatextualité et Métafiction*, cit. , p. 70.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 69.

⁶⁷ A. Laumonier, *De l'Histoire, des livres et des mondes. A partir de la bibliothèque du « Nom de la rose*, in *Au nom du sens*, Colloque de Cerisy, Paris, Grasset, 2000, p. 457.

⁶⁸ S. Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 59.

⁶⁹ T. Samoyault, *L'intertextualité mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 68.

les procédés et les stratégies littéraires mises en œuvre par l'auteur pour construire ses univers romanesques. Ainsi le lecteur perçoit l'influence, la présence ou la transposition des textes qui ont nourri l'écrit qu'il est en train de lire car « tout texte, remarque Julia Kristeva, se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁷⁰ ». Le terme d'intertextualité⁷¹ recouvre donc une double activité : définir l'écriture d'un texte et en analyser les techniques.

Le parcours intertextuel propose une double lecture des romans d'Umberto Eco d'autant plus délicate que l'auteur « joue sur les échos intertextuels » qui n'apparaissent pas toujours :

Les cas de renvoi intertextuel sont très différents, précise-t-il, et c'est en quoi ils caractérisent une littérature qui, bien que savante, obtient aussi un succès populaire : on peut lire le texte naïvement, sans saisir les renvois intertextuels, ou bien dans la pleine conscience de – et avec le goût de la chasse à – ces renvois⁷².

Umberto Eco propose à ses lecteurs un défi herméneutique, le texte pouvant en citer un autre « sans le donner à voir, [...] une sorte de clin d'œil à l'éventuel lecteur compétent, un parler « tongue-in-cheek⁷³ ». Nous relevons le défi, consciente cependant de nos limites car « seul Irénée Funes, le personnage doué d'une mémoire absolue et sans faille imaginé par Borges, qui à la vue d'un verre de vin « percevait tous les rejets, les grappes et les fruits qui composent une treille » pourrait saisir d'un seul coup d'œil⁷⁴ » les citations, textes, titres, poèmes, personnages, auteurs qui interfèrent dans l'écriture d'Umberto Eco. Les références et les allusions implicites ou explicites à l'Histoire, qu'elle soit événementielle, littéraire, scientifique, philosophique, religieuse ou politique, se fondent dans le discours. L'Histoire comme la bibliothèque permet de recréer des mondes. Elle transforme et modifie le contexte social et historique, en constitue le métatexte que Genette définit comme « la relation, [...] qui unit un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer, voire, à la limite, sans le nommer⁷⁵ ».

L'intertextualité historique fixe le cadre et donne ainsi sa singularité à chaque roman. Les croisades, la figure historique de Frédéric Barberousse, la recherche du Prêtre Jean plongent le lecteur de *Baudolino* dans une société médiévale archaïque en mutation « qui trouve dans le

⁷⁰ J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

⁷¹ J. Kristeva « compose et introduit le terme dans deux articles parus dans la revue *Tel Quel* et repris ensuite dans son ouvrage de 1969 cité ci-dessus, in T. Samoyault, *L'intertextualité mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 9.

⁷² U. Eco, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, p. 254.

⁷³ *Ibidem*, p. 252.

⁷⁴ T. Samoyault, *L'intertextualité mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 68.

⁷⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 554. La métatextualité correspond à un type de transtextualité ou de transcendance textuelle avec l'intertextualité, le paratexte l'hypertextualité et l'architextualité.

mythe la source de son existence même⁷⁶ » ; les découvertes scientifiques du XVII^e siècle bouleversent le destin de Roberto de *L'Isola del giorno prima* qui s'embarque malgré lui dans un voyage sans retour, tandis que *La misteriosa fiamma della regina Loana* nous livre les souvenirs d'enfance de Yambo, marqués par la guerre et les livres.

Horizontale, labyrinthique, rhizomatique, l'intertextualité entraîne le lecteur dans une réflexion critique sur les textes et sur l'Histoire. « Le passé nous conditionne, nous harcèle, nous rançonne⁷⁷ » considère Umberto Eco et il revisite à cet effet, « avec ironie, d'une façon non innocente [...] un passé « réel » et reconnaissable », le peuple, suivant en cela les leçons de ses prédécesseurs⁷⁸, de personnages historiques connus et inconnus qui accomplissent des actions que l'Histoire n'enregistre pas ou que l'auteur démiurge a imaginées. Il invite le lecteur à coopérer, à découvrir à travers les pièges qu'il lui tend une autre manière d'appréhender le réel, le passé, le monde et la littérature. L'auteur utilise toutes les ressources de la langue, des discours et de la culture pour instaurer avec lui un dialogue. Ainsi les romans d'Umberto Eco s'inscrivent-ils dans une mouvance postmoderne de la littérature qui veut dépasser les clivages littéraires et toucher les lecteurs « pas nécessairement pour les faire rêver mais plutôt pour les « obséder⁷⁹ ».

Le terme de métafiction rend compte de la porosité des champs de connaissances présents dans la fiction et des questionnements de l'auteur sur le monde, sur l'Histoire et sur l'Homme. L'expression « métafiction historiographique » de Linda Hutchéon⁸⁰ répond à la caractéristique métafictionnelle des narrations d'Umberto Eco :

La métafiction historiographique, par exemple, distingue son auto-représentation formelle et son contexte historique, et ce faisant, problématise la réelle possibilité du savoir historique parce qu'il n'y a pas de réconciliation, pas de dialectique : juste des contradictions non résolues⁸¹. [...] Fiction et histoire sont des narrations distinguées par leurs cadres [...] cadres que la métafiction historiographique établit d'abord puis traverse, posant à la fois les contrats génériques de la fiction et de l'histoire. [...] L'interaction des arrière-plans historiographique et métafictionnel, le rejet à la fois des indices de représentation « authentique » et « inauthentique » copie conforme, et la réelle

⁷⁶ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 30.

⁷⁷ U. Eco, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 76.

⁷⁸ Nous plagions ici U. Eco dans *Apostille au Nom de la rose* Paris, Grasset, 1985, pp. 86 et suivantes.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 83.

⁸⁰ L. Hutchéon, auteur de *Narcissic Narrative : The Metafictional Paradox*, Londres et New-York : Routledge, 1985, 2 (citée par M. Ryan - Sautour).

⁸¹ L. Hutchéon, *The Poetics of Postmodernism*, p. 106, traduction personnelle de la citation de M. Ryan – Sautour in *La métafiction postmoderne*, in *Métatextualité et Métafiction*, CRILA, PUR, Université de Rennes, 2002, p. 74.

signification de l'originalité artistique est défiée avec autant de force que l'est la transparence de la référentialité historique⁸².

Textualisation, problématisation de la connaissance que nous avons du passé, Umberto Eco produit une fiction qui regarde différemment l'Histoire politique, religieuse, sociale, culturelle d'une province en particulier, le Montferrat dans l'Italie du XII^e siècle, XVII^e et XX^e siècles et ses relations avec l'Europe. L'Histoire de trois époques que des siècles séparent, imaginée à travers trois destinées, trois héros nés comme l'auteur dans la région d'Alessandria. Umberto Eco effectue la recontextualisation historique de chaque période en s'appuyant sur les événements historiques, sur les hommes, leurs écrits, leurs croyances, leurs symboles, et leurs errances intellectuelles et scientifiques qu'il met en jeu dans une expérience personnelle d'écriture. Umberto Eco utilise « la culture universelle comme terrain de jeu », de *Zeitgeist*⁸³. Son encyclopédie de référence, les textes et les techniques narratives antérieurs, l'influencent sans toutefois brider sa verve créative, bien au contraire elle stimule son inventivité.

La manipulation contextuelle s'organise autour d'une intention : revisiter l'Histoire pour « faire *parler* les événements sans être obligé de conclure en termes théoriques définitifs⁸⁴ », et une méthode : produire de faux documents, palimpsestes, manuscrits qui autorisent une enquête ou une quête et un mode d'écriture, le pastiche ou la parodie. « La mission de la parodie, » écrit Umberto Eco à la fin de la préface de *Pastiches et Postiches* « ne doit jamais craindre d'exagérer. Si elle vise juste, elle ne fait que préfigurer ce que d'autres réaliseront sans rougir, avec une impassible et virile gravité⁸⁵ ».

L'auteur convoque l'histoire, les mythes, les légendes, met en scène les différentes formes de langage. Les romans réfléchissent des mondes fictifs qui interrogent la littérature et l'Historia, la problématisent à travers les miroirs grossissants et quelquefois déformants de *l'intentio operis* en opposition ou en interaction avec *l'intentio auctoris* et *l'intentio lectoris*. Le lecteur est englobé dans l'*anagnorisis* du roman : fiction ou Histoire ? Umberto Eco le « dupe⁸⁶ » dès son premier roman *Il nome della rosa* en subvertissant le genre policier, jamais encore utilisé dans une fiction historique. L'enquête répond à une dialectique du voilement où une vérité apparaît (ou n'apparaît pas) qu'après la mise en pratique du « flair sémiologique » du héros et du lecteur.

⁸² *Ibidem*, p. 110.

⁸³ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 154.

⁸⁴ U. Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 9.

⁸⁵ U. Eco, *Pastiches et Postiches*, Paris, Messidor, 1988, p. 13.

⁸⁶ U. Eco, *Apostille au « Nom de la rose »*, Paris, Grasset, 1985, p. 62.

Le roman « met en scène un nœud » et « son but est de garder l'oscillation intacte, de conserver une densité d'ambiguïté, de chercher à mettre en scène la conviction profonde qu'il n'existe pas une solution unique à ce problème, mais probablement deux ou plus, et de choisir de montrer ce nœud, puisque le fait de le mettre en scène est une façon de penser que, si les solutions doivent être pensées, les nœuds et les oscillations doivent l'être également⁸⁷ ».

Umberto Eco embarque le lecteur pour un long voyage dans un temps et un espace choisis avec soin, l'Histoire de l'Italie et à travers elle l'histoire « d'un langage qui tend à décomposer et recomposer notre façon de voir le monde⁸⁸ » et à celle plus fondamentale encore de *Quid sit veritas*. Il renoue les liens avec les mémoires, les soumet « au papier de tournesol méthodologique⁸⁹ » de l'aventure sémiotique et de l'érudition, à l'oscillation du *Pendule* et des horloges de *La Daphné*.

Métatextualité pour certains, métanarrativité pour Umberto Eco⁹⁰, métafiction pour les anglo-saxons, « les textes se parlent entre eux⁹¹ » et la *fabula* dialogue avec l'Historia. L'historiographie agit comme un *médium* par où s'expriment et se manifestent l'intentionnalité de l'auteur et les particularismes énonciatif et discursif de ses textes.

Comment, à partir de l'Historia, Umberto Eco crée-t-il ses univers fictionnels dans les trois romans de notre corpus ?

Historia in fabula

Les œuvres choisies trouvent naturellement leur place dans le renouveau romanesque, dans les histoires palimpsestes qui cherchent les matériaux dans l'histoire. Notre objectif sera la recherche de la bibliothèque de l'auteur, des éléments historiques qu'il a réinvestis dans les *fabulae* de chaque roman et leurs relations avec les propositions fictionnelles. Nous avons déjà relevé que chaque roman s'inscrivait dans une période historique bien déterminée : le Moyen Âge (*Baudolino*), le XVII^e siècle, (*L'Isola del giorno prima*), le XX^e siècle (*La misteriosa fiamma della regina Loana*). Notre démarche consiste donc à rechercher les sources historiques de la métafiction, à analyser les stratégies, techniques et procédés mis en œuvre par Umberto Eco pour les détourner, les transformer, les travestir, les mettre au service

⁸⁷ U. Eco, *Quelques observations en guise de conclusion*, in Colloque de Cerisy, *Au nom du Sens*, Paris, Grasset, 2000, pp. 598-599.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 582.

⁸⁹ U. Eco, *Le Beatus de Liebana*, Paris, Ricci, 1982.

⁹⁰ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 269.

⁹¹ *Ibidem*, p. 269.

de la narration romanesque. Démêler les fils entrelacés de la *fabula* et de l'Histoire « globale⁹² » (« ensemble de faits matériels, d'idées et de sentiments qui, à chaque époque façonnent la mentalité des hommes et déterminent leurs attitudes ») et nous aventurer dans l'analyse intertextuelle de l'œuvre afin d'identifier la « matrice stratégique » de l'auteur et la construction de l'objet qu'est le texte pour déduire ensuite *l'intentio auctoris*, constitueront les objectifs de notre étude. Le texte est un monde et le monde est un texte dont le dispositif est conçu pour entraîner le lecteur dans les « bois du roman et d'ailleurs ». Avant de poursuivre il nous semble intéressant de rappeler la distinction opérée par les structuralistes entre la *fabula* et le sujet, soulignée par Umberto Eco dans plusieurs ouvrages théoriques et notamment dans *Lector in fabula* :

La *fabula*, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement⁹³ [...] permettant au lecteur d'avancer des prévisions à partir de toute disjonction de probabilité⁹⁴.

Dans chacun des romans, la *fabula* construit une succession d'événements qui bouscule la chronologie événementielle historique. Le temps présent du narrateur interfère sans cesse avec la relation du temps passé. *Baudolino* commence par la jeunesse du héros éponyme, effectue un saut de 50 ans et comble rétrospectivement les années de silence. Umberto Eco adopte une stratégie identique dans *La misteriosa fiamma della regina Loana*, et *L'Isola del giorno prima*. Yambo est âgé de 60 ans au début du récit et la tempête entraîne Roberto vers la *Daphné* après le naufrage de *l'Amaryllis*. Nous ne connaissons les causes de leur drame respectif qu'au cours de la narration, si le romancier pense opportun de nous les révéler ou s'il le laisse à la compétence interprétative du lecteur. Le procédé induit une confusion, une ambiguïté dans la narration. Il traduit la similitude entre les événements, construit des isotopies narratives qui conduisent à la mise en abyme des faits historiques et fictionnels, à des co-textes, des histoires parallèles ou emboîtées. L'histoire de Baudolino s'inscrit dans l'Historia de Frédéric Barberousse, celle de Yambo dans l'Historia du fascisme et la guerre de 1940-1944. Dans *L'isola del giorno prima* l'adolescent Roberto participe à la succession du duché de Mantoue puis, naufragé sur la *Daphné*, il entame une nouvelle vie, la vie comme un théâtre, dans lequel il joue le rôle de capitaine du bateau en endossant la tenue d'apparat et les bottes trouvées dans un coffre. Il décide plus tard d'écrire un roman car un roman parle d'amour contrairement à l'Histoire. Ainsi *L'isola del giorno prima* se présente comme un

⁹² M. Pacaut, *Frédéric Barberousse*, Paris, Fayard, 1967, p. 12.

⁹³ U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 130.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 268.

emboîtement de romans et d'Historia dans l'Historia de la littérature car la fiction romanesque naît au XVII^e siècle avec le Don Quichotte et ouvre « le débat sur les frontières problématiques entre la fiction⁹⁵ » et l'Historia :

Le clivage entre histoire et fiction remonte au commencement de l'âge des historiographes. Avant eux, l'épopée et la tragédie racontaient les mythes fondateurs de la Cité, qui permettaient de trouver un sens aux conflits du présent. Avec les historiens apparaît la feintise propre au récit inventé⁹⁶.

Umberto Eco utilise le matériau de l'Historia comme toile de fond du monde de la fabula. Nous donnons à « Historia » un sens large, puisqu'Umberto Eco l'ouvre à tous les domaines de l'histoire humaine et de ses connaissances pour une période donnée. Les dates, les événements, leur chronologie, les personnages, les lieux, la géographie, les mythes et les légendes, les arts et les sciences représentent des marqueurs de la doxa historique dont il se sert. Les fictions historiques d'Umberto Eco ne travestissent pas l'Histoire, elles la convoquent pour l'interroger et la confronter au présent. Le romancier construit l'univers de la fabula à partir de l'Encyclopédie Maximale inattingible dans sa totalité car elle contient « tout ce qui a été dit et pensé ou du moins en principe de tout ce qui serait trouvable en tant qu'exprimé au moyen d'une séquence d'interprétants matériellement identifiables (graffitis, stèles, monuments, manuscrits, livres, enregistrements électroniques), comme dans une sorte de Worldwide Web infiniment plus riche que celui auquel on a accès par internet⁹⁷ ». L'Encyclopédie auquel l'auteur « fait confiance⁹⁸ » règle et définit le monde « réel ». L'auteur en explore les traces et construit sa Bibliothèque de référence dans lequel il sélectionne les éléments historiques qui constituent le monde narratif de chaque fabula. Umberto Eco lui attribue les propriétés nécessaires à sa conception idiosyncratique de la période considérée et le conçoit comme une représentation « parasitaire » du monde réel afin que le lecteur le reconnaisse comme un monde possible :

Un monde possible [...] fait partie du système conceptuel de quelqu'un et dépend de ses schémas conceptuels. [...] En ce sens, notre engagement envers un monde possible est, [...] un fait « idéologique⁹⁹ ».

⁹⁵ Voir l'article de Muriel Bourgeois in <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/210.php>.

⁹⁶ *Ibidem*, M. Bourgeois cite Jean Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, coll. « Poétique », pp. 49-50.

⁹⁷ U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Grasset, 2010, p. 94.

⁹⁸ U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, p. 96.

⁹⁹ U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 170.

Il détermine une carte historico-géographique du siècle et meuble l'univers romanesque de personnages réels et fictifs tandis que les actes de langage lui donnent la forme que nous lui connaissons. « Il romanzo è fratello carnale della Storia » : l'Historia habille la structure narrative, lui donne sa consistance et sa pertinence. Elle représente « le côté documentaire des textes de fiction¹⁰⁰ » et participe aux contraintes que l'auteur s'impose pour représenter les périodes historiques révolues. Les contraintes cependant ne rendent pas le texte triste car Umberto Eco trouve des recettes qui réjouissent nos sens. L'auteur enquête sur le passé et révèle ses faces cachées, ses mensonges. Il réécrit l'Historia avec les faux et les complots de l'Historia qui envahissent de plus en plus le monde présent.

L'écrivain explore le passé à la recherche de ce qui a été oublié ou perdu, parce que comme Marguerite Yourcenar il pense que « le coup d'œil sur l'Histoire » nous donne des perspectives sur notre présent, et nous « permet d'y penser davantage, d'y voir les problèmes qui sont les mêmes », de voir au-delà des apparences. Umberto Eco dit sensiblement la même chose en rapportant les paroles de Bernard de Chartres :

Nous sommes comme des nains sur les épaules de géants », les géants sont les autorités indiscutables, beaucoup plus lucides et clairvoyantes que nous ; mais nous, petits comme nous le sommes, lorsque nous nous appuyons sur elles nous voyons plus loin¹⁰¹.

Nous nous sommes interrogée sur ces « géants » et afin de les repérer, nous avons exploré successivement chaque roman de notre corpus dans l'ordre chronologique des siècles considérés dans la fiction. Nous commencerons par *Baudolino* qui se situe au XII^e siècle, nous poursuivrons avec *L'Isola del giorno prima*, XVII^e siècle, et terminerons en empruntant les chemins sinueux du XX^e siècle dans *La misteriosa fiamma della regina Loana*. La démarche entreprise s'apparente à bien des égards à une extraordinaire aventure, à un jeu de l'oie à l'issue incertaine et aux rebondissements fréquents. Nous la définirions dans le vertige d'une liste à la manière d'Umberto Eco. Quelques actions en effet caractérisent le parcours et la méthode utilisés pour chacun : lire, chercher, dégager, trouver, rechercher, inventorier, conjecturer, vérifier, contrôler, distinguer, interroger, identifier, comprendre, interpréter, établir des liens, des réseaux dans l'entrelacement du vrai et du faux, de la fiction et de l'Histoire, de l'emboîtement des récits, des mises en abymes des œuvres et des énigmes des *fabulae*.

Les voyages dans les œuvres de notre corpus ont emprunté des pistes inédites qui ont débordé dans les siècles plus ou moins proches de la période du roman. Le fil d'Ariane

¹⁰⁰ T. Pavel, *L'Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 184.

¹⁰¹ U. Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, p. 108.

métafictionnel qui nous guidait nous égarait parfois dans le dédale de la bibliothèque du tissu textuel. Suivre le fil, chercher et trouver le livre, l'événement, comprendre et interpréter les signes prit un temps certain pour chaque roman et en particulier pour *L'Isola del giorno prima* dont l'analyse couvre un développement plus long que les autres romans du corpus. Nous nous sommes attardée dans le bois de ce livre parce que le XVII^e siècle est un géant qui porte sur ses épaules le poids du passé récent et antique. L'Homme à La Renaissance était déjà très grand et sa mémoire émergeait comme le héros Yambo d'une longue amnésie partielle. Le brouillard se dissipait et ses yeux découvraient l'infini du ciel et de la terre. Il était le vieillard de la légende indienne qui naissait du ventre de l'enfant¹⁰². Il se redressa, grandit, s'enfla et comme la grenouille de La Fontaine explosa. *L'Isola* raconte cette explosion, cette rupture et la naissance d'un nouveau monde et d'un homme nouveau, un géant métamorphosé et métaphorisé en *Homo viator* ou en *Homme Protée* explorateur du macroscome et du microcosme. Armé de la lunette de Galilée il découvrait la lune et la lunette de Tesauro lui révélait la profondeur de sa pensée et de ses connaissances.

Umberto Eco a réveillé le passé et ressuscité des mondes. Nous avons cheminé dans les textes, avec étonnement et plaisir, dans les espaces profonds qui s'ouvraient sous nos pas. Son écriture que nous qualifierons de baroque justifie que l'on s'attarde sur la période du même nom qui de toute évidence « informe » sa *forma mentis*. Cette écriture témoigne et livre généreusement l'Historia et les mots à la sagacité d'un lecteur submergé par l'encyclopédie de l'auteur qui nous invite à une lecture seconde de l'écrit, « à un étrange labeur de conversion et d'aventure où la grâce ne peut être que l'absente¹⁰³ ».

¹⁰² Cf. infra *Histoire de Markandeya*, p. 285.

¹⁰³ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 23.

BAUDOLINO



Figure 1 : Blemmie et Sciapode¹⁰⁴

¹⁰⁴ M.- T. Gousset, Marco Polo, *Le Livre des merveilles du monde* :, Paris, BNF : Bibliothèque de l'Image, 2002, p. 45.

Chapitre 1 - BAUDOLINO

L'Histoire, car c'est bien de cela qu'il s'agit, est une connaissance « globale », faite des contingences économiques, des aspirations spirituelles, des modes intellectuelles, des croyances, des rêves, des doctrines, des passions, des ambitions et des mythes : un ensemble de faits matériels, d'idées et de sentiments qui, à chaque époque façonnent la mentalité des hommes et déterminent leurs attitudes. Ainsi modelée, elle est extrêmement complexe. Elle exige, pour être saisie, d'être soumise, comme un être vivant, à un très grand nombre d'examens .

Marcel Pacaut¹⁰⁵

Une histoire palimpseste

A partir d'une « encyclopédie » historique officielle, des personnages, fictionnels ou factuels, animent, dans le roman *Baudolino*, des « mondes possibles » qui interagissent entre eux, restituent un Moyen Âge dont Umberto Eco reconstitue fictionnellement les sociétés, les factions, les mentalités, les croyances en puisant largement dans la littérature médiévale et dans l'Historia qui sert de fil d'Ariane ; elle serpente dans la narration, s'expose ou se dissimule dans l'enchevêtrement des *fabulae* transformant notre analyse intertextuelle en aventure sémiotique d'identification et d'interprétation de la « matrice stratégique » de l'auteur et de la construction de l'objet qu'est le texte.

Bien que la *fabula* de *Baudolino* se situe au Moyen Âge comme dans *Il Nome della rosa*, l'univers fictionnel diffère complètement du premier roman d'Umberto Eco. Dans le monde clos de l'abbaye, le tumulte du monde ne parvient qu'étouffé tandis que le fracas des armes résonne dans le récit de *Baudolino* ; alors que les moines manifestent un désintérêt de la vie sociale, car ils sont essentiellement préoccupés de sauver leur âme du diable, Baudolino participe à un ample mouvement collectif populaire, à l'émergence des villes dans une société féodale en mutation. Ces remarques préliminaires soulignent la fonction opératoire des sources intertextuelles sur l'esthétique de la fiction et sur les enjeux littéraires historiques, culturels et métaphysiques des deux romans. Umberto Eco soulève, dans chacun des ouvrages, certains aspects particuliers de la pensée médiévale dans les domaines de la philosophie ou de la sémiotique, qu'il soumet à un « papier de tournesol méthodologique » révélant ainsi des problématiques sur les mentalités, les falsifications de l'Historia et de la littérature, les traditions poétiques du merveilleux, les conceptions ontologiques philosophiques et religieuses. Les personnages emblématiques de Guillaume de Baskerville et

¹⁰⁵ M. Pacaut, *Frédéric Barberousse*, Paris, Fayard, 1967, p. 12.

de Baudolino portent dans leurs représentations romanesques les ferments des changements conceptuels qui s'opèreront ultérieurement entre la connaissance scientifique et la théologie. Tout oppose l'univers logique rationnel et métaphysique du théoricien au monde ouvert du paysan de la Frasketa qui s'unit à Hypatie, la créature aux formes caprines, et engendre un être nouveau sans se poser de questions sur la nature de l'embryon. La relation amoureuse ne pouvait se réaliser qu'en Orient, aux confins de la chrétienté, à l'orée d'un monde mythique¹⁰⁶ :

E sarà in quel momento che, avendo risalito la corrente del fiume, e mostrato non solo a noi stesse, ma anche agli dei e a Dio, che la corrente può essere risalita, avremo guarito il mondo, ucciso il male, fatto morire la morte, avremo sciolto il nodo in cui si erano ingarbugliate le dita del Demiurgo. Noi, Baudolino, siamo destinati a guarire Dio, è a noi che è stata affidata la sua redenzione : faremo tornare, attraverso la nostra estasi, la creazione tutta nel cuore stesso dell'Unico. Noi daremo all'Unico la forza di fare quel grande respiro che gli consenta di riassorbire in sé il male che ha espirato¹⁰⁷.

Baudolino emprunte ses motifs narratifs en grande partie à la littérature de la période considérée, soit le XII^e siècle. La chronique, le fabliau, la geste et le roman médiéval narrent les exploits du héros et de son père adoptif, Frédéric Barberousse, tandis que le genre policier sert les conjectures des débats théologique et métaphysique de *Il Nome della rosa*. Chaque fiction construit une image du monde médiéval à un moment critique de l'Historia de l'Italie. Mais de quel Moyen Âge s'agit-il ? Cette période fut longtemps injustement qualifiée de temps des ténèbres. Umberto Eco se joint à d'autres historiens qui la considèrent au contraire « comme une époque déjà florissante et parlent même de trois Renaissances : l'une carolingienne, l'autre pendant les XI^e et XII^e siècles et une troisième qui est connue sous le nom de Renaissance tout court¹⁰⁸ ». Quant à lui, Umberto Eco a inventorié « dix » Moyen Âge « qu'il a rêvés comme possibles » et distingué « deux moments historiques : le premier va de la chute de l'empire romain d'Occident jusqu'à l'an mille [...] Le second va de l'an mille jusqu'à cette période appelée à l'école « Humanisme¹⁰⁹ ».

Des repères historiques précis, l'empereur Frédéric Barberousse, et la prise de Constantinople en 1204 par les Croisés, situent *Baudolino* en grande partie entre 1155 et 1204, donc dans le second moment historique déterminé par Umberto Eco et plus précisément

¹⁰⁶ En prenant connaissance du livre d'U. Eco, *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, 2012, concernant les réflexions sur l'embryon de Thomas d'Aquin, nous avons envisagé la relation amoureuse de Baudolino et d'Hypatie comme une autre ouverture sur la pensée médiévale et pas seulement comme une immersion dans un monde imaginaire.

¹⁰⁷ U. Eco, *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2005, p. 441.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰⁹ U. Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset, Livre de poche, 1985, p. 92.

dans une des trois Renaissances. *Il Nome della rosa* se déroule dans la même période après plus d'un siècle, au début du XIV^e siècle, à la veille de la Renaissance humaniste. Le découpage n'explique pas les représentations historiques fort différentes de chacun des deux romans mais manifeste la diversité de la plus longue période de l'Histoire qui s'étend selon les historiens de 476 à 1492¹¹⁰. Comment Umberto Eco fusionne-t-il les matériaux historique et linguistique, l'Histoire et la fiction dans *Baudolino* ?

1.1- La Gesta Baudolini

Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri.

Baudelaire

Les aventures de Baudolino ont déposé les « couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments », dont parle Baudelaire, sur le jeune garçon de la Frasketa et transformé le paysan en Sarrazin, « un volto bruciato dal sole, una cicatrice pallida che attraversava tutta la guancia, una corona di capelli ancora fulvi, che gli conferiva un piglio leonino¹¹¹ ». La comparaison de Nicetas concerne autant l'aspect physique que l'aspect moral de Baudolino et signale la transformation du héros en « un être appartenant à un autre monde¹¹² ». Le récit aurait pu commencer comme un conte de fée par : « Il était une fois » un chenapan qui par un soir brumeux d'avril croisa dame Fortune en la personne d'un cavalier teuton égaré qui n'était autre que l'empereur Frédéric Barberousse. Le petit paysan séduit le monarque qui l'adopte, l'emmène avec lui, l'élève comme son fils. Promu chevalier, il suit son père adoptif en croisade et part, après la mort de celui-ci, en quête d'un royaume mythique fabuleux, le royaume du Prêtre Jean qu'il n'atteindra jamais.

Mais l'auteur Umberto Eco est plus complexe et plus érudit : *Baudolino* évolue d'un parcours initiatique en épopée médiévale. Dès les premières pages, l'auteur laisse apparaître

¹¹⁰ Jacques Le Goff étend le Moyen Âge du III^e siècle au XIX^e siècle. Consulter à ce sujet *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, réédition 2008, et *A la recherche du Moyen Âge*, Paris, Audibert, 2003.

¹¹¹ U. Eco, *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2005, p. 18.

¹¹² M. R. Bonnet, *La chanson de Roland d'oïl et d'oc*, in *Le souffle épique L'Esprit de la chanson de geste*, Dijon, EUD, 2011, p. 47.

les renvois intertextuels et le mixage des formes et des genres auxquels il soumet la narration. La trame narrative fluctue au gré de la *fabula*, déstructurée chronologiquement, enchevêtrant les temps passé et présent, historique et romanesque, entre les analepses mémorielles de Baudolino et le quotidien de la vie à Constantinople. Le sauvetage de Nicetas, le refuge chez les Génois, les exigences raffinées du Byzantin, le retour de la famille du chancelier, la fuite vers la campagne interrompent le fil du discours. Les digressions, les descriptions alimentaires ou vestimentaires affichent ironiquement le contraste entre les cultures, entre la rudesse des peuples occidentaux, et le luxe des orientaux. Car Nicetas, le courtisan, reprend très vite ses habitudes et s'assure un exil fastueux, sous le regard médusé de Baudolino, effaré devant ces superfluités au sein de la ville ravagée. Le décalage entre les deux hommes, le discontinu de la trame narrative produisent un effet comique :

Ma guarda te, si diceva Baudolino, questa città è andata a farsi benedire, la gente viene sgozzata per le strade, ancora due giorni fa costui rischiava tutta la famiglia, e ora vuole qualcuno che gli pulisca il viso. Si vede che la gente di palazzo, in questa città corrotta, è abituata in tal modo – Federico uno così lo avrebbe già fatto volare dalla finestra¹¹³.

Le statut historique des genres repérés dans le roman contribue à restituer, autour des aventures de Baudolino, un avatar moderne de l'écriture médiévale. La chronique relate les batailles, les conflits ; elle illustre l'Historia, construit la temporalité du roman car elle jalonne la fiction de repères chronologiques : parmi eux la prise de Constantinople par les Croisés en 1204, les sièges des villes italiennes, la bataille de Legnano, la troisième Croisade. Le fabliau intervient comme une détente dans le récit, un pied-de-nez populaire et facétieux à l'Historia. Il se manifeste lorsque la ruse de Baudolino modifie le tragique de la situation ou le cours de l'histoire en événement comique qui confine à la farce lorsque le langage adopte le parler rural de la Frasceta : ainsi la mascarade des Rois Mages, les retrouvailles de Baudolino avec son père ou la vache de sa mère qui sauve Alessandria. L'écuelle en bois de son père devient le « Gradale », parodie du Graal mythique de la quête arthurienne, une forme de détournement populaire des thèmes des romans courtois, genre plus prisé des classes nobles.

La matière romanesque, les divisions du livre, l'entrelacement des actions manifestent la *mimesis* des romans arthuriens et des chansons de geste. Umberto Eco parodie l'intitulation des récits de vie des romans ou des chansons de geste du Moyen Âge. Il reprend les intertitres descriptifs du *Livre de Marco Polo*, des *Mille et une nuits*, du *Roman de Renart* par exemple, en commençant chacun des 40 chapitres que compte le roman par le nom du héros :

¹¹³ U. Eco, *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2005, p. 56.

Baudolino inizia a scrivere, Baudolino incontra Niceta Coniate, etc... Le petit paysan de la Frasketa est à présent un héros légendaire populaire.

La rencontre du paysan et du roi n'est pas sans rappeler celle de *Fergus*¹¹⁴, le paysan qui labourait son champ. Le roi Arthur passe, le paysan le suit et devient un redoutable chevalier. Le récit emphatique de la vie de l'empereur que Baudolino fait à Nicetas, le portrait psychologique qu'il dresse du personnage, de ses humeurs et de ses démêlés avec la papauté contribuent à une re-mythification de Frédéric Barberousse, à le sacraliser comme le double de Charlemagne. Dans le processus d'écriture mis en place par Umberto Eco, l'histoire de Baudolino double celle de son père adoptif, offre l'image inversée de son règne, assure la transition entre l'ancien Moyen Âge et un autre en train d'advenir. Le palimpseste, qui débute le roman, en est le premier exemple. Le héros rédige ses souvenirs sur les feuilles arrachées d'un parchemin dérobé à son maître Otton de Freising, oncle de l'empereur Frédéric Barberousse. Baudolino écrit comme il parle, dans un dialecte personnalisé où s'entremêlent les patois de la région : celui de la Frasketa, dont il est originaire, et des villes environnantes. Sur le palimpseste, des phrases latines en alphabet gothique demeurent, vestiges du tracé précédent, la *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* que l'évêque Otton relatait depuis dix ans. A la première lecture le palimpseste, en italique, apparaît comme un texte de *seconde main*, placé en exergue, sans grande importance, tout au plus un jeu linguistique, auquel l'auteur se livre malicieusement pour éprouver son lecteur, gêné par la langue. Cependant l'homologie, imaginée par Baudelaire, entre le cerveau et le palimpseste, en modifie l'approche¹¹⁵. Une lecture plus attentive révèle que le palimpseste sert de mise en scène au récit principal et livre une clé essentielle de la sémiotique : sa construction en dyade antithétique, à l'image de la société médiévale occidentale structurée hiérarchiquement par l'Eglise entre un pouvoir spirituel et un pouvoir temporel.

La construction duelle domine l'œuvre, la scinde en deux parties distinctes géographiquement déterminées, l'Occident et l'Orient. Dans la chronique de Baudolino, les langues orale et écrite se défient, le vernaculaire s'oppose au latin, le paysan inculte au curé instruit, les villes au pouvoir impérial. Par la suite le roman reprend et complète l'affrontement des deux pouvoirs, le spirituel et le temporel, le pape et l'empereur germanique, les villes et l'empereur ; deux mondes, l'Occident et l'Orient, deux empires, le romain et le byzantin, deux religions, la chrétienne et la musulmane, deux histoires, la mythique et l'événementielle, nourrissent le matériau narratif de la *fabula*. Le narrateur

¹¹⁴ Roman de 1225 appartenant au cycle arthurien rédigé après la mort de Chrétien de Troyes (1190).

¹¹⁵ U. Eco reprendra le thème avec Yambo, le héros de *La misteriosa fiamma della regina Loana*.

Baudolino et le chroniqueur Nicétas, le *miles* et *l'orator*, l'ancien paysan et le notable raffiné, l'autodidacte et l'érudit, l'affabulateur et l'historien rapportent les événements. Ajoutons encore que le héros a deux pères, son géniteur et Frédéric Barberousse qui le considère comme son fils.

A cette structuration bipartite du roman correspondent deux types d'écriture, deux héros distincts. La première, que nous allons présenter, est consacrée à la geste de Frédéric Barberousse. Elle retrace les actions et ambitions politiques de l'empereur en Italie enchevêtrées aux récits mémoriels et aux falsifications de Baudolino. « La chanson de geste, précise Francis Dubost¹¹⁶, reprend un épisode d'une histoire déjà faite, sa vérité est derrière elle ». A la différence de la *Gesta* elle n'est pas écrite en latin ni en vers ; Frédéric Barberousse y incarne le héros épique, qui « sait où il va¹¹⁷ ». Umberto Eco ne réécrit pas la *Gesta Fredirici imperatoris* qu'Otton de Freising avait commencée après la perte de la *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* (dont Baudolino aurait emprunté les pages pour écrire sa chronique), il revisite les contenus historiques en les présentant sous forme d'épisodes, comme dans le roman dumasien. Il réinvestit la fonction historique de la chanson de geste en respectant ses caractéristiques de « récit véridique et exemplaire, dont la vérité historique est garantie par des témoignages écrits et qui est donc digne d'être divulgué car porteur de sagesse¹¹⁸ ». En outre, de tradition orale, la chanson de geste avait son ménestrel ou son jongleur, incarné dans le roman par Baudolino qui « raconte » à Nicetas les exploits de Frédéric en les adaptant à des fins personnelles comme le prouvent ses supposées interventions dans les décisions de l'empereur. La relation des événements est modifiée, enrichie et embellie par un registre épique d'amplification, de descriptions ostentatoires, d'actes de bravoure et par l'introduction de mythes et de légendes. La matière mythique secrète du merveilleux, alimente les rêves et sert de lien entre culture antique et culture chrétienne.

Ainsi Baudolino, le narrateur diégétique de cette première partie, joue auprès de l'empereur un rôle assez ressemblant à celui de Lancelot auprès du roi Arthur. Son histoire personnelle, dans une approche freudienne, ne commence qu'en Orient dans la deuxième partie après la mort de son père adoptif. Elle revêt alors les caractéristiques du roman arthurien que nous analyserons après la geste de Frédéric car la frontière entre chanson de geste et roman est ténue, ainsi que le précise Dominique Boutet :

¹¹⁶ F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale* (XII^e-XIII^e siècles), Genève, Editions Slatkine, 1991, p. 152.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 152.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 20-21.

Aux XII^e et XIII^e siècles, le roman se présente avant tout comme une fiction qui s'intéresse aux héros en tant que personnes, pour elles-mêmes, avec une dimension intérieure souvent complexe et évolutive, et à la société en tant qu'ensemble de personnes et de relations interpersonnelles qui ne se réduisent pas à des positions institutionnelles¹¹⁹.

1.1.1 Un peu d'Histoire : Frédéric Barberousse et le royaume d'Italie

Dans son récit, Baudolino reconstitue avec beaucoup de détails les menées politiques de Frédéric Barberousse en Italie. Ces données dispersées, relatées sous une forme romancée, n'en demeurent pas moins importantes pour l'auteur qui dans tous ses romans manifeste son intérêt pour l'Historia de son pays. La période considérée dans l'ouvrage en aborde une facette déterminante dans l'émancipation des villes italiennes, mais complexe et un peu oubliée, et il semble opportun d'en rappeler les grandes lignes. Nous nous limiterons à l'action de Frédéric Barberousse en Italie, car en Allemagne les difficultés ne manquaient pas.

L'Historia a admiré Frédéric Barberousse dont Marcel Pacaut trace un portrait élogieux :

[...] Frédéric Barberousse apportait de remarquables qualités. Ce prince physiquement solide et vigoureux, particulièrement endurant, agréable causeur, charmeur même quand il le voulait, fut d'abord un parfait chevalier animé d'un très haut idéal, c'est à dire persuadé qu'il lui fallait être utile et que ce service devait être celui des bonnes causes [...] Marqué par son éducation noble et acceptant les exigences de cette société, Frédéric fut toujours loyal, davantage sans doute que les hommes de son temps, même s'il dut parfois, comme tout grand chef d'Etat, sacrifier à l'habileté et à la ruse¹²⁰.

Lorsque Frédéric Barberousse décide de s'intéresser à son royaume d'Italie, il est empereur depuis trois ans. Le duc de Souabe Frédéric de Hohenstaufen a pris la couronne de roi de Germanie et de roi des Romains sous le nom de Frédéric 1^{er}. L'empire romain germanique, créé par Charlemagne en 800, recouvre en 1152, le royaume de Germanie, le royaume d'Italie qui s'étend sur le nord et le centre de la Péninsule jusqu'aux limites des Etats de l'Eglise, le royaume de Bourgogne (Suisse occidentale, Franche-Comté, régions comprises entre le Rhône et les Alpes jusqu'à la Méditerranée). Il incarne le mythe d'un empire qui réunirait toute la chrétienté d'Occident et d'Orient. Le royaume d'Italie, au XII^e siècle offrait une configuration complexe de duchés et de marquisats dont l'organisation féodale s'effritait sous la pression de plus en plus forte des villes qui profitaient de l'éloignement du pouvoir central pour s'émanciper, revendiquer et obtenir aux dépens des petits seigneurs locaux la

¹¹⁹ D. Boutet, *La chanson de geste*, Paris, PUF, 1993, p. 211.

¹²⁰ M. Pacaut, *Frédéric Barberousse*, Paris, Fayard, 1967, p. 85.

juridiction des communes et des territoires avoisinants. Le régime antérieur féodal perdure néanmoins dans le Piémont, la haute Lombardie, le Trentin, les zones élevées de la Romagne, l'Ombrie, la Sabine et le duché de Spolète. En tant que roi d'Italie, l'empereur dispose de moyens très limités :

Une capitale officielle Pavie ; des biens domaniaux appartenant à la couronne en Lombardie, en Piémont, et en Toscane, mais aucune administration à l'exception de l'archichancelier d'Italie, fonction purement honorifique. Comme il lui est en outre difficile de faire fonctionner à son profit le système féodal qui est très lâche, il ne lui reste plus qu'à espérer la fidélité des villes à l'Empire¹²¹.

Or « les Italiens sont partagés entre deux idées contradictoires : d'une part ils veulent défendre « leurs libertés » et « d'autre part ils sentent la nécessité d'un pouvoir supérieur qui garantisse leurs coutumes, les protège et en même temps entretienne la cohésion de ce royaume, qui dans sa texture profonde autant que sa diversité urbaine, possède une réelle uniformité¹²² ». Cela n'empêche pas une rivalité souvent meurtrière entre les villes qui, pour assouvir leur ambition, se lient entre elles, sollicitent l'aide de l'empereur ou, comme Milan, n'hésitent pas à l'affronter. A l'automne 1154, Frédéric 1^{er} dit Barberousse franchit le Brenner et s'installe dans la plaine du Pô, à Roncaglia. Ses intentions sont claires, il veut rétablir son pouvoir en Italie afin de remplir son devoir d'empereur : *honor regni, honor imperii*, « s'il ne le fait pas, il perdra son « *honor* » autrement dit son autorité et ce qui en découle, particulièrement le prestige qu'elle confère ; et, manquant à son devoir, il sera déshonoré ayant en quelque sorte failli à ses engagements, vis-à-vis de l'Empire, du Royaume et de lui-même¹²³. » Il veut également rencontrer le pape pour l'assurer de son aide contre ses ennemis, en l'occurrence la commune de Rome car pour lui « le Saint-Siège et l'Empire, étant d'institution divine, sont faits pour collaborer¹²⁴ ». En échange il attend du pape qu'il annule son mariage avec Adèle de Vohburg afin d'épouser Béatrix de Bourgogne et qu'il reconnaisse aussi son pouvoir temporel en le couronnant à Rome.

En attendant que les pourparlers aboutissent, l'empereur soutient les Pavésans contre les habitants de Tortone et assiège cette ville alliée de Milan qui résiste jusqu'en avril. Il tient une première diète à Roncaglia en présence des représentants des Communes italiennes, les villes doivent se prononcer pour ou contre l'empereur. Il se fait couronner à Pavie, roi d'Italie. Le 18 juin 1155, le pape Adrien IV le couronne empereur à Rome. En 1156, il épouse Béatrix

¹²¹ *Ibidem*, p. 64.

¹²² *Ibidem*, p. 64.

¹²³ *Ibidem*, p. 89.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 93.

près de Besançon, et revient en Italie en 1158. Il détruit Milan avec quelques villes alliées (Pavie, Lodi, Cremone et Come) et réunit une seconde diète à Roncaglia où « il rappelle les droits impériaux, en s'appuyant sur des arguments de droit romain fournis par les juristes bolonais. Il publie la liste des droits régaliens [...] ce qui revient de fait à dépouiller les villes de l'ensemble du royaume d'Italie de la plus grande part de leur autonomie¹²⁵ ». Il désigne l'archichancelier Rainald de Dassel, archevêque de Cologne, son conseiller, administrateur de l'Italie. Les villes supportent mal les représentants impériaux, Milan en rébellion est battue et rasée en 1162. En 1164 se crée la Ligue lombarde que Cremone rejoint en 1167. L'élection d'un nouveau pape réactive le conflit entre Frédéric et la papauté mais mis en échec à Rome où il avait essayé d'imposer son candidat, se retire en Allemagne jusqu'en 1174. La Ligue lombarde en profite pour reprendre une nouvelle indépendance et la ville d'Alessandria voit le jour en 1168. L'historien Fliche relate sa création :

Non contentes d'avoir rebâti Milan, premier défi à l'empereur, les communes lombardes décidèrent, sans le consulter, d'élever une ville nouvelle. Le site était bien choisi, dans la plaine de Marengo, au confluent du Tanaro et de la Bormida. Les habitants des bourgades environnantes, en peu de temps la peuplèrent et commencèrent les fossés. « Villes de chaumes », ramassis de malfaiteurs, insinuait en maugréant l'adversaire. Après un an, la nouvelle ville n'en comptait pas moins, selon Boson, quinze mille hommes en état de porter les armes. « En l'honneur de Dieu, de Saint Pierre, de toute la Lombardie et d'Alexandre. Ses consuls vinrent à Bénévent en offrir la propriété au pape éponyme et lui garantir une redevance annuelle¹²⁶.

Frédéric Barberousse refuse de la légitimer et l'assiège sans succès. En 1176 l'armée de la Ligue et des Milanais rencontrent fortuitement l'avant-garde de l'empereur à Legnano et engage le combat. Michel Pacaut rapporte l'événement :

De Pavie, il [Frédéric] décida au printemps 1176 de se porter au devant des seigneurs allemands et alla se fixer à Bellinzona où le rejoignirent encore des soldats de la région. Son projet était d'attaquer Milan par le nord, tandis que Christian de Mayence avec la petite armée rappelée de Pouille, agirait au sud. Devant cette menace, les milanais, renforcés de miliciens des cités alliées, prirent le parti de marcher contre l'ost impérial. Mais ils croyaient l'ennemi encore à Bellinzona et le rencontrèrent, sans s'y attendre à Legnano, à une trentaine de kilomètres au nord de leur ville (29 mai). Le choc fut brutal et la bataille confuse. Les chevaliers lancèrent une charge très violente selon leur habitude ; ils enfoncèrent la cavalerie lombarde qui s'enfuit en désordre, mais ils furent arrêtés par les fantassins formés en carré autour du char portant les emblèmes de la

¹²⁵ N. Bouloux, *Les villes d'Italie du milieu du XII^e siècle au milieu du XIV^e siècle*, Paris, Ellipses, 2004, p. 15.

¹²⁶ A. Fliche, V. Martin, *Histoire de l'Eglise*, T.9, 2^{ème} partie par R. Foreville, J. Rousset de Pina, France, ED Bloud et Gay, 1953, p. 132.

commune. A ce moment les cavaliers qui avaient fui aperçurent les hommes de Brescia qui, au galop, arrivaient en renfort. Ensemble ils attaquèrent de flanc les Allemands. Frédéric comprit le danger ; avec bravoure et ardeur, il se jeta dans la mêlée et fut désarçonné. Le bruit de sa mort courut aussitôt parmi ses troupes qui s'affolèrent et, abandonnant armes, chevaux et même la bannière personnelle de l'empereur, s'enfuirent jusqu'à Pavie où leur chef vint aussi se réfugier¹²⁷.

Après la défaite de Legnano face aux Milanais il entreprend des pourparlers avec la Ligue et il reconnaît à son tour Alexandre III. Le traité de paix de Constance de 1183 clôt les hostilités. Les villes lombardes recouvrent leur autonomie, les droits sur les finances publiques, en contrepartie d'une créance impériale annuelle. Elles reconnaissent également des droits communaux à l'empereur ainsi que son autorité.

La paix est rétablie en Allemagne et en Italie. Frédéric renforce le contrôle des cols alpins et des routes qui conduisent à la plaine du Pô par des péages, des châteaux, des garnisons¹²⁸. Cependant les conflits territoriaux et politiques avec la papauté perdurent et s'enveniment avec le nouveau pape Urbain III. Avec les pontifes qui lui succèdent, Grégoire VII puis Clément III, les tensions s'apaisent. Frédéric entame de longues négociations avec le pape et les cités. Après avoir réglé les problèmes de succession et de gestion de ses états il commence les préparatifs de la troisième croisade.

1.1.2 La troisième croisade

L'histoire de l'Eglise continue officiellement à croiser celle de Frédéric Barberousse. A « la diète du Christ » il prend la croix, sa décision « ouvrait à la Papauté et à tous ceux qui, étaient anxieux de la situation en Terre Sainte, la voie de l'espérance »¹²⁹. La troisième croisade commence. Au mois de mai 1189 les troupes impériales se mettent en marche « per via di terra da Ratisbonne con quindicimila cavalieri e quindicimila scudieri, alcuni dicevano che nelle pianure d'Ungheria avesse passato in rassegna sessantamila cavalieri e centomila fanti¹³⁰ ».

¹²⁷ M. Pacaut, *Frédéric Barberousse*, Paris, Fayard, 1967, p. 229.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 270.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 287.

¹³⁰ U. Eco, *Baudolino*, Bergamo, Bompiani, 1976, p. 288.



Figure 2 : Les croisades¹³¹

Lorsque s'organise la troisième croisade, « l'Empire du milieu » ne comprend plus que la péninsule balkanique (Grèce, Albanie, Macédoine, Bulgarie, Thrace) et toute la partie occidentale et côtière de l'Asie Mineure, de Trébizonde à Lattaquié, la partie centrale relevant du sultanat turc d'Ikonion qui inflige une nouvelle défaite aux Byzantins en 1176. L'Empire semble aux abois, les bandes turques sillonnent l'Asie mineure et la révolte gronde dans les Balkans. De leur côté les Francs devaient faire face à un Islam plus vigoureux qui les attaquait sur plusieurs fronts. Un de leurs chefs les plus ambitieux, a pour nom Saladin. Il finit par encercler les Etats latins et le 4 juillet 1187, une grande bataille se déroule dans la plaine de Hattin, près de la ville de Tibériade. Les Latins sont battus et le roi de Jérusalem fait prisonnier avec les plus hauts barons. Le 14 juillet Acre, tombe puis toutes les autres. Le 2 Octobre, Jérusalem succombe à son tour. « Au printemps 1188, rapporte Michel Pacaut, au moment où Frédéric se croisait, seules Tyr, Tripoli et Antioche tenaient. Partout ailleurs Saladin est le maître¹³² ».

¹³¹ P. Schrader et L. Gallouédec, *Atlas classique de géographie ancienne et moderne*, Paris, Hachette, 1953, carte n° 8.

¹³² M. Pacaut, *Frédéric Barberousse*, cit., pp. 290-291.

Toute la chrétienté place ses espoirs en Frédéric Barberousse. L'empereur organise avec soin l'expédition politiquement et militairement. L'Ost allemande qu'il lève est impressionnante ; elle se met en marche et se dirige vers la Palestine via les Balkans. Elle traverse la Hongrie et la Serbie sans encombre. Les difficultés commencent dans les montagnes où des bandes rebelles serbes et bulgares l'attaquent. Malgré les maladies, les problèmes de ravitaillement prévisibles, Frédéric poursuit sa route. L'empereur de Byzance Isaac l'Ange craint que Frédéric Barberousse ne veuille réunir les deux empires, aussi il n'hésite pas à s'unir à Saladin. Affrontements, pourparlers, tractations se multiplient avant qu'un accord ne soit conclu. L'armée allemande après un long repos reprend la route en direction d'Ikonion et de l'Arménie en passant la mer à Gallipoli. Après d'autres combats durant la traversée du sultanat d'Ikonion, « le 10 juin 1190, l'empereur, conduit par des guides arméniens et voulant franchir à gué le Sélif pour gagner la ville de Séleucie, ne put maîtriser son cheval qui s'affola et trébucha. Emporté par le courant, il coula. Quand on le retira de l'eau, il avait cessé de vivre¹³³. »

Le pillage de Constantinople en 1204, qui commence *Baudolino*, se situe donc 14 ans après la noyade de Frédéric Barberousse ; lors de la quatrième croisade, il fut l'épisode le plus terrible et le plus lourd de conséquences pour la chrétienté. L'historien Runcinam décrit les massacres en des termes presque identiques à ceux d'Umberto Eco :

A Sainte Sophie elle-même, on vit des soldats ivres déchirer les draperies de soie et mettre en morceaux la grande iconostase d'argent tandis que les livres et les icônes saintes étaient piétinées. Pendant que certains buvaient joyeusement dans les calices de l'autel, une prostituée se jucha sur le trône patriarcal pour chanter une chanson française grivoise [...] les Sarrasins eux-mêmes eussent montré plus de compassion, s'écria l'historien Nicéas, et avec raison¹³⁴.

¹³³ *Ibidem*, pp. 290-291, 300.

¹³⁴ S. Runciman, *Histoire des croisades*, Paris, Tallandier, 2006, p. 769.



Figure 3 : Carte de Cosmas Indicopleustes¹³⁵

L'universo come il tabernacolo del Tempio, all'interno le terre emergono. Da Cosma Indicopleuste, *Topographia Christiana*, Firenze - Biblioteca Laurenziana

1.2 - *Eco in fabula*

L'auteur accomplit le parcours qui nous sépare du passé en puisant la matière romanesque dans l'*Historia*. Il construit la *fabula* en agencant des faits historiques qu'il redistribue selon une stratégie narrative à la croisée du roman médiéval et du roman historique. La métafiction efface les frontières entre temps passé et temps présent par l'activité créatrice d'Umberto Eco

¹³⁵ Carte de Cosmas Indicopleustes, XI^e siècle, source : le site de *l'Unione Astrofili Italiani*, commissione divulgazione : http://divulgazione.uai.it/index.php/Il_cielo_dei_navigatori_-_Geografia_e_astronomia, consulté le 10 avril 2013. La montagne représente la terre habitée « oïkoumène » ou « la terre du milieu », elle cache le cours nocturne du soleil. L'océan est représenté avec ses quatre golfes et le paradis se situe au-delà de l'océan, à l'orient.

qui, par la *mimesis* d'expériences temporelles et le *muthos*, la mise en intrigue, nous relance sur la route du temps. Les personnages, Frédéric, Béatrix de Bourgogne, Otton de Freising, Rahewin, Rainald von Dassel, Nicetas, ont réellement existé et témoignent de l'inscription du roman dans une historicité « vraie ». La conception du héros « menteur » repose sur une représentation de l'Historia comme un « Théâtre de l'Illusion¹³⁶ ». « Au cours de l'histoire, il est arrivé », précise Umberto Eco, « que des croyances, des affirmations, démenties factuellement par l'Encyclopédie actuelle aient eu du crédit ». Cette « force du faux » serpente insidieusement dans le roman ; elle transite par Baudolino qui gangrène l'Historia par ce qui apparaît comme de faux témoignages. La reconstruction personnelle qu'il donne du passé construit une autre vérité historique qui soulève le doute et la suspicion de Nicetas, l'historien, sur l'influence et l'efficacité du héros dans les événements.

Ce double discours sur l'Historia rejoint la thèse de Hayden White, qui, commente Marta Cichochka, « conçoit l'Histoire comme un discours à plusieurs niveaux, une combinaison des éléments linguistiques, esthétiques et scientifiques [...] l'histoire devient alors un art d'interpréter le passé plus qu'une science capable de l'expliquer [...] - comme si l'histoire était une sorte de tournoi d'échecs linguistiques entre des historiens, où les vainqueurs actuels dictent la politique d'explication du passé à respecter. [...] White s'efforce de montrer les stratégies employées par tout historien qui, parti à la recherche d'un sens du passé et avant même de le découvrir doit tout d'abord l'inventer ; [...] White s'oppose ainsi au mythe d'objectivisme en faisant remarquer que l'historien même le plus « objectif » appartient irrémédiablement à l'instant historique de son époque, et que ce que l'on propose au lecteur comme un miroir de réalité est seulement, comme dans la littérature, une construction permettant d'obtenir un effet de réel¹³⁷ ».

Umberto Eco ne revendique pas la qualité d'historien dans son roman mais vise à cet effet de réel dont parle Marta Cichochka. Il découpe dans l'Historia officielle de Frédéric Barberousse des épisodes qui lui servent à recomposer un récit s'inspirant du roman arthurien. Le romancier ne trahit pas la vérité historique officielle, il projette dans l'activité d'écriture sa représentation d'un passé dont il a revisité les sources historiques et littéraires. « La vérité historique », d'après le Ménard de Borges, « n'est pas ce qui s'est passé ; c'est ce que nous pensons qu'il s'est passé¹³⁸ ». Afin de recréer le contexte social, politique, intellectuel du XII^e siècle, l'auteur utilise les personnages historiques comme des actants dans le schéma narratif.

¹³⁶ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, pp. 347, 348.

¹³⁷ M. Cichocka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique, Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 81, 82.

¹³⁸ J. L. Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, p. 50.

Frédéric Barberousse assume la fonction principale dans la première partie des récits de Baudolino. Il joue son propre rôle de héros, l'empereur ambitieux, fort, intelligent et obstiné qui use de son pouvoir temporel pour l'asseoir et l'accroître. Il détruit ou brûle les cités qui lui opposent une résistance mais sait se montrer généreux, attentionné et protecteur pour le petit paysan qu'il a adopté. Il conjugue deux mythes, le mythe littéraire du roi Arthur et le mythe historique des grands empereurs Alexandre le Grand et Charlemagne. Baudolino incarne un adjuvant quand il soutient l'empereur dans ses entreprises guerrières et un opposant quand il sauve sa ville Alessandria que Frédéric voulait anéantir. Un double visage donc, un Janus, fidèle à sa région et d'une certaine manière à son père adoptif puisqu'il réproouve ses actions meurtrières qu'il ne peut cependant empêcher. Les papes successifs et les villes occupent une fonction d'adjuvant ou d'opposant à l'empereur qui n'obéissent, contrairement à Baudolino, qu'à des enjeux politiques.

La seconde femme de Frédéric Barberousse, Béatrix de Bourgogne ne modifie pas le cours de l'histoire et influence surtout Baudolino. Elle incarne la beauté de la femme : « dans chaque roman de Chrétien de Troyes, l'héroïne principale, et elle seule, se voit attribuer la mention de *mervaille* la désignant comme une sorte de miroir de beauté¹³⁹ ». Sa beauté provoque le premier émoi amoureux de Baudolino :

Era arrivato al luogo delle nozze ed aveva scoperto che Beatrice di Borgogna era una fanciulla ventenne di straordinaria bellezza – o almeno così era parsa a lui, che dopo averla vista non riusciva più a muovere un solo muscolo, e la guardava a occhi sbarrati. Aveva capelli fulgidi come oro, volto bellissimo, bocca piccola e rossa come un frutto maturo, denti candidi e ben ordinati, statura eretta, sguardo modesto, occhi chiari. Pudica nel parlar suo suadente, sottile di corpo, sembrava dominare nel fulgore della sua grazia tutti quelli che l'attorniavano¹⁴⁰.

L'amour que le jeune homme porte à l'épouse de son père adoptif et qu'il dissimule, grandit durant son séjour à Paris. Béatrix en épousant Frédéric Barberousse devient sa marâtre ; toutefois en raison de son jeune âge, (elle n'a que vingt ans), elle préfère se considérer comme une grande sœur, rôle qu'elle remplit en lui faisant parvenir de l'argent et en échangeant des lettres pendant son absence. A son retour, un moment d'égarement les réunit dans un baiser :

¹³⁹ F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XII^e – XIII^e siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine, 1991, p. 82.

¹⁴⁰ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 53.

Finita quella fulminea eternità, Beatrice si era ritratta, ora bianca come un'ammalata e, fissando Baudolino negli occhi e con durezza, gli aveva detto : « Per tutti i santi del Paradiso, non fare mai più quello che hai fatto¹⁴¹ ».

Ce baiser sublime le désir de Baudolino ; Béatrix devient l'*analogon* de la Béatrice de Dante ou de la Laure de Pétrarque, « la représentante de la représentation » selon Lacan qui définit la fonction de la Dame dans la poétique des troubadours comme l'incarnation du signifiant : « Nous ne pouvons pas arriver à y croire, parce que nous ne pouvons plus identifier un sujet vivant à un signifiant, une personne qui s'appelle Béatrice avec la sagesse et avec ce qu'était pour Dante l'ensemble, la totalité du savoir¹⁴² ». Béatrix de Bourgogne symbolise l'image de la femme inaccessible, elle est la muse et l'égérie de Baudolino. Elle ne sera pas la reine Guenièvre de la *fabula*. Elle introduit la figure féminine dans un univers fictionnel essentiellement masculin où les femmes n'apparaissent qu'en relation avec un homme : la femme de Nicetas, la mère de Baudolino, la jeune Colandrina qu'il épouse sans vraiment l'aimer et Hypatie. Béatrix, Colandrina, Hypatie, les trois amours du héros, chacune à un âge singulier de son existence : l'adolescence, la maturité, la vieillesse. L'enchevêtrement des temps et des espaces dans le roman distord la notion temporelle de l'écoulement de la vie, de sa consommation par le héros. Il vieillit malgré tout, car il n'est qu'un homme et les femmes aimées, sémaphores dans sa nuit, lui rappellent le temps qui passe et le rapprochent de la mort.

Les conseillers du roi représentent des adjuvants de l'actant « empereur », en particulier Otton de Freising, un Merlin religieux que Baudolino affectionne et pare de toutes les qualités du sage. Il rédige la *Gesta Frederici*, (en partie utilisée par Baudolino pour écrire ses mémoires), conseille le fougueux empereur dans ses pourparlers politiques avec les villes italiennes :

Tu però stai pensando a Milano, a Pavia e a Genova come se fossero Ulma o Augusta. [...] Ma per queste città è diverso. Sono sorte mentre gli imperatori germanici erano in altre faccende affaccendati, e sono cresciute avvantaggiandosi dell'assenza dei loro principi. Quando tu parli agli abitanti dei podestà che vorresti imporgli, essi avvertono questa *potestatis insolentiam* come un giogo insostenibile, e si fan governare da consoli che essi stessi eleggono¹⁴³.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 111.

¹⁴² J. Lacan, *Séminaire IX, L'identification*, séance du 14 mars 1962, cite par Rey-Flaud Henri, *La sublimation de Freud à Lacan : le fil rouge de l'amour courtois, Figures de la psychanalyse*, 2002/2, n° 7, p. 137-148 DOI : 10.3917/fp. 007. 0137. Article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2002-2-page-137.htm>

¹⁴³ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 49.

Otton, fin connaisseur de la nature humaine, a très vite cerné la personnalité du jeune paysan :

La prima volta che aveva parlato con Baudolino gli aveva detto, quasi ringhiando : « Hai conquistato l'imperatore raccontandogli un sacco di fandonie, non è vero ? » « Maestro, giuro di no », aveva protestato Baudolino. E Ottone : « Appunto, un bugiardo che nega, afferma. Vieni con me. Ti insegnerò quello che so¹⁴⁴ ».

Il prend en affection le garçon et avec Rahewin se charge de son instruction, puis il l'envoie à Paris pour compléter ses connaissances car, lui explique-t-il, le savoir rend libres ceux qui étudient :

Vedi figlio mio, tutti usano dire che l'umano consorzio si basa su tre forze, i guerrieri, i monaci e i contadini, e forse era vero sino a ieri. Ma viviamo tempi nuovi, in cui sta diventando altrettanto importante il sapiente, anche se non è monaco, che studia il diritto, la filosofia, il moto degli astri, e tante altre cose, e non sempre rende conto di ciò che fa né al suo vescovo né al suo re. E questi studi che stanno piano piano sorgendo a Bologna o a Parigi sono luoghi dove si coltiva e si trasmette il sapere, che è una forma di potere. [...] Dunque tu, che l'imperatore ascolta, e che purtuttavia sei figlio di quelle terre, cerca di fare del tuo meglio per conciliare le esigenze del nostro signore con quelle delle tue città, in modo che muoia meno di gente possibile, e tutti alla fine siano contenti. [...] A Parigi studierai retorica e leggerai i poeti : la retorica è l'arte del dire bene quel che non è sicuro che sia vero, e i poeti hanno il dovere di inventare belle menzogne. [...] Studia abbastanza da fare poi bella figura a corte, dove certamente diventerai un ministeriale, che è il massimo a cui un figlio di contadini può aspirare, sarai come un cavaliere alla pari di tanti nobili e potrai servire fedelmente il tuo padre adottivo¹⁴⁵.

Ce long séjour dans la capitale française, complètement fictif, sert de prétexte à une longue évocation de la vie estudiantine des goliards¹⁴⁶ qui rédigent la lettre du Prêtre Jean. Le procédé littéraire souligne le « faux » de la lettre qui a soulevé l'intérêt des rois et des aventuriers pendant des décennies. Elle pourrait n'être, suggère ainsi Umberto Eco, qu'une farce de potaches, un faux, né un soir de délire de l'imaginaire inspiré d'un ou plusieurs auteurs inconnus.

Dans cette ville, Baudolino se lie d'amitié avec des intellectuels de nationalité et de religion très différentes qui cachent sous leurs pseudonymes des personnalités éminentes du paysage littéraire et religieux médiéval : le Poète, fils d'un chevalier de Cologne, évoqué par Jacques Le Goff, « l'Archipoète de Cologne » :

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 47, 48.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 59, 60.

¹⁴⁶ J. Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Age*, Paris, Seuil, 1957, p. 29. Les Goliards sont des clercs étudiants à Paris ; pauvres mais joyeux lurons, ils critiquent volontiers la société.

Ils forment le corps de ce vagabondage scolaire si caractéristique lui aussi de ce XII^e siècle. Ils contribuent à lui donner son allure aventureuse, primesautière, hardie. D'origine diverse, ils ont des ambitions diverses. Sans doute ils ont choisi l'étude plutôt que la guerre. Mais leurs frères sont allés grossir les armées, les troupes des croisades, maraudent au long des routes d'Europe et d'Asie [...]. Si Hugues d'Orléans, dit le Primat, qui enseigna avec succès à Orléans et à Paris, et acquit une réputation de pince-sans-rire d'où est sorti le *Primasso* du Décaméron [...] l'Archipoète de Cologne vit aux crochets de Réginald de Dassel, prélat allemand qui fut archi-chancelier de Frédéric Barberousse et qu'il comble de flatteries¹⁴⁷.

Abdul, le Maure aux cheveux roux, Kyot, natif de Champagne, Boron, un clerc de Montbéliard et Salomon de Gérone, le rabbin, dissimulent les auteurs du cycle arthurien de Wace à Chrétien de Troyes et Raymond de Boron sans omettre Abraham Aboulafia, le kabbaliste, qui dans *Il Pendolo di Foucault* prêtait son nom à l'ordinateur. Les compagnons du protégé de l'empereur représentent un microcosme du monde médiéval polyglotte, une mini Tour de Babel dans la capitale. Durant cette période, Baudolino découvre les délices et les tristesses de la séparation avec l'être aimé. Il écrit à l'impératrice Béatrix des lettres débordantes de dévotion et des vers dont il n'ose pas s'avouer l'auteur. Il les attribue à son ami le Poète que son inspiration a abandonné. L'impératrice admire les poèmes et c'est ainsi que le Poète devint poète à la cour au service de l'archevêque Raynald de Dassel. Le Poète pousse Baudolino à rédiger avec ses nouveaux complices la lettre du Prêtre Jean dont Baudolino avait découvert l'existence auprès d'Otton de Freising.

Umberto Eco rappelle les sources¹⁴⁸ de cette anecdote :

Vers 1160 et certainement en 1177, commence à circuler dans les chancelleries des rois chrétiens une lettre écrite en latin, adressée à l'empereur Manuel Comnène de Byzance. Il s'agit d'une lettre où le Prêtre Jean ou Presbyter Johannes manifeste son existence, sa puissance et sa foi chrétienne.

[...] En 1145, Otton von Freising raconte la visite au pape de l'évêque syrien Hugues de Gabala, qui avait parlé d'un prêtre Jean, Presbyter Johannes, à la fois roi et prêtre chrétien de rite nestorien, résidant *ultra Persidam et Armeniam*, pays d'où venaient les trois rois Mages, et qui avait déjà essayé de venir au secours des Croisés mais n'avait pu traverser le fleuve Tigris avec son armée.

La lettre a donc existé et elle a joué un rôle politique et eschatologique au sein de la chrétienté occidentale jusqu'au XVII^e siècle. Marco Polo raconte l'affrontement entre Gengis

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹⁴⁸ U. Eco, « *Le royaume du Prêtre Jean* », paru dans *Alliage*, n° 45-46, mis en ligne le 03 septembre 2012, URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3842>. *Alliage* 45-46. U. Eco précise dans le même article que Jean de Hildesheim, dans *Le livre des trois rois*, assure que le Prêtre a été mis sur le trône par les rois Mages.

Khan qui voulait épouser sa fille et le Prêtre Jean. Dans la période qui nous occupe, elle sert au grand rêve de l'empire germanique, celui de renforcer le lien entre royauté et sacerdoce. La quête du royaume traverse le roman et relance l'action après la mort de Frédéric. L'*Historia* cède alors la place aux mythes et aux légendes.

Dans la première partie, les dialogues servent à l'*Historia*. Baudolino raconte et Nicetas l'interrompt, s'étonne, lui demande de préciser. Il doute des déclarations de Baudolino et à la fin du roman, après son départ, au moment de rédiger ses mémoires, l'historien byzantin, consulte le sage Pafnuzio :

- Sono uno scrittore di Istorie, prima o poi dovrò accingermi a stendere il regesto degli ultimi giorni di Bisanzio. Dove collocherò la storia che mi ha raccontato Baudolino ?
- Da nessuna parte. È una storia tutta sua. E poi, sei sicuro che sia vera ?
- No, tutto quello che ne so, l'ho appreso da lui, come da lui ho appreso che era un mentitore.
- Vedi dunque, » disse il saggio Pafnuzio, « che uno scrittore di Istorie non può prestare fede a una testimonianza così incerta. Cancella Baudolino dal tuo racconto¹⁴⁹.

L'auteur intervient directement dans la narration. Il complète, enrichit le récit de Baudolino avec des descriptions, des digressions historiques. Les commentaires du narrateur extradiégétique interrompent les deux protagonistes et la machine littéraire remonte le temps, transfère momentanément la narration dans une scène du passé. L'emboîtement des récits et l'entrelacement des temps produisent une confusion dans les rapports temporels des événements. Le rythme du récit épouse l'enchevêtrement des activités guerrières et diplomatiques de Frédéric Barberousse et de Baudolino dont les aventures sont très liées aux démêlés des villes italiennes avec le pouvoir impérial. Grâce à la présence, la naïveté, la liberté de parole du jeune Baudolino, les discussions politiques de Frédéric Barberousse avec ses conseillers prennent une humaine dimension. Les coulisses fictives de l'*Historia* éclairent les enjeux des décisions, dévoilent les personnalités et les ambitions de chacun des protagonistes. Le retour dans le présent de la narration transite par les descriptions, les détails de la vie quotidienne à Constantinople, décor du présent de narration. Ils animent le récit de Baudolino et « marquent » les distances temporelle et géographique qui séparent fait relaté et fait présent. « Marquer » un passé, pour Michel de Certeau, « c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles [...] utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants¹⁵⁰ ». Ainsi en racontant à Nicetas la geste de Frédéric, Baudolino enterre son passé, se libère et regarde l'avenir.

¹⁴⁹ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 525.

¹⁵⁰ M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 118.

En attribuant aux personnages historiques des rôles actifs dans l'intrigue, l'auteur leur prête une seconde vie. Leurs désirs, leurs pensées, leurs réflexions fondées ou déduites nourrissent le récit historique, l'actualisent, l'enrichissent de leur présence. Les regards croisés des narrateurs extradiégétique et diégétique, et de Nicetas le byzantin, effacent le temps et l'espace qui nous séparent d'eux, leur rendent leur vulnérable humanité dans un monde recréé à rebours.

Le motif de ce retour dans le passé est la prise et le sac de Constantinople par les croisés en 1204. Elle intervient comme un coup de tonnerre dans le ciel de l'Historia et du roman, l'annonce d'un bouleversement, d'un changement, la fin d'une histoire, le tressaillement d'une autre. Le cadre spatio-temporel change. Baudolino a quitté depuis longtemps sa terre natale pour suivre Frédéric Barberousse :

Da che avevo incontrato l'imperatore, da aprile a settembre, l'esercito imperiale aveva percorso due volte l'Italia, una dalla Lombardia a Roma e l'altra in direzione opposta, procedendo come una biscia da Spoleto ad Ancona, da li alle Apulie, e poi ancora nella Romania, e ancora verso Verona e Tridentum e Bauzano, valicando infine i monti e ritornando in Germania. Dopo dodici anni passati a malapena tra due fiumi, ero stato sbalzato al centro dell'universo¹⁵¹.

La personnalité du héros recouvre une astuce littéraire qui autorise les détournements des faits historiographiques. Ainsi, pour soustraire Alessandria à la colère destructrice de l'empereur, Baudolino imagine une ruse « con la vacca di suo padre ». La discussion entre Baudolino et le marchand Ghini d'Alessandria en éclaire les causes :

- Se questa città nasce al di fuori della legge imperiale non si può che darle legittimità secondo un'altra legge, altrettanto forte e antica.
- E dove la troviamo ?
- Ma nel Constitutum Costantini, nella donazione che l'imperatore Costantino fece alla chiesa, dandole diritto di governare territori. Noi doniamo la città al pontefice e, visto che in questo momento di pontefici ce ne sono in giro due, la doniamo a quello che sta dalla parte della lega e cioè Alessandro III. Come abbiamo già detto a Lodi, e mesi fa, la città si chiamerà Alessandria, e sarà feudo papale¹⁵².

L'auteur ne modifie pas vraiment l'Historia, il la parodie en lui substituant une légende qui court encore dans la cité d'Alessandria, sa ville natale¹⁵³. Il attribue le sauvetage au fils, le héros, rusé et malin qui trompe l'ennemi en lui montrant un animal bien nourri, subterfuge qui

¹⁵¹ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 37.

¹⁵² *Ibidem*, p. 170.

¹⁵³ L'hiver et la solidarité lombarde épargneront historiquement la cité qui chaque année, au mois d'Octobre, organise de grandes fêtes populaires pour rappeler le sauvetage de la ville par Gagliaudo.

a servi à sauver plusieurs villes assiégées en Europe si l'on en croit les légendes et traditions populaires. Revanche sur l'ennemi, plaisir de la victoire, l'astuce produit toujours un effet comique que nous trouvons dans le fabliau, genre très prisé, au Moyen Âge, par le peuple qui prend sa revanche en s'amusant aux dépens des puissants. Baudolino réussit à sauver sa ville et cette désobéissance montre son attachement à sa région natale sans lui ôter cependant un sentiment de culpabilité envers son père adoptif.

Avec l'histoire des Rois Mages, Umberto Eco continue à parodier l'Historia en mêlant le profane et le sacré comme le firent les hommes de cette période. Le mélange tourne à plusieurs reprises au carnavalesque, à la farce historique. Baudolino découvre dans une basilique de Milan, que les habitants de Lodi, Crémone, Pavie détruisent pour se venger, les reliques supposées des trois Rois Mages. Il en informe Rainald de Dassel, le conseiller de Barberousse, qui comprend comme notre personnage, les perspectives marchandes, religieuses, politiques d'une telle découverte. Ils exhument les corps, les revêtissent d'habits sacerdotaux, leur inventent une authenticité et Rainald les emmène à Cologne. Néanmoins les Rois Mages ne suffisent pas à donner à l'empereur un pouvoir aussi glorieux que celui du pape dont les origines remontent à Pierre, aussi Baudolino imagine-t-il un stratagème : il explique à Frédéric Barberousse qu'il doit canoniser son ancêtre Charlemagne :

« Non è una sciocchezza, » aveva replicato Baudolino, che nel frattempo, più che riflettere, aveva quasi visto la scena che quell'idea poteva figliare. « Ascolta : tu vai ad Aquisgrana, dove giacciono le spoglie di Carlo Magno, le riesumi, le metti in un bel reliquiario al centro della Cappella Palatina e , alla tua presenza, con un corteo di vescovi fedeli, compreso il signor Rainaldo che come arcivescovo di Colonia è anche metropolita di quella provincia, e una bolla del papa Pasquale che ti legittima, fai proclamare santo Carlo Magno. Capisci ? Tu proclami santo il fondatore del sacro romano impero, una volta che lui è santo è superiore al papa e tu, in quanto suo legittimo successore, sei della prosapia di un santo, sciolto da qualsiasi autorità, anche quella di chi pretendeva di scomunicarti¹⁵⁴.

Baudolino imagine alors la mystification suprême, un « faux » qui devrait apporter la gloire à Frédéric Barberousse : le « Gradale » que l'empereur remettrait au Prêtre Jean. Comment trouver la relique divine ? A quoi ressemble-t-elle ? Existait-elle ? Son père mourant lui fournit la réponse :

Nostro Signore era il figlio di un falegname e stava con dei morti di fame peggio di lui ; per tutta la vita ha portato lo stesso vestito, ce lo diceva il prete in chiesa, che non aveva cuciture per non andare a male prima che lui avesse compiuto trentatré anni, e tu mi

¹⁵⁴ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 125.

vieni a dire che faceva baldoria con un calice d'oro e di slupizzupoli. Me la racconti bella, tu. Cara grazia se aveva una scodella come questa, che gliela aveva scavata suo padre in una radice, come ho fatto io, roba che dura una vita e non si rompe gnanca con il martello, anzi già che ci penso, dammi ancora un po' di questo sangue di Gesu Cristo, che è l'unico che mi aiuta a morir bene¹⁵⁵.

Tant de fausses reliques circulaient à l'époque que lorsque son père, Gagliaudo, s'éteignit, Baudolino prit l'écuelle en bois et la baptisa le « Gradale ». Umberto Eco se livre avec l'écuelle à une parodie des mythes du Saint Graal et de la légende du Prêtre Jean. Il détourne les légendes et invente une incroyable histoire de Templiers de retour de la Terre Sainte qui auraient emporté avec eux le Saint-Graal dérobé au Prêtre Jean et que Baudolino leur a acheté. En l'absence du vase sacré, il emprunte l'écuelle en bois de son père. Nicétas remarque à ce moment du récit de Baudolino :

Non ti chiedevi che cosa sarebbe avvenuto se Federico fosse arrivato davvero dal Prete, gli avesse porto il Gradale, e quello avesse spalancato gli occhi chiedendosi che cosa era quella scodella che lui non aveva mai visto ? Federico sarebbe diventato non la gloria, ma il giullare della cristianità¹⁵⁶.

La réécriture sous une forme parodique de la Quête du Graal replace le mythe forgé par Chrétien de Troyes dans sa dimension littéraire et symbolique. Son succès immédiat qui perdure encore de nos jours, répond à la quête fondamentale de l'être d'un savoir impossible à atteindre qui se dévoile peut-être comme pour Yambo au moment de mourir dans la fulgurance de l'Aleph. A moins que *l'intentio auctoris* ne soit que nous percevions dans le Gradale la manifestation de la puissance du signifiant « graal ». Car, selon l'analyse de Lacan,

Le graal constitue la matrice du signifiant « le vase est là depuis toujours. Il est peut-être l'élément le plus primordial de l'industrie humaine. [...] S'il est vraiment signifiant, et si c'est le premier signifiant façonné des mains de l'homme, il n'est signifiant dans son essence de signifiant, de rien d'autre que de tout ce qui est signifiant –autrement dit, de rien de particulièrement signifié¹⁵⁷.

Dans le roman, la parodie dénonce l'illusoire de la quête sans lui ôter son sens : la sublimation de Frédéric. En remettant le Gradale au Prêtre Jean, il entrerait dans la légende et réaliserait le grand mythe de la chrétiété.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 280, 281.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 286.

¹⁵⁷ J. Lacan, *Séminaire VII*, cite par Rey-Flaud Henri, *La sublimation de Freud à Lacan : le fil rouge de l'amour courtois, Figures de la psychanalyse*, 2002/2 n° 7, p. 137-148 DOI : 10.3917/fp. 007. 0137. Article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn?info/revue-figures-de-la-psy-2002-2-page-137.htm>

La sincérité des sentiments de Baudolino à l'égard de son père adoptif se manifeste lors de la défaite des troupes impériales à Legnano en 1176. Cette année là, Baudolino apprend que l'armée impériale se dirige vers Pavie et, désireux de rencontrer l'empereur, il cherche à le croiser en chemin. Il arrive ainsi sur le champ de bataille de Legnano où les troupes milanaïses et impériales ont combattu. Les morts jonchent la plaine et l'empereur demeure introuvable. Malgré le danger, Baudolino cherche l'empereur parmi les cadavres :

Baudolino era andato a guardare anche in quei cespugli. C'era un mucchietto di cadaveri, tre proni sopra uno supino. Sollevò i tre che gli davano la schiena, e sotto vide, con la barba rossa, ma di sangue, Federico. Capì subito che era vivo, perché gli usciva come un rantolo leggero dalle labra socchiuse¹⁵⁸.

Après ce sauvetage il lui propose de partir pour le royaume du Prêtre Jean :

Tu devi puntare a oriente, oltre Bisanzio, importa le insegne del tuo impero nelle terre cristiane che si stendono al di là dei regni degli infedeli, unendoti all'unico e vero rex et sacerdos che impera laggiù sin dal tempo dei Magi¹⁵⁹.

Ainsi le lien est établi, entre les Rois Mages, le Prêtre Jean et le Gradale, Umberto Eco a franchi la frontière du merveilleux politique dont parle Jacques Le Goff :

Les « leaders » du Moyen Âge ont utilisé le merveilleux à des fins politiques. C'est une des formes de récupération, mais c'est une forme extrême. Il est bien connu et presque normal, banal que les dynasties royales aient cherché à se trouver des origines mythiques¹⁶⁰.

Umberto Eco reconsidère l'Historia et porte un regard ironique sur les événements à partir d'un personnage, Baudolino, qu'il dote d'intelligence, de ruse, de malice, et dont les mensonges apparaîtraient des fanfaronnades si « la société (n') était faite de menteurs »¹⁶¹ selon Jacques Le Goff, et il ajoute : « L'ensemble des biens mis à la disposition de l'humanité médiévale est si insuffisant que pour vivre il faut se débrouiller. Celui qui n'a pas la force ou la ruse est presque sûrement condamné à périr¹⁶² ». Donc Baudolino ne ment pas, il est simplement débrouillard mais Umberto Eco se sert de ce trait de caractère dont il a doté son personnage, pour mettre en pratique la *duplex veritas* en Histoire. Cette doctrine qui n'a jamais été enseignée au Moyen Âge, serait une légende selon Luca Bianchi¹⁶³ mais elle est

¹⁵⁸ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 207.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 209.

¹⁶⁰ J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 26.

¹⁶¹ J. Le Goff, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008, p. 325.

¹⁶² *Ibidem*, p. 326.

¹⁶³ L. Bianchi, *Pour une histoire de la double vérité*, Paris, Vrin, 2008, p. 76.

cohérente avec l'impossibilité de vérifier la véracité des récits de Baudolino, leur authentification historique n'intervenant qu'a posteriori. La théorie de la « double vérité » défend l'idée d'une vérité « philosophique » et d'une vérité « populaire ». Appliquée à *Baudolino*, nous dirons que le personnage énonce une vérité populaire puisqu'il la raconte comme s'il s'agissait d'une autobiographie ; il en est le démiurge, le narrateur et l'acteur. Il agit sur les événements, il s'attribue une puissance que personne ne lui reconnaît et surtout pas Nicetas, l'historien. Baudolino triche, feint d'être l'artisan de son destin. Son conflit est surtout moral et son récit sert de « miroirs à ses folies¹⁶⁴ » et à ses rêves. Il fait de ses fantasmes une réalité et de ses rêves une fiction.

Son histoire se situe au carrefour de la mémoire individuelle et collective. Elle ressemble à celle des nombreux pèlerins, voyageurs, aventuriers ou croisés qui par terre, par fleuve ou par mer, parcourent de vastes territoires, franchissent parfois les frontières du vaste monde chrétien, malgré les dangers innombrables qui les guettent. Mais ils n'ont pour la plupart, comme notre héros, rien à perdre car ils ne possèdent rien ou presque. Jacques Le Goff rapporte :

Le paysan, dont les champs ne sont qu'une concession plus ou moins révocable du seigneur et sont souvent redistribués par la communauté villageoise selon la rotation des cultures et des champs, n'est lié à sa terre que par la volonté seigneuriale à laquelle il échappe volontiers par la fuite d'abord, par l'émancipation juridique plus tard. Individuelle ou collective, l'émigration paysanne est un des grands phénomènes de la démographie et de la société médiévales. Sur les routes, chevaliers, paysans rencontrent les clercs en voyage régulier ou en rupture de couvent – tout ce monde des moines gyrovagues contre qui conciles et synodes légifèrent en vain – les étudiants en marche vers les écoles ou les universités célèbres, [...] les pèlerins, les vagabonds de toute sorte¹⁶⁵.

1.2.1 *L'empire du milieu*

Le roman bascule avec la troisième croisade mais respecte l'Historia jusqu'à la mort de Frédéric Barberousse. Umberto Eco dresse un tableau fidèle et complet de la situation politique au travers des dialogues de Nicetas et Baudolino. La confusion règne dans les terres d'Orient, envahies par les croisés, en proie aux rivalités, aux intrigues de palais qui s'ajoutent aux luttes religieuses. Le décor de la *fabula* change mais les conflits demeurent et cette partie fonctionne comme un miroir de la phase occidentale, seuls les acteurs sont différents.

¹⁶⁴ L. Aragon, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 2008, p. 48.

¹⁶⁵ J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 109-110.

Certains éléments historiques permettent de mieux situer les faits. L'histoire de Byzance est celle de l'Empire romain d'orient qui dure de 330 à 1453. « Elle ne constitue pas l'épilogue lamentable de l'histoire romaine, précise Alain Ducellier, elle est un fait historique indépendant et possède donc ses propres origines, sa propre apogée, sa propre décadence¹⁶⁶ ». L'Empire byzantin tire son nom d'une ville et ne recommence à se sentir l'héritier des anciens Grecs que face au danger turc. Depuis 638, les musulmans se sont emparés de la Syrie et de Jérusalem. Le tombeau du Christ est devenu un des premiers lieux de pèlerinage et les musulmans tolèrent que chrétiens et juifs pratiquent leur religion mais sans prosélytisme ni ostentation en tant que « protégés¹⁶⁷ ». L'Empire byzantin tarde à reconquérir ces lieux saints qui sont de plus en plus délabrés, rapportent les pèlerins. En 1009, la *pax arabica* est rompue par un raid musulman qui détruit l'église constantinienne du Saint Sépulcre. La relative entente entre Byzance et les Etats musulmans se détériore avec l'invasion de la Perse par les Turcs en 1055. Le projet de défense des lieux saints du pape Grégoire VII, en 1074, avorte en raison du conflit qui l'oppose à l'empereur germanique Henri IV. En 1081, l'empereur byzantin Alexis doit affronter à la fois les Turcs et les Normands d'Italie du Sud qui marchent sur Constantinople. La flotte vénitienne lui vient en aide en échange de nombreux avantages commerciaux. Byzance a besoin de troupes et fait appel à des mercenaires occidentaux. Le pape Urbain II reprend le projet de son prédécesseur et lance un appel « au nom du Christ ». « Les croisés ne sont plus les guerriers du pape mais du Christ lui-même. La sacralisation de l'entreprise y gagne, comme les récompenses spirituelles qui y sont attachées¹⁶⁸ ». La première croisade de 1096 à 1101 permet aux seigneurs occidentaux d'intervenir dans l'Empire « et de se tailler des principautés ». Les Etats latins sont le plus souvent en expansion mais les frictions ne manquent pas entre l'empereur byzantin et les barons chrétiens. Certains refusent de rendre hommage à « cet empereur des Grecs réputés fourbes et efféminés¹⁶⁹ ». « Aux Grecs, les Latins reprochent d'être maniérés, lâches, trompeurs. Ils leur reprochent surtout d'être riches¹⁷⁰ », souligne Jacques Le Goff.

¹⁶⁶ A. Ducellier, *Les byzantins*, Paris, Seuil, 1963, p. 5.

¹⁶⁷ J. Fiori, *Les Croisades*, Paris, Jean Paul Gisserot, 2001, p. 12.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 25.

¹⁶⁹ J. Fiori, *Les Croisades*, Paris, Jean Paul Gisserot, 2001, p. 32.

¹⁷⁰ J. Le Goff, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008, p. 116.

1.2.2 *Le mystère de la chambre close*

Nicetas, Baudolino et le narrateur extradiégétique, l'auteur, respectent l'Histoire, s'attardent sur la description des lieux, les détails quotidiens, les envies, les haines suscitées par les richesses inconnues de l'Orient. La mort dramatique de Frédéric Barberousse représente pour Umberto Eco un motif fictionnel qu'il saisit et transforme en mystère de la chambre close : Baudolino et ses amis découvrent Frédéric mort dans sa chambre hermétiquement close que Ardzrouni¹⁷¹, amateur de sciences magiques, noble arménien, chargé de guider les troupes impériales vers l'Arménie, a mis à sa disposition dans son château – forteresse de Dadjig en Cilicie. Le suspense, jusqu'alors concentré sur les soubresauts du récit de Baudolino, se déplace dans une énigme, empruntée aux meilleurs romans policiers des XIX^e et XX^e siècles de Gaston Leroux à Agatha Christie. *Il nome della rosa* est un polar parce que, déclare Umberto Eco, « Si le roman policier plaît, c'est qu'il représente une histoire de conjecture à l'état pur. [...] Au fond la question de base de la philosophie (comme de la psychanalyse) est la même que celle du roman policier : à qui la faute¹⁷² ? » Avec la mort incompréhensible de l'empereur, le roman s'ouvre davantage encore sur l'imaginaire médiéval et prépare psychologiquement lecteurs et personnages à pénétrer dans l'univers fabuleux et mystérieux de l'Orient du Prêtre Jean. Umberto Eco rompt avec le rationalisme historique et exploite le sentiment d'incertitude qui séduit dans l'artifice narratif de l'énigme. L'entrée dans la narration du personnage Ardzrouni, suspect de par ses origines, et de plus ami de Zosime qui avait volé à Baudolino la lettre du Prêtre Jean, annonçait le drame. Le décor est mis progressivement en place, les difficultés rencontrées par Frédéric et l'armée dans la traversée de la Cilicie, les conduisent jusqu'à la forteresse d'Ardzrouni, aussi inhospitalière extérieurement que le château des Karpates de Jules Verne, « il refugio in cui io coltivo i miei studi su aria, fuoco, terra e acqua¹⁷³ ». Umberto Eco s'attarde sur la chambre que Frédéric occupera, sur l'environnement, les positions de l'armée et de la garde rapprochée de l'empereur. Il décrit longuement les appareils étranges qui se trouvent dans la forteresse, les magies du personnage. Le mystère s'épaissit, l'atmosphère s'alourdit avec les expériences du mage. Umberto Eco n'invente pas et décrit des mécanismes qui existaient en Orient à cette époque¹⁷⁴. Il tisse avec cet épisode des liens entre les mystères des énigmes policières

¹⁷¹ Le nom de ce mage n'est pas sans rappeler celui du célèbre prestidigitateur Houdini, spécialiste en évasions et machineries.

¹⁷² U. Eco, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 63.

¹⁷³ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 301.

¹⁷⁴ Voir les inventions d'Héron d'Alexandrie in U. Eco et G. B. Zorzoli, *Histoire illustrée des inventions*, Paris, Hachette, 1961, pp. 57-68.

contemporaines et le roman médiéval car l'arrivée de Frédéric et de sa garde personnelle dans la forteresse d'Ardzrouni n'est pas sans rappeler l'arrivée du roi Arthur au château de la fée Morgane ; le décor est différent mais le mystère baigne les lieux et les chambres se révèlent des tombeaux pour les deux rois. Le château de l'Arménien offre de grandes similitudes avec le château du Graal, il est perché, perdu presque oublié de son propriétaire, déjà hors du temps et de l'espace humain. Sur le chemin étroit et escarpé qui conduit à l'entrée, le malaise augmente et s'accroît en pénétrant dans les pièces encombrées de machines inconnues aux allures étranges. La forteresse transpire le danger, le drame à venir. La scène signe la fin de la geste de Frédéric et le basculement dans un autre monde.

Le lendemain matin, lorsque Baudolino et ses amis découvrent le corps sans vie de l'empereur, craignant les représailles du fils légitime de Frédéric, ils décident de camoufler le décès en mort accidentelle dans la rivière, rejoignant ainsi l'Historia. Le Poète justifie la tromperie à Baudolino, effondré par la mort de son père adoptif :

Noi eravamo di guardia, l'imperatore è morto, quindi noi siamo i responsabili. Prima che abbiamo potuto dire qualcosa, il figlio ci avrà appiccato a qualche albero, e se in questa maledetta valle non esiste un albero, ci farà pendere dalle mura. Lo sai Baudolino, il figlio questa storia del Gradale l'ha sempre vista come un complotto per trascinare suo padre dove non sarebbe mai dovuto andare. Ci ammazza, e in un colpo solo si libera di tutti noi. E i suoi baroni ? La voce che l'imperatore sia stato ucciso, li spronerebbe ad accusarsi l'un l'altro, sarebbe un massacro. Noi siamo il capro da sacrificare per il bene di tutti¹⁷⁵.

Après la tragédie, Baudolino et ses complices décident de poursuivre leur route vers le royaume du Prêtre Jean pour lui remettre le « Gradale » au nom du grand empereur de l'occident, Frédéric Barberousse.

Le référentiel historiographique change, Umberto Eco abandonne les grands chemins de l'Histoire factuelle pour emprunter ceux des *mirabilia* orientales. Il glisse dans *Baudolino* cet espace romanesque des *Mille et une Nuits*, emprunté aux romans d'Alexandre et aux voyages de Marco Polo car explique Jacques Le Goff :

L'Orient, c'est le grand réservoir du merveilleux, l'orient, c'est le grand horizon onirique et magique des hommes de l'Occident médiéval, parce que c'est le vrai étranger, et parce qu'il a joué ce rôle, si l'on peut dire, depuis toujours pour les Grecs et les Romains au moins. Tout vient de l'Orient, le bon et le mauvais, les merveilles et les hérésies¹⁷⁶.

¹⁷⁵ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 318.

¹⁷⁶ J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 36, 37.

1.3 - Baudolino : la création d'un héros légendaire

Après la mort de Frédéric, Baudolino poursuit sa destinée commencée un soir de brouillard d'avril 1155, quand il croise ce « baron sur un cheval tout en fer » perdu dans la forêt, il ignore alors qu'il s'agit de l'empereur germanique Frédéric Barberousse, roi d'Italie, son suzerain et maître. Il relate la rencontre dans sa *chronica* palimpseste :

[...] ma poi Terdona non è caduta perké anno preso solo il borgo ma non l'Arce et a continuato ancora ke poi viene la fine della mia kronica quando li anno tolto l'acua et quelli più tosto ke bere il loro pisio an detto a Fredericus ke erano fidelissimi, lui li a lasiati usire ma la città l'a prima brusiata.

Dans la forêt de son enfance où il garde les porcs de son père, Baudolino a rencontré la licorne « color del lacte col suo Corno a tortilione proprio là dove i chavalli anno quello ke per noi è il Naso »¹⁷⁷ et Saint Baudolino chevauchant à travers bois sur l'animal mythique. Le garçon grandit dans ce domaine de « légendaires effrois » d'aventures, de sortilèges et d'enchantement, et sans doute a-t-il été touché par le génie du lieu, la corne de la licorne qui éloigne, dit-on, les démons et purifie ce qu'elle touche¹⁷⁸ car il possède des pouvoirs particuliers, celui de la Vision, comme Madeleine, et celui des langues, comme les apôtres. Ce don divin se révèle très utile car il comprend et parle tous les langages et dialectes utilisés par les personnes qu'il rencontre¹⁷⁹ dans les pays occidentaux et orientaux. Le jeune garçon que l'empereur trouve dans la forêt de la Frasketa, alors que se déroule le siège de la ville de Tortone, n'est pas un petit paysan ordinaire. Ses talents singuliers le placent entre le réel et l'irréel, entre la vérité et le mensonge. Le petit paysan raconte à Frédéric, pour obtenir quelques pièces, que Saint Baudolino, lui est apparu en songe deux nuits consécutives et qu'il lui a prédit « ke l'imperatore fa una grande vittoria a Terdona perké Fridericus era il signore unico et vero di tutta la Longobardia complexa la Frasketa ». Amusé mais intéressé car il comprend qu'il détient là un argument pour remotiver ses troupes, Frédéric l'emmène avec lui au camp impérial et quelque temps après, l'armée remporte la victoire et détruit Tortone qu'elle assiégeait en vain depuis des mois. L'empereur, séduit, propose au père de Baudolino, de garder l'enfant avec lui et de l'élever comme son fils.

¹⁷⁷ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 12.

¹⁷⁸ M. Pastoreau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 79.

¹⁷⁹ La faculté attribuée par l'auteur à son héros reflète le débat sur une langue universelle, perdue après la destruction de la Tour de Babel qui agitant les milieux théologiques du Moyen Âge, les latins et les kabbalistes. U. Eco rappelle Dante, « la *forma locutionis* édénique, naturelle et universelle ». Voir U. Eco, *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil, 1994, p. 63.

La *chronica* palimpseste du premier chapitre du roman s'interrompt brusquement, une ellipse temporelle, un silence que Baudolino comblera au fil de ses récits. Nous le retrouvons cinquante années plus tard à Constantinople, le jour du massacre alors que « la città più bella del mondo ardeva, sì, ma come un braciare di aromi profumati ». Dans les rues de la ville tandis que se perpétue l'atroce massacre des chrétiens par les chrétiens, le héros apparaît obsédé par le désir de garder en mémoire son histoire, de rédiger sa *Gesta Baudolini*. Dans l'église Sainte Sophie, ce jour-là, Baudolino sauve Nicéas, « già oratore di corte, giudice supremo dell'impero, giudice del Velo, logoteta dei segreti, ovvero - come si sarebbe detto tra i latini - cancelliere del basileo di Bizanzio nonché storico di molti Comneni e degli Angeli¹⁸⁰ ». L'ekphrasis met sous les yeux du lecteur l'horreur du spectacle que Nicetas découvre en pénétrant dans le lieu sacré :

Ma come vi entrò, già sbiancava per l'orrore. Quel grande spazio era cosparso di cadaveri, tra i quali caracollavano cavalieri nemici sconsigliatamente ubriachi. [...] Ma alcuni prima, e sghignazzando, prendevano dalla sella del loro cavallo una fiasca piena di vino, ne versavano nel vaso sacro, e ne bevevano, parodiando le movenze di un celebrante. Peggio ancora, sull'altar maggiore ormai spogliato, una prostituta discinta, alterata da qualche liquore, danzava a piedi nudi sulla mensa eucaristica, facendo parodia di sacri riti, mentre gli uomini ridevano e la incitavano a togliersi le ultime vesti ; essa, a poco a poco denudatasi, si era messa a ballare davanti all'altare l'antica e peccaminosa danza del cordace, e infine si era buttata, ruttando stanca, sul seggio del patriarca¹⁸¹.

Par les souterrains de Sainte Sophie, Baudolino et Nicéas fuient le spectacle sacrilège en empruntant l'issue secrète, la « Colonna Sudante » qui révèle des escaliers en colimaçon conduisant à une basilique souterraine aquatique, les citernes qui alimentent les jardins de Constantinople :

Baudolino vide il ventre stesso di Costantinopoli, là dove, quasi sotto alla più grande chiesa del mondo, si estendeva non vista un'altra basilica, una selva di colonne che si perdevano nel buio come tanti alberi di una foresta lacustre, sorgenti dall'acqua. Basilica o chiesa abbaziale del tutto capovolta, perché anche la luce, che lambiva appena capitelli che sfumavano nell'ombra delle volte altissime, non proveniva da rosoni o vetrate, ma dall'acquoreo pavimento, che rifletteva la fiamma mossa dai visitatori¹⁸².

Nicetas conduit Baudolino dans le ventre de la basilique, la citerne, lieu caché, espace dans l'espace. Umberto Eco reprend un thème constant dans son œuvre romanesque, souvenir, peut-être, des romans de littérature de jeunesse. Umberto Eco cultive le secret, le

¹⁸⁰ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 18.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁸² *Ibidem*, p. 34.

mystère, l'énigme. Le mécanisme dissimulé dans les volutes d'un bas relief, l'aspérité d'un mur ou les planches disjointes d'un grenier révèlent un endroit interdit, réservé aux seuls initiés. La bibliothèque de *Il Nome della rosa*, le bateau de *l'Isola del giorno prima*, la chapelle dans *La misteriosa fiamma della regina Loana*, la tourelle dans *Il pendolo di Foucault* sont autant de cachettes secrètes où le héros trouve refuge.

Les deux hommes parcourent les travées noyées de l'abbatiale. Les hypotyposes dévoilent les beautés secrètes de la réserve d'eau, les colonnes de marbre qui s'élancent vers des cieux de briques rouges éclairés par les reflets des torches. Ils parviennent ainsi à la tour des Gênois où Baudolino a des amis. Il met à l'abri Nicétas et lui demande de devenir son historien. Il lui raconte rétrospectivement son destin singulier, sa naissance misérable dans la Frascheta, son adoption par Frédéric Barberousse, ses aventures auprès de l'empereur romain germanique et, après la mort de celui-ci, son voyage vers le royaume du Prêtre Jean.

La prise de Constantinople et les exactions qui suivent, le sauvetage de Nicétas et de sa nombreuse famille, leur fuite vers la petite ville de Selymbria, rythment le récit des aventures de notre héros. Baudolino ne peut plus quitter Nicétas qui lui est « *necessario come l'aria che respiro*¹⁸³ » : « *Tu sei diventato la mia pergamena, signor Niceta su cui scrivo tante cose che avevo persino dimenticato*¹⁸⁴ ».

La transformation du type de narrativité se manifeste par un changement de graphie, de langue, de discours et de style. Elle matérialise le saut dans le temps et l'espace, la rupture dramatique et brutale dans la vie de Baudolino mais aussi dans la chrétienté. La narration épouse la confusion qui règne dans la ville, elle hésite, adopte un rythme discontinu, alterne discours direct et indirect, les motifs de la chanson de geste et du roman. *Baudolino* s'inscrit dans une période historique de confrontation idéologique et politique que l'architecture complexe du roman manifeste. La fiction et l'Histoire s'entremêlent pour construire un récit à rebondissements, à épisodes, intense, dramatique où l'amour et les intrigues de cour contrairement au roman médiéval, ne guident pas les événements.

Le récit s'organise sur des bases historiques jusqu'à la mort de Frédéric qui libère en quelque sorte Baudolino, le fait entrer dans sa vérité. La matière historique de ses récits occulte la singularité originelle du personnage et ses dons exceptionnels. L'Historia sert d'écran, de façade : il apparaît réel autant que Frédéric ou les autres. Il est dans l'Historia ce que les Autres voulaient qu'il soit : une sorte de fou du roi, de *trickster*. Il représente l'anti-courtisan, l'image du peuple, « celui qui fait parvenir aux oreilles du souverain les

¹⁸³ *Ibidem*, p. 214.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 214.

informations que dissimule ou édulcore son entourage immédiat, celui qui ose le mettre devant ses erreurs¹⁸⁵ ». L'empereur affectionne le fils adoptif :

A quell'epoca Federico non era ancora diventato padre, credo si fosse affezionato a me, che gli dicevo quello che gli altri gli tacevano per rispetto. Mi ha trattato come fossi creatura sua, mi lodava per i miei ghirigori, per i primi conti che sapevo fare con le dita, per le nozioni che stavo apprendendo sul padre suo, e sul padre di suo padre [...] Forse pensando che non capissi, talora si confidava con me¹⁸⁶.

Le franc-parler et le bon sens de Baudolino plaisent à Frédéric, aussi se confie-t-il volontiers à lui :

Federico a un certo punto si era fermato, aveva guardato negli occhi Baudolino e gli aveva detto : « Tu mi sei testimone, ragazzo, io mi sto affannando a porre sotto una sola legge le città d'Italia, ma ogni volta debbo ricominciare da capo. Forse è sbagliata la mia legge ? Chi mi dice che la mia legge sia giusta ? » E Baudolino, quasi senza pensarci : « Signore, se incominci a ragionare così non la finisci più, e invece l'imperatore esiste proprio per questo, lui non è imperatore perché gli vengono le idee giuste, ma le idee sono giuste perché vengono a lui, e basta. » Federico l'aveva guardato, poi aveva detto a Rainaldo : « Questo ragazzo dice le cose meglio di voi tutti ! Se queste parole fossero solo volte in buon latino, apparirebbero mirabili¹⁸⁷ ! »

Baudolino ose même lui adresser de violents reproches lorsqu'il apprend les massacres perpétrés à Milan :

L'imperatore, come lo rivede dopo tanto tempo, stava per abbracciarlo lietissimo, ma Baudolino non poté trattenersi. Si tirò indietro, pianse, gli disse che era malvagio, che non poteva pretendere di essere la fonte della giustizia se poi si comportava da uomo ingiusto, che si vergognava di essere suo figlioccio. A chiunque altro gli avesse detto cose del genere, Federico gli avrebbe fatto strappare non solo gli occhi e il naso, ma anche le orecchie. E invece fu colpito dal furore di Baudolino e lui, l'imperatore, cercò di giustificarsi. « È ribellione contro la legge, Baudolino, e tu sei stato il primo a dirmi che la legge sono io. Non posso perdonare, non posso essere buono. È mio dovere essere spietato. Credi che mi piaccia¹⁸⁸ ? »

Contrairement à ses craintes, Frédéric ne lui reproche pas ses dures paroles, il s'excuse « per la sua ira, e dicendogli che preferiva, ai cento adulatori che aveva intorno, un figlio

¹⁸⁵ M. Lever, *Le sceptre et la marotte*, Paris, Fayard, 2000, p.152.

¹⁸⁶ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 36.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 63.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 108.

come lui, capace di dirgli quando sbagliava. « Non ha il coraggio di dirmelo neppure il mio confessore, » gli aveva detto sorridendo. « Sei l'unica persona di cui mi fido¹⁸⁹ ».

Déjà honteux d'avoir trahi la confiance de son père adoptif en échangeant un baiser avec Béatrix, Baudolino se rend compte :

[...] che in un solo attimo aveva commesso quattro crimini : aveva offeso la maestà dell'imperatrice, si era macchiato di adulterio, aveva tradito la fiducia di suo padre, e aveva ceduto all'infame tentazione della vendetta [...] e commesso il quinto e più orribile dei peccati, avrebbe indelebilmente macchiato la virtù del proprio idolo solo per soddisfare il suo rancore, avrebbe trasformato quello che era divenuto il fine della sua esistenza in uno squallido strumento¹⁹⁰.

1.3.1 *L'étrange voyage*



Figure 4 : Le Prêtre Jean¹⁹¹

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 113.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 112.

¹⁹¹ M.-T. Gousset, *Le livre des merveilles du monde – Marco Polo*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2002, p. 42.

En décidant de poursuivre sa route vers le royaume du Prêtre Jean après la mort de Frédéric, Baudolino entreprend sa rédemption, sa propre croisade ; il devient le guide, le chef de l'expédition vers le chimérique royaume. Ils sont douze à présent. Leur étoile, comme celle des Rois Mages, c'est le royaume du Prêtre Jean qu'ils désirent atteindre avec des ambitions fort différentes : Boron et Kyot voulaient retrouver le Gradale que tous croyaient volé par le pervers Zosime ; Rabbi Solomon espère trouver les tribus juives perdues ; le Poète convoite les richesses fabuleuses d'Orient ; Ardzouni fuit son pays et Abdul pense se rapprocher de la princesse de ses rêves. Ils partent « nourris (au départ) de légendes qu'ils tiennent pour vérités, ils apportent leurs mirages avec eux et leur imagination crédule matérialise leurs rêves¹⁹² ». A Paris, ils avaient découvert dans la bibliothèque Saint Victor les *mirabilia Indiae* :

Nei manoscritti della biblioteca di San Vittore si leggeva che chi viaggiava in quei luoghi non faceva altro che imbattersi in città splendide, coi templi dal tetto coperto di smeraldi, con regge dai soffitti d'oro, con capitelli d'ebano, statue che sembrano vive, altari d'oro con sessanta gradini, mura di zaffiro puro, pietre così luminose da rischiarare come fiacole, montagne di cristallo, fiumi di diamanti, giardini con alberi da cui stillano balsami profumati che permettono agli abitanti di vivere aspirando il loro solo odore, monasteri dove allevano solo pavoni coloratissimi, la cui carne non subisce corruzione, e a portarla in viaggio si conserva per trenta e più giorni anche sotto un solo rovente, senza mai emanare cattivo odore, fonti splendide la cui acqua brilla come la luce del fulmine che, a metterci dentro un pesce secco conservato nel sale, ecco che quello ritorna alla vita e guizza via, segno che quella è la fonte dell'eterna giovinezza¹⁹³.

L'élaboration romanesque s'effectue à partir de la vision occidentale de l'Orient au Moyen Âge. La représentation provenait, rapporte Jacques Le Goff, « de médiocres sources hellénistico-latines et d'écrits légendaires¹⁹⁴. En recueillant dans son *Historia Naturalis* les légendes circulant sur l'Inde, Pline l'Ancien avait accrédité « la croyance d'un monde indien regorgeant de merveilles¹⁹⁵ ». Après lui, poursuit Jacques Le Goff, Gaius Iulius Solinus enrichit sous l'autorité de Martinus Capella le mythe indien. « La lettre d'un certain Fermes à l'empereur Hadrien « sur les merveilles de l'Asie » raconte un prétendu voyage en Orient. [...] Trois traités de même nature, dont une *Epistola Premonis regis ad Traianum Imperatorem*, confirment en Occident le thème et l'expression des *mirabilia Indiae*. [...] *La Lettre d'Alexandre à Aristote* qui circulait dès 800 environ » alimente les légendes. Ainsi

¹⁹² J. Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 283.

¹⁹³ U. Eco, *Baudolino*, cit. p. 340.

¹⁹⁴ J. Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge*, cit. p. 285.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 285.

nourri des épistolaires, des encyclopédies, des grands récits épiques du cycle arthurien et d'Alexandre le Grand puis des voyages de Marco Polo voire du recueil des *Mille Contes* qui arrive à Bagdad aux X^e et XI^e siècles, *Baudolino* nous plonge dans l'intertextualité foisonnante des *merveilles* orientales. Les *Bestiaires* constituent une autre source métafictionnelle qui inspire l'écriture d'une partie du voyage des douze compagnons. Ces recueils, dont le premier fut le *Physiologus*, partent « d'observations ou de croyances concernant tel ou tel animal, voire plus simplement de son nom ou de son aspect, il procède par comparaisons, métaphores, étymologies ou similitudes pour se livrer à des considérations morales ou religieuses¹⁹⁶ ». Ces manuscrits richement illustrés établissent par analogie une relation entre la nature, l'homme et Dieu.

Les références intertextuelles déterminent plusieurs lectures. Quatre niveaux de sens¹⁹⁷ se dégagent : littéral, moral, allégorique et anagogique. Le voyage se décompose, selon nous, en quatre phases : la première que nous qualifierons d'ethnologique car les douze personnages prennent contact avec une humanité différente, la deuxième plus initiatique est marquée par les épreuves qui se succèdent, la troisième correspond au séjour dans le royaume du diacre Jean et la quatrième au retour à Constantinople.

Alors que Nicetas et le narrateur extradiégétique intervenaient fréquemment dans le récit de Baudolino, le voyage vers le royaume du Prêtre Jean ne connaît pas d'interruption jusqu'à l'arrivée à Pndapetzim, le royaume du Diacre Jean, fils putatif du Prêtre Jean. La linéarité du texte répond à l'intentionnalité des protagonistes. Elle maintient le sens, la direction tandis que le héros et ses amis errent sur des terres géographiquement imprécises où le temps n'existe plus. Le royaume du Prêtre Jean n'a pas de localisation géographique précise. On le situe « tout près du Paradis terrestre ». La carte de Cosmas qui leur sert de guide représente la terre conformément aux Ecritures :

Ecco vedete ? Questa è la cornice dell'Oceano. Al di là vi sono terre dove Noè abitava prima del diluvio. Verso l'oriente estremo di queste terre, separate dall'Oceano da regioni abitate da esseri mostruosi –che sono poi quelle attraverso cui dovremo pure passare –c'è il Paradiso Terrestre¹⁹⁸.

« Il [Cosmas] écrivait que la voûte céleste opaque était percée aux points cardinaux par des fenêtres d'où s'échappaient les pluies et les vents, et par où sortait chaque matin le soleil,

¹⁹⁶ M. Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 24.

¹⁹⁷ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002, p. 278.

¹⁹⁸ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 335.

après avoir parcouru, invisible, l'autre face du ciel¹⁹⁹ ». La carte donne une représentation anagogique de la Terre à l'instar des « mappemondes médiévales, souvent de forme oblongue ou ovale, [qui] représentaient « l'orbe terrestre (orbis terrae), entendue comme la projection en plan de la sphéricité de la terre (globus terrae)²⁰⁰ ». La carte de Cosmas représente allégoriquement la démarche morale et religieuse de Baudolino. Il entreprend sa quête pour se racheter et la carte figure les épreuves que le chrétien trouve sur son chemin pour « s'instruire et se corriger²⁰¹ ». Les plaines brûlées de Yambut, les marécages de Cataderche, les villes de Salibut, Caramaria, Salopatana ou le fleuve Boubouctor dont les pierres de la grève noircissent la peau de celui qui les touche, le fleuve Sambatyon constituent des épreuves sur le chemin de sa rédemption. Les noms des territoires traversés brouillent à dessein les repérages géographiques. Certains, après recherches, se trouvent à Java, en Inde et le fleuve Arlon en Belgique ! L'espace géographique du Moyen Âge ne se préoccupe pas de localisations ou distances précises, il a des valeurs symboliques, selon l'expression de Henry Corbin²⁰². Il reste, y compris au XIII^e siècle, période durant laquelle Marco Polo effectue son voyage vers la Chine, une *Imago Terrae* symbolique. Nous sommes dans des pays qui se trouvent hors de l'ordre naturel, par leur situation ou leurs habitants. « Sohrevardi, grand philosophe persan du XII^e siècle, rapporte Hamid Nedjat²⁰³, définit « ce monde imaginal » comme le monde des « réalités spirituelles, auquel n'ont accès que les mystiques et les initiés. Il s'agit là des événements de l'âme où se déroulent ces « récits visionnaires », relatés par Avicenne et autres grands mystiques, philosophes et poètes, qui se basent tantôt sur les sources écrites, tantôt sur les traditions orales.

Le voyage très mouvementé de Baudolino et de ses douze compagnons évoque ceux d'Ulysse, de Sinbad, Marco Polo, ou Alexandre. Le récit adopte le rythme épique, alternant dans la première phase du voyage les épreuves physiques et morales et les rencontres avec des peuples divers aux coutumes et aux mœurs étranges : à Couledieufons, ils ont vu des Artabants qui marchaient prosternés comme des brebis, à Yambut des femmes qui tenaient des serpents venimeux dans leur vagin, à Cataderche des hommes aux testicules longs jusqu'aux genoux, à Nécuvéran des hommes nus comme des bêtes sauvages qui

¹⁹⁹ L. Gosserez, *Les points cardinaux dans l'Antiquité chrétienne*, in *Imaginaires des quatre points cardinaux*, colloque Université Stendhal, Grenoble, Imago, 2005, p. 25.

²⁰⁰ P. Faure, *Les points cardinaux dans le monde visionnaire d'Hildegarde de Bingen*, in *Imaginaires des quatre points cardinaux*, cit. p. 45.

²⁰¹ W. Wolska-Conus, « La Topographie Chrétienne » de Cosmas Indicopleutes : hypothèses sur quelques thèmes de son illustration in *Revue des études byzantines*, tome 48, 1990, p. 155,

url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rebyz_0766-5598_1990_num_48_1_1823

²⁰² H. Nedjat, *Des mille et une nuits à la Geographia imaginalis persane*, in *Imaginaire des points cardinaux*, cit., p. 181.

²⁰³ *Ibidem*, p. 190.

s'accouplaient comme des chiens, à Tandre des anthropophages qui ne mangeaient pas les étrangers, près du fleuve Arlon des idôlatres qui se mutilaient, à Cariamaria des hommes velus qui aboyaient, des femmes aux dents de sanglier, aux cheveux jusqu'aux pieds et à la queue de vache, des gymnosophistes sages et ascètes qui ne croient pas en Dieu, des Abcasians invisibles dans leur pays de ténèbres :

Queste e altre orrendissime cose avevano visto, ma le meraviglie dell'Oriente mai, come se tutti coloro che ne avevano scritto fossero dei gran bastardi²⁰⁴.

« Les peuples », souligne Catherine Gaullier-Bougassas²⁰⁵, appartiennent aux merveilles orientales et figurent notamment dans le *Roman d'Alexandre*, d'Alexandre de Paris, et dans *Le Roman de Toute Chevalerie* de Thomas de Kent :

[Les peuples] témoignent de transformations, par inversion, défiguration ou idéalisation, de la morphologie de l'homme conçue selon la norme occidentale, de ses conditions de vie, ses coutumes ou son comportement. [...] Les peuples merveilleux de l'Orient jouissent certes à l'époque d'un statut scientifique, l'autorité des encyclopédies latines affirme leur existence dans un monde lointain, où tout est possible, où les merveilles les plus invraisemblables sont susceptibles d'être vraies.

Sans le percevoir, ils s'éloignent des terres peuplées et s'aventurent sur des terres de plus en plus inhospitalières. Ils arrivent « in una terra di mostri²⁰⁶ », la deuxième phase du voyage. Les douze compagnons subissent alors autant d'épreuves que les chevaliers du cycle arthurien ou le grand Alexandre. La route vers le royaume du Prêtre Jean apporte chaque jour de nouvelles souffrances, nos héros se lamentent, la désillusion est complète, les livres ont menti. Ils traversent des contrées inconnues, montagneuses ou désertiques, des forêts ténébreuses et des plaines herbeuses ; ils affrontent des monstres, doivent vaincre la faim, la soif et la peur et lutter contre les enchantements.

Les nuits n'apportent nul repos dans ces lieux peuplés de bêtes sauvages monstrueuses :

Una volta si accamparono presso uno stagno. [...] Si apprestavano a dormire quando sorse la luna e, alla luce dei suoi primi raggi, videro nell'ombra un sinistro formicolio. Era un numero infinito di scorpioni, tutti con le punte delle code drizzate, in cerca dell'acqua e li seguiva una masnada di serpenti di una grande varietà di colori²⁰⁷.

²⁰⁴ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 341.

²⁰⁵ C. Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre, aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998, pp. 257, 261.

²⁰⁶ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 350.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 348.

La nuit, dirait Bachelard, a pénétré les eaux de l'étang qui se « stymphalise » et envahit de ses ténèbres la conscience perturbée de Baudolino et de ses compagnons car « l'eau mêlée de nuit est un remords ancien qui ne veut pas dormir²⁰⁸ ». A la suite des serpents et des scorpions surgissent les serpents crêtés avec deux ou trois têtes puis les crabes « coperti di squame di cocodrillo, e con la loro corazza respingevano i colpi della spade²⁰⁹ ». Une autre fois ils rencontrent le basilic :

Era uscito da un masso spaccando la roccia, come già aveva avvertito Plinio. Aveva testa e artigli di gallo, e in luogo di cresta un'escrescenza rossa, in forma di corona, occhi gialli e sporgenti come quelli del rospo, e corpo di serpente. Era di un verde smeraldo, con riflessi argentei²¹⁰.

Ils ne croisent plus à présent que des animaux féroces, gardiens d'enfers sur la route du Paradis : des hippopotames anthropophages, des chauves-souris aussi grosses que des pigeons. Un autre espace de la peur les attend, l'Abcasie, près d'une ville couverte d'une légère brume « tra i monti, ai piedi dei quali si stendeva una pianura con radi alberi, che da vicino pareva immersa in una nebbia leggera²¹¹ ». Les ténèbres recouvrent l'Abcasie qu'ils doivent traverser encordés pour ne pas se perdre car la province est noyée dans un brouillard épais et dense « bensì proprio buio fitto, quasi si stesse nel fondo di una grotta con gli occhi chiusi²¹² ». Ils sont accompagnés par les habitants invisibles qui ne parlent pas mais sussurent, « fischiavano, zufolavano con grazia come merli gentili ». Abdul pense qu'ils sont « nel regno della tenerezza ». La nuit qui les entoure en continu affaiblit leur courage et freine leurs ardeurs et la mélancolie envahit leurs cœurs et leurs esprits. La nuit l'imagination s'emballe et Baudolino a des visions : sa femme Colandrina lui apparaît et l'invite à ne pas s'attarder dans ces lieux pernicioeux et à poursuivre son chemin. Les ténèbres franchies, des oiseaux au visage humain les survolent menaçants puis trois bêtes monstrueuses les attaquent : un chat aux yeux comme deux tisons rougeoyants, une seconde avec une tête de lion le corps d'une chèvre et le derrière d'un dragon, le troisième avait un corps de lion, une queue de scorpion et une tête presque humaine :

[...] ma sul dorso caprino si elevava una seconda testa cornuta e belante. La coda era un serpente, che sibilando si drizzava in avanti a minacciare gli astanti. La terza aveva corpo di leone, coda di scorpione e testa quasi umana, con occhi azzurri, un naso ben disegnato

²⁰⁸ Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 2009, pp. 119.

²⁰⁹ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 349.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 349.

²¹¹ *Ibidem*, p. 350.

²¹² *Ibidem*, p. 351.

e una bocca spalancata in cui si scorgeva, sopra e sotto, una triplice chiostra di denti, affilati come lame²¹³.

Les créatures condensent plusieurs vices dans leur monstrueuse composante animale. Elles incarnent les formes du mal, les démons qui éprouvent les chrétiens dans leur foi et tentent de les corrompre par le harcèlement, la peur, les tentations. Les bêtes qui s'interposent sur la route de Baudolino et de ses compagnons gardent les frontières du monde connu. Les battre représente une victoire sur le diable et un droit de passage vers le royaume. Leurs épreuves cependant ne sont pas achevées, il leur reste à vaincre un nouvel obstacle : le fleuve de pierres, le Sambatyon « un fluire maestoso di massi e di terriccio, che scorreva senza sosta ». La légende raconte qu'au-delà du fleuve mythique, se trouvent les dix tribus d'Israël en pénitence, sans espoir de retour car le terrible fleuve infranchissable ne s'apaise que le jour du shabbat. Nos héros attendent patiemment le samedi pour franchir le fleuve apaisé en portant Rabbi Solomon, assommé par Baudolino, car il refusait d'enfreindre la loi juive. L'obstacle franchi, ils aperçoivent la montagne qui signalait sur la carte de Cosmas, les limites du monde connu. Où sont-ils ? Au royaume du Prêtre Jean ?

Le royaume du Prêtre Jean a été localisé successivement en Inde, en Chine, en Afrique. Marco Polo raconte que « au nord, auprès de Ciorcia (la Mandchourie) [...] en cette contrée de grandes plaines, il n'y avait nulle habitation, comme cités ou bourgs, mais bons pâturages et grands fleuves et des eaux abondantes. Les habitants n'avaient personne comme Seigneur, mais ils payaient rente et tribut à un grand sire qu'ils appelaient en leur langue Ounecan, ce qui veut dire en français : Prêtre Jean. Et c'est ce Prêtre Jean dont tout le monde vante la grande puissance²¹⁴ ». Umberto Eco dans la revue *Alliage* évoque « un texte d'un certain Eldad le Danite qui aurait vécu au IX^e siècle... Et qui parle d'un royaume fabuleux où se trouveraient les dix tribus perdues d'Israël, et un fleuve de pierres, le Sambatyon, qui rend ces terres inaccessibles. »

Baudolino et ses amis ont traversé ce fleuve et à présent ils chevauchent dans les hautes herbes d'une vaste plaine. Ils rencontrent un Sciapode, très agile sur son unique jambe :

Quando l'essere si fermò davanti a loro, videro che il suo solo piede era grande il doppio di un piede umano, ma ben formato, con unghie quadre, e cinque dita che sembravano tutte alluci, tozze e robuste. Per il resto costui era alto come un bambino di dieci o dodici anni, e cioè arrivava alla vita di uno di loro, aveva una testa ben fatta, con dei corti capelli giallastri irti sul capo, due occhi tondi di bove affettuoso, un naso piccolo e rotondetto,

²¹³ *Ibidem*, p. 356.

²¹⁴ *Le Livre de Marco Polo ou Le Devisement du monde*, Paris Albin Michel, *Préface*, Genève, Editio-Service, , 1969, p. 69.

una bocca larga che arrivava quasi alle orecchie, e che scopriva, in quello che indubbiamente era un sorriso, una bella e robusta dentatura²¹⁵.

Gavagai, le Sciapode, les conduit à Pndapetzim, capitale de la grande province de Diacre Johannès, fils du Prêtre Jean, passage obligé vers le royaume du Prêtre. Les Blemmyes, les Ponces, les Pygmées, les Panoties, les Sans-Langue, les Nubiens, les Eunuques et les Satyres-Qu'on-Ne-Voit-Jamais habitent la province. Ils sont pauvres et vivent de peu, ils ignorent le métal et ne possèdent que des haches de pierre. Ils sont chrétiens nestoriens et serviteurs du Presbyter. Ils vivent ensemble, ignorant leur monstruosité réciproque. Plusieurs races cohabitent donc dans cette avant-garde du royaume du Prêtre Jean où règne le Diacre Johannes, dont on ne retrouve aucune trace historique. Il loge dans la seule construction de la ville, une tour dont l'ekphrasis rappelle le tableau de Pieter Brueghel²¹⁶ :

La torre era interamente tessuta di grandi porte ad arco, l'una accanto all'altra, senza nessuno spazio libero tra loro che non fosse lo stipite che separava porta da porta, e sembrava un mostro dai mille occhi. Solomon disse che così doveva essere la torre eretta a Babele dal crudele Nembroth, per sfidare il Santo, che sempre fosse benedetto²¹⁷.

Dans cette province de Pndapetzim menacée par les Huns blancs, la quête s'arrête, ils n'atteindront jamais le royaume. Le roman entre dans la troisième phase du voyage mythique. Elle s'oppose à la phase précédente parce qu'elle ne comporte aucune scène agressive jusqu'à l'arrivée des Huns blancs qui provoquera le départ de Baudolino et de ses amis. La narration introduit un ailleurs étrange où vivent des êtres difformes aux mœurs singulières au regard des occidentaux chrétiens. L'auteur les décrit avec beaucoup de détails :

Era diversissimo dallo sciapode, e d'altra parte al sentire nominare un blemma i nostri amici si attendevano di vedere quello che videro. La creatura, con spalle amplissime e dunque molto tarchiata, ma di vita sottile, aveva due gambe corte e pelose e non aveva testa, né peraltro collo. Sul petto, dove gli uomini hanno i capezzoli, si aprivano due occhi a mandorla, vivacissimi e, sotto un leggero rigonfiamento con due narici, una sorta di foro circolare, ma molto duttile, così che quando si mise a parlare gli faceva assumere varie forme, a seconda dei suoni che emetteva²¹⁸.

Hypotypose qui n'est pas sans rappeler la manière descriptive d'auteurs contemporains tels que de Tabucchi, par exemple dans *I volatili del Beato Angelico* :

²¹⁵ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 370. U. Eco signale aussi l'image mythique du Sciapode dans le *Beatus de Liebana* sur les cartes de l'Apocalypse de Saint Sever et d'Osma.

²¹⁶ Pieter Brueghel, *La Tour de Babel*, 1559, Kunsthistorische Museum, à Vienne

²¹⁷ *Ibidem*, p. 383.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 373.

Il secondo invece compì due volte a ricciolo, quasi una piroetta di saltimbanco, come una strana palla, perché era un essere rotondeggiante, gli mancava la parte inferiore del corpo, era solo un busto grassottello, che finiva con una coda verdolina a spazzolone, un piumaggio ampio e folto che doveva essere la sua forza motrice e il suo timone²¹⁹.

Les dialogues, qui avaient presque disparu pendant le voyage, se substituent aux commentaires et aux descriptions de l'auteur pour instruire les lecteurs des coutumes et des singularités de ces populations. Didactiques, ils reflètent les mentalités différentes et la grande sagesse de Gavagai. La langue originale parlée par le sciapode Gavagai pimente les échanges et détourne les aspects dramatiques de la situation de ces êtres relégués, marginalisés en raison de leurs différences. Par l'invention d'une langue, ce procédé rhétorique que nous retrouvons dans tous les romans d'Umberto Eco, l'auteur dédramatise leurs apparences, et replace leur particularisme dans le contexte initial du merveilleux oriental :

- Non siete amici perché siete diversi ? chiese il Poeta.
- Come dice tu diversi ?
- Be', nel senso che tu sei diverso da noi e ...
- Perché io diverso da voi ?
- Ma santissimo Iddio, » disse il Poeta, « tanto per cominciare hai una gamba sola ! Noi e il blemma ne abbiamo due ! »
- Anche voi e blemma se alza una gamba ne ha solo una.
- Ma tu non ne hai un'altra da abbassare !
- Perché deve io abbassare gamba che non ha ? Deve tu abbassare terza gamba che non ha²²⁰ ?

Tout empreint de l'ironie indulgente d'Umberto Eco, cet édifiant dialogue, proprement ontologique (l'être sous la substance, la forme, les accidents) renvoie à des essais théoriques tels que *Kant et l'oritorinco* ou *Dell'albero al labirinto*. Un brin de nominalisme (comment définir une espèce ?) pointe dans cet échange qui peut faire écho à la scène des traces du cheval au début de *Il nome della rosa*.

1.3.2 Hypatie

Le séjour à Pndapetzim dure longtemps. Baudolino se lie d'amitié avec le Diacre Jean qui dissimule son visage de lépreux sous un masque. Il lui raconte ses voyages, le fait trembler et rêver de terres lointaines qu'il ne verra jamais, prisonnier dans sa tour. Un jour, s'étant aventuré jusqu'au bord du lac des Satyres, il rencontre une Hypatie et en tombe amoureux :

²¹⁹ A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 17.

²²⁰ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 374.

Astata, avvolta in una lunga veste che le disegnava con grazia dei piccoli seni ritti, la creatura camminava con passo di camelopardo indolente, e la sua veste sfiorava l'erba che abbelliva le rive del lago come se muovesse aliando sopra la terra. Aveva lunghi e morbidi capelli biondi, che le arrivavano sino alle anche, e un profilo purissimo, come se fosse stato modellato sopra un monile d'avorio. La carnagione era appena rosata, e quel volto angelico era rivolto verso il lago in atteggiamento di muta preghiera²²¹.

Les Hypaties sont des créatures mystérieuses qui engendrent les Satyres. Elles habitent une contrée où personne n'est jamais allé car « ci abitava una razza di male femmine tutte pagane²²² ». Lors de leurs rencontres Hypatie apparaît comme une philosophe possédant la grande science de l'Hypatie d'Alexandrie qui fut sauvagement assassinée parce que son enseignement fut jugé contraire aux Ecritures par Cyrille « uomo di grande fede ma anche di grande intransigenza²²³ ». Le peuple des Hypaties ne comprend que des femmes qu'on drogoue pour les unir aux fécondateurs afin d'assurer leur survie. Umberto Eco oppose aux mythiques Amazones guerrières une population féminine pacifique et sage. Hypatie charme Baudolino par « sua dottrina [...] amplissima e infinita ». La liberté de ses propos, son aisance à aborder des sujets métaphysiques et théologiques, sa conception hérétique de Dieu pour un chrétien occidental, effraient et fascinent notre héros :

Dio è l'unico [...] non puoi descriverlo usando la tua intelligenza umana, come se fosse 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, pensiero, uguaglianza, non è tempo e non è eternità, è una volontà senza scopo²²⁴.

Hypatie exprime une autre vérité, une autre approche de la divinité et de son omniscience, une vérité selon la philosophie et non selon la vérité théologique. La *disputatio* entre Hypatie et Baudolino reflète le débat qui agita au XIII^e siècle les milieux universitaires et plus particulièrement la Faculté des arts de Paris « qui prit la décision », rapporte Luca Bianchi, « de discipliner l'enseignement de la philosophie » en soumettant « la philosophie aux exigences de la vérité absolue de la foi », en refusant « l'attitude de « ces faux prophètes » qui

²²¹ *Ibidem*, p. 422.

²²² *Ibidem*, p. 421.

²²³ *Ibidem*, p. 429.

²²⁴ *Ibidem*, pp. 432, 433.

revendiquaient leur droit d'exposer, en tant que professeurs de philosophie, les thèses d'Aristote ou d'Averroès contraires à la foi, sans les réfuter²²⁵ ».

La relation entre les deux amants semble fort éloignée de la *fin'amor* du Moyen Âge. Hypatie s'apparente plus à Héloïse qu'aux héroïnes des romans arthuriens. Cependant les discussions ne ternissent ni le plaisir des rencontres secrètes ni le désir amoureux. Umberto Eco construit de belles pages sensibles et délicates sur les amours de l'homme avec la femme aux formes caprines. Baudolino a découvert le bonheur auprès de la belle Hypatie, mais il fut relativement de courte durée. Il prend fin brutalement car la menace des envahisseurs, les Huns blancs, se précise. Baudolino et ses compagnons avaient essayé de préparer au combat le peuple cosmopolite de Pndapetzim sans y parvenir vraiment, aussi l'attaque tourne à la débâcle et nos aventuriers fuient la province devant l'invasion des Barbares. Ce peuple nomade, que les byzantins nomment Hephthalites, a été une réelle menace pour l'empire byzantin, mais ses actions, que l'historien Protocope relate au XII^e siècle, sont attestées au VI^e siècle. Il semblerait donc que, comme pour la carte de Cosmas et pour des raisons similaires, Umberto Eco ait, pour la fiction, brouillé la chronologie historique.

1.4 - Une histoire sans fin

L'errance de nos héros, des douze hommes du départ il n'en reste que six et le Sciapode Gavagai qui s'est joint à eux, durera un temps indéterminé et connaîtra de multiples péripéties,

Poi tutto diventa buio. Signor Niceta, sono partito da Pndapetzim che, secondo i miei calcoli, era l'estate dell'anno del Signore 1197. Sono arrivato qui a Costantinopoli il gennaio scorso. In mezzo ci sono stati dunque sei anni e mezzo di vuoto del mio spirito e forse vuoto del mondo²²⁶.

Ils sont capturés par des Cynocéphales armés, au corps humain, à la tête de chien, et conduits à la forteresse d'Aloadin, ou Alamût, le quartier général de Hassan Ibn Sabbah, plus connu sous le nom du « Vieux de la Montagne ». Des chroniqueurs du Moyen Âge, dont Guillaume de Tyr, mentionnent la secte des Heyssessini qui « ont un maître qui frappe d'une immense terreur tous les princes sarrasins proches ou éloignés, ainsi que les seigneurs

²²⁵ L. Bianchi, *Une histoire de la double vérité*, Paris, Vrin, 2008, p. 98.

²²⁶ *Ibidem*, p. 463.

chrétiens voisins, car il a coutume de les tuer d'étonnante manière²²⁷ ». A Paris, Abdul avait confié à Baudolino qu'il avait été enlevé à dix ans par les hommes d'Aloadin et qu'il était resté cinq ans prisonnier jusqu'à ce qu'il réussisse à trouver une voie pour s'enfuir du château, puis à rejoindre sa famille qui l'avait envoyé à Paris pour l'éloigner de la vengeance d'Aloadin.

Baudolino et ses compagnons s'évadent, avec la complicité de Gavagai, en se harnachant aux monstrueux oiseaux Roq, messagers du « Vieux de la Montagne ». Cet oiseau géant de la mythologie arabo-persane se retrouve dans plusieurs passages des *Mille et Une Nuits* dans les histoires de Sinbad le marin et une description plus précise de la secte des Hassassins figure dans *Le livre de Marco Polo*²²⁸. Parvenus à Constantinople, nos aventuriers qui ne sont plus que cinq, se livrent au trafic de reliques, fausses têtes de Jean Baptiste, du suaire qui avait enveloppé la dépouille du Diacre troqué avec le Mandylion, « image surnaturelle du Christ sur un drap de lin²²⁹ ». « Faremo reliquie mai viste », disse il Poeta, « ma rifaremo anche quelle che ci sono già, perché è di quelle che si parla in giro, e il prezzo sale di giorno in giorno²³⁰ ». Jacques Heers, historien, consacre de longs passages dans son ouvrage sur la chute de Constantinople à la chasse aux reliques :

Les clercs d'occident affirmaient que les Grecs détenaient de trop belles reliques. A la veille de la première croisade, la lettre, authentique ou non, d'Alexis Comnène au comte Robert de Flandre en donnait une liste complète. [...] en l'an 1201, l'on avait appris que Nicolas Mésarités, gardien du trésor des chapelles palatines, avait lu à haute voix, face à des rebelles venus au pillage, un pieux inventaire des reliques du Christ, citant et décrivant notamment « la couronne d'épines, le clou, le fouet de fer, les sandales, le roseau, une pierre détachée du Saint Sépulcre²³¹ ».

L'aventure des compagnons s'achève tragiquement dans le labyrinthe des catacombes imaginées d'un vieux monastère. Les masques tombent, l'amitié qui unissait les anciens goliards s'en est allée au fil des épreuves et du temps. A présent les héros, fatigués, se soupçonnent et s'épient. Surtout, l'un d'eux, le Poète, se révèle cupide et ambitieux. L'un après l'autre, les amis de Baudolino avouent leur participation involontaire à la mort de Frédéric Barberousse dans la chambre close du château d'Ardzouni. Ils ont testé les instruments du châtelain, amateur d'alchimie et des arts mécaniques d'Alexandrie et chacun

²²⁷ *Rapport d'un émissaire en Egypte de l'empereur Frédéric Barberousse daté de 1175* in « *La Secte des Assassins* », émission de ARTE diffusée le 19.03.05.

²²⁸ *Le Livre de Marco Polo ou Le Devisement du monde*, Paris Albin Michel, *Préface*, Genève, Editio-Service, 1969, pp. 47, 48.

²²⁹ J. Heers, *Chute et mort de Constantinople*, Paris, Firmin Didot, 2004, p. 85.

²³⁰ *Ibidem*, p. 479.

²³¹ *Ibidem*, p. 85.

peut être l'assassin de l'empereur. Boron en créant le vide dans la chambre, Kyot en orientant les miroirs a enflammé le bois de la cheminée, asphyxiant Frédéric, le Boïdi lui a versé un poison dans la bouche sous prétexte de le ranimer. Le Gradale cependant, objet des convoitises, a disparu depuis la nuit tragique au château d'Arzrouni. Baudolino découvre qu'il le détient caché dans le faux reliquaire d'une tête de Jean Baptiste. Il tue accidentellement Le Poète, ivre de fureur et de convoitise, qui voulait le Gradale :

Questa umiliazione, dopo le molte frustrazioni di quei giorni, unita alla disperata volontà di avere il Gradale, spinse il Poeta all'ultimo eccesso. Sguainò la spada e si buttò su Baudolino gridando : « Ti uccido, ti uccido. » [...] Il Poeta mi si è avventato contro con la spada levata, impugnandola con ambo le mani, per spaccarmi in due la testa, ma è inciampato nel secondo scheletro, che aveva fatto rotolare proprio davanti a sé, mi è piombato addosso, io sono caduto a terra, sostenendomi sui gomiti, lui è caduto su di me, mentre la spada gli sfuggiva di mano²³².

Il reviendra au Boïdi qui propose de le cacher dans une statue qui deviendra le Saint protecteur de leur ville d'Alessandria.

1.4.1 La roue de la Fortune

Le roman se termine par la résolution de l'énigme de la mort de Frédéric dans la chambre close. Nicetas en a découvert le mystère : l'empereur n'était qu'inconscient, asphyxié par les fumées toxiques du bois bitumé qui brûlait dans la cheminée lorsque Baudolino et ses compagnons l'ont découvert. Il est mort noyé, son corps gonflé d'eau le prouve, victime de l'affolement de ses gardes. Baudolino est effondré de découvrir qu'il fut le meurtrier involontaire de son père adoptif. Désespéré, il devient stylite et reste de longs mois en haut de sa colonne, tout nu, sans se laver, vivant des offrandes des passants qui le prennent pour un devin. En s'infligeant cette pénitence, le personnage répond à l'obsession du salut et à la peur du châtement divin qui animaient les hommes du Moyen Âge²³³ qui se faisaient ermites ou moines pour atteindre « cet idéal qui apparaît comme une garantie de salut²³⁴ ». Cependant, après la tentative de lapidation dont il est victime, il descend de sa colonne et il décide de retourner vers un bonheur temporel qu'il pressent auprès d'Hypatie et de son enfant.

L'histoire de Baudolino couvre cinquante années d'une période du XII^e siècle particulièrement importante sur les plans politique et religieux pour l'Italie, l'Occident et

²³² U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 505.

²³³ J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982, p. 162.

²³⁴ *Ibidem*, p. 161.

l'Orient. Comparable aux grands destins littéraires d'Ulysse, Marco Polo, Pantagruel, Sindbad, Alexandre, Robin des bois, Ivanhoé, Till Eulenspiegel, Baudolino incarne le chevalier croisé roturier, fidèle à son Roi et à ses rêves. L'amour, thème classique des romans, ne constitue pas dans cette geste « baudolinienne » le moteur de l'intrigue. Il illumine seulement tels des rayons de soleil éphémères les noirceurs des combats et les tribulations du héros et de ses compagnons. Baudolino tombe trois fois amoureux, à trois âges importants de la vie. Adolescent, il aime la femme de son père adoptif, l'impératrice Béatrix de Bourgogne ; adulte, il épouse Colendrino, une fille du pays qui meurt en couches en donnant le jour à un enfant mort né, monstrueux ; vieillissant il découvre avec Hypatie, la dame aux formes caprines, le véritable amour. Les amours dans les romans d'Umberto Eco se déclinent par trois, sauf dans *Il nome della rosa* où Adso n'aime qu'une fois : une jeune paysanne. Nous nous proposons d'étudier dans la conclusion cette particularité amoureuse de l'œuvre.

La stratégie narrative mise en œuvre ne facilite pas la lecture car elle est rétrospective et inclut plusieurs *fabulae* qui s'imbriquent dans la *fabula* principale. Umberto Eco s'en explique dans *De la Littérature* :

[...] je devais le faire revenir de ce royaume seulement en 1204, afin qu'il puisse raconter l'histoire à Nicéas, pendant l'incendie de Constantinople. Et que faire faire à Baudolino durant ces presque quarante ans d'intervalle ? Je lui fais faire des tas de choses, et je lui fais remettre son départ. Sur le moment, cela me paraissait un gaspillage, il me semblait que j'insérerais dans mon récit des chevilles temporelles pour arriver enfin à ce maudit 1204. Mais en réalité [...] j'ai créé le Spasme du Désir (ou plutôt le roman l'a créé sans que je m'en aperçoive tout de suite). Baudolino veut le Royaume, mais il doit sans cesse renvoyer le moment de sa recherche²³⁵.

Umberto Eco réhabilite l'image du Moyen Âge qui ne couvre pas ces siècles obscurs que nous trouvons dans nos livres d'Histoire. Il représente au contraire, selon lui, une période « d'une incroyable vitalité intellectuelle, de dialogues passionnés entre les civilisations barbares, l'héritage romain et les piments judéo-chrétiens²³⁶ ». Pour l'auteur « c'est bien en ce temps-là que l'homme occidental s'est formé²³⁷ ». La préoccupation de Baudolino de se doter d'une histoire implique nécessairement un changement de mentalité qui s'opère lentement dans la société féodale, « nouvelle conception culturelle et historique en créant une identité de classe²³⁸ ». Il représente l'enfant du peuple, intelligent et débrouillard qui sort de sa condition

²³⁵ U. Eco, *De la Littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 416.

²³⁶ U. Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, p. 94.

²³⁷ *Ibidem*, p. 94.

²³⁸ F. Wolfzettel, *Temps et Histoire dans le roman arthurien*, in *Temps et Histoire dans le roman arthurien*, Etudes recueillies par Jean-Claude Faucon, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 33.

inférieure parce que Dame Fortune croise son chemin mais surtout parce que les mentalités évoluent, la classe des seigneurs est bousculée par une bourgeoisie montante, riche et avisée qui s'émancipe, devient puissante, prend le pouvoir dans les villes, plaques tournantes des échanges et du commerce avec l'Orient.

L'individu compte peu dans cette société hiérarchisée et pourtant il commence à s'affirmer en tant que citoyen dans la cité. En quête d'aventures, Baudolino parcourt les grands espaces sémiotiques d'Occident et d'Orient à la rencontre de son destin à travers un mythe, le royaume du Prêtre Jean qu'il n'atteindra jamais. Manant, chevalier, presque prince, il n'est pas un aventurier ordinaire ; il trouve sans le chercher l'amour et le repos auprès d'une créature de légende, née de l'imagination créatrice de l'auteur, un être de fiction comme Baudolino. Elle incarne les fantasmes orientaux, symbolise l'altérité anthropologique et culturelle de l'Orient. L'amour qui unit l'homme et la créature moitié humaine étonne sans surprendre car le roman oscille sans cesse entre le rationnel et l'irrationnel, entre l'Historia et le mythe, entre la réalité et la fiction, entre la chronique et le merveilleux des chansons de geste.

Les sources métafictionnelles ont une double origine littéraire et historique. L'auteur les entremêle pour créer une fiction où le faux sert de « papier de tournesol méthodologique », de révélateur textuel. La propriété du papier imbibé de tournesol est de donner une idée du pH d'une solution aqueuse, il devient rouge lorsque l'eau contient de l'acide ou bleu lorsqu'il se trouve dans une solution alcaline. Le faux joue le même rôle que le tournesol, il signale paradoxalement que le roman ment. Mais qui ment ? Baudolino ou l'Histoire ? Le romancier ou l'historien ? Le Moyen Âge possédait-il la notion de « faux » ? s'interroge Umberto Eco dans *La falsificazione nel Medioevo*²³⁹. « E se lo possedeva, era affine al nostro ? » poursuit-il. Umberto Eco pense que nous devrions reconsidérer notre utilisation des termes « faux », « faux diplomatique », « fausse attribution », etc. et vérifier s'il existait des « concetti analoghi nel Medioevo ». Être fictionnel, Baudolino vit et agit en homme de cette période et nous avons vu que le mensonge, bien que condamné, était une pratique courante au Moyen Âge. Les objets que nous considérons comme des « faux » ne le sont que par rapport à nos connaissances historiques, donc Baudolino ne ment pas, il dit sa vérité. A la fin de la pièce *Chacun sa vérité* de Pirandello, la Vérité apparaît. C'est une femme, de noir vêtue, qui dissimule ses traits sous un épais voile noir et qui répond à l'injonction du Préfet :

²³⁹ U. Eco, *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, 2012, p. 731 et suivantes.

Non, messieurs. Pour moi, je suis celle qu'on croit que je suis²⁴⁰.

Tandis que Laudisi, le sage, quelques scènes plus tôt remarquait :

Ce n'est pas moi, c'est vous qui avez besoin de preuves matérielles, de papiers officiels, pour affirmer ou pour nier quelque chose ! Moi je n'en ai nul besoin, parce que pour moi, la réalité, elle n'est pas dans ces documents, mais dans l'âme de ces gens, où je ne peux pénétrer, sinon par ce qu'ils veulent bien en dire²⁴¹.

Baudolino a continué à ne pas « pesare le parole », à dire simplement ce que les autres voulaient entendre. Il l'explique à Nicetas :

- Se mi veniva da dire che avevo visto una sirena nel mare – dopo che l'imperatore mi aveva portato lì come quello che vedeva i santi – tutti ci credevano e mi dicevano bravo bravo...
- Questo ti avrà insegnato a pesare le parole.
- Al contrario, questo mi ha insegnato a non pesarle affatto. Tanto, pensavo, qualunque cosa dica, è vera perché l'ho detta...²⁴²

Le langage ne reflète pas notre héros en tant qu'individu mais en tant qu'Etre social. Les expériences ont amené Baudolino à construire une réalité conforme à l'attente des autres et à ses intérêts personnels. Il possède, comme les Apôtres, le don divin des langues, reçu sans doute de saint Baudolino dans le brouillard de la forêt natale et celui de la Vision qui lui assure auprès de l'empereur la place enviée d'un conseiller « fou du roi ». Il emprunte aux personnages légendaires d'Occident et d'Orient ses multiples facettes : à Merlin, la forêt mythique et les prophéties, à Lancelot la quête du Graal et l'amour de la reine, à Shéhérazade l'art de conter. Il peut parler toutes les langues et ayant appris la rhétorique à Paris, il raconte l'Historia en poète qui a « il dovere di inventare belle menzogne²⁴³ », sans déroger à Aristote qui dans le chapitre 9 de la Poétique affirme (51b29-33) qu'à « supposer même qu'il [le poète] compose un poème sur des événements réellement arrivés, il n'en est pas moins poète, car rien n'empêche que certains événements réels ne soient de ceux qui pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète²⁴⁴ ».

Le thème de la langue court dans le roman, en assure un des principaux enjeux, le plus important peut-être pour l'auteur sémioticien. La figure métaphorique de la Tour de Babel s'impose pour représenter le roman, miroir du monde chrétien du XII^e siècle qui brasse des

²⁴⁰ Pirandello, *Chacun sa vérité*, in *Théâtre complet*, Tome I, Paris, Gallimard, 1977, Acte III, Scène IX, p. 349.

²⁴¹ *Ibidem*, Acte II, Scène I, p. 314.

²⁴² U. Eco, *Baudolino*, cit. p. 41

²⁴³ *Ibidem*, p. 60.

²⁴⁴ Bérenger Boulay, *Histoire et narrativité*. Autour des chapitres 9 et 23 de La Poétique d'Aristote, consulté le 18/1/2013, sur le site *Atelier littéraire de Fabula*, http://www.fabula.org/actualites/berenger-boulay_45266.php.

hommes de langues et de croyances diverses, d'Occident et d'Orient symbolisés par Baudolino et ses amis de Paris : le Poète est allemand de Cologne, Abdul le rouquin moitié provençal, moitié hibernien²⁴⁵ par sa mère, Boron²⁴⁶ le clerc savant à la grande tête ébouriffée, de Montbéliard, Solomon de Gérone, le rabbin²⁴⁷, Kyot natif de la Champagne²⁴⁸. Ces Goliards qui rêvent du royaume du Prêtre Jean où, selon Rabbi Solomon, on parle encore la Langue Sainte, « la lingua originaria che l'Altissimo, che il Santo benedetto sia, aveva dato al Adamo, e che è andata dispersa con la costruzione della torre di Babele²⁴⁹ », incarnent la corporation des étudiants qui, à Bologne ou à Paris, se heurtait fréquemment à la justice de l'évêque ou à celle du roi²⁵⁰.

La *confusio linguarum* règne sur cette Tour de Babel terrestre « où les hommes (du Moyen Âge) se débattent entre les griffes des démons et l'empêchement de ces millions d'ailes qui battent sur la terre comme au ciel et font de la vie un cauchemar de palpitations ailées. Car la réalité, ce n'est pas que le monde céleste est aussi réel que le monde terrestre, c'est qu'ils ne font qu'un, en un inextricable mélange qui prend les hommes dans les rets d'un surnaturel vivant²⁵¹ ». Les dialectes locaux, comme celui parlé par Baudolino, remplacent peu à peu le latin et annoncent la naissance des nations. Umberto Eco précise dans un livre passionnant :

L'Europe, se présente d'abord comme une Babel de langues nouvelles, [...] et l'épisode de la confusion des langues va être médité non seulement comme l'exemple d'un acte d'orgueil, puni par la justice divine, mais comme l'origine d'une blessure historique (ou méta-historique) devant en quelque sorte recevoir des soins. [...] Puisqu'elle en souffre, elle tente d'y remédier. Parfois en se tournant vers le passé et en essayant de redécouvrir la langue qu'avait parlée Adam, parfois en se projetant en avant et en visant à bâtir une langue de la raison qui possédât la perfection perdue de la langue d'Adam²⁵².

Le problème de la langue culmine à Pndapetzim où cohabitent dans une Tour de Babel les rejetés du Prêtre Jean, des peuples étranges et hérétiques : les Sciapodes, les Blemmyes, les

²⁴⁵ L'Irlande est le nom latin de l'Irlande, une allusion à la grammaire irlandaise du VII^e siècle, *l'Auraceipt na n-Eces*.

²⁴⁶ U. Eco donne au compagnon de Baudolino le patronyme de Robert de Boron qui accompagna un croisé, Gautier de Montbéliard, et composa le Joseph d'Arimathie ou Roman de l'estoire dou Graal, Merlin et Perceval.

²⁴⁷ Il s'agit sans doute d'un célèbre kabbaliste Azriel de Gérone, gendre d'un autre kabbaliste célèbre Ezra ben Salomon dont les écrits font encore autorité. U. Eco fait référence indirectement aux deux hommes en rapportant pp. 164, 165 quelques unes de leurs idées et en conjuguant leurs noms.

²⁴⁸ Kyot dissimule sans doute Chrétien de Troyes, auteur des romans du cycle arthurien qu'il dédia à Dame de Champagne fille d'Aliénor d'Aquitaine et de Louis VII.

²⁴⁹ U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 134.

²⁵⁰ Voir la conférence d'U. Eco, *La contribution de la pensée italienne à la culture européenne* in Actes du Colloque international tenu à Bruxelles en 2003, Leuven-Paris-Dudley, MA, 2007, pp. 5 et suivantes.

²⁵¹ J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982, p. 140.

²⁵² U. Eco, *A la recherche d'une langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994, pp. 32 et suivantes.

Ponces, les Panoties, les Géants, les Nubiens, les Pygmées, les Sans-Langues, les Satyres-Qu'On-Ne-Voit-Jamais. A leur arrivée au royaume du Diacre Jean, à Pndapetzim, imprononçable à dessein car tout paraît étranger et incompréhensible aux occidentaux qu'ils sont, ils rencontrent un Sciapode nommé Gavagai s'exprimant dans une langue inconnue que notre héros polyglotte parvient après quelque hésitation à interpréter. L'anecdote, pour banale qu'elle apparaisse, réfère à une polémique linguistique. « Gavagai » est devenu en effet un terme emblématique d'une théorie sur la traduction et la signification des mots développée en particulier par Williard Van Orman Quine qui soutient la thèse que « la connaissance n'est pas 'immédiate' mais transite par un langage, et que, d'autre part, la connaissance a une histoire, se développe et est sujette aux modifications qui peuvent l'affecter. Il s'agit ainsi de considérer que la découverte de la vérité possède une histoire et que sa poursuite peut transiter par diverses ontologies, par divers engagements de et à travers la connaissance du monde²⁵³ ». Quine défend l'idée d'un « mythe de la signification » qui rend improbable une juste interprétation des énoncés d'un « indigène » à une personne « étrangère » au pays. En donnant au Sciapode, qui par nature ne possède qu'un seul pied et saute par nécessité, le nom de Gavagai, et d'après la description du romancier, il présente toutes les caractéristiques d'un « lapin » (interprétation possible de Gavagai par Quine)²⁵⁴, Umberto Eco suggère que Baudolino est confronté à une difficulté imprévue. Le « don divin » des langues perd dans cette contrée étrangère sa puissance, son ubiquité. Il est soumis aux conjectures des deux protagonistes. Le récit des aventures de Baudolino bascule, perd toute référence historique et ne relève plus que de l'imaginaire inspiré du conteur qui revisite le mythe de la Tour de Babel. Qu'est-ce qui existe ? Qu'est-ce qui est réel ? Avons-nous trouvé le sens caché de l'œuvre ?

Qui dit la vérité dans le roman ? Baudolino endosse avec ses amis tous les attributs des faussaires : fausses déclarations, fausses identités, faux écrits, fausses reliques pour ne citer que les principaux. Envisagées d'un point de vue juridique et moral, ces impostures ne peuvent qu'encourir un verdict sévère. Échappent-elles à la condamnation parce que ce ne sont que des Êtres de papier ? Pas seulement nous répond Umberto Eco car les faux de Baudolino et de ses compagnons sont des faux historiquement avérés. « L'Histoire, dénonce Umberto Eco, a été en grande partie le Théâtre d'une Illusion . [...] Souvent la vérité a tardé à s'imposer, et (que) son acceptation a coûté des larmes et du sang. [...] si bien qu'il serait

²⁵³ Bruno Ambroise, *Relativisme et engagement ontologique chez Quine, Retour sur les thèses quiniennes de l'indétermination*, Actes du colloque de Barbizon, septembre 1999, « Science et engagement ontologique », http://poincare.univ-nancy2.fr/digitalAssets/12780_ambroise.PDF.

²⁵⁴ W.V.O. Quine, *Le mot et la chose*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 57-69.

légitime de parler de force du faux²⁵⁵». Dans le roman l'auteur ne dénonce pas « la force du faux » d'une manière dogmatique mais il pastiche les faux qui ont eu du crédit pendant le XII^e siècle. Il s'en explique :

L'Histoire a été en grande partie le Théâtre d'une Illusion. [...] Tenons-nous en au critère de vérité scientifique ou historique accepté par la culture occidentale ; [...] Naturellement, chacune de ces notions s'expose à des révisions sur la base de nouvelles découvertes : mais en attendant, elles sont enregistrées dans l'Encyclopédie, et jusqu'à preuve du contraire, nous croyons comme à une vérité de fait que la composition chimique de l'eau est H₂O (et certains philosophes pensent que cette vérité doit valoir dans tous les mondes possibles). A ce stade, on peut dire que, au cours de l'histoire, il est arrivé que des croyances et des affirmations, démenties *factuellement* par l'Encyclopédie actuelle, aient eu du crédit ; et un crédit tel qu'il a subjugué les savants, fait naître et écrouler des empires, inspiré des poètes (qui ne sont pas toujours des témoins de la vérité), poussé des êtres humains à des sacrifices héroïques, à l'intolérance, au massacre, à la recherche du savoir. Si cela est vrai comment ne pas affirmer qu'il existe une Force du Faux²⁵⁶ ?

Parmi les faux du Moyen Âge, Umberto Eco choisit la lettre du Prêtre Jean qui a eu « une importance décisive pour l'expansion de l'Occident chrétien vers l'Orient²⁵⁷ ». Elle constitue le nœud de l'intrigue, le centre du labyrinthe vers lequel se dirige Baudolino avec la carte de Cosmas Indicopleustes comme fil d'Ariane. La carte du géographe byzantin datée du VI^e siècle représente « le cosmos rectangulaire avec un arc qui surplombait le sol plat de la Terre (encore une fois l'archétype du Tabernacle)²⁵⁸ », rapporte Umberto Eco, or cette représentation est spirituelle et chrétienne, et ne reflète pas la connaissance géographique des hommes de ce siècle qui savaient depuis l'Antiquité que la Terre n'était pas plate. J. Le Goff, rapporte :

En règle générale, l'ordonnance de la Terre est déterminée par la croyance que le nombril, l'ombilic, en est Jérusalem, et que l'Orient, que les cartes situent le plus souvent en haut, à la place de notre nord, culmine en une montagne où se trouve le paradis terrestre et d'où coulent les quatre fleuves paradisiaques : le Tigre, l'Euphrate, le Pison d'ordinaire reconnu dans le Gange et le Géhon qui est le Nil. [...] L'océan Indien qu'on croit fermé, est le réceptacle des rêves où se défoulent les désirs inassouvis de la Chrétienté pauvre et bridée. [...] Sans doute la Terre est divisée, pour les hommes du Moyen Âge qui ont recueilli la tradition des géographes de l'Antiquité en trois parties :

²⁵⁵ U. Eco, *De la Littérature*, cit., p. 346.

²⁵⁶ *Ibidem*, pp. 347- 348.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 359.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 350.

l'Europe, Afrique et Asie, mais chacune d'elle tend à s'identifier avec une aire religieuse²⁵⁹.

Dans le roman, les faux cumulent des fonctions symbolique, historique, littéraire. Ils concrétisent l'intention morale et éthique de l'auteur de poursuivre « la guerre du faux » dans ses œuvres romanesques afin de « garder son esprit libre et frais » car « au fond, le premier devoir d'un homme de culture est celui de se tenir en alerte pour réécrire chaque jour l'encyclopédie²⁶⁰ ». Le second devoir d'un homme de culture comme Umberto Eco est d'éveiller le lecteur à un présent historique montrant de grandes similitudes avec le Moyen Âge du XII^e siècle²⁶¹. Des affabulations de Baudolino, aucune n'est inexacte, elles paraissent fausses parce que le narrateur entremêle plusieurs histoires dont la sienne qu'il embellit. Lors de l'expédition vers le royaume du Prêtre Jean, ses rencontres avec des créatures mythiques confèrent au personnage l'universalité des héros légendaires. Il est alors « l'écho de ceux qui l'anticipèrent dans le passé ou le fidèle présage de ceux qui, dans l'avenir, le répèteront jusqu'au vertige. Rien qui n'apparaisse perdu dans d'infatigables miroirs²⁶² ».

Il était une fois Baudolino, un petit paysan de la Frasketa, il n'était Personne, jusqu'à ce qu'il rencontre... le romancier, le « poète en tant qu'il est "ce maître en fantasmagories", cet immense rêveur menteur, imitateur du rien, capable de poser, irresponsable, une tête de cheval sur un corps d'homme et de faire de toute chose une Chimère²⁶³ ».

²⁵⁹ J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982, pp. 114, 115.

²⁶⁰ U. Eco, *De la littérature*, cit., p. 381.

²⁶¹ U. Eco, *Le Nouveau Moyen Âge* in *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, pp. 89 et suivantes.

²⁶² J.L. Borges, *L'aleph*, Paris, Gallimard, 1967, p. 32.

²⁶³ U. Eco, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1997, p. 68.

L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA



Figure 5 : L'Arche de Noé de l'Abbaye de Saint-Savin (photographie personnelle)

Chapitre 2 - L'Isola del giorno prima

C'est cette remise en route de l'Histoire, aussi imperceptible, aussi saisissable dans ses commencements que le tressaillement d'une coque qui glisse à la mer...

Julien Gracq

Ce troisième roman d'Umberto Eco rompt avec ses précédents romans, *Il nome della rosa* et *Il Pendolo di Foucault*, par l'Historia et la fabula. Le roman surprend et dérange. Il commence dans les affres de la guerre de Trente ans, se poursuit dans les salons parisiens de Madame de Rambouillet, se complaît dans les avancées scientifiques du XVII^e siècle, s'éternise sur un bateau désert dans l'archipel des Fidji, métaphorise sur la nature corallienne des mers du sud et philosophe sur la destinée humaine. Les critiques littéraires l'éreintent ou s'empressent de le louer en voilant, derrière des compliments dithyrambiques, des remarques malveillantes sur « un ouvrage – 450 pages de pure “folastrie”²⁶⁴. » Incompréhension des critiques pour une œuvre atypique, prolifique, en un mot *baroque* ? Ou alors, tout simplement parce qu'« Un texte est émis pour quelqu'un qui est capable de l'actualiser. [...] la compétence de l'auteur n'est pas forcément celle du lecteur²⁶⁵ ». *L'Isola del giorno prima* plonge dans un univers du XVII^e siècle méconnu trop souvent du public français qui identifie ce siècle au classicisme et à Louis XIV et ignore, comme nous l'analyserons dans la première partie, la pensée baroque dont Umberto Eco s'est largement inspiré :

J'ai donc eu l'idée d'un narrateur qui parlerait « baroque », mais qui jugerait les personnages et même leur langage, dans un style contemporain. Quand j'ai terminé le livre, j'ai passé quatre ou cinq mois à dresser une liste des termes utilisés et à vérifier s'ils existaient bel et bien dans des dictionnaires de l'époque. J'ai fait un vrai travail linguistique, lexical²⁶⁶.

Un roman difficile donc, inclassable car, suivant en cela les auteurs de l'époque, il n'obéit à aucune règle d'écriture, mais en utilise plusieurs, et renoue avec le plaisir et la liberté de l'imagination, du texte, du jeu, de l'abondance, voire du gaspillage des mots, des images, des détails. Il plonge ses racines et le lecteur avec lui :

[...] dans un monde « chancelant » en état de bascule, sur le point de se renverser ; la réalité est instable ou illusoire comme un décor de théâtre. Et l'homme lui aussi est en

²⁶⁴ A. Clavel, article de l'*Express* du 15/02/96. Le journaliste reprend le terme de Jean-Noël Schifano qui a traduit “folleggiamento” par “folastrie” mot que nous trouvons dans les écrits du XV^e et du XVI^e et dans une œuvre libertine de jeunesse de Ronsard : *Le Livret des Folastries*.

²⁶⁵ U. Eco, *Lector in fabula*, cit. p. 64.

²⁶⁶ U. Eco, entretien accordé au magazine *Lire*, n° 243, mars 1996, cit., pp. 38-39, citation déjà partiellement signalée p. 11.

déséquilibre, convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou ce qu'il paraît être, dérobant son visage sous un masque dont il joue si bien qu'on ne sait plus où est le masque, où est le visage²⁶⁷.

En utilisant le terme « folleggiamento », Umberto Eco place son roman dans la mouvance des écrits de l'époque, une île flottante au sein de ses œuvres, un dévergondage de l'esprit, une fantaisie, « caprice » d'écrivain qui laisse libre cours à son imagination et à son érudition. Nous utilisons à dessein « caprice » qui correspond à un genre prisé au XVII^e inspiré de la poésie bernese, largement pratiqué et dévoyé en France par Saint Amant et Scarron entre autres :

Mais si en Italie, la poésie bernese était un genre délicat, une poésie brillante et spirituelle, en France elle se charge volontiers d'intentions satiriques. D'autre part, à la différence de Berni, qui aime les longues descriptions, ses imitateurs français préférèrent l'exaltation démesurée et le pittoresque [...] Au début, le caprice est en quelque sorte une forme intermédiaire entre l'épître et l'ode [...] puis le caprice continue à tendre vers la parodie, et il se charge d'intentions satiriques [...] Marino donne au caprice un sens plus noble qui traduit la capacité du poète à écrire des variations inépuisables sur des fables anciennes ou des tableaux contemporains²⁶⁸.

Variation inépuisable sur les visages, les masques du siècle, l'œuvre s'entend comme une *sinfonia* de Schütz, se regarde comme un tableau d'Arcimboldo, de Caravage ou de Georges de la Tour, se lit comme un Dumas ou un Verne enrichis de rhétorique baroque aux fumets de soufre et de bûcher. Ni ode, ni épître mais un roman qui niche sa poésie dans une profusion de descriptions, d'images, de métaphores car :

E saper formular Metafore, e quindi a vedere il Mondo immensamente più vario di quanto non appaia agli indotti, è Arte che si apprende. Ché se vuoi sapere, in questo mondo in cui tutti oggi dan fuor di senno per molte e maravigliose Machine – e alcune ne vedi, ahimè, anche in questo Assedio – anch'io costruisco Machine Aristoteliche, che permettano a chiunque di vedere attraverso le Parole.²⁶⁹

La fabula de *L'Isola del giorno prima*, plus simple que celle du *Pendolo di Foucault*, raconte dans la langue flamboyante du siècle les aventures de Roberto de La Grive, jeune hobereau du XVII^e siècle dont le château se situe dans le marquisat de Montferrat, état stratégique, situé entre le Milanais espagnol et la Savoie. Un anti-héros, mais un héros en tout

²⁶⁷ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Librairie J. Corti, 1953, réédition 2002, Mayenne, p. 28.

²⁶⁸ J. Bailbé, *La poésie bernese après 1640*, in 15^e colloque du C.M.R. 17, P.U. de Grenoble, Grenoble, 1986, p. 197.

²⁶⁹ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 2000, p. 86.

point semblable aux héros des tragi-comédies baroques de Pierre du Ryer, Scudéry ou Mareschal, qui subissent les aventures que La Providence, ou Dame Fortune place sur leur chemin. Roberto participe, bien malgré lui, aux événements importants, guerres, maladies, complots qui agitent le siècle. La succession du duché de Mantoue bouleverse sa vie. Il part avec son père et une troupe de paysans défendre la forteresse de Casal en 1630. Rescapé, il quitte le domaine de la Grive, arrive à Aix-en-Provence, où il fait la connaissance du Prévôt de Digne, (que nous avons identifié comme Pierre Gassendi). Il part pour Paris avec les lettres de créances du Prévôt. Dans la capitale il fréquente les savants du cabinet des Frères Dupuy, découvre l'art mondain et les Précieuses à l'hôtel de Rambouillet, connaît les tourments de l'amour et les affres de la jalousie, espionne, bien malgré lui, pour le compte de Mazarin, s'embarque sur *L'Amaryllis*, bateau hollandais qui cache des activités secrètes, fait naufrage et échoue sur *La Daphné*, un bateau désert, ou presque, en face d'une île, alors inconnue des cartographes européens. Umberto Eco la situe en face de Taveuni, dans l'archipel des Fidji.²⁷⁰ Là, il écrit des lettres, retrouvées par le narrateur, et un roman picaresque à la manière du *Lazarillo* de Quevedo ou de *Guzman de Alfarache* de Mateo Aleman. Les personnages principaux sont Lilia, sa Dame, qu'il aime secrètement, et Ferrante, son jumeau imaginaire, son double qu'il pare de tous les vices mais qui sait se faire aimer de Lilia.

Umberto Eco disserte sur la « Mélancholie Erotique », la Maladie d'Amour, qui s'insinue « come simulacro per il meato degli occhi, portieri e spie dell'anima²⁷¹ ? » *La Daphné* recueille Roberto « ridotto come un animal ferito²⁷² ». Il y découvre un jardin, une oisellerie, des horloges et le Père Caspar, gardien à présent solitaire de cette nouvelle Arche de Noé. Qui est le Père Caspar Wanderdrossel ? « e Societate Iesu, olim in Herbipoltano Franconiae gymnasio, postea in Collegio Romano Matheseos Professor²⁷³ », un érudit jésuite, embarqué sur *La Daphné* pour monter « l'Observatoire maltais », projet nébuleux et secret. Le père Caspar entreprend de gagner l'île en marchant sur le fond marin dans « una sorta di campana²⁷⁴ » de son invention. Entreprise hasardeuse et insensée dont il ne reviendra pas. La solitude pèse sur Roberto qui confond peu à peu l'univers réel avec l'univers du roman qu'il a imaginé :

²⁷⁰ A. Clavel, article de l'*Express* du 15/02/96.

²⁷¹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 359.

²⁷² *Ibidem*, p. 9.

²⁷³ *Ibidem*, p. 225.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 304.

D'altro canto, quella libertà di volere eventi e di vederli realizzati, che rende così imprevedibili i Romanzi, Roberto la stava trasferendo al proprio mondo²⁷⁵.

Roberto décide d'entrer dans le Roman et de rejoindre sa Dame, de l'autre côté de l'Ile. Fol Roberto ? « Follegiamento o follezza »²⁷⁶ son idée ? L'extraordinaire histoire de Roberto s'achève là, ou presque.

L'esprit baroque

Le monde est « tout au contraire de ce qu'il paraît car toutes choses vont à rebours.

Baltasar Gracián, Le Criticon chap. VII

L'approche narratologique, que nous essayons de conduire pour distinguer l'Historia de la fabula, s'avère difficile confrontée à l'érudition perverse du romancier Umberto Eco. Les figures du Baroque²⁷⁷ identifiées dans le roman, réfèrent au monde social et intellectuel européen de l'époque et nous révèlent une période de profonde mutation, intellectuellement et scientifiquement féconde pour les siècles à venir. L'Historia événementielle n'y occupe, comme nous le verrons, qu'une place relative et sert surtout de balisage à une fabula où les personnages font l'Historia, qu'ils soient illustres comme Mazarin, masqués comme Kircher dans le personnage du père Caspar, certains voilés à l'instar du père Emanuele représentant du comte piémontais Emanuele Tesauero, auteur du *Cannocchiale aristotelico* :

Courtisan et prédicateur à succès, poète et diplomate, expert en emblèmes et devises, auteur d'*Inscriptiones* et de *Panegirici*, l'ex-jésuite (car il a quitté la Compagnie) enrichira sans cesse de son expérience de « logodédale », jusqu'à l'édition définitive de 1670, cette bible du conceptisme²⁷⁸.

Dans *De l'arbre au labyrinthe*, Umberto Eco rapporte qu'Emanuele Tesauero « au beau milieu du siècle où s'affirme le modèle de la lunette galiléenne comme instrument paradigmatique pour le développement des sciences naturelles, propose comme instrument de renouvellement de ce que nous appellerions aujourd'hui sciences humaines une lunette qui

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 460.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 460.

²⁷⁷ L'expression est empruntée au titre du Colloque qui s'est tenu en 1976 au Centre culturel de Cerisy-la-Salle.

²⁷⁸ Y. Hersant, *La métaphore baroque*, Paris, Seuil, 2001, p. 11. « logodédale » : (Note de Y. Hersant) Tesauero reprend un terme qui « chez Platon désignait les sophistes. (Il) l'applique laudativement à tous ceux qui « usent d'artifices verbaux ».

prend le nom d'Aristote, car l'instrument en question est la métaphore²⁷⁹. » Dans le roman le père Emanuele invente une Machine, un meuble à tiroirs contenant des « feuillets carrés » qui permettent en assemblant les feuillets de créer des métaphores :

Come il Filosofo ci ha appresso, altro non è l'Ingegno che virtù di penetrar gli obietti soto dieci Categorie, che sarebbero poi Sostanza, Quantità, Qualità, Relatione, Sito, Tempo, Luogo, & Habito. [...] Comunque ne ho già adunate alcune Migliaja, traendone dai libri dei Poeti e dei sapienti, e da quel mirabile Regesto che è la Fabrica del Mondo dell'Alunno²⁸⁰.»

Ils sont astronomes, penseurs, utopistes, cosmologues d'espaces infinis ou déterminés. Giordano Bruno, Pascal, Campanella joutent hors espace et temps dans les cercles érudits parisiens. Hommes politiques, hommes de lettres, capitaines au long cours, explorateurs, militaires ou diplomates foisonnent dans les plis du texte, construisent l'esprit de la fabula, l'ancrent dans :

[...] une vision du monde dont la finalité consiste à contrefaire la complexité de la nature pour la restituer en et par une complexité de l'art. Il [le baroque] est une forme de pensée qui accepte et même revendique comme fondement la nécessité simultanée de l'un et de son double, forme achevée du multiple, du même et de l'autre, du symétrique et du paradoxal, de l'immobile et du mouvement, à la fois dans l'avant et dans l'après, qui varie dans l'instant. Il est à la fois calculs et figures de géométrie, de physique, de philosophie et de droit d'une rare complexité²⁸¹.

Le roman reflète cette époque tourmentée, en rupture avec l'ordre établi, « la pensée traditionnelle théologico-politique de Dieu, du cosmos et du fonctionnement de l'homme »²⁸² transmise par le Moyen Âge, bousculée par l'Humanisme et la Renaissance.

Mystère, masque, paradoxe, dédoublement, turbulence, le roman révèle un monde en mouvement querelleur, contestataire qui doute de l'Enfer et cherche un Paradis, ferraille et s'interroge, hésite entre la Raison et la Foi, entre Epicure et Saint Augustin. Cette conception ambivalente, janusienne, s'incarne dans le roman à travers deux thèmes emblématiques du baroque : le masque et le double.

²⁷⁹ U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Grasset, 2010, p. 56.

²⁸⁰ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 88.

²⁸¹ A.-L. Angoulvent, *L'esprit baroque*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 1994, p. 7.

²⁸² *Ibidem*, p. 15.

L'Historia litterarum

L'Isola del giorno prima dérange comme le baroque dont l'œuvre s'inspire. Le terme « baroque » d'abord péjoratif, puisqu'il signifie bizarre voire ridicule, entre à l'Académie française en 1718. Il caractérise une perle imparfaite, métaphorise un concept ambigu, appliqué à un cadre chronologique où fleurissent des œuvres littéraires, picturales et architecturales singulières. Contesté, objet de polémiques entre théoriciens, Marc Fumaroli lui préfère le terme d'*asianisme*, le concept « baroque » s'impose cependant à l'époque moderne. Longtemps négligé par l'histoire littéraire française, puisqu'il faudra attendre la traduction du livre d'Eugénio d'Ors en 1935 et les travaux de René Pintard, Antoine Adam et Jean Rousset²⁸³, entre autres, pour que le mouvement baroque passionne et divise les critiques littéraires et historiques français. En Italie, les historiens portèrent longtemps un jugement nuancé sur la période²⁸⁴ cataloguée souvent « sans qualités ». La situation politique de la Péninsule était particulièrement complexe au XVII^e siècle. L'Italie est divisée, morcelée dominée en grande partie par les Habsbourg d'Espagne. Le Piémont dépendait du royaume de Savoie sauf le Montferrat et le duché de Mantoue. Les républiques de Venise, de Gênes et de Lucques, les duchés de Parme, Modène, le grand-duché de Toscane, les états pontificaux se partageaient le reste de la botte italienne. Ce jugement ne peut concerner les domaines de la littérature, des sciences et des arts particulièrement florissants. Le Tasse, Marino, Tesauro, et Galilée, Campanella suffiraient à illustrer le génie italien. Giordano Bruno, Pallavicino Ferrante et Vanini paient de leur vie leurs convictions et leur révolte :

On s'accordait la liberté de transgresser le conformisme académique et les conventions arbitraires. L'épicurisme avait droit de cité, non moins que les considérations, alors foisonnantes, sur la magie, l'astrologie, ou l'alchimie, et les « débordements » carnavalesques du théâtre « populaire ». Du non-conformisme à l'anti-conformisme surgissaient toute une gamme d'écrits originaux qui révélaient un XVII^e siècle autre que celui des architectures massives et de la catéchèse militante, un XVII^e siècle haut en couleur, inventif, spontané, humoristique ; face au Bernin ce sont les ingénieux caprices de Borromini²⁸⁵.

Selon Jean Rousset, le baroque s'épanouit à la fin du XVI^e, au début du XVII^e, en Italie d'abord, en Espagne et dans toute l'Europe. Jean Rousset définit dans *La littérature de l'âge*

²⁸³ Jean Rousset, professeur, critique, romancier a largement contribué à repenser la notion de baroque littéraire avec trois ouvrages fondamentaux : *La littérature à l'âge baroque en France, L'intérieur et l'extérieur, Dernier regard sur le baroque*.

²⁸⁴ Y.-M. Bercé, G.Delille, J.- M. Sallimann, J.-C. Waquet, *L'Italie au XVII^e siècle*, Paris, Sedes, 1989, pp. 18, 19.

²⁸⁵ *Précis de littérature italienne* sous la direction de Christian Bec, Paris, PUF, 1982, p. 179.

baroque en France, une série de thèmes particuliers à ce mouvement : « le changement, l'inconstance, le trompe-l'œil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en instabilité²⁸⁶. » Il opte pour un siècle baroque « qui irait de Montaigne à Puget, de Germain Pilon à Corneille, du Tasse au Bernin, approximativement de 1580 à 1665²⁸⁷. » Il rattache à une forme de baroque gothique Ronsard, dans ses œuvres de jeunesse, et Rabelais. Jean Rousset se sert des œuvres de Bernin, Borromini, Pierre de Cortone pour définir les critères d'une œuvre baroque idéale qu'il transfère en littérature. La période qu'il détermine correspond à peu près à celle de *L'Isola del giorno prima*, si nous prenons en compte les dates précisées dans l'ouvrage, 1630 siège de Casal, 1643 naufrage sur *la Daphné*.

L'Italie est le berceau du baroque. Les circonstances historiques, les guerres, la situation politique, les liens entre les familles régnantes d'Europe, les relations diplomatiques, les voyages et les échanges épistolaires entre érudits, savants, peintres, musiciens, écrivains et financiers favorisent la diffusion de la culture italienne. L'histoire de Roberto de La Grive épouse les méandres et entrelacs d'une influence italienne européenne qui atteint son apogée en France à la période qui nous intéresse pour s'atténuer progressivement. Comme le souligne Cécilia Rizza :

Stoïcisme et humanisme dévot, érudition et science, préciosité et marinisme, libertinage et baroque, ce sont des définitions qu'on aurait tort d'enfermer dans les limites étroites d'une expérience nationale, car par ces mots on désigne des mouvements qui ont cette même dimension européenne qu'on n'a pas de difficulté à reconnaître à l'Humanisme et à la Renaissance dont ils dérivent²⁸⁸

L'Isola del giorno prima par l'*intentio operis*, la construction et la rhétorique adoptées répond aux critères littéraires historiques du mouvement baroque européen. Umberto Eco nous donne quelques indications sur sa démarche dans son ouvrage *Dire presque la même chose* :

L'Ile du jour d'avant se fonde essentiellement sur des remaniements du style baroque, avec de nombreuses citations implicites de poètes et de prosateurs de l'époque. [...] Au chapitre 32, le protagoniste [Roberto] décrit les coraux de l'Océan pacifique. Comme il les voit pour la première fois, il doit recourir à des métaphores et des similitudes tirées de l'univers végétal ou minéral qu'il connaît. Un détail stylistique m'a posé de sérieux problèmes lexicaux : en effet, voulant nommer diverses nuances de la même couleur, le

²⁸⁶ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, J. Corti, 1953, réédition 2002, Mayenne, p. 8.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 233.

²⁸⁸ C. Rizza, *Etat présent des études sur les rapports franco-italiens au XVII^e siècle*, in Actes du VIII^e congrès de la Société française de littérature comparée, Grenoble-Chambéry, 26-28 mai 1966, *L'Italianisme en France au XVII^e siècle*, Torino, Societa editrice internazionale, 1970, p. 18.

protagoniste ne pouvait répéter plusieurs fois les termes rosso ou carminio ou color geranio, il devait varier grâce à l'emploi de synonymes. Et cela pour des raisons de style mais aussi pour l'exigence rhétorique de créer des hypotyposes²⁸⁹.

Le baroque aime les métaphores et utilise un langage raffiné qui s'épanouit la paix revenue (Paix de Vervins, 1598) dans certains cercles parisiens, au Louvre avec la reine Marguerite ou dans les cours princières ultramontaines de Savoie, Padoue ou de Mantoue :

Les Muses dispersées par l'effroi de nos derniers remuements en tous les endroits de la France, et comme ensevelies dans les ténèbres d'une profonde nuit, commencent de voir le jour au lever de cette Aurore et bienheureuse Paix²⁹⁰.

L'emphase du langage sert l'amoureux du XVII^e siècle, galant, mondain, poète, ou libertin. Il se consume d'amour, déclare sa flamme, idolâtre la femme. Le temps de la séduction est long et pavé des obstacles que la coquette sème pour éprouver son amant. A Casal, Roberto tombe amoureux d'une belle Novarese, « una contadina alta e fulva²⁹¹ », peu farouche, « ben brava la Francesca » donc désirable au novice amoureux qu'il est.

Saint-Savin est plus expérimenté et il aide son jeune ami. Il lui dicte une lettre d'amour dans laquelle nous retrouvons l'affectation du style précieux :

Perdonate signora, se non ho avuto l'animo di lasciar in vita un pensiero che rubandomi una lacrima, mi ha atterrito per il suo ardire. Così accade che un fuoco etneo possa generare un rivo dolcissimo da acque salmastre. Ma, o signora, il mio cuore è come la conchiglia del mare, che bevendo il bel sudore dell' alba genera la perla, e cresce in uno con essa²⁹².

Roberto trop intimidé, et encore innocent, ne remet pas la missive à la belle : « camminando con troppa esitazione per gli spaziosi campi der Tempo, aveva perso l'Occasione²⁹³ ». Déjà résigné il se console en imaginant Casal en Carte du Tendre :

Aveva così disegnato una Casale della propria passione, trasformando viuzze, fontane, spiazzi nel Fiume dell'Inclinazione, nel Lago dell'Indifferenza o nel Mare dell'Inimicizia ; aveva fatto della città ferita il Paese della propria Tenerezza insaziata, isola (già allora, presago) della sua solitudine²⁹⁴.

²⁸⁹ U. Eco, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, p. 168.

²⁹⁰ M. Guillemot, *Dédicace des Muses françaises ralliées*, Paris, 1599, citée par A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Tome I, *L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris, Editions mondiales, 1962, p. 3.

²⁹¹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 108.

²⁹² *Ibidem*, p. 116.

²⁹³ *Ibidem*, p. 118.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 118.

La Carta del Tenero est le titre du treizième chapitre. Il réfère explicitement à *La Carte du Tendre* de Mademoiselle de Scudéry, le plus célèbre des symboles d'une mode qui fut adoptée dans les salons parisiens par des aristocrates, des gens de lettres et par des femmes surtout : la Préciosité. Antoine Adam, spécialiste du XVII^e siècle, nous rappelle que « le mot et l'idée apparurent dans l'entourage de la Grande Mademoiselle et chez son père, Gaston d'Orléans ». Remarquons, sans nous y attarder à ce niveau de notre recherche, que cette mode répond à une aspiration féminine de libération peu surprenante dans une période de contestations religieuses et intellectuelles qui s'expriment dans les salons de Madame de Rambouillet :

Pisani par son père, Savelli par sa mère, [qui] avait épousé M. de Rambouillet, grand-maître de la garde-robe sous Louis XIII. [...] Un petit monde exclusif faisait cercle dans le boudoir d'*Arténice* ; pour se distinguer du commun du peuple, on avait changé de nom. Chacun empruntait un nouveau baptême d'élégance, qui à Bembo, qui à Sadolet, qui aux romans de chevalerie, mais surtout à l'Arioste et au Tasse ; un parfum venu d'Italie embaumait de sa quintessence cette maison livrée aux raffinements exotiques et aux délicatesses inconnues²⁹⁵.

Les Précieuses revendiquent le droit de disposer librement d'elles-mêmes, au sein de la société et du couple. Assidu, durant son séjour à Paris de ces cercles mondains, initié comme nous l'avons vu précédemment par le libertin Saint-Savin, Roberto, naufragé sur *la Daphné*, souffre de la Maladie d'Amour et complète la carte géographique de l'Ile inconnue qui s'étend sous ses yeux. Il attribue aux estuaires et aux baies, les contours du corps fantasmé de sa Dame, pas celui de la Novarèse de Casal mais celui de Lilia de Paris qu'il aperçoit dans le salon de Madame de Rambouillet, « velata come una Luna pudica che si nascondesse dietro al raso delle nubi²⁹⁶. » Le langage précieux dont se moque Molière dans *Les Précieuses ridicules* reflète à la fois l'influence italienne, celle de la poésie de Marino, Bembo, Guarini, des thèmes du Tasse ou de Boiardo et la perception de l'amour, de l'homme et de ses passions par les contemporains. Roberto, instruit par Saint Savin, déclare sa flamme à Lilia en des termes enflés que ne renieraient pas certains poètes imitateurs de Berni ou du Chevalier Marin. Il paraphrase une figure de la rhétorique amoureuse de Pétrarque, devenue motif de la poésie baroque :

Il fuoco di cui m'avete bruciato spira così esile fumo che non potrete negare di esserne stata abbacinata, allegando quegli anneriti vapori. La sola potenza del vostro sguardo mi

²⁹⁵ Philaret Chasles, *La France, l'Espagne et l'Italie au XVII^e siècle*, Paris, G. Charpentier, 1877, p. 249.

²⁹⁶ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 148.

ha fatto cadere di mano le armi dell'orgoglio e mi ha indotto a impetrare che voi domandiate la mia vita. Quanto io stesso ho porto aiuto alla vostra vittoria, io che iniziai a combattere come chi voglia essere vinto, offrendo al vostro assalto la parte più inerte del mio corpo, un cuore che già piangeva lacrime di sangue, prova che voi avevate già privato d'acqua la mia casa onde farla preda dell'incendio a cui fu esca la vostra pur breve attenzione²⁹⁷ !

L'influence baroque dans *L'Isola del giorno prima*, s'étend à d'autres aspects littéraires, très à la mode en ce début du XVII^e : la tragi-comédie et le roman :

La tragi-comédie est avant tout une pièce irrégulière et qui revendique tous les droits. Le droit de durer quelques heures ou dix ans. Le droit de mêler le sérieux et le bouffon, le tragique et le plaisant. Elle prend son sujet dans la littérature romanesque, dans le roman grec, dans l'Astrée, dans les Histoires tragiques de l'époque²⁹⁸.

Le mélodrame et la *commedia dell'Arte*, supplantent la comédie. Le succès vient principalement de la mise en scène et de la machinerie. Les spectateurs sont sensibles au mouvement, à la soudaineté du changement. Giacomo Torelli « *le gran stregone* » est le *machinista* le plus doué. Mathématicien, architecte, poète et mécanicien, il fut envoyé par le duc de Parme à la Reine, sur sa demande, pour monter la *Finta Pazza*, pièce où le décor domine. Victor-L. Tapié raconte :

L'Italien adapta la représentation aux circonstances particulières de la cour de France. Le petit roi devait assister au spectacle. Afin de l'intéresser par des divertissements proportionnés à son âge, Torelli ajouta des ballets de singe, de Noirs, d'eunuques et surtout un ballet d'autruches « qui, par un mécanisme ingénieux, allongeaient leurs cous pour boire à une fontaine, et un ballet d'Indiens qui faisaient voler des perroquets ». La scène se passait, un moment dans le port de Sciros [île de Chio] mais, par un hardi dépaysement, on apercevait au fond, le Pont Neuf, avec la statue d'Henri IV, les maisons de la cité et les tours de Notre-Dame²⁹⁹.

Umberto Eco présente les aventures de Roberto comme une tragi-comédie de Mareschal ou de Rotrou. Le décor domine. Le langage, machine complexe, file les métaphores au gré des événements, fait apparaître et disparaître les gréments de *l'Amaryllis* ou de la *Daphné*, le vieux château familial ou les fortifications de Casal, la Machine Aristotélieenne du Père Emanuele, les nymphes du salon de Madame de Rambouillet, ou le cachot de La Bastille et les coraux de l'Océan pacifique :

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 149.

²⁹⁸ A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, T1, Paris, Editions mondiales, 1962, p. 425.

²⁹⁹ V-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette, 1980, p. 197.

Era sopra un giardino, no, s'era sbagliato, ora sembrava una foresta impietrata, fatta di ruderi di funghi – no ancora, era stato ingannato, ora erano poggi, pieghe, ripe, buche e spechi, un solo sdruciolare di sassi viventi, su cui una vegetazione non terrestre si componeva in forme schiacciate, rotonde o scagliose, che sembravano aver indossato un ghiazzero di granito, oppure nodose, o rannicchiate su se stesse³⁰⁰.

Comme Brosse dans *Les Songes des Hommes Esveillez*, Umberto Eco inscrit dans les décors et dans le texte tout le savoir baroque, le *Thesaurus Mundi* du siècle qu'il inventorie au fil de la narration. Il combine l'exposé des connaissances avec les aventures du héros qu'il dévoile par enchâssements successifs dans la trame du récit du narrateur, mise en abyme de l'événement dans l'événement, du récit dans le récit, des lettres dans le récit, du roman dans le roman, des coups de théâtre dans *Le Grand Théâtre du Monde* et dans la vie de Roberto. Le héros joue plusieurs rôles : le naufragé, l'amoureux, le soldat, le libertin, l'espion, il aime, il doute et ne sait qui il est « Dans ce dédale obscur de peines et d'ennuis³⁰¹ »

L'influence des romans du XVII^e siècle, notamment ceux de Ferrante Pallavicino, est perceptible chez Umberto Eco dans le croisement des genres de *L'isola del giorno prima*. Formes et écriture varient avec les lieux, les personnages, les circonstances. Nous l'avons précédemment remarqué, l'auteur, dans le polymorphisme des styles, des genres que nous relevons, s'inspire des *capricci* italiens :

D'inspiration erratique, fantaisiste, quoique contrôlée, et toute entière dévouée à une esthétique du transfert des affects. Le caprice, autorise toutes les boutades, tolère toutes les sautes d'humeur et d'imagination, et se fait le cadre informel de l'expression fantaisiste d'une créativité en quête de singularité³⁰².

Dans ce roman « à clef », le romancier ne dévoile pas tous les noms de ses personnages et en laisse le soin aux lecteurs. Il mêle plusieurs genres : le roman sentimental avec les déboires amoureux de Roberto qui, nouveau Céladon, se cache de sa Dame, la suit mais se dérobe ; le roman de chevalerie, si populaire encore à la Renaissance et au XVII^e siècle avec «le vieux Pozzo », les officiers espagnols, Saint-Savin qui se battent et meurent avec « panache » durant le siège de Casal et le roman d'apprentissage, de « formation ».

Nella prima parte della sua vita Roberto aveva avuto solo due periodi di cui aveva appreso qualche cosa del mondo e dei modi di abitarlo, intendo i pochi mesi dell'assedio e gli

³⁰⁰ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., pp. 379, 380.

³⁰¹ Du Ryer P., Secrétaire de Monsieur le Duc de Vendôme, 1635, *Alcimédon*, Publié par Ernest et Paul Fièvre, Avril 2011, document pdf sur le site d'Edition Théâtre Classique.fr, 2008 : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/DURYER_ALCIMEDON.pdf, consulté le 21 avril 2013

³⁰² G. Peureux, *Le caprice, ou l'esthétique du spectacle chez Saint-Amant*, Paris, Champion coll. Lumière classique, 2002, pp. 293-307.

ultimi anni a Parigi : ora stava vivendo la sua terza età di formazione, forse l'ultima, alla fine della quale la maturità sarebbe coincisa con la dissoluzione³⁰³

Durant le siège de Casal, Roberto apprend à devenir un gentilhomme accompli. Alors que Saint-Savin lui enseigne l'art de courtiser une dame en philosophe libertin, mondain, Don Gaspar Salazar, et Monsieur de Saletta, édifient Roberto à celui du parfait honnête homme. L'honnête homme doit se masquer, dissimuler sa vraie nature aux autres ; les apparences doivent l'emporter sur l'être car l'homme est en représentation sur cette vaste scène du monde.

Roberto - Signore, ma voi mi state dicendo che il primo dovere di un gentiluomo è di imparare a simulare ! [...]

Signor di Salazar - Dovrete imparare a fare con la parola arguta quello che non potete fare con la parola aperta ; a muovervi in un mondo, che privilegia l'apparenza, con tutte le sveltezze dell'eloquenza, a esser tessitore di parole di seta. [...] L'uomo prudente, con una frase elegante, si cava fuori da ogni garbuglio, e sa usar la lingua con la leggerezza di una piuma [...]

Non ne rimase edificato, ma fu riconoscente ai suoi due maestri. Gli avevano spiegato molti misteri del secolo, di cui alla Griva nessuno gli aveva mai detto nulla³⁰⁴.

Être et paraître agitent les esprits moralisateurs du XVII^e siècle. Gracian, Accetto, Agrippa d'Aubigné, La Rochefoucauld écrivent et débattent sur le sujet. Ces préceptes serviront à Roberto dans le rôle d'espion qu'il joue sur les ordres de Mazarin :

Ma vagherete divagando svagato, terrete in realtà gli occhi aperti e le orecchie ben tese. [...] Non domanderete mai in modo diretto, e dopo aver domandato oggi, con parole diverse rifarete la stessa domanda domani, così che se quel tale ha prima mentito, sia portato a contraddirsi³⁰⁵.

Nous retrouvons ces recommandations dans les instructions du Cardinal Mazarin, les maximes de l'anthologie dont il serait l'auteur, *Le Bréviaire des politiciens*, parue en latin en 1684. Umberto Eco en présente la traduction de François Rosso et déclare qu'« il se dessine ici une idée de profondeur psychique tout entière faite de superficialité. [...] le premier chapitre, fondamental le « *connais-toi toi-même* » [...] a trait à l'apparence extérieure ; cela signifie : examiner la façon dont on se donne à voir aux autres³⁰⁶. »

³⁰³ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 44.

³⁰⁴ *Ibidem*, pp. 105-107.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 181.

³⁰⁶ U. Eco, présentation du *Bréviaire des politiciens* du Cardinal Mazarin, traduit du latin par François Rosso, Paris, Arléa, 2007, pp. 5-11.

La dualité, autre thème emblématique du baroque, s'exprime de différentes façons dans *l'Isola del giorno prima*. Dans la structure narrative, deux romans coexistent : celui de Roberto que nous conte le narrateur et qui s'apparente au roman d'apprentissage d'un hobereau représentant d'une petite noblesse mais d'une classe sociale élevée et, enchâssé dans le premier, celui de Ferrante, imaginé par Roberto, picaresque ou épique selon les critères retenus, plus largement d'aventures. Deux héros, en miroir, Roberto, hésitant, incertain, jouet des événements, Ferrante, audacieux, sans scrupules, le sosie, le reflet « si trascina alle spalle o da cui è preceduto in ogni circostanza³⁰⁷ ». Ces deux romans reflètent la société que Braudel analyse en ces termes :

En Angleterre, en France, en Italie, en Espagne, en Islam, tout est miné par ce drame dont le XVII^e siècle étalera au grand jour les plaies inguérissables (noblesse riche, vigoureuse, reconstituée en familles puissantes, et une masse de pauvres de plus en plus nombreux et misérables). Progressivement, tout est atteint par le mal, les États comme les sociétés, les sociétés comme les civilisations. Cette crise donne ses couleurs à la vie des hommes. Si les riches s'encanaillent, se mêlent à la foule qu'ils méprisent, c'est que la vie a ses deux rives proches ; maisons nobles d'un côté, surpeuplées de domestiques ; *picardia* de l'autre, monde du marché noir, du vol, de la débauche, de l'aventure et surtout de la misère... De même que la passion religieuse la plus pure, la plus exaltée, voisine avec les plus étonnantes bassesses et sauvageries. Étonnantes, merveilleuses contradictions du « Baroque », s'est-on écrié. Du Baroque non, mais de la société qui le soutient et qu'il recouvre mal. Au cœur de ces sociétés, quel désespoir de vivre³⁰⁸ !

Ferrante, aventurier dépravé, ment, tue, trompe pour jouer dans la cour des grands. Son histoire rappelle celle du Comte de Monte Cristo, du marquis de Rio-Santo de Féval. Roberto, très jeune, crée ce double pour justifier d'abord ses bêtises, ses comportements :

Non un altro o non quell'altro ? Nelle lettere di Roberto appare sempre qualche riferimento a un Altro che lo ossessiona, e l'idea sembra essergli nata proprio allora, quando egli si era convinto [...], che da qualche parte si aggirasse un altro irricosciuto fratello, il quale doveva essere d'indole cattiva, se il padre lo aveva ripudiato. [...] L'ombra di questo fratello nemico [...] aveva turbato le sue notti di fanciullo ; [...] A poco a poco a questo fratello perduto aveva dato anche un nome, Ferrante, e aveva preso ad attribuirgli piccoli crimini di cui veniva accusato a torto³⁰⁹ [...]

³⁰⁷ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 78.

³⁰⁸ F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1985, T. 2, pp. 50-94, cité par M. Escamilla, *La picaresque dans son contexte historique*, in *Le roman picaresque : El Lazarillo de Tormes et El Buscón*, Paris, Editions du Temps, 2006, p. 51.

³⁰⁹ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., pp. 24, 25.

Plus tard, sur la *Daphné*, devant l'île, cet espace-temps inconnu, Roberto, se sépare de son double maléfique, se recompose, se retrouve et s'accomplit en écrivant les aventures de Ferrante :

Suvvia, si diceva, certo avresti voluto esser tu a vivere quello che ha vissuto Ferrante quando la *Tweede Daphne* ha messo le vele al vento. Ma questo, si sa, perché esistono, come diceva Saint-Savin, pensieri a cui non si pensa affatto, che impressionano il cuore senza che il cuore (né tampoco la mente) se ne accorga ; ed è inevitabile che alcuni di questi pensieri – che talora altro non sono che voglie oscure, e neppure tanto oscure – si introducano nell'universo di un Romanzo che tu credi di concepire per il gusto di mettere in scena i pensieri degli altri... Ma io sono io, e Ferrante è Ferrante, e ora me lo dimostro facendogli correre avventure di cui io non potrei proprio essere il protagonista – e che se in un universo si svolgono, è quello della Fantasia, che non è parallelo a nessuno³¹⁰.

La narration elle-même est doublée. La voix narrante nous raconte l'histoire de Roberto à partir de lettres et documents découverts par qui et quand ? L'auteur pourrait dévoiler ses sources comme Marie Ferranti dans *La Princesse de Mantoue*³¹¹, mais il laisse le narrateur émettre des hypothèses historiques qui ne révèlent en fait que *l'intentio operis*, que la fiction romanesque. Le monde de référence est donc masqué, doublé. Nous nous interrogeons sur la voix narrante qui authentifie les lettres et le roman de Roberto. Elle est soumise au doute puisque sans repère chronologique. Elle ne peut appartenir, d'après le style, les détails apportés et la vraisemblance du récit, qu'à un narrateur presque contemporain de Roberto :

Non saprei neppure escogitare attraverso quale ultima vicenda le lettere siano parvenute in mano a chi dovrebbe avermele date, traendole da una miscellanea di altri dilavati e graffiati autografi. « L'autore è ignoto, » mi aspetterei però che avesse detto, « la scrittura è aggraziata, ma come vede è sbiadita, e i fogli sono ormai una sola gora. Quanto al contenuto, per quel poco che ne ho scorso, sono esercizi di maniera. Sa come si scriveva in quel Secolo... Era gente senz'anima³¹².

Qui parle ? Les mots, la langue nous répond Umberto Eco. « che non si può scrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato³¹³ ». Le procédé n'est pas nouveau dans le siècle des masques. Les célèbres *Lettres portugaises*, parues à Grenoble en 1669, n'ont révélé leur véritable auteur, Guilleragues, qu'au XIX^e. Ombre et lumière comme dans les tableaux de Caravage. De la Machine Aristotélicienne du Père Emanuele, dont nous parlerons

³¹⁰ *Ibidem*, p. 403.

³¹¹ M. Ferranti, *La Princesse de Mantoue*, Paris, folio Gallimard, 2004, postface, pp. 135-136.

³¹² U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 473.

³¹³ *Ibidem*, p. 473.

ultérieurement, au travail d'écriture du romancier sur son ordinateur, il n'y a peut-être qu'une différence de machine.

Le XVII^e est un siècle charnière dans le domaine des idées philosophiques, religieuses, dans celui des sciences, de la nature et de l'Homme. Les Lettres de ce temps s'entrecroisent avec les représentations des contemporains dont elles sont le miroir. Elles doublent en quelque sorte les Lettres classiques qui lui ont ravi, pendant un temps, une reconnaissance. Umberto Eco lève, à sa manière, le voile qui a si longtemps écarté des recherches, ce baroque du début du siècle, trop libertin pour certains, trop italianisant ou décadent pour d'autres. Nous recourons encore dans les analyses qui suivent aux écrits sur la longitude, les machines et les mythes auxquels Umberto Eco réfère, mais pour l'heure, un fait historique, relativement mineur dans la grande Historia, requiert notre attention, car il est l'argument organisateur de la fabula : le siège de Casal.

2.1 – Les misères de ce temps

2.1.1 La guerre

L'auteur souligne l'aspect théâtral de la guerre qui obéit à des règles, devient « une sorte de mise en scène, absolument comparable à la mise en scène théâtrale soumise à la règle des trois unités³¹⁴ ». La description du siège ressemble à un tableau par la précision des détails décrivant le mouvement des troupes, le déroulement des opérations militaires, et la succession des sorties, attaques, replis, défenses ; l'attitude des personnages acteurs, du général stratège à l'arrière plan, avec cartes et lunette, à son état-major et aux officiers emmenant au combat des soldats, mal entraînés, mal équipés : tout concourt à la vision spectaculaire de la forteresse assiégée. L'occurrence des termes « gioco », « parata », « étiqueta dell'assedio³¹⁵ » et le titre du chapitre 7, *Pavane Lachryme*, complètent l'assimilation à un spectacle, un tableau d'un opéra italien à la mode, ou d'un ballet de cour. Vincent Voiture, nous rapporte Sophie Rollin³¹⁶, porte « sur la guerre un regard oblique : il la traite sur le mode de la désinvolture et du badinage, ou la raconte comme dans un roman [...] il l'envisage comme un jeu ». Une de

³¹⁴ J.-P. Bois, Préface des Actes du VIII^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Tübingen, G.N.V., 2006, p. 21.

³¹⁵ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 89.

³¹⁶ S. Rollin, *La guerre en dentelles ou un regard oblique porté sur la guerre dans les Lettres de Vincent Voiture*, Actes du VIII^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, pp. 163-174.

ses *Lettres*, adressée aux comtes de Guiche, de Saint-Aignan et à Arnould de Corbeville « Aux très excellens, belliqueux, invictissimes et insupérables chevaliers, le Comte Guicheus, le chevalier de l’Ile-Invisible et dom Arnaldus, Salyt, honneur, victoire et triomphe³¹⁷. » attire tout particulièrement notre attention. Voiture « relate la troisième intervention des armées françaises destinée à reprendre la ville de Casal et il décrit Thomas de Savoie comme un « géant dépiteux et félon » à la solde du « soudan des Ibériens » pour lequel « il avait juré qu’il prendrait à force une damoiselle, qui Cazalie est nommée, moult prisée et chérie de ceux du pais, et de maints grands seigneurs d’étranges terres désirée³¹⁸. »

Depuis le XIV^e siècle, les rois ou les princes recourent si souvent à la guerre pour agrandir leurs territoires, mater une rébellion ou imposer leur autorité, qu’elle est quasi permanente. Cette situation empire au cours des XVI^e et XVII^e siècles. La guerre de Trente ans et ses grands capitaines d’armées, Tilly, au service de *La ligue catholique* et Wallenstein, à celui de l’empereur Ferdinand II, contribuent largement à cette vision d’horreurs des guerres de cette période. Une exception à souligner, celle de Gustave II Adolphe de Suède, qui, selon Schiller :

[...] n’était pas seulement le premier capitaine de son époque, mais encore le plus vaillant soldat de l’armée qu’il avait formée lui-même. [...] Aussi jaloux des bonnes mœurs de ses soldats que de leur gloire militaire, il punissait sévèrement le sacrilège, le pillage, le duel, le jeu et toute espèce d’excès³¹⁹.

Enrôlés souvent de force dans les troupes régulières que les rois se constituent, ou ruinés, pillés, massacrés par les armées qui sillonnent l’Italie, l’Allemagne, la France, les Pays-Bas espagnols, les paysans paient un lourd tribut aux affrontements divers. Un roman allemand de Grimmelshausen *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch, Les aventures de Simplicissimus* paru en 1668, narre les aventures d’un jeune paysan fuyant des soldats pillards qui torturent les paysans et incendient masures et récoltes. Dans la préface, Pascal Quignard commente

Les Aventures de Simplicissimus disent le secret du monde baroque. [...] Ce roman de froid et de saleté, de femmes dont la bouche et le ventre sont avilis et d’hommes au sexe coupé ras, de langage bas, de ruines et de pierres fumantes dans l’hiver [...] est un des grands

³¹⁷ A. Ubicini, *Œuvres de Voiture, Lettres et Poésies*, Genève, Slatkine, 1967, pp. 261- 267.

³¹⁸ Ibidem, tome II, p. 265. La lettre est datée de Mai 1641.

³¹⁹ Schiller, *Histoire de la guerre de Trente ans*, Paris, Charpentier Librairie Editeur, 1849.

romans du XVII^e siècle. Non seulement c'est l'envers du monde baroque mais c'est l'envers de l'art de ce monde³²⁰.

Umberto Eco nous offre une fresque détaillée de la guerre au XVII^e siècle, une « commedia all'italiana » où les armées espagnole, française, italienne s'affrontent mais « nella confusione » car « poiché a quei tempi l'uniforme avevano solo alcuni corpi scelti come i moschettieri³²¹. » Les protagonistes se combattent mais avec « cortesia, come si usa tra nemici³²². » L'épée, apanage du gentilhomme, demeure l'arme noble des duels mais son utilisation disparaît peu à peu des champs de bataille au profit des pistolets et arquebuses à mèche puis à silex. Lors du siège de Casal, Pozzo, le père de Roberto, affronte bravement l'ennemi selon les méthodes de la chevalerie, « l'épée au clair », et meurt, frappé par une balle.

Vostro padre era appunto un uomo dei tempi andati. Non crediate che non li rimpianga, ma puo valere ancora la pena di compiere un gesto ardito, quando si parlerà più di una bella ritirata che di un gagliardo assalto ? Non avete appena vista una machina da guerra pronta a risolvere le sorti di un assedio più di quanto non facessero un tempo le spade ? E non è da anni e anni che le spade hanno già lasciato il posto all' archibugio ? Noi portiamo ancora le corazze, ma un picaro può imparare in un giorno a forare la corazza del grande Baiardo³²³.

La machine dont parle Salazar est un mantelet, utilisé pour assiéger une forteresse, ici, celle de Casal. Les Grecs et les Romains s'en servaient déjà mais la poliorcétique (l'art de prendre les villes) a évolué et à présent les assaillants conjuguent l'utilisation des machines traditionnelles transformées et perfectionnées par les ingénieurs militaires et les nouvelles techniques d'assaut. Ils emploient les mantelets ou *plotei* « un carro robusto, falcato ai lati, che terminava sul fronte con una parete di doghe di rovere corazzate di spranghe di ferro borchiate³²⁴ » et creusent également des galeries sous les fortifications tandis qu'ils bombardent la ville avec « les bouches à feu ».

« Vedete, » diceva Salazar, « la guerra sarà decisa dalle macchine, carro falcato e galleria di mina che siano. »³²⁵ [Désabusé le gentilhomme avait auparavant déclaré à notre héros :] « Ma non sono più i tempi in cui si possa mutare il corso delle stelle con la spada. È finito

³²⁰ Grimmelshausen, *Les Aventures de Simplicissimus*, Paris, Fayard, 1994, p. 7.

³²¹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 32.

³²² *Ibidem*, p. 127.

³²³ *Ibidem*, p. 104.

³²⁴ *Ibidem*, p. 103.

³²⁵ *Ibidem*, p. 103.

il tempo che i gentiluomini creavano i re ; ora sono i re a creare i gentiluomini. [...] Al guerriero non rimane che abbandonare il valore per seguir la prudenza³²⁶. »

Nous n'avons pas, dans *L'Isola del giorno prima*, de condamnation de la guerre, le narrateur n'est que le rapporteur d'un récit, écrit par un gentilhomme du XVII^e siècle, élevé dans les prérogatives et les principes éthiques de la noblesse. Nicolas Caussin³²⁷, le définit clairement dans *La Cour sainte*, ouvrage qu'il adresse « A la Noblesse qui fait Profession des Armes » (II, 386). « Il fait l'éloge de « la vertu Guerrière » (II, 386) en s'appuyant sur la Bible », commente Volker Kapp³²⁸. « Aux yeux de Caussin, le Dieu d'Israël est « ce grand Monarque du Ciel & de la terre [qui] ne cesse de faire la guerre » (II, 387). Volker Kapp poursuit :

Dans l'intention de notre jésuite, la vertu militaire ne doit pas rester marginale par rapport à la vertu morale du chrétien, mais elle est censée compter parmi les qualités qui distinguent l'exclusivité nobiliaire des hommes ordinaires. Ce n'est donc pas la vie de cour qui caractérise la noblesse dont toute l'existence est déterminée par des idéaux héroïques.

Instruit dès leur plus jeune âge dans le maniement des armes et des valeurs guerrières, l'aristocrate recherche la gloire sur les champs de bataille. Ainsi que le lui enseigne son père, Roberto considère la guerre comme une affaire d'honneur, qu'il s'agisse de défendre son pays ou d'obéir à son suzerain. Ce sentiment ne peut pas être partagé par les petites gens, pensent Pozzo et les nobles :

[...] perché siete dei tarlocchi ignoranti che di queste cose non capite un accidente e quindi è meglio che state zitti e lasciate fare al vostro padrone che almeno lui sa cos'è l'onore. Ma siccome voi l'onore ve lo attaccate in quel posto, dovete sapere che se gli imperiali entrano a Casale quella è gente che non va per il sottile, le vostre vigne vanno a remengo e le vostre donne meglio non parlarne³²⁹.

Le récit, que nous propose Umberto Eco de la bataille de Casal, relate la cruauté des combats. L'émotion ne transparaît pas, reléguée dans les coulisses à la discrétion du lecteur. Le narrateur décrit les combats avec un froid réalisme à la manière d'un caméraman qui filme et zoome sur chaque personnage. La scène du sauvetage de Roberto par son père illustre

³²⁶ *Ibidem*, p. 103.

³²⁷ Nicolas Caussin, jésuite, était le confesseur de Louis XIII.

³²⁸ V. Kapp, *La guerre dans La Cour sainte* de Nicolas Caussin, Actes du VIII^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Nantes, 18-20 mars 2004, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, pp. 89-98.

³²⁹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 28.

parfaitement, nous semble-t-il, notre remarque. Le vocabulaire est précis, efficace, les verbes se succèdent et rythment l'intervention du vieux Pozzo :

Un gruppo di moschettieri nemici gli si fece incontro, mentre già il cielo schiariva, e senza capire chi fosse quel solitario : il solitario li attraversò eliminandone almeno cinque con fendenti sicuri, incappò in due cavalleggeri, fece rampare il cavallo, si chinò di lato evitando un colpo e di colpo si rizzò facendo compiere alla lama un cerchio nell'aria ; il primo avversario si abbandonò sulla sella con le budella che gli colavano lungo gli stivali mentre il cavallo fuggiva, il secondo rimase con gli occhi sbarrati, cercandosi con le dita un orecchio che, attaccato alla guancia, gli pendeva sotto il mento³³⁰.

Umberto Eco témoigne des mentalités de l'époque. La guerre, au XVII^e siècle, est une manifestation de la civilisation du Baroque, son théâtre d'ombre où s'expriment les plus viles passions de l'homme comme les plus nobles. Les pouvoirs politiques en usent et en abusent : les Habsbourg en Allemagne, les Bourbon en France, les Stuart en Angleterre. Louis XIII et Richelieu interviennent à Casal pour rétablir le duc de Nevers dans ses droits légitimes. « La guerre est juste quand elle est nécessaire » disait Machiavel. A présent, le souverain détermine seul le juste et l'injuste et la guerre devient, selon Grotius³³¹, « non pas une action, mais un état ; ainsi la guerre est l'état d'individus qui vident leurs différends par la force³³². »

Mais si des voix s'élèvent contre les agissements des armées, les massacres et les pillages, comme celles par exemple de Pallavicino Ferrante qui dénonce dans ses pamphlets la politique belliqueuse du pape Urbain VIII et de la famille Barberini (il sera exécuté à Avignon), ou en 1633, du graveur Jacques Callot qui publie ses gravures sur *Les grandes misères de la guerre*, la guerre n'est guère blâmée par les intellectuels de l'époque, par exemple Cyrano de Bergerac et Saint Evremond qui participèrent aux campagnes des Flandres et d'Allemagne, Georges Scudéry qui guerroya dans les armées du prince Charles Emmanuel de Savoie jusque vers 1630. Cependant, bien qu'ils prennent parti, tous condamnent les guerres civiles qui déchirent la France : guerres religieuses entre protestants et catholiques, guerre des « Grands » (Gaston d'Orléans complote contre Richelieu avec le duc de Montmorency, le comte de Soissons puis Cinq Mars en 1642), et de 1648 à 1652, la Fronde parlementaire et celle des princes Condé et Gondi qui se dressent contre Mazarin.

³³⁰ *Ibidem*, pp. 47-48.

³³¹ Grotius, Hugo de Groot (1583-1645), « Homme de foi, homme de loi, homme de lettres », dédia cet ouvrage à Louis XIII.

³³² H. Grotius, *Le droit de la guerre et de la paix*, PUF, Paris, 1999, I, I, II, 1, p. 34, cité par Eric Méchoulan, communication, Actes du VIII^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Nantes, 18-20 mars 2004, Tübingen, G. N. V. 2006, p. 59.

Nous confions à Descartes le soin de conclure ces quelques propos sur la guerre au XVII^e siècle :

Puisque nous vivons parmi tant de hasards inévitables, il me semble que la sagesse ne nous défend pas de nous exposer aussi à celui de la guerre, quand une belle et juste occasion nous y oblige, pourvu que ce soit sans témérité, et que nous ne refusions pas de porter des armes à l'épreuve, autant qu'il se peut³³³.

La Peste représente le deuxième fléau du siècle. Elle décime la moitié de la population de Milan en 1630 et davantage dans la région de Mantoue. « Au total, déclare Jean Delumeau³³⁴, l'Italie durant la première moitié du XVII^e siècle, perdit 14% de ses habitants (1 730 000 âmes) ». Manzoni le rappelle longuement dans *I promessi sposi* :

La peste [...] c'éra entrata davvero, come è noto ; ed è noto parimente che non si fermò qui, ma invase e spopolò una buona parte d'Italia. [...]Era quest'uomo come già s'è detto, il celebre Ambrogio Spinola, mandato per raddirizzar quella guerra e riparare agli errori di don Gonzalo, e incidentemente, a governare; e noi pure possiamo qui incidentemente rammentar che morì dopo pochi mesi, in quella stessa guerra che gli stava tanto a cuore; e morì, non già di ferite sul capo, ma in letto, d'affanno e di struggimento, per rimproveri, torti, disgusti d'ogni specie ricevuti da quelli a cui serviva. La storia ha deplorata la sua sorte, e biasimata l'altrui sconoscenza; ha descritte con molta diligenza le sue imprese militari et politiques, lodata la sua previdenza, l'attività, la costanza : poteva anche cercare cos'abbia fatto di tutte queste qualità quando la peste minacciava, invadeva una popolazione datagli in cura, o piuttosto in, balla³³⁵.

2.1.2 Marqueurs du baroque

Casal représente le « nœud » de la vie de Roberto de la Grive et du roman. Nous prenons « nœud » dans le sens métaphorique et baroque du terme, celui d'accumulation, de surcharge d'expériences, de rencontres, enlacement, entrelacement de fils qui viennent se croiser au fil de trame de l'histoire de Roberto et contaminer ses pensées, son existence.

³³³ Descartes, *Lettres de M. Descartes qui traitent de plusieurs belles questions .concernant de la Morale, la Physique, la Médecine & les Mathématiques* , Tome quatrième, Paris, Compagnie des Libraires, 1724, p. 563, (Nouvelle édition, traduction française) Livre numérisé <http://books.google.fr/>.

³³⁴ J. Delumeau, *La peur en Occident (XIV^e – XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978, p. 136.

³³⁵ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Maria de las Nieves, Muñiz Muñiz, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 1006, 1015.

Nœud qui se dénoue « pour figurer la rhétorique possible d'un autre discours [...] volte perverse d'autre posture, volute subversive au flanc des postulats³³⁶. »

Alors que le lecteur découvre les us et coutumes d'une époque, notre héros commence ses aventures et ses désillusions. L'absurdité du conflit lui apparaît : « Ma allora per chi è morto mio padre ? ». Les personnalités qu'il rencontre, les événements qu'il vit alors, lui ouvrent des chemins qui le conduisent à des croisements, à d'autres routes qu'il emprunte un moment pour revenir sans cesse par pensées à ce carrefour, à ce nœud de Casal comme nous le découvrons dans l'extrait suivant :

Ma, mentre annusando tendeva l'orecchio a quella moltitudine invisibile, come se dai merli di un castello o dalle feritoie di un bastione guardasse un'armata che vociferando si disponeva ad arco tra il digradar della collina, la pianura antistante, e il fiume che proteggeva le mura, provò l'impressione di avere già visto quello che udendo immaginava, e di fronte all'immensità che lo stringeva d'assedio si senti assediato, e quasi gli venne l'istinto di puntare lo schioppo. Era a Casale, e di fronte a lui si stendeva l'armata spagnola³³⁷.

Umberto Eco utilise une autre figure, le labyrinthe. Il intitule le cinquième chapitre « Le labyrinthe du monde. » La référence à ce signe de la symbolique initiatique perd au XVII^e ce sens de rite et ses significations croissent avec sa présence dans la littérature, les devises et les emblèmes. Le jeu du « Labyrinthe de l'Arioste » est un divertissement très prisé de l'aristocratie :

C'était une variété du Jeu de l'oie. [...] (Il) reproduit les figures les plus célèbres du poème héroï-comique de l'Arioste, la grotte de Merlin, la fontaine de Mélisse, avatar de Mélusine, la forteresse d'Atlant, le jardin de Bradamante, enfin l'île d'Alcine où la versatile et perverse magicienne transformait en arbres, en animaux ou en rochers les amants qui avaient cessé de lui plaire³³⁸.

Nous pourrions trouver en soulevant le voile des personnages du roman des protagonistes de *L'Orlando furioso* qu'Italo Calvino a raconté avec humour³³⁹. Le Père Caspar ne ressemble-t-il pas à ce :

vecchio di faccia, e sì di membra snello,
che d'ogni cervio è più veloce assai³⁴⁰.

³³⁶ S. Allen, *Petit traité du nœud*, in *Figures du baroque*, Paris, PUF, 1983, p. 251, Colloque de Cerisy de 1976.

³³⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 21.

³³⁸ M. Schneider, *Le labyrinthe de l'Arioste Essai sur l'allégorique, le légendaire et le stupéfiant*, Paris, Grasset, 2003, p. 30.

³³⁹ I. Calvino, *Arioste Roland furieux Textes choisis et présentés par Italo Calvino*, Paris, Flammarion, 1982.

Qui serait alors Bradamante dans *L'Isola del giorno prima* ? La belle Novarese ? Lilia ? Les deux sans doute car elles bravent le danger courageusement, la première durant le siège, et Lilia, intrépide amazone, se déguise en homme pour rejoindre Ferrante, qu'elle aime. *L'Orlando furioso* et *L'Isola del giorno prima* jouent tous les deux sur l'ambiguïté et le paraître de l'être qui cache un double sous une apparence trompeuse :

Bradamante qui ne s'applique qu'à délivrer Roger est la Raison, qui cherche à retirer l'Esprit de ses égarements [...] A peine sont-ils réconciliés l'un avec l'autre qu'ils découvrent bientôt les tromperies & les pièges qu'on leur dressait pour les surprendre. Ce qui fait voir que quand l'Esprit et la Raison sont d'accord ils surmontent facilement tous les mauvais desseins que le monde pouvait avoir³⁴¹.

Dans la *commedia dell'arte*, chaque acteur incarne un personnage très typé, facilement identifiable par ses traits psychologiques, son langage et ses comportements dans la société. Il en est de même pour les personnalités que croise Roberto dans la Citadelle de Casal. Elles l'éduquent à la comédie de la vie : Monsieur de Toyras, noble militaire, fidèle au roi, commande la garnison de Casal. Maréchal de France, ancien frère d'armes du père de Roberto, fin stratège, il montre à Roberto l'art et les ruses de la guerre ; Monsieur de Saint-Savin, gentilhomme, escrimeur habile, apprend à Roberto une fameuse botte, qui rappelle la fameuse « botte de Nevers » que nous trouvons dans *Le Bossu* de Féval. Il lui enseigne aussi le langage des Précieux pour séduire une Belle. Il représente le type même du philosophe, libertin et libre penseur baroque, soldat et homme de cour, écrivain et pamphlétaire. Il se confie à Roberto :

Quando avevo più o meno la vostra età ammiravo quello che è stato per me come un fratello maggiore. Come un filosofo antico lo chiamavo Lucrezio, ed era filosofo anch'esso, e prete per giunta. È finito sul rogo a Tolosa, ma prima gli hanno strappato la lingua e l'hanno strangolato³⁴².

Nous avons identifié ce « fratello maggiore » : Giulio Cesare Vanini qui comme Giordano Bruno a mené une vie errante mais non dénuée de gloire, et a fini tragiquement, « victime moins de ses livres que de ses gasconnades³⁴³ ». Saint-Savin se reconnaît dans les libertins

³⁴⁰ L'Arioste, *Roland furieux*, IV, Chants XXXV-XLVI, Paris, Les Belles Lettres, 2002, Edition bilingue, Traduction et notes de André Rochon, Canto XXXV, p. 3.

³⁴¹ E. Léonardy, *La figure du labyrinthe dans quelques jeux*, in *Esthétique baroque et imagination créatrice*, Biblio 17, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Tübingen, G. N. V., 1998, p. 69.

³⁴² U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, *Ibidem*, cit., p. 75.

³⁴³ R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, nouvelle édition, Genève, Edition Slatkine, 2000, p. 25.

français, héritiers de Montaigne qui cultivent l'amitié, le doute, la critique, l'hédonisme ou le pyrrhonisme :

Un vero filosofo non chiede affatto di sovvertire l'ordine delle cose. Lo accetta. Chiede solo che gli si lasci coltivare i pensieri che consolano un animo forte. Per gli altri, fortuna che ci siano e papi e vescovi a trattener la folla dalla rivolta e dal delitto. L'ordine dello stato esige una uniformità della condotta, la religione è necessaria al popolo e il saggio deve sacrificare parte della sua indipendenza affinché la società si mantenga ferma³⁴⁴.

Ils sont érudits et humanistes, croient à la liberté de pensée et portent leur regard « vers Venise et la Hollande [...] les deux seuls lieux d'Europe où il y a encore quelque reste de liberté [...] car partout hors de là ce n'est que tyrannie et moinerie. »³⁴⁵ L'Histoire donne raison à Saumaise, Giordano Bruno a été brûlé en 1600, Vanini en 1619, l'Eglise condamne le système de Copernic en 1616 et Galilée en 1633. A Paris les érudits se réunissent dans des cercles, le plus célèbre étant le cabinet des frères Dupuy.

On discute philosophie, littérature, politique même [...] on est friand des nouvelles du monde, et l'on se hasarde à parler de la marine des Vénitiens, des ruses de la Grande Porte ou des négociations espagnoles, comme des origines du langage, des propriétés du vif-argent ou de la méthode de l'histoire³⁴⁶.

Roberto de La Grive fréquente ce lieu « in cui la sua mente ogni pomeriggio si apriva sempre più, a contatto con uomini di sapere³⁴⁷. » Derrière le masque de Saint-Savin, nous identifions Hercule Savinien de Cyrano dit de Bergerac mais pas seulement car il pourrait tout aussi bien cacher un des plus turbulents libertins, Saint Evremont dont Michel Onfray trace le portrait :

Cet homme d'action, présent sur le front de nombre de guerres, cet escrimeur émérite qui laisse son nom à une botte [...] Saint Evremont tenait l'échange et l'ironie en très haute estime. Le normand ne manquait pas d'esprit de répartie, d'ironie, d'humour, voire de causticité et de talent pour la moquerie. [...] Pour se reposer des campagnes militaires estivales Saint Evremont fréquente les salons parisiens. Comme l'Académie Putéane réunissait Gassendi, La Mothe Le Vayer, Naudé, les salons permettent aux esprits fins de l'époque de se rencontrer chez des femmes du monde, des courtisanes, en compagnie

³⁴⁴ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 76.

³⁴⁵ Saumaise est un humaniste philologue de grande renommée. Cité par A. Adam *Histoire de la littérature française au XVI^e siècle, L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*, Tome I, Paris, del Duca Editions mondiales, 1962, p. 292.

³⁴⁶ R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, nouvelle édition, Genève, Edition Slatkine, 2000, p. 94.

³⁴⁷ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 144.

d'abbés licencieux, de nobles désœuvrés, de poètes confidentiels et autres pique-assiettes mondains³⁴⁸.

Monsieur de la Saletta et Monsieur de Salazar, hommes politiques, éduquent Roberto à l'Art de Prudence, « a esser tessitore di parole di seta » car « l'uomo prudente, con una frase elegante, si cava fuori da ogni garbuglio, e sa usar la lingua con la leggerezza di una piuma³⁴⁹ » et à l'*etiqueta* du siège qui permet à deux opposants de se rencontrer sans être accusés de trahison, soulignant ainsi l'artificialité de la guerre.

Ils se retrouvent chez le père Emanuele, le confesseur de Roberto, écrivain, mathématicien, inventeur de machines. Il incarne l'ecclésiastique, érudit universel, touche à tout, nombreux en ce XVII^e siècle. Emanuele Tesauro a certainement beaucoup influencé Umberto Eco dans le portrait qu'il trace du père Emanuele qui inventé une machine extraordinaire : la Machine Aristotélicienne, un « meuble étrange » qui fabrique une langue. Une telle machine a-t-elle existé ? Est-elle une invention d'Umberto Eco ? Le père Emanuele explique à Roberto les capacités extraordinaires de cette machine à métaphores qui explore le moindre recoin de la langue :

Se l'Ingegno, e quindi il Sapere, consistono nel legare insieme Notioni remote e trovare Simiglianza in cose dissimili, la Metafora, tra le Figure la più acuta e pergrina, è la sola capace di produrre Maraviglia, da cui nasce il Diletto, come dai cambiamenti delle scene a teatro³⁵⁰.

Umberto Eco nous introduit dans l'extraordinaire effervescence intellectuelle de la période baroque à travers ses personnages emblématiques. A notre connaissance, la Machine Aristotélicienne n'a pas d'existence matérielle à l'époque. Nos ordinateurs répondent d'une manière profane aux recherches et aux préoccupations des philosophes humanistes de ce XVII^e siècle bouillonnant en permettant à ses utilisateurs d'écrire et de créer ainsi une langue, leur langue, qui n'est pas « parfaite » mais qui permet de communiquer presque universellement. Umberto Eco, dans *Le Pendule de Foucault*, donne à son ordinateur le nom d'Aboulafia, érudit espagnol qui trouva une lecture numérologique de la Torah au XIII^e siècle. L'ambition de Kircher, Wilkins, pour ne citer qu'eux, était de retrouver la langue première, la seule universelle qui unifierait les hommes, les réconcilierait depuis la destruction de la Tour de Babel et où puisqu'elle s'était perdue, la recréer ? L'inspirateur de la Machine

³⁴⁸ M. Onfray, *Les libertins baroques. Contre histoire de la philosophie 3*, Paris, Grasset, 2007, pp. 121, 127.

³⁴⁹ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., pp. 106, 107.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 86.

Aristotélicienne dans *l'Isola del giorno prima* serait également Ramòn Llull francisé en Raymond Lulle, franciscain, contemporain de Dante :

Il élabore son projet d'Ars magna comme système de langue philosophique parfaite qui permettra de convertir les infidèles. Cette langue aspire à être universelle parce que la combinatoire mathématique qui articule son plan de l'expression est universelle, et que le système des idées communes à tous les peuples que Lulle élabore sur le plan du contenu est aussi universel³⁵¹.

La combinatoire de Lulle et *l'arbor scientiorum* séduisent la postérité. Ils ont constitué des sources d'inspiration pour Pic de la Mirandole, Ficin, Nicolas de Cuse, Giordano Bruno, Leibniz, et bien d'autres.

La Machine Aristotélicienne n'est cependant qu'une des machines du roman, comme nous le développerons dans le chapitre que nous consacrerons à la technologie du siècle.



Prospetto del centro di Casale assediato dallo Spinola nel 1630
(Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli)

Figure 6 : Le Siège de Casal³⁵²

³⁵¹ U. Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1997, p. 71.

³⁵² Siège de Casal, sur le site :

http://www.wikigallery.org/wiki/painting_363327/Italian-School/Assedio-Di-Casale

2.1.3 Le siège de Casal, « *una commedia all'italiana*³⁵³ »

Si Dieu existait, il serait une bibliothèque.

U. Eco

Dans une interview à *l'Express*³⁵⁴ Umberto Eco déclare « être tombé sur l'affaire du siège de Casal [...] Il s'agit d'une cité du Piémont qui n'est qu'à vingt kilomètres d'Alexandrie, ma ville natale. J'ai retrouvé deux chroniques une espagnole, une française, correspondant au quatrième acte de la guerre, dite "période française" ».

Le récit du siège et de ses circonstances constitue le seul fait historique vérifiable du roman. Il n'occupe pas une place centrale dans l'histoire de la guerre de Trente ans, tout juste une ligne dans les ouvrages historiques français, espagnols ou italiens. Les historiens se sont désintéressés de cet épisode, somme toute mineur, au regard de la situation politique de la Péninsule à cette époque. L'Italie « terre de désolation et de désespoir³⁵⁵ » est morcelée, divisée en de nombreuses unités politiques, villes, duchés, royaumes, principautés. Elle compte

[...] au moins cinq types d'institutions : les communautés au niveau local, les cités et les fiefs, les Etats au rayonnement régional, deux monarchies universelles l'Empire et la papauté et un Etat, l'Espagne, qui s'était assuré du contrôle d'une partie de la Péninsule³⁵⁶.

Les maladies, la peste principalement, déciment la population et les rangs des combattants. En 1630, Milan et Casal, durement touchées, perdent presque la moitié de leur population. Roberto est atteint et protégé du lazaret par le Père Emmanuele qui l'accueille et le soigne. Spinola qui assiège Casal est également touché. Jaloux de leurs prérogatives et de leur influence respective, tous multiplient les conflits ouverts ou « couverts ». Richelieu dans son *Testament politique* considère l'Italie comme « le cœur du monde » et il estime que « le vrai secret des affaires de l'Italie est de dépouiller le roi d'Espagne de ce qu'il y tient pour en revêtir les princes et potentats d'Italie³⁵⁷. »

Umberto Eco exploite l'événement. Il le relate avec beaucoup de précision et humanise le passé avec l'arrivée du héros et de son père, le vieux Pozzo. Il en rappelle les circonstances

³⁵³ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 35.

³⁵⁴ R. Sorin, article de *l'Express* du 15-02-1996.

³⁵⁵ J. Michelet, *Œuvres complètes de Michelet*, T.IX, *Histoire de France au dix-septième siècle*, Tours, Flammarion, 1982, p. 268.

³⁵⁶ C. Brice, *Histoire de l'Italie*, Paris, Perrin, collection tempus, 2003, pp. 214-215.

³⁵⁷ Armand du Plessis, Cardinal Duc de Richelieu, *Testament politique*, Centre de Philosophie politique et juridique, Caen, Reprographie de l'Université de Caen, 1985, p. 358.

historiques particulièrement complexes. Le fait, qu'Umberto Eco nous restitue, prend place dans la succession du duc Vincent de Mantoue et de Montferrat, « Petits pays, mais grandes positions militaires. La seconde (et sa forteresse Casal), une clef des Alpes. »³⁵⁸ La position stratégique du duché de Mantoue excite les convoitises de Charles Emmanuel de Savoie et des Espagnols qui possèdent déjà le Milanais voisin. En 1627, le duc de Mantoue, de la maison de Gonzague meurt sans héritier, et le duc de Nevers, son cousin, « qui vit en France comme “prince étranger” mais considéré comme sujet du roi de France³⁵⁹ », hérite. Le duc de Nevers, comptant sur l'appui de la France et de Venise, prend possession de son héritage mais ne prête pas « foi et allégeance » à l'Empereur qui est son suzerain. L'empereur, irrité, envoie une expédition contre Mantoue. La population est massacrée par les mercenaires impériaux, pillée et saccagée. Cependant :

[...] effrayé des clameurs générales excitées par son expédition de Mantoue, harcelé par les membres de la diète, qui appuyaient les réclamations de la France, Ferdinand II promit enfin d'accorder l'investiture au duc Charles de Nevers³⁶⁰.

L'Empereur se retire et cède momentanément la place à « L'Espagne, notre alliée menteuse qui daignait nous tromper en 1627, n'en prend même plus la peine. »³⁶¹ Elle assiège, avec son allié du moment Charles Emmanuel de Savoie, Casal, défendue par les Français et les Italiens. La forteresse devient un lieu d'affrontements militaires, de chassés-croisés diplomatiques pendant plusieurs années. Les partis en présence se livrent une guerre d'escarmouches et de cavalcades, d'intrigues et de félonie. En 1630, les hommes meurent de la peste ou au combat, en louant ou en maudissant Dieu et le Roi de France ou d'Espagne, selon le camp et le moment.

En France, la guerre menée contre les huguenots par Richelieu et Louis XIII, à La Rochelle et dans le Languedoc, s'achève. Richelieu envoie enfin des troupes françaises que le commandant de la place forte, Jean de Bonnet, sieur de Toyras, réclame depuis de longs mois. En attendant, les seigneurs des fiefs du Montferrat sont appelés en renfort. Pour le vieux Pozzo, père de Roberto, aucune hésitation, l'honneur lui dicte son devoir. Il part avec son fils et une petite troupe de paysans défendre Casal assiégée, car les terres de la Grive sont sur le

³⁵⁸ J. Michelet, *Histoire de France*, cit., p. 263.

³⁵⁹ F. Autrand, L. Bély, P. Contamine, T. Lentz, *Histoire de la diplomatie française*, T1, *Du Moyen Âge à l'Empire*, La Flèche (Sarthe), Perrin, 2007, p. 308.

³⁶⁰ Schiller, *Histoire de la guerre de trente ans*, Poitiers, Charpentier Librairie-Editeur, 1848, p. 143.

³⁶¹ J. Michelet, *Œuvres complètes* XI, *Histoire de France au dix-septième siècle*, Paris, Flammarion, 1982, p. 263.

territoire des marquis de Montferrat, vassaux du duc de Mantoue, « depuis le temps où Berthe filait » :

Quindi si va a Casale e se si deve ci si fa ammazzare perché, dio mulino, non puoi stare con uno sino a che le cose van bene e poi mollarlo quando è nella palta sino al collo³⁶².

Umberto Eco nous invite à assister au siège de Casal comme s'il s'agissait d'aller au théâtre voir « une comédie à l'italienne », une *commedia dell'arte*. « Le théâtre est splendide³⁶³ » dit Toyras en montrant le paysage à Roberto et à son père, « les acteurs représentent le meilleur de deux empires et de nombreuses seigneuries. » Le romancier construit la représentation verbale, met en scène, décrit avec minutie les entrées, les sorties, les déplacements, les postures, les gestes des personnages acteurs. Il crée un spectacle, un *speculum vitae*.

Era proprio un gran bello spettacolo. Tutto intorno alla città, soldati in abiti multicolori trascinavano macchine ossidionali, tra gruppi di tende illeggiadrite di vessilli e cavalieri dai cappelli assai piumati³⁶⁴.

L'idée du théâtre « miroir du monde » est devenu un topos littéraire et les auteurs décrivent souvent les batailles comme une représentation théâtrale tant les similitudes sont grandes entre les deux³⁶⁵.

Le spectacle « fait voir ». Il rend un espace visuel, donne vie et mouvement à des scènes qui n'existent vraisemblablement que dans l'imagination de l'auteur. De plus, il réfléchit une image sensible de cet espace : il est le miroir d'une réalité cachée. Spectacle (*spectaculum*) et miroir (*speculum*) ont la même origine le verbe *spectare* ou *specere* qui signifie « regarder ». Pourquoi le choix de la « comédie à l'italienne » ? Le genre connaît beaucoup de succès au XVII^e et une comparaison s'impose depuis l'Antiquité : « la comédie est l'image ou plutôt le miroir de la vie humaine³⁶⁶. » Comparons à présent Casal et ses occupants à la définition de la *commedia dell'arte* de Christian Biet dans l'*Encyclopedia Universalis* :

³⁶² U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 29.

³⁶³ U. Eco, *L'île du jour d'avant*, cit., p. 38.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 31.

³⁶⁵ Voir par exemple la bataille de Waterloo décrite par Victor Hugo : « Alors on vit un spectacle formidable. Toute cette cavalerie, sabres levés, étendards et trompettes au vent, formée en colonnes par division, descendit, d'un même mouvement et comme un seul homme, avec la précision d'un béliet qui ouvre une brèche », V. Hugo, *Les Misérables*, Livre premier - Waterloo, chapitre IX.

³⁶⁶ T. Elyot, *The Governor*, cité par T. Kowzan, *Théâtres comme jeu de miroirs*, communication in *Esthétique baroque et imagination créatrice*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Tübingen, GNV Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998, p. 23.

La commedia dell'arte est d'abord le théâtre de l'art, du métier, autrement dit un artisanat de théâtre produit par des professionnels regroupés en troupe et jouant le plus souvent à la cour ou dans des théâtres fixes. Dans la commedia dell'arte, chaque acteur possède son personnage, fortement typé avec lequel on l'identifie (Arlequin, Mezzetin, Pantalone, le Docteur, Brighella, Colombine...). Il connaît un ensemble limité de scènes fondées sur des situations et marqué par des prouesses gestuelles et verbales. Le jeu et la dramaturgie privilégient donc les effets comiques, pathétiques et spectaculaires, et toutes les ressources de l'expression verbale et physique. Les textes ne sont pas complètement fixés, mais offrent la base de la prestation scénique : le chef de troupe détermine le sujet, et procède à la mise en place d'un canevas, qui intègre les passages types connus par les comédiens en laissant à chacun la possibilité de produire ses lazzi ou numéros d'acteur (Descartes, Lettre à Pollot, 1648 [...])³⁶⁷

De grandes ressemblances apparaissent, pensons nous, entre les deux. Toyras, le commandant de la Citadelle confirme quand il dit : « Per il resto s'improvvisa, altrimenti non sarebbe una commedia all'italiana. [...] Insomma, ci sarà gloria per tutti³⁶⁸. »

Domenico Testa précise :

In questo periodo avvenne un fatto degno di essere segnalato. Il comandante dell'esercito spagnolo marchese Spinola si trovava ammalato sulla collina presso di Sant'Anna, sovrastante da ponente la città di Casale, e la notizia pervenne al conte di Toiras . Assai cavallerescamente quest'ultimo proponeva una sua visita al comandante avversario, che non gli veniva negata. Recatosi quindi al capezzale dell'infermo, il Toiras ebbe un cordiale scambio di saluti e di cortesie con lo Spinola, dopo di che si ritirò in città a soggiacere ancora all'assedio³⁶⁹.

Les personnages acteurs jouent « la comédie de la vie » et en ces temps là, la vie a le visage de la guerre. Le siège est un jeu décevant pour le jeune Roberto qui rêvait de « geste » et de prouesses. Il se rend compte que la guerre repose sur des ruses et des feintes. « Un bon commandant gagne une bataille en se servant bien des espions et... un espion étant un traître, en un clin d'œil il trahit qui le paie pour trahir les siens³⁷⁰. » Le siège est une « lente partie » et « la règle du jeu » est de « déranger les autres et attendre ». Le jeu s'achève sur une scène épique dont Mazarin est le héros :

Le truppe stavano per uscir fuori mura, quando Roberto, dai bastioni, vide un cavaliere nero che, senza curarsi delle prime pallottole, stava correndo in mezzo ai due eserciti, proprio sulla linea di fuoco, agitando una carta e gridando, così poi riferirono gli astanti,

³⁶⁷. C. Biet, article sur la *Commedia dell'Arte*, in Encyclopædia Universalis en ligne.

³⁶⁸ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 35

³⁶⁹ Domenico Testa, *Storia del Monferrato, (Ai tempi della peste)*, Torino, Gribaudo, SE.DI.CO, 1996, terza ed., pp. 309, 310, consulté sur place, bibliothèque municipale de Casale

³⁷⁰ U. Eco, *L'île du jour d'avant*, cit., p. 39.

« Pace, pace ! » Era il capitano Mazzarini. Nel corso dei suoi ultimi pellegrinaggi tra l'una e l'altra sponda, aveva convinto gli spagnoli ad accettare gli accordi di Ratisbona. La guerra era finita. Casale rimaneva al Nevers, francesi e spagnoli s'impegnavano a lasciarla³⁷¹.

Le fait relaté est historique puisque repris par différents historiens dont Michelet qui nous en donne une version patriotique :

Le tant désiré parchemin (le traité de Ratisbonne) s'envole à Lyon, comme la colombe de l'Arche. Saisi et baisé des deux reines (Marie de Médicis et Anne d'Autriche, respectivement mère et femme de Louis XIII), il est ébruité dans toute la ville, célébré à cor et à cris. La paix ! La paix !... Les feux de joie s'allument. [...] Cela le 20. Et, le 26, le même effet en Italie, sous Casal, effet décisif et terrible sur notre armée. Richelieu, du 2 au 26, avait obtenu du roi réveillé un effort désespéré ; il avait de ses mains arraché aux intendants, envoyé l'argent nécessaire. Plus, des renforts. Plus l'ordre précis du roi de donner la bataille, et si on la gagnait, de ne pas s'amuser à ménager l'Espagne, mais de finir ces comédies et d'entrer dans le Milanais. [...] Les Espagnols étaient perdus. Leur grand général venait de mourir, et leur courage aussi.. les Français, pleins d'élan, allaient leur passer sur le corps, et d'autant plus sûrement, qu'ils avaient carte blanche, non plus pour secourir une méchante ville de Piémont, mais pour s'en aller voir Milan, la Lombardie. A ce moment, comme du ciel, un secours vient aux Espagnols, l'envoyé du pape, l'abbé Mazarino. C'était le 26, et, depuis plusieurs jours, le traité fait le 13 avait été apporté en Piémont ; une semaine entière probablement, Mazarin le garda en poche, devinant bien, le rusé comédien, le parti qu'il en tirerait. Aux premières salves, faites de loin, sans danger encore, notre abbé se présente aux rangs français, court, se démène, fait signe d'un mouchoir le long des premiers rangs. Il va, vient, voltige à cheval, criant : La paix ! la paix ! [...] Le résultat de cette farce était de finir la résistance de Casal. Assiégeants, assiégés, Espagnols et Français s'en vont. [...] Ce joli trait de Mazarin commença la carrière de ce grand Mascarille³⁷².

L'accusation de Michelet montre l'évidente xénophobie dans les jugements portés sur Mazarin pendant très longtemps. D'autres comme Umberto Eco, pensent cependant que Mazarin souhaitait la liberté de l'Italie et le départ des Espagnols.

C'est un Génois en effet qui lui apprit le premier à se défier des Espagnols : Ambrogio Spinola, le vainqueur d'Ostende et de Bréda, que lui, le petit secrétaire de 27 ans de la légation pontificale en Lombardie, avait su convaincre d'épargner les horreurs de la guerre à son Italie natale. Mazarin était Romain, Spinola était Génois, et ce que lui disait ce jeune homme, il le ressentait au plus profond, « lo sentiva nell'anima ». L'année suivante, Mazarin obtint des Français que la forteresse de Casal fut remise aux mains de Spinola. Ce dernier est un agonisant, abandonné par ses maîtres espagnols : les larmes

³⁷¹ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 136.

³⁷² J. Michelet, *Œuvres complètes de Michelet*, T. IX, *Histoire de France au dix-septième siècle*, Tours, Flammarion, 1982, pp. 276-277.

aux yeux, il remercie cet italien qui l'a compris : « Vous êtes un homme de bien et moi je le suis aussi... Les Espagnols m'ont ôté l'honneur. » Leçon que n'oubliera pas le jeune diplomate qui va bientôt se donner à la France³⁷³.

Umberto Eco reconnaît en lui un des premiers défenseurs de la cause italienne, à ses yeux, en tout cas, il a sauvé Casal. Mazarin entre dans *l'Île du jour d'avant* avec panache, en caracolant sur son cheval et en bravant le danger, bientôt il changera la vie de Roberto.



Figure 7 : Mazarin au Siège de Casal³⁷⁴

2.2 – Sciences et technologie

*l'Arte che la Natura amano macchinare*³⁷⁵

2.2.1 La guerre des mondes

La métaphysique historiographique inscrit les sciences et les technologies en filigrane dans la fabula. Les savants et les nouveaux instruments y occupent une place déterminante, manifestant l'évolution des représentations durant le siècle. La lunette de Galilée a été à

³⁷³ G. Dethan, *La politique italienne de Mazarin*, in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Actes du 15^e colloque du C.M.R. 17 (1985), Grenoble, Pude, 1986, p. 30.

³⁷⁴ *Mazarin s'interposant entre Français et Espagnols*, par Paul Lehuteur, XIX^e siècle. Sur le site : http://www.histoire-fr.com/bourbons_louis13_4.htm

³⁷⁵ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 96.

l'origine d'une rupture épistémologique majeure. Elle a modifié l'image traditionnelle du ciel et donné une vision mathématique et physique de la nature. Le chapitre vingt quatre, *Dialoghi sui Massimi Sistemi*, est consacré logiquement aux différents systèmes élaborés par les savants et à la guerre idéologique que l'Eglise mène contre la science nouvelle initiée par les astronomes et les philosophes de Padoue, Florence, Venise, Rome, Tübingen, Graz, Prague et Paris. Quelques dates marquent cette lutte : 7 février 1600, Giordano Bruno est brûlé à Rome pour ses écrits et déclarations « hérétiques » sur les « mondes infinis » ; 1616, l'héliocentrisme copernicien est reconnu « contraire aux lois divines », interdit d'enseignement et de publication ; l'ouvrage de Galilée, *Dialogue sur les deux principaux systèmes du monde* est prohibé et le savant condamné à abjurer ses thèses en 1633.

L'intertitre *Dialoghi sui Massimi Sistemi* paraphrase le titre du livre de Galilée. Umberto Eco met en place un dialogue, procédé rhétorique utilisé par Galilée pour exposer les deux thèses en présence. Fréquemment employé depuis Platon par les théologiens, les philosophes et les scientifiques, le dialogue, au XVII^e siècle, est un poncif littéraire. Saint Thomas d'Aquin, Nicolas de Cues, Le Tasse³⁷⁶, Giordano Bruno et Kircher entre autres, se servirent du dialogue, équivalent de la *disputatio* du Moyen Age. Galilée met en scène trois personnages : Salviati, défenseur des idées de Copernic, Simplicio représentant Aristote et Sagredo, le candide, arbitre en quelque sorte du débat puisqu'il faut le rallier à un des systèmes, celui de Copernic de préférence.

Nous avons également trois protagonistes dans le chapitre vingt quatre, si nous incluons le narrateur. Le père Caspar et Roberto discutent des phénomènes supra et sublunaires, comme le mouvement ou le diamètre de la Terre, les marées et leurs causes, pendant que notre héros apprend à nager, attaché à un filin tenu par le père Caspar qui n'hésite pas à abandonner la corde lorsque Roberto le contredit en usant d'arguments « hérétiques » :

Oh, onnipotente Iddio, ti prego fulmina questo vanissimo ventoso borioso tracotante turbolento rivoltoso, bestia d'huomo, fistolo, cane et demonio, maladetto mastino morbososo, che lui non metta più piede su questa nave³⁷⁷ !

Car le père Caspar, en bon jésuite, s'élève avec véhémence contre les théories de Copernic et Galilée, condamnées par l'Eglise :

Ecco ! E i tuoi galileiani o copernicanici vogliono mettere il sole fermo al centro dell'universo che fa muovere tutto il gran cerchio dei pianeti attorno, invece di pensare

³⁷⁶ Le Tasse et avant lui Vallambert et Sigonio ont écrit des traits sur le dialogue sans parvenir vraiment à distinguer le fictionnel du dictionnel.

³⁷⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., pp. 294-295.

che il movimento viene dal gran cerchio dei cieli dato, mentre la terra può stare ferma al centro. Come aveva potuto Domine Dio mettere il sole nell'infimo luogo e la terra corrutibile et buia in mezzo alle stelle luminose et aeternae ?

Pourquoi l'Eglise les condamne-t-elle ? Galilée défend la théorie de Copernic qui conteste le principe géocentrique de Ptolémée et d'Aristote, dont se nourrit la philosophie de l'Eglise. Copernic affirme que le Soleil est immobile, la Terre et les autres planètes tournent autour de lui et le mouvement des étoiles procèdent de la rotation de la Terre. Sa thèse qu'il développe dans le *De revolutionibus*, change l'organisation du cosmos sans toutefois élaborer une théorie physique sur les causes du mouvement, étudiées ultérieurement par Galilée et Newton. La révolution copernicienne repose « sur son rapport à la réalité : ce n'est pas un système philosophique qu'il faut sauver mais la Vérité³⁷⁸ »

Pendant plusieurs siècles l'Eglise a imposé Dieu comme « cause de toute chose » et a accepté le géocentrisme de Ptolémée parce qu'il concorde avec les Ecritures. En effet « selon Ptolémée, la Terre est au centre de l'univers, entourée par l'air puis par le feu. Après les sept sphères réservées aux planètes (Lune et Soleil compris) la huitième porte les étoiles, la neuvième est cristalline, la dixième mouvante. Ensuite on arrive au ciel, habitacle de Dieu et de tous les bienheureux³⁷⁹. » L'Eglise réalise, soixante dix ans après la publication du *De revolutionibus* et la mort de Copernic, les conséquences du système copernicien et met à l'Index le livre et la théorie. Les théologiens, après examen du livre, « avaient, en 1616, expressément qualifié l'héliocentrisme de doctrine “absurde en philosophie” de plus “formellement hérétique, *ad minus erronea in fede*³⁸⁰.” » Le cardinal Bellarmine demande expressément à Galilée de ne plus *docere*, développer les thèses coperniciennes *quovis modo*. Après la publication du *Dialogo di Galileo Galilei Linceo*, l'Inquisition intente un procès à Galilée, l'accusant d'hérésie et de parjure parce que son livre contrevient à l'interdiction du cardinal Bellarmine.

Les jésuites du Collège romain, après avoir soutenu Galilée, ont préféré le système de Tycho Brahé, comme le père Caspar qui explique à Roberto :

Ma se tu serio parli, allora ti dico che io non sono un pagano come Tolomeo e so molto bene che lui molti sbagli commesso aveva. Et per questo io credo che il grandissimo Ticone di Uraniburgo una idea molto giusta ha avuto : lui ha pensato che tutti i pianeti che noi conosciamo, come dire Jupiter, Marte, Venus, Mercurius et Saturnus intorno al sole girano, ma il sole gira con loro intorno alla terra, intorno alla terra gira la luna, e la

³⁷⁸ J. F. Robredo, *Du cosmos au big bang, la révolution philosophique*, PUF, Paris, 2006, p. 27.

³⁷⁹ J.-P. Maury, *Galilée le messager des étoiles*, Paris, Découvertes Gallimard, 1986, p. 29.

³⁸⁰ M. Clavelin, *Galilée copernicien*, 2004, Paris, Albin Michel, p. 15.

terra sta immobile al centro del cerchio delle stelle fisse. Così spieghi tu gli errori di Tolomeo et non dici heresie, mentre Tolomeo errori faceva et Galileo heresie diceva. Et non sei obbligato a spiegare come faceva la terra, che è così pesante, ad andare in giro per il cielo³⁸¹.

Le système proposé par Tycho Brahé, se situe entre ceux de Ptolémée et Copernic. Tycho-Brahé rétablit l'immobilité de la Terre et sa place au centre ; le Soleil, comme chez Copernic, devient un autre centre autour duquel les planètes Mars, Jupiter et Saturne tournent en orbite. Le savant respecte les Ecritures mais réfute Ptolémée et bien qu'il n'adopte pas les théories de Copernic, il rompt avec la tradition et dans le *De mundi aetheri*, il écrit :

Le ciel s'étend dans toutes les directions, parfaitement fluide et simple, sans présenter nulle part le moindre obstacle, les planètes circulant librement dans ce milieu, gouvernées par une loi divine en ignorant la peine et l'entraînement des sphères porteuses³⁸².

De 1576 à 1580, sur l'île de Hveen, Tycho Brahé construit Uraniborg, le « château du ciel », puis en 1584, quelques mètres plus loin, un Observatoire enterré, Sterjneborg « palais des étoiles ». Il « a consacré un de ses ouvrages les plus célèbres à la description des instruments qu'il y construisit : de nouveaux types de quadrants, des sextants de grandes dimensions, de gigantesques sphères armillaires. Il les décrit minutieusement dans les *Mechanica*³⁸³. » Mais, le fait est étonnant, le père Caspar, malgré son admiration pour Tycho Brahé, ne s'inspire pas d'Uraniborg pour construire son Observatoire sur l'île du jour d'avant.

L'Observatoire édifié par le père Caspar est « un Ars Magna en chair et en os ...une sorte de Mega Horloge, un Livre Animé capable de révéler tous les mystères de l'Univers...un Unique Syntagma de Très-Nouveaux Instruments Physiques et Mathématiques³⁸⁴. » Le jésuite déclare avoir choisi pour modèle l'Observatoire de Malte, dont il a retrouvé les plans en fouillant dans les papiers d'un frère défunt :

Della Specola aveva saputo frugando tra le carte di un confratello defunto, il quale a propria volta ne aveva appreso da un altro confratello che, durante un viaggio nella nobilissima isola di Malta, ovverosia Melita, aveva sentito celebrare questo strumento che era stato costruito per ordine dell'Eminentissimo Principe Johannes Paulus Lascaris, Gran Maestro di quei Cavalieri famosi³⁸⁵.

³⁸¹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., pp. 290-291.

³⁸² J. F. Robredo, *Du cosmos au big bang, la révolution philosophique*, Paris, PUF, 2006, p. 35.

³⁸³ M. Bucciandini, *Galilée et Kepler, Philosophie, cosmologie et théologie à l'époque de la Contre-Réforme*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 56.

³⁸⁴ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 278.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 284.

Or, d'après l'ouvrage *Malte ancienne et moderne*³⁸⁶, l'Observatoire de Malte aurait été construit sur la tour du château alors qu'Emmanuel de Rohan était Grand Maître, soit vers 1786, et détruit peu après par la foudre. Umberto Eco commettrait-il un anachronisme par « ironie intertextuelle » ? Il ne nous appartient pas ici, nous le ferons ultérieurement, d'en rechercher les causes esthétiques, nous nous contentons cependant de relever que :

[...] en tant qu'auteur de romans qui jouent beaucoup sur la citation intertextuelle, je suis toujours heureux que le lecteur saisisse le renvoi, le clin d'œil³⁸⁷.

Mais d'autres circonstances narratives éveillent notre suspicion : pouvons-nous attribuer les discours du père Caspar au père Kircher ? Sur la *Daphné* nos deux héros poursuivent leur dialogue sur un autre problème qui divise la communauté savante de l'époque : le monde est-il fini ou infini ? Y-a-t-il un ou des mondes ? La Terre est-elle lourde ? Le vide existe-t-il ? Roberto se montre particulièrement offensif, irrité peut-être par son manque d'arguments face au savant jésuite et il le provoque en déclarant :

- Allora, se si vogliono dire cose nuove senza irritare i cardinali di Roma, ho sentito di un filosofo a Parigi che dice che i cieli sono una materia liquida, come un mare, che gira tutt'intorno formando come dei gorgi marini... dei tourbillons...

Le père Caspar ignore la théorie de Descartes sur les tourbillons et Roberto poursuit :

- Ma tutte le stelle che vediamo sono altrettanti soli, e ciascuno è al centro di un suo vortice, e tutto l'universo è un gran giro di vortici con infiniti soli e infinitissimi pianeti, anche al di là di quello che il nostro occhio vede, e ciascuno coi propri abitanti !
- Ah ! Qui io aspettavo te et i tuoi hereticissimi amici ! Questo volete voi, infiniti mondi³⁸⁸.

Roberto sait que le père Caspar rejette cette pensée car elle est incompatible avec les révélations des Ecritures :

Ma Roberto già sapeva quale sarebbe stata la vera obiezione del gesuita. Come quella dell'abate in quella sera in cui Saint-Savin lo aveva sfidato a duello : che con infiniti mondi non si riesce più a dar senso alla Redenzione, e che si è costretti a pensare o a infiniti Calvari, o alla nostra aiuola terrestre come a un punto privilegiato del cosmo, su cui Dio ha concesso a suo Figlio di scendere per liberarci dal peccato, mentre agli altri

³⁸⁶ P. M. L. de Boisgelin de Kerdu, A. Fortia de Piles, *Malte ancienne et moderne*, 1809, Google Book, p. 346.

³⁸⁷ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 287.

³⁸⁸ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 292.

mondi non ha concesso tanta grazia – a disdoro della sua infinita bontà. E infatti tale fu la reazione di padre Caspar³⁸⁹.

Le père Caspar, juge « l'hypothèse » de Descartes « stupide » et « hérétique » et ne s'étonne pas qu'il ait « renoncé à écrire, ou à publier le livre » car « A me non piace quell'altro signore che ha pensieri ancora più heretici³⁹⁰. »

La théorie de Descartes révolutionne complètement la vision de l'Univers et ouvre un débat cosmologique sur le mouvement et la place de la Terre qui dure encore de nos jours remarque Jean François Robredo dans son ouvrage *Du cosmos à la théorie du big bang*.

Dans l'*Itinerarium Exstaticum*, Kircher utilise le mot *vortex* pour désigner la région de l'éther dans laquelle tourne la planète ; l'emploi de ce mot se répète plusieurs fois tout au long du texte. Il s'agit certainement d'un réel désir de vouloir changer le vocabulaire de l'Astronomie, lequel ne comportait plus les « orbites », ou les sphères d'autrefois. »³⁹¹ Camenietzki précise que « la présence de ce mot révèle la lecture que Kircher a faite de Descartes. Notre auteur cite les *Principes* dans la liste des ouvrages récents qui confirment les théories soutenues dans le texte. *Iter*, p. 484³⁹². »

Nous en déduisons que contrairement au père Caspar qui ne connaît pas Descartes, Kircher a lu ses livres et adopté le principe du mouvement et le concept de vortex.

Cependant, si nous comparons le portrait de Kircher, tracé par Carlos Ziller Camenietzki à celui du père Caspar d'Umberto Eco, nous constatons une attitude philosophique commune :

[...] L'attitude de Kircher [...] s'insère dans le cadre du concordisme courant à l'époque. Il propose *l'experientia sensata* et les observations comme critères d'éclaircissement de certains passages obscurs de la Révélation ou des Pères de l'Eglise. Pour lui, le rôle du savant consiste dans le fait qu'il doit réaliser des observations et des expériences, accepter ses résultats et essayer de les expliquer à partir de ce qui nous a été révélé par les Ecritures ou par les Pères de l'Eglise³⁹³.

Quant à Umberto Eco, il définit le père Caspar comme un « homme d'Eglise » qui :

³⁸⁹ *Ibidem*, pp. 293-294.

³⁹⁰ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 292. En 1633, en apprenant la condamnation de Galilée, Descartes ajourne effectivement la publication du *Traité du Monde*. L'Eglise ne reconnaît les théories scientifiques de Galilée qu'en 1992 ! Le père Caspar anticipe la décision de l'Inquisition qui en 1663 met à l'Index les livres de Descartes à titre posthume !

³⁹¹ C. Ziller Camenietzki, *L'extase interplanétaire d'Athanius Kircher, Philosophie, Cosmologie et Discipline dans la Compagnie de Jésus au XVIIe siècle*, in *Nuncius, Annali di storia della scienza*, Anno X, 1995, fasc.1, Firenze, Leo S. Olschki, p. 14.

³⁹² C. Ziller Camenietzki, cit., Note de bas de page n° 27, p. 14.

³⁹³ C. Ziller Camenietzki, cit., p. 5.

intendeva dimostrare che la Bibbia non aveva mentito, ma da uomo di scienza voleva metter d'accordo il dettato sacro coi risultati delle ricerche del suo tempo³⁹⁴.

Le chapitre est fertile en rebondissements mais les réactions du père Caspar sur les « vortex » et « les mondes infinis » correspondent-elles aux positions de Kircher ? Le personnage romanesque incarne-t-il le personnage historique ou est-il un être de fiction, hybride, un savant astronome un peu fou, une sorte de vieux Merlin l'enchanteur jésuite :

Era un vecchio, dalle pupille dilatate, dal volto disseccato incorniciato da una barbetta pepe e sale, i pochi capelli canuti dritti sul capo, la bocca quasi sdentata dalle gengive color mirtillo, sepolto dentro a un panno che forse era stato nero, ormai lardellato di macchie slavate³⁹⁵.

Carlos Ziller Camenietzki a analysé l'ouvrage de Kircher, l'*Itinerarium Exstaticum*, et a mis en évidence les thèses du célèbre jésuite dans « le domaine encore très sensible de l'Astronomie et de la « Philosophie céleste ». Certaines de ses thèses figurent dans les propositions « non docendae » de l'*Ordinatio* de 1651 de la Compagnie de Jésus qui obligent Kircher à amender avant sa parution, l'*Itinerarium Exstaticum*. Malgré les corrections exigées par Le *Collegium Revisorum*, le livre nous délivre une pensée « aux antipodes de la scolastique » « basée sur la pensée de Nicolas de Cues et sur les sources du platonisme chrétien reconstruit au XV^e et au XVI^e siècles. » Nicolas de Cues, le premier, au XV^e siècle, réfute la finitude du monde mais ne qualifie pas l'Univers d'« infini », réservé à Dieu, mais *interminatum*, « interminé ». Camenietzki relève dans l'*Itinerarium* de nombreuses références au *De Docta Ignorantia* de Nicolas de Cues.

Ecrit aussi sous forme de dialogue, l'*Itinerarium Exstaticum* raconte les aventures cosmiques de *Theodidactus*, l'auteur, et de l'ange *Cosmiel*, son guide interplanétaire. Dans la deuxième partie du livre, *Itinerarii Exstatici Dialogus II. De Providentia Dei in Mundo Opificio Elucescente. Interlocutoribus Cosmiele et Theodidactus*, Kircher analyse les questions religieuses et astronomiques. C. Ziller Camenietzki écrit :

Dans le chapitre intitulé *De Magnitude Mundi* de cette deuxième partie, l'auteur essaie d'expliquer la philosophie du Cardinal Nicolas de Cues. Kircher ne cite pas ses sources ; le nom du Cardinal n'est pas sur la liste des auteurs et des autorités qui ont écrit sur les hypothèses qu'il a avancées.³⁹⁶ Sa présence est néanmoins évidente dans plusieurs

³⁹⁴ U. Eco, *Isola del giorno prima*, cit., p. 242.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 223.

³⁹⁶ C. Ziller Camenietzki, *L'extase interplanétaire d'Athanasius Kircher, Philosophie, Cosmologie et Discipline dans la Compagnie de Jésus au XVII^e siècle*, in *Nuncius, Annali di storia della scienza*, Anno X, 1995, fasc.1, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 473-484, dans la communication de C. Ziller Camenietzki.

passages, en particulier quand Cosmiel explique la magnitude du monde [...] Dans cette partie, Kircher reprend peut-être mot à mot le texte du *De Docta Ignorantia*, [...] Là encore on constate la même dite dans les explications de la perfection des choses ; de la possibilité pour Dieu d'avoir fait plusieurs mondes, des rapports des choses du monde entre elles et du principe « *omnia in omnibus* » repris par le cardinal et largement travaillé par Kircher. C'est ainsi que malgré la quantité innombrable des globes du monde, ceux-là gardent toujours des rapports entre eux. [...] Kircher reprend dans son ensemble la philosophie infiniste du Cardinal, ainsi que ses thèmes et ses conclusions. Les mouvements qu'il attribue aux étoiles, les influences des astres sur la Terre et, réciproquement, de la Terre sur les planètes et les étoiles, sont des conclusions directement extraites de l'œuvre du Cardinal de Cues³⁹⁷.

Dans la création romanesque, Umberto Eco modifie le personnage historique qui lui sert de référence sans toutefois en déformer la personnalité. Il reste fidèle au contexte historique scientifique et narre la première guerre des mondes entre les partisans d'un cosmos *quasi liber scriptus digito dei* et ceux d'un univers objectif physico-mathématique.

Dans *Dialogue sur les deux systèmes*, Galilée nie l'infinité de l'espace, cependant Salviati déclare à Simplicio que personne n'a jamais prouvé que le monde « soit fini ou doué d'une forme, ou au contraire, infini et interminé³⁹⁸. »

2.2.2 Ingénieurs du XVII^e siècle

Une révolution technologique accompagne la révolution héliocentrique. La machine aristotélicienne du Père Emanuele n'est que la première des nombreuses machines décrites par Umberto Eco. Elles occupent une place si importante dans le livre que nous pourrions presque en dresser un catalogue : horloges, machines obsidionales, instruments de navigation, scaphandre, orgue hydraulique, microscope et télescope, sans oublier la machine à calculer de Pascal qui figure en filigrane d'une anecdote. En effet, un jour à Paris, Roberto croise le jeune savant dans le cabinet des Frères Dupuy :

Roberto si ricordava della riposta di un diciannovenne, che un giorno a Parigi era stato invitato a una riunione dei suoi amici filosofi, perché si diceva stesse progettando una macchina capace di far calcoli aritmetici. Roberto non aveva ben capito come dovesse funzionare la macchina³⁹⁹...

³⁹⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., pp. 18-19.

³⁹⁸ Galilée, *Dialogue sur les deux systèmes*, cité par Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973, p. 125.

³⁹⁹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 399.

Umberto Eco décrit minutieusement les machines dont il parle, en explique les mécanismes et le fonctionnement. La scène où Roberto et le Père Caspar se servent du télescope, ne manque pas de comique :

« Ho perso, no, non ho perso, ho rotto tutto » disse Roberto. Padre Caspar allontanò il cannocchiale della celata, sbirciò di traverso, vide il pendolo a pezzi, l'orologio rovesciato, Roberto con le mani imbrattate d'inchiostro, non si contenne ed esplose in un « Himmelpotzblitzsherrgottsaconsulto » che gli scosse tutto il corpo. In questo moto inconsulto aveva fatto inclinar troppo la bacinella ed era scivolato nell'olio della vasca ; il cannocchiale gli era sfuggito e di mano e d'usbergo e poi, favorito dal beccheggio, se n'era andato rotolon rotoloni per tutto il castello, rimbalzando per la scaletta e, dirupando sul ponte, era stato sbalestrato contro la culatta di un cannone⁴⁰⁰.

De telles expériences, aux issues incertaines, marquent le XVII^e siècle. Les savants recherchent, expérimentent en public ou en privé leurs inventions, soucieux de leur donner une efficience quantitative :

Certes il ne s'agit pas d'objets que l'on mettra au service de la vie quotidienne pour les affecter à un usage commun, mais d'instruments scientifiques réservés aux seuls chercheurs pour leurs expériences. Produits de la technique, ces instruments se transformeront dans la suite en inventions véritables, plus strictement adaptés encore à l'usage auquel on les destine qu'un instrument d'utilité courante comme la roue ou le marteau, car ce sont avant tout des moyens au service de la connaissance⁴⁰¹.

Les machines, dans le roman, apparaissent comme un artefact littéraire. Elles revêtent un double intérêt à la fois scientifique et conceptuel. Elles nous renseignent sur les avancées technologiques du siècle et montrent ainsi le rôle joué par les artisans ingénieurs dans l'évolution des mentalités, des croyances et des sciences. « Une histoire des inventions, écrivent Umberto Eco et Zorzoli, est une histoire de l'homme, animal inventeur, dans ses réactions face à la nature⁴⁰² » car seul l'homme a su violenter la nature, en repousser les limites, inventer, se servir d'instruments. Depuis l'*homo sapiens*, les inventions accompagnent son évolution mais les techniques se développent dans la plupart des cas, sans les apports de la science. Les constructeurs de machines jusqu'au *Quattrocento*, exception faite de quelques génies de l'Antiquité, n'appartiennent pas à l'élite intellectuelle et utilisent empiriquement des concepts mathématiques. Leurs machines suppléent à leur inculture. Ces ingénieurs mécaniciens, aux talents polyvalents, génialement inventifs, ignorants des textes de

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 274.

⁴⁰¹ U. Eco et G. B. Zorzoli, *Histoire illustrée des inventions, de la pierre taillée aux satellites artificiels*, Editions du Pont Royal, Paris, Hachette, 1961, p. 157.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 11.

géométrie, se préoccupent de *machiner* quelque chose, de « *tromper la nature*.» Ils contribuent avec leurs inventions, la boussole, l'imprimerie, la poudre notamment, à bousculer la société médiévale. Aux XV^e et XVI^e siècles les seigneurs, les monarques les recherchent pour :

l'édification de résidences royales et de palais, constructions de fortifications et de machines de guerre, réalisation de canaux navigables, de digues, d'aqueducs efficaces, conception de machines et dispositifs visant à améliorer des cycles de production, création « d'effets spéciaux » devant rendre plus fascinants encore les spectacles théâtraux ou les fêtes des cours, sans parler naturellement des dessins, sculptures, peintures et ornements⁴⁰³.

Des personnages comme Mariano di Jacopo dit il Taccola, Aristotele Fioravanti, Francesco di Giorgio, Antonio di Pietro Averlino dit Le Filarete, Fra Giovanni Giocondo, Giuliano da Sangallo⁴⁰⁴ louent leurs services et leur art à des princes italiens ou à des rois européens. Aristotele Fioravanti, architecte et ingénieur, débute sa carrière à Bologne, sa ville natale, la poursuit à Milan sous Cosme de Médicis de 1458 à 1467, part en Hongrie où il travaille pour le roi, Matthias Corvinus. Appelé en qualité d'ingénieur militaire et commandant d'artillerie par Ivan III, il construit à Moscou la cathédrale de l'Assomption vers 1479.

Francesco di Giorgio poursuit et complète l'œuvre de Taccola, se distingue par ses recherches sur les appareils de levage et les armes à feu. D'abord peintre, il assure la charge d'*operaio dei bottini*, soit maître d'œuvre des aqueducs souterrains de Sienne, en collaboration avec Paolo d'Andrea en 1469. Remarqué par le duc Frédéric de Montefeltre, pour ses compétences d'architecte militaire au siège de Castellina, lors de la guerre de Colle Val d'Elsa qui oppose Sienne et Florence, il s'installe à Urbino vers 1477 et entreprend les fortifications de la ville. Il participe à la conception du bas-relief *l'Art de la guerre*, au palais ducal.

Arcimboldo, plus connu pour ses étonnants portraits allégoriques, prend place, à l'instar de Francesco di Giorgio et Léonard de Vinci, parmi ces artistes ingénieurs. Le roi de Bohême et empereur Ferdinand 1^{er} invite Arcimboldo à se rendre à Vienne en tant que portraitiste-copiste en 1562. L'artiste restera 25 ans hors d'Italie, voyageant le plus souvent de la capitale d'Autriche à celle de la Bohême. Ses activités auliques s'étendent rapidement sous les règnes

⁴⁰³ P. Galluzzi, *Les ingénieurs de la Renaissance de Brunelleschi à Léonard de Vinci*, Florence, Giunti, 1995, p. 11.

⁴⁰⁴ Giorgio Vasari dans *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (1550-1568)*, décrit la biographie de plusieurs d'entre eux.

successifs des empereurs Maximilien II et Rodolphe II. Arcimboldo enrichit les collections des *Kunst Wunderkammern*, ou cabinets d'art et de curiosités du château impérial Hradschin à Prague. Il préside également à l'organisation des festivités « quasiment perpétuelles ». La fête

ameutait le troupeau des chiens de cour, hauts fonctionnaires, artistes, savants, seigneurs & dames, compagnons habituels du roi de Bohême ou de l'Empereur, dit Roi des Romains, pour des cortèges, des cavalcades, des tournois, des carrousels forains (inventés par notre peintre), des spectacles de plein air ou d'intérieur, & dans les palais, les jardins, les rues & les places d'une ville dont l'architecture évoquait un décor de théâtre, c'était comme un carnaval des quatre saisons⁴⁰⁵.

Arcimboldo dessine « coiffures, costumes, groupes de personnages, monstres fabuleux, décors de chars triomphaux, traîneaux », invente et construit divers jeux hydrauliques, ainsi qu'un « luth perspectif » et « un clavecin de couleurs⁴⁰⁶ » qui devait finaliser ses recherches de correspondance des couleurs et des sons.

Depuis le XV^e siècle, les ingénieurs participent activement à la traduction par les humanistes des textes anciens. Ils contribuent par leurs compétences, leurs talents d'artistes à la compréhension des passages descriptifs d'engins mécaniques et d'éléments structuraux abondants dans certaines œuvres comme le *De Architectura* de Vitruve⁴⁰⁷. Mariano di Jacopo dit Taccola s'attribue le titre d'« Archimède de Sienne » et restaure en images le savoir antique dans le *De ingeneis* et le *De machinis*. Dans ces livres, Taccola amorce un tournant dans l'esprit des techniciens inventeurs du *Quattrocento*. En opposition avec Brunelleschi, réalisateur de la coupole de Santa Maria dei Flore, à Florence, partisan du secret corporatiste des maîtres bâtisseurs du Moyen Age, Taccola s'attache à diffuser les grands textes techniques de l'Antiquité.

Les ingénieurs du *Quattrocento*, de la Renaissance et du XVII^e siècle améliorent les machines des géniaux inventeurs de Grèce et d'Alexandrie : Archimède, Ctésibios, Hipparque de Samos, Philon de Byzance et Héron d'Alexandrie. (Nous avons déjà évoqué ce dernier au cours de l'analyse de *Baudolino*). L'orgue hydraulique de Kircher avait déjà été inventé par Ctésibios. Déconsidérés pendant des siècles, les ingénieurs mécaniciens ont, très souvent, développé leur créativité dans les machines de guerre beaucoup plus recherchées par les hommes au pouvoir. Archimède réalise, sur la demande du roi Hiéron de Syracuse, des engins

⁴⁰⁵ A. Pieyre de Mandiargues, Y. David, *Arcimboldo le merveilleux*, Paris, Robert Laffont, 1988, pp. 34-38.

⁴⁰⁶ Cités par A. Pieyre de Mandiargues, Y. David, in *Arcimboldo le merveilleux*. Le luth figure, ainsi que le rappelle l'auteur, dans la collection du Hradschin (château-fort de Prague) et le clavecin par Gregorio Comanini, commentateur du peintre Ambrogio Figino. (1548/1551-1608).

⁴⁰⁷ Informations puisées dans P. Galluzzi, *Les ingénieurs de la Renaissance de Brunelleschi à Léonard de Vinci*, cit., 1995.

de combat inconnus des Romains : catapultes, crochets de fer pour agripper les navires, et les miroirs ardents, paraboliques, qui lui auraient permis, selon la légende, d'incendier la flotte romaine. Pourtant, Archimède ne voulut pas que la postérité se souvienne de ses inventions mais uniquement de ses recherches théoriques : un diagramme géométrique représentant un cercle inscrit dans un carré est gravé sur sa tombe.

Le diagramme d'Archimède était son épigramme [...] d'une résonance profonde. Elle doit suggérer bien d'autres objets, bien d'autres découvertes. La figure même d'un carré englobant un cercle fait avant tout penser aux résultats d'Archimède sur la mesure du cercle –sa remarquable approximation de π . [...] En effet un cercle inscrit dans un carré renvoie à la plupart des œuvres du mathématicien : *La Quadrature de la parabole*, *Sur les conoïdes et les sphéroïdes*, *Des corps flottants* et *La Méthode*⁴⁰⁸.

Ces inventions, comme les machines d'Héron d'Alexandrie, restent malheureusement souvent inexploitées car elles ne répondent pas à une nécessité sociale en raison d'une main d'œuvre abondante et mal payée. Les luttes intestines de pouvoir, de conquête et de religion qui jalonnent l'histoire de l'humanité ont favorisé la fabrication d'objets meurtriers offensifs et défensifs. La poudre à canon révolutionne l'art de la guerre dès le XIV^e siècle et relègue le valeureux chevalier du Moyen Âge, engoncé dans sa lourde armure, aux images de fiction. Léonard de Vinci, à l'exemple de Francisco di Giorgio, Taccola ou Giuliano da Sangallo, exerce ses compétences d'ingénieur militaire et imagine des engins de guerre tel le canon, capable « de s'élever selon un dispositif qui permet de pointer en différentes directions⁴⁰⁹. » Voici une missive qu'il adresse en 1482, au duc de Milan, Ludovic Sforza :

Après avoir vu et considéré maintenant d'une façon suffisante, Illustrissime Seigneur, les essais de tous ceux qui passent pour des maîtres et des constructeurs d'engins de guerre, et constaté que les inventions et opérations de ces instruments n'ont rien qui soit au-dessus de leur usage commun, je m'efforcerai de soumettre à Votre Excellence les projets de mes inventions qui demeurent encore secrètes, et de l'en faire profiter. [...] J'ai un moyen de construire des pontons légers facilement transportables, incombustibles, avec lesquels on peut poursuivre ou éviter l'ennemi⁴¹⁰.

Suivent neuf autres propositions de fabrication d'engins divers et ingénieux pour combattre avec succès l'ennemi sur terre et sur mer.

Le changement de la « profession » intervient avec Léonard de Vinci, « considéré comme le premier ingénieur moderne. Chez lui, imaginer et construire des machines n'est plus un jeu

⁴⁰⁸ W. N. Reviel Netz, *Le codex d'Archimède*, Paris, J.- C. Lattès, 2008, pp. 147-148.

⁴⁰⁹ U. Eco et G. B. Zorzoli, *Histoire illustrée des inventions, de la pierre taillée aux satellites artificiels*, cit., p. 88.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 133.

ou un art inférieur et servile mais une haute profession de l'intelligence, une recherche expérimentale des lois de la mécanique⁴¹¹.»

Cependant si Léonard de Vinci est un précurseur, un inventeur singulier nous ne devons pas sous-estimer les fabuleux ingénieurs qui l'ont précédé et dont il est la conclusion en quelque sorte. Des idées visionnaires de Léonard, le scaphandre, l'automobile, le parachute, le système bielle-manivelle, le char d'assaut et la bombarde à canons multiples ont déjà été repérées dans des manuscrits du Moyen Age, chez Brunelleschi, Taccola et Francesco di Giorgio. Sans lui ôter sa géniale originalité, des historiens voient en lui un « génie souvent naïf, souvent égaré par son imagination⁴¹² ».

Les rêves technologiques qui abondent dans les manuscrits de Léonard de Vinci comme dans ceux de tous les ingénieurs de la Renaissance, présentent un grand intérêt.

Témoignant de la totale confiance dans les possibilités inédites offertes à l'homme par la technique (voler comme les oiseaux, vivre sous l'eau comme les poissons), elles expriment avec éloquence l'enthousiasme et l'attente de toute une époque, d'un âge marqué par des découvertes exaltantes et par le continuel élargissement des horizons géographiques. Fort logiquement, ces rêveries se colorent souvent chez Léonard de nuances prophétiques et s'accompagnent de réflexions sur la nature de l'homme, comme dans certaines études sur le vol ou dans la célèbre note où il proclame qu'il veut garder secret le système permettant de respirer sous l'eau, de crainte qu'il ne soit employé comme instrument de mort⁴¹³.

Léonard et les artistes inventeurs de la Renaissance s'intéressent de plus en plus à l'analyse théorique et aux méthodes quantitatives pour construire leurs machines. Ils s'efforcent de déterminer les principes universels dont se sert la nature et d'en trouver les applications pratiques. En 1966 a été découvert à Madrid, un projet sur les *elementi macchinali* de Léonard.

En réalité, les nombreuses références directes qu'y fait Léonard montrent que le traité projeté ne devait pas être uniquement consacré à l'analyse des mécanismes. [...] Conformément au modèle de la statique antique et médiévale, l'analyse géométrique devait occuper une place centrale. Dans la partie théorique, aux sections sur les quatre « puissances » de la nature (mouvement, poids, force et percussion) devaient faire suite les réflexions sur les centres de gravité et sur les méthodes pour les déterminer, ainsi qu'une analyse, elle aussi traditionnelle, de machines simples. [...] Nous avons affaire à une véritable « anatomie » des machines. Léonard déclare d'ailleurs explicitement son intention de procéder à une « dissection » : « Les instruments de ce genre seront

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 139.

⁴¹² *Ibidem*, p. 143.

⁴¹³ P. Galluzzi, *Les ingénieurs de la Renaissance de Brunelleschi à Léonard de Vinci*, cit., p. 47.

généralement représentés sans leur armature, ni autre structure qui pourrait gêner la vue de ceux qui les étudient. L'on décrira ensuite ces mêmes armatures au moyen de lignes, puis les leviers eux-mêmes et enfin la force des supports⁴¹⁴. »

Léonard s'instruit, intègre les éléments de géométrie et cherche des applications en architecture, chez l'animal et chez l'homme. Il analyse le corps humain comme une machine :

Les multiples articulations du corps humain sont présentées comme des axes rotatifs. Un étroit rapprochement est établi entre l'articulation de l'épaule et le joint universel ou *polo* étudié dans le *Codex de Madrid I*⁴¹⁵.

Plus d'un siècle plus tard, Descartes assimile également l'homme à une machine « qui se remue de soi-même. » Il compare le corps humain créé par Dieu à l'automate créé par l'homme et constate que la seule différence réside dans la perfection du corps. Pour lui, le corps est une matière qui peut être étudiée avec les lois mécaniques et il élimine la conception aristotélicienne de l'âme comme principe de mouvement du corps.

Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est possible : en sorte que, non seulement il lui donne au-dehors la couleur et la figure de tous nos membres, mais aussi qu'il met au-dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire, et enfin qu'elle imite toutes celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées procéder de la matière, et ne dépendre que de la disposition des organes⁴¹⁶.

Les lois de la physique appliquées à la connaissance de l'homme et une meilleure maîtrise des arts mécaniques favorisent la construction d'automates capables de se déplacer. Léonard construit « *un lion bienveillant* qui, à l'occasion de l'entrée de Louis XII à Milan, vint lui présenter ses hommages, s'ouvrant le poitrail où trois fleurs de lys avaient été représentées⁴¹⁷. » Le XVII^e siècle et le XVIII^e réalisent un vieux rêve de l'homme : créer à l'égal de Dieu, un autre être vivant. Eco et Zorzoli nous en rappellent quelques histoires :

La mythologie raconte que Dédale aurait placé devant le Labyrinthe des statues capables de se mouvoir et de marcher ; Archytas de Tarente fabriqua, au IV^e siècle avant Jésus-Christ, sa fameuse colombe volante ; [...] la tradition hébraïque à l'époque reculée où la

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 74.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 79.

⁴¹⁶ Descartes, *Discours de la Méthode, Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, La Pleiade, p. 807.

⁴¹⁷ U. Eco et G. B. Zorzoli, *Histoire illustrée des inventions, de la pierre taillée aux satellites artificiels*, cit., p. 162.

cabale se confond avec la magie parle de la réalisation du Golem, l'homme artificiel auquel, aux environs du XVIII^e siècle, le rabbin Loew de Prague aurait donné vie⁴¹⁸.

Un autre exemple de la quête technologique du XVII^e siècle nous est donné par Kircher qui fabrique pour l'amusement de la Reine Christine, une tête parlante qui devait répondre à ses questions⁴¹⁹. En technologie comme en littérature l'homme n'est qu'un nain sur l'épaule des géants qui l'ont précédé.

2.2.3 Le « Perspicillum »

Plus de détails, plus de détails [...], il n'y a d'originalité et de vérité que dans les détails.

Stendhal (Lucien Leuwen).

Sur *La Daphné* le père Caspar a embarqué de curieux instruments, inventés ou perfectionnés au cours de l'époque baroque : le technasme, la cloche aquatique, le Perspicillum ou Persona Vitrea, et l'Instrumentum Arcetricum. Le technasme appelé aussi lorgnette ou microscope a été utilisé à Milan par le père Caspar pour étudier le sang des pestiférés. Grâce à cet appareil, il avait vu flotter les *vermiculi* de ce *contagium animatum*.

La Cloche Aquatique, construite par le jésuite, est un engin bizarre, une manière de cloche, déjà expérimentée, « e quasi un secolo fa nell'oppido di Toletto in Hispania⁴²⁰ ». Elle lui servira, pense-t-il, à gagner l'île en marchant sur les fonds marins.

Le « Perspicillum, Lunette ou bien Persona Vitrea », qu'il donne à Roberto pour nager et voir les coraux, « era come una maschera di cuoio con un grande occhiale di vetro, e l'orificio superiore bordato e rinforzato, con un paio di legacci tal che lo si poteva assicurare alla nuca in modo che quello aderisse al viso, dalla fronte al mento⁴²¹. » Le perspicillum désigne une lunette, sans affectation particulière, semble-t-il puisque le narrateur le complète avec Persona Vitrea c'est-à-dire un masque de verre « che non nasconde, ma anzi rivela »⁴²². Ce même mot figure sur la page du titre du livre, le *Sidereus Nuncius*, dans lequel Galilée décrit ce qu'il voit grâce à ses *perspicilli* :

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 161.

⁴¹⁹ Cette remarque figure dans *Notice raisonnée des ouvrages de Gaspar Schott, Jésuite*, par M. l'Abbé M***, Abbé de Saint Léger de Soissons, ancien bibliothécaire de Sainte Geneviève, &c. Paris, Lagrange, 1785, Magia, T. 1, p. 7, ouvrage numérisé par Google.

⁴²⁰ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 303.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 256.

⁴²² *Ibidem*, p. 256.

PERSPICILLI

*Nuper a se beneficio sunt observata in LUNAE FACIE, FIXIS IN
NUMERIS, LACTEO CIRCULO, STELLIS NEBULOSIS...*

Le savant définit la lunette qui lui permet de découvrir les planètes et le relief de la lune, comme le « nouvel artifice de lunette tiré des plus mystérieuses spéculations de la perspective⁴²³. » En 1610, lorsque Galilée publie cet ouvrage tous les savants⁴²⁴ :

Se dressent contre lui, l'accusant de donner de l'importance et de présenter comme vraies des observations qui, faites seulement avec une lunette, instrument mystérieux et trompeur, ne pouvaient être qu'illusions et chimères et qu'il ne pouvait prétendre révolutionner la science avec de telles observations⁴²⁵.

Galilée n'a pas inventé la longue vue, comme le fait remarquer le père Caspar, il a perfectionné celle que les lunetiers de Magdebourg avaient conçue, en améliorant le polissage des lentilles, en choisissant d'autres verres. Il obtint ainsi un instrument de meilleure qualité qui lui permit de conduire des observations décisives sur le cosmos et le mouvement des planètes. Eco et Zorzoli, dans *l'Histoire illustrée des inventions*, notent que le perfectionnement de la longue-vue « représente une victoire de la méthode expérimentale sur l'obéissance aveugle à une tradition incontrôlée. » Elle symbolise « une révolution philosophique, scientifique et technique. »⁴²⁶ Benito Pèlegri considère que « Le télescope rend l'homme égal aux dieux, lui permettant de franchir des limites humaines⁴²⁷. » Koyré écrit :

Le télescope galiléen n'est pas un simple perfectionnement de la lunette « batave » ; il est construit à partir d'une théorie optique ; et il est construit pour un certain but scientifique, à savoir pour révéler à nos yeux des choses qui sont invisibles à l'œil nu. [...] Avec Galilée et après Galilée, nous avons une rupture entre le monde donné aux sens et le monde réel, celui de la science⁴²⁸.

⁴²³ Galilée, *A Leonaedo Donato, doge de Venise, Lettres choisies*, in *Galilée Dialogue*, Paris, Hermann, 1997, p. 353.

⁴²⁴ Kepler sollicité pour donner son avis, tarda à donner une réponse et lorsqu'il le fit ce fut pour ne pas prendre ouvertement parti. Ce n'est qu'en 1610, après avoir observé lui-même, avec une lunette fabriquée par Galilée, les satellites de Jupiter et autres observations faites par Galilée, qu'il écrivit à Galilée la fameuse phrase de Julien l'Apostat mourant : « Vicisti, Galilae » (Tu as vaincu, Galilée). In V. Ronchi, *Histoire de la lumière*, Paris, Edition Jacques Gabay, 1996, pp. 85-86

⁴²⁵ V. Ronchi, *Histoire de la lumière*, cit. p. 85

⁴²⁶ U. Eco et G.B. Zorzoli, *Histoire illustrée des inventions, de la pierre taillée aux satellites artificiels*, Editions du Pont Royal (Del Duca-Laffont), Hachette, Paris, imprimé en Italie, 1961, p. 143.

⁴²⁷ B. Pelegrin, *Figurations de l'infini*, Paris, Seuil, 2000, p. 292.

⁴²⁸ A.Koyré, *Etudes d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 59-60.

Dans la fiction, Umberto Eco consacre les chapitres 23, *Diverse e artificiose Macchine* et 24, *Dialoghi sui Massimi Sistemi*, à ces événements et à leurs conséquences philosophiques, théologiques et également économiques. Le style de la narration change sensiblement, Umberto Eco abandonne le discours direct, plus théâtral, pour le style indirect libre du narrateur qui intervient longuement, explique, commente. Le dialogue entre les deux hommes, Roberto et le père Caspar revient à la fin de chaque chapitre et allège le côté informel des propos. Le cadre choisi est le tillac de *la Daphné* où le père Caspar tente une expérience inédite : observer l'éclipse de Jupiter à partir d'un bateau agité par la houle à l'aide de l'Instrumentum Arcetricum :

Cos'era l'Instrumentum Arcetricum ? Era un arnese prefigurato molti anni prima dal Galilei – ma si badi, prefigurato, raccontato, promesso, mai realizzato, prima che padre Caspar si mettesse all'opera⁴²⁹.

Une trentaine d'années sépare le télescope de Galilée de l'Instrumentum Arcetricum du père Caspar. Les possibilités des lunettes ont considérablement progressé et le télescope du jésuite est beaucoup plus puissant. Roberto joue le rôle du disciple, malicieux et ironique, critique aussi car informé par Gassendi et les érudits rencontrés dans le cabinet des Frères Dupuy à Paris. Comment le père Caspar, en bon jésuite, peut-il utiliser les découvertes d'un homme condamné en 1633 par l'Eglise pour ses affirmations hérétiques sur le mouvement de la terre, s'étonne-t-il :

[...] ma come meccanico era uomo di genio, e grandissimo, » reconnaît le père Caspar. Et il ajoute : « Alla maggior gloria di Dio possono concorrere anche le idee di un eretico, se eretiche in sé non sono » [...] Il Galilei aveva tratto faloticherie da una premessa che in sé era giustissima, e cioè di rubar l'idea del canochiale ai fiamminghi (che lo usavano solo per guardare le navi nel porto), e di puntare quello strumento al cielo⁴³⁰.

L'ironie de Roberto souligne la position ambiguë des savants religieux comme le père Kircher-Caspar, pris entre foi et raison ; elle sert de contrepoids à l'intertextualité parfois pesante des références scientifiques et technologiques, et soutient l'attention du lecteur.

2.2.4 La quête de la longitude

Nous avons un peu oublié dans la labyrinthique *Ile du jour d'avant* le but de l'expédition de notre héros, la quête de *la Tant désirée Science des Longitudes* que tous les états

⁴²⁹ U. Eco, *Isola del giorno prima*, cit., p. 265.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 265.

européens, depuis la découverte des Amériques, cherchent à élucider. Elle représente l'objet du voyage de Roberto. Dans les versions romancées des aventures de naufragés, d'aventuriers ou de navigateurs, Defoë, Stevenson, Jules Verne, Hugo Pratt, par exemple, l'histoire de la longitude n'est abordée que dans ses conséquences. *Les enfants du capitaine Grant* de Jules Verne parcourent le monde en suivant la latitude, qui seule apparaît sur le document en leur possession, à moitié détruit, pour retrouver l'île où leur père est échoué. L'Histoire, elle-même, livre rarement les raisons de l'errance des caravelles de l'expédition de Christophe Colomb.

La quête de la longitude occupe la première place dans la fabula de *l'Île du jour d'avant* : elle est le rouage principal de la machine narrative. « L'ambition du romancier », écrit Kundera, « est non pas de faire mieux que ses prédécesseurs, mais de voir ce qu'ils n'ont pas vu, de dire ce qu'ils n'ont pas dit⁴³¹. » Umberto Eco nous raconte dans *L'Isola del giorno prima* l'histoire méconnue mais étonnante de la recherche de la longitude. Le récit ne commence véritablement qu'au chapitre 17, *La Desiderata Scienza delle Longitudini*, lors de l'entrevue entre Roberto, Mazarin et Colbert. Les deux éminents personnages apportent les éléments indispensables à la compréhension de la quête et leur stature historique valide leurs informations. La séquence qui rappelle par de nombreux détails l'entrevue entre d'Artagnan et Richelieu dans *les Trois mousquetaires* de Dumas⁴³², lève le suspense et dévoile au héros l'importance de sa mission : « lo Stato che scoprisse il segreto delle longitudini, e impedisse che la fama se ne appropriasse, otterrebbe un gran vantaggio su tutti gli altri »⁴³³ Les enjeux commerciaux sont énormes. La Terra Incognita Australe, « nourrice de fabuleuses richesses » attise les convoitises de tous les pays européens après la découverte des Amériques. Or les navigateurs ne disposent d'aucun moyen pour indiquer avec précision où se trouvent les terres qu'ils découvrent :

Per la soluzione di questo problema del *Punto Fijo*, » continuò il cardinale, « già settant'anni fa Filippo II di Spagna offriva una fortuna, e più tardi Filippo III prometteva seimila ducati di rendita perpetua e duemila di vitalizio, e gli Stati Generali d'Olanda trentamila fiorini. Né noi abbiamo lesinato aiuti in denaro a valenti astronomi... A proposito Colbert, quel dottor Morin, è otto anni che lo lasciamo in attesa », « Eminenza, voi stesso vi dite convinto che questa della parallasse lunare sia una chimera⁴³⁴ [...] »

⁴³¹ M. Kundera, *le Rideau*, Paris, Gallimard, folio, 2006, p. 28.

⁴³² A. Dumas, *Les Trois mousquetaires*, Paris, Pocket classiques, 1993, pp. 440-444.

⁴³³ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 180.

⁴³⁴ *Ibidem*, cit., p. 176.

Roberto ne ressemble pas au téméraire et bouillant mousquetaire dumasien, mais ses questions pleines de bon sens, invitent ses interlocuteurs à fournir des renseignements précieux :

« Davvero, » azzardo Roberto [au cardinal Mazarin], « stento a credere, con tutto quel che ho udito dell'avanzamento del sapere in questo nostro secolo, che ancora sappiamo così poco⁴³⁵. »

La lunette de Galilée datait de 1609 et représentait une avancée déterminante pour le calcul de la longitude « car les éclipses de Jupiter survenaient mille fois par an et de façon si précise que l'on pouvait régler une horloge dessus. »⁴³⁶ Le savant avait commencé à établir les éphémérides des éclipses de Jupiter mais ses propositions furent jugées peu fiables pour les navigateurs et abandonnées. D'autres méthodes furent expérimentées ainsi que Mazarin et Colbert l'expliquent à Roberto :

Non vi elenco i metodi proposti, signore, da quello basato sulle eclissi lunari a quello che considera le variazioni dell'ago magnetico, su cui si è ancora recentemente affannato il nostro Le Tellier, per non menzionare il metodo del loch, su cui tante garanzie ha promesso il nostro Champlain... Ma tutti si sono rivelati insufficienti, e lo saranno sino a che la Francia non avrà un osservatorio, nel quale mettere alla prova tante ipotesi. Naturalmente, un mezzo sicuro vi sarebbe : tenere a bordo un orologio che mantenga l'ora del meridiano di Parigi, determinare in mare l'ora del luogo, e dedurre dalla differenza lo scarto di longitudine. [...] Ma se non è difficile determinare l'ora del luogo del rilievo, è assai difficile tenere a bordo un orologio che continui a dare l'ora giusta dopo mesi di navigazione su una nave scossa dai venti, il cui movimento induce all'errore anche i più ingegnosi tra gli strumenti moderni, per non dire degli orologi a sabbia e ad acqua, che per funzionare bene dovrebbero riposare su di un piano immobile⁴³⁷.

Ainsi donc la mesure des méridiens de longitude dépend du temps : « pour connaître sa longitude en mer, il faut savoir l'heure sur le navire et, au même instant, l'heure au port d'attache ou dans un autre lieu de longitude connue⁴³⁸. » Mazarin informe Roberto « che un medico inglese, il dottor Byrd, ha escogitato un nuovo e prodigioso mezzo per determinare il meridiano, basato sull'uso della Polvere di Simpatia⁴³⁹. » Nous n'avons pas retrouvé au XVII^e siècle trace d'un Dr. Byrd : un amiral anglais du XX^e siècle porte ce nom et aurait été victime de ce que nous appelons une expérience para normale. Il aurait découvert une vallée

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 178.

⁴³⁶ D. Sobel, *Longitude*, Paris, J. C. Lattès, 1996, p. 35.

⁴³⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., pp. 178-179.

⁴³⁸ D. Sobel, *Longitude*, Paris, J. C. Lattès, 1996, pp. 14-15.

⁴³⁹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 180.

luxuriante au cœur de l'Arctique semblable à celle que le Cardinal voulait découvrir sur une Terra Incognita : « una valle non toccata né dal peccato di Babele, né dal diluvio universale, né dal primo fallo adamitico⁴⁴⁰ ? » Umberto Eco l'a-t-il choisi pour cette raison ?

Umberto Eco révèle les vertus de la poudre de sympathie au tout début du roman lorsque le précepteur de Roberto, un carme « qui avait voyagé en Orient » l'applique sur la lame de l'épée qui avait blessé le vieux Pozzo et le guérit :

Il carmelitano si era compiaciuto per lo stupore di tutti, e aveva detto che il segreto di quella sostanza gli era stato rivelato da un arabo, e si trattava di un medicamento ben più potente di quello che gli spagirici cristiani chiamavano unguentum armarium. [...] e vedremo presto come il destino di Roberto sia stato deciso dalla sua attrazione verso il potere attrattivo di polveri e unguenti⁴⁴¹.

Il avait été informé de la poudre de sympathie, aux vertus « astrale et magnétique », (nous en avons déjà parlé pour la quête de la longitude), par le carme de son enfance avant que son ami, le Chevalier Digby, ne lui en démontre l'efficacité « à partir de quelques principes proposés « selon la méthode des démonstrations géométriques⁴⁴² ». Notre héros apprend « tutto quel che poteva trovare sull'unguento armario, che a quell'epoca era già molto, e moltissimo sarebbe stato negli anni seguenti ». Le narrateur insiste cependant : Roberto apprend « par amour » car cette « science » « che non fu preso da tanta rivelazione per ragioni di scienza naturale⁴⁴³ » contrevient aux enseignements de son maître Gassendi. Rien de surprenant, pour séduire Lilia, de s'instruire de « ce médicament extraordinaire capable de guérir des plaies » qui a toute la confiance de la médecine officielle. Robert Amadou⁴⁴⁴ dans un des très rares ouvrages actuels consacrés à ce sujet, nous raconte l'histoire de la poudre, sa composition, ses modifications, ses utilisations, ses partisans et ses détracteurs avant et après Digby. Il cite Corneille qui en 1642, alors que l'usage de « ce remède magnétique rénové » s'est répandu dans l'armée de Roussillon⁴⁴⁵, « met dans la bouche de Dorante, personnage du *Menteur* (Acte IV, scène 3) :

Mais il est à présent des secrets merveilleux
Ne t'a-t-on point parlé d'une source de vie
Que nomment nos guerriers, poudre de sympathie ?

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 98.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁴² C. Ziller-Carmenietzki, *La poudre de Madame : la trajectoire de la guérison magnétique des blessures en France, XVII^e siècle*, 2001/2 n°211, p. 297, sur le site : <http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2001-2-page-285.htm#retournoteno39>.

⁴⁴³ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 160.

⁴⁴⁴ R. Amadou, *La poudre de sympathie*, Nizet, Paris, 1953, p. 106.

⁴⁴⁵ « Le fait », dit R. Amadou, est rapporté par Guillaume Sauvageon, médecin à Lyon, dans un ouvrage publié en 1644, *Discours de la Poudre de sympathie*. »

On en voit tous les jours des effets étonnants.

Madame de Sévigné, dans sa correspondance vante également les bienfaits de la poudre et en conseille l'utilisation. Robert Amadou cite des extraits de deux de ses lettres qui en font état et notamment celle du premier septembre 1780 :

Le baume tranquille ne faisait plus rien, et c'est ce qui me fit courir avec transport à cette poudre de sympathie qui est un remède tout divin. Ma plaie a changé de figure ; elle est quasi sèche et guérie. Enfin, si avec le secours de cette poudre que Dieu m'a envoyée par vous, je puis, une fois, marcher à ma fantaisie, je ne serai plus digne que vous ayez le moindre souci de ma santé.

Ces exemples montrent l'engouement de la haute société pour la poudre miraculeuse héritée de Paracelse et la coexistence, voire la superposition de la représentation du monde de Descartes et l'idée de nature entachée de croyances anciennes et de superstitions. Les polémiques soulevées autour de l'efficacité et du *modus operandi* de ce *natura medicatrix*, justifient, nous semble-t-il, le choix de Roberto pour un sujet fortement controversé susceptible d'intéresser les éminentes personnalités du salon de Madame de Rambouillet. Rétrospectivement, mais comment pourrait-il en être autrement dans un roman qui fonctionne par flash-back et emboîtements successifs, l'attitude de De la Grive justifie et conforte ce que nous considérons comme un motif essentiel du tissu narratif : la lente évolution des esprits pour une science véritable, abstraite.

L'Historia, dans le roman, qu'elle soit celle des Idées, de la littérature, des événements, de la société, de la religion, de la science, est un « médium » de la fabula : « c'est une étiquette générale » qui caractérise le roman et unit la forme et le fond avec les hypotextes qui l'inspirent. Nous empruntons ce terme à Genette pour désigner tous les textes historiques ou littéraires concernant le XVII^e siècle, qui sont évoqués plus ou moins explicitement dans *L'Isola del giorno prima* et que Umberto Eco transcende pour créer la fiction. La démonstration inspirée de Roberto sur la poudre de sympathie dans le salon des Précieuses, intervient dans le récit comme l'élément perturbateur qui modifie le destin du héros mais s'inspire du contexte historique. Les ténèbres de la nuit recouvrent encore les lumières du jour comme le savoir des Anciens étend toujours son ombre tutélaire sur les nouveaux chemins de la connaissance éclairés par les flammes encore vacillantes de la Raison. A la personnalité duelle du héros, correspond l'ambiguïté de l'homme d'esprit du XVII^e siècle et sa résistance à « un âge nouveau du savoir » qui bouleverse ses savoirs et sa conscience. Les tensions

intellectuelles de l'époque et les efforts des savants pour comprendre et expliquer le monde justifient la double préoccupation informative du *cavalilere* De la Grive.

Pendant son séjour à Paris, De la Grive garde la fraîcheur et les élans de « l'enfance [qui] nous suit dans tous les temps de la vie⁴⁴⁶ » selon La Rochefoucauld. Ni savant, ni libertin, ni vraiment philosophe, l'amour occupe ses pensées et borne son ambition. Il rêve de séduire Lilia, la précieuse, par une érudite éloquence :

Si faceva sapiente per tradurre la sua sapienza in poesia e potere un giorno brillare eloquente, messagero della simpatia universale, là dove era continuamente umiliato dalla eloquenza altrui⁴⁴⁷.

Il s'instruit, le jour, des connaissances et des inventions nouvelles en participant chez les Frères Dupuy à des *disputationes* sur l'héliocentrisme, le télescope, le microscope, le vide, avec Gassendi, Pascal, et la nuit, il consulte les traités de Kircher, Goclenius, Fracastor, Fludd, Foster, qui expliquent les phénomènes de gravitation, d'attraction ou de répulsion magnétique par les qualités occultes de la poudre de sympathie⁴⁴⁸ :

Discuteva di giorno sulla possibile eternità della materia, e nottetempo si consumava gli occhi su trattatelli che gli promettevano – sia pure in termini di filosofia naturale - occulti miracoli⁴⁴⁹.

Roberto sympathise avec un certain Monsieur d'Igby, un anglais, qui renouvelle « l'exploit du carme de son enfance » et guérit la blessure d'un mousquetaire en appliquant sur la plaie la Poudre de Sympathie. Sir Kenelm Digby « est célèbre par son esprit et sa science » précise sa biographie. « Il croyait à l'alchimie et expliquait tout par les causes occultes, la fermentation et les effluves. Il écrivit en 1658 un *Discours sur la guérison des plaies et la poudre de sympathie*. »⁴⁵⁰ Amoureux de Lilia et désireux de briller à ses yeux, un soir dans le salon de Madame de Rambouillet, Roberto disserte sur l'amour dont il compare les effets à ceux de la poudre de sympathie et se retrouve quelques mois plus tard chez le Cardinal en quête d'espion instruit des vertus de l'onguent magique. Le destin de Roberto bascule ce soir-là.

Embarqué, sous haute surveillance, sur l'*Amaryllis*, Roberto découvre l'horrible usage de la poudre de sympathie par le Dr Byrd :

⁴⁴⁶ L. Rochefoucauld, *Manuscrit de Liancourt*, in *Maximes*, Paris, Edition de J. Truchet, Garnier, 1967, p. 403.

⁴⁴⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., pp. 160-161.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 161

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 161.

⁴⁵⁰ Wikipédia, article sur Kenelm Digby sur le site wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Kenelm_Digby, consulté le 20 octobre 2012.

Ben difeso da guardi curiosi, in un ridotto costruito su sua misura, su una coltre di stracci, c'era un cane. [...] Giaceva su un fianco, con la testa abbandonata e la lingua fuori. Sul suo fianco si apriva una vasta e orrenda ferita. [...] Da quanto Roberto aveva visto, quello che un uomo, che sapesse quel che lui sapeva, poteva inferirne, era che il cane era stato ferito in Inghilterra e Byrd poneva cura a che esso rimanesse sempre piagato. Qualcuno a Londra, ogni giorno a un'ora fissa e convenuta, faceva qualcosa all'arma colpevole, o a un panno imbevuto del sangue della bestia, provocandone la reazione – forse di sollievo, forse di pena anche maggiore, poiché il dottor Byrd aveva pur detto che con il Weapon Salve si poteva anche nuocere. In questo modo sull'Amarilli si poteva sapere a un momento dato che ora fosse in Europa. Conoscendo l'ora del luogo di transito, era possibile calcolare il meridiano⁴⁵¹ !

Comment envisager qu'au siècle de Galilée, de Descartes, Gassendi, Peiresc, Kepler et d'autres, une semblable histoire puisse être créditée par des hommes cultivés et instruits ? Imaginée par Umberto Eco ? Astuce littéraire ? Des pamphlets de l'époque firent la proposition, en 1687, rapporte Dava Sobel dans son livre *Longitude*, déjà cité, « de faire monter un chien blessé sur un navire qui appareille. Laissez à terre une personne de confiance qui trempera le pansement du chien tous les jours à midi dans une solution de sympathie. Le chien poussera évidemment un aboiement de réaction et fournira donc au capitaine une indication de l'heure. L'aboiement signifiera : « Le soleil est au méridien à Londres. » Le capitaine pourra alors comparer l'heure indiquée par le chien à l'heure sur le navire et calculer en conséquence la longitude. [...] l'auteur souligne que « soumettre un chien à la misère de souffrir toujours d'une blessure » n'est ni plus macabre, ni plus mercenaire que d'attendre d'un marin qu'il sacrifiât un œil au bénéfice de la navigation⁴⁵². » Umberto Eco romance exactement la même histoire.

Les mentalités et l'influence des alchimistes traditionnels expliquent peut-être « pareille bestialité » de l'époque. En effet, la chimie divine et occulte règne depuis de nombreux siècles et rejette toute autre théorie comme suspecte voire hérétique. Les alchimistes appliquent la théorie des éléments d'Aristote et Platon. Ils soutiennent que la structure de la matière est constituée des quatre éléments, le feu, l'eau, la terre, l'air qui se combinent à quatre qualités : le sec, l'humide, le chaud et le froid. Les quatre éléments et les quatre qualités sont autonomes. Les spagyristes pensaient qu'il suffisait de modifier les proportions des éléments ou des qualités pour transmuter la substance d'origine. L'idée d'un dieu organisateur de la matière lui conférait un pouvoir divin et des attributs magiques. L'usage de la poudre était si répandu que Montfleury écrit une pièce, *La fille du Médecin*, dans laquelle il

⁴⁵¹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 208.

⁴⁵² D. Sobel, *Longitude*, cit. p. 53.

se moque ouvertement de cette mode. Louis XIV promulgue en 1782 une loi réglementant la fabrication des substances vénéneuses. La poudre de sympathie n'y figure pas probablement parce qu'elle n'entrait pas dans la fabrication des poisons, directement visée par la loi.

La poudre de sympathie représente l'élément « magique » de la fable de la longitude dans le roman et s'oppose aux expériences scientifiques conduites par les astronomes et les recherches des artisans horlogers. La détermination de la longitude dépendait d'une horloge résistant aux tempêtes. Sur la *Daphné*, Roberto en découvre un grand nombre en état de marche, témoignage d'une présence étrangère qui les remonte régulièrement et révélation également des buts scientifiques de l'expédition que le père Caspar confirmera à Roberto. Pour l'heure ce dernier aperçoit :

Orologi ad acqua, a sabbia, orologi solari abbandonati contro le pareti, ma soprattutto orologi meccanici disposti su vari ripiani e cassettoni, orologi mossi dal lento discendere di pesi e contrappesi, da ruote che mordevano altre ruote, e queste altre ancora, sino a che l'ultima mordicava le due palette diseguali di una bacchetta verticale, facendole compiere due mezzi giri in direzioni opposte, così che essa in questo suo indecente sculettare muovesse a bilanciere una sbarra orizzontale legata all'estremità superiore ; orologi a molle dove un conoide scanalato svolgeva una catenella, trainata dal movimento circolare di un bariletto che se ne impadroniva maglia per maglia⁴⁵³.

L'énumération et l'attention accordée à la description détaillée des mécanismes qui les meuvent, prouvent le rôle majeur de ces instruments, l'imperfection de la méthode et les tâtonnements expérimentaux. La conquête du temps et sa domestication par l'homme commence par la résolution de problèmes mécaniques. Christian Huygens, astronome et grand horloger, construit sa première pendule à balancier en 1656 et invente le ressort spiralé en 1675. Kircher fabriquait dès 1635, des cadrans solaires « de la dimension du ciel » et des tables sciathériques, synthèse entre gnomonique, géométrie, astronomie, astrologie et astroiatie, dont la composition et les dessins figurent dans l'*Ars Magna*. Elles informent notamment sur le nom des mois, la déclinaison du soleil, la durée du crépuscule, les éphémérides des saints, les signes du zodiaque, les éclipses du soleil et de la lune et également le système Tyconique. Malgré toutes les tentatives, l'Histoire attendra le XVIII^e siècle et l'horloger anglais Harrison, inventeur de la première horloge marine.

L'expérience du père Caspar sur la *Daphné* clôt le récit de l'histoire de la longitude dans le roman. Elle se termine par un échec et par la victoire de Galilée. En effet, lors de la

⁴⁵³ U. Eco, *L' Isola del giorno prima*, cit., p. 140.

tentative d'observation de l'éclipse de Jupiter, le père Caspar suit la théorie de Galilée pour calculer la longitude :

Quali erano gli inconvenienti maggiori, su cui si erano esacerbati gli avversari di Galileo ? Che si trattava di osservazioni che non si potevano fare a occhio nudo e ci voleva un buon cannocchiale o telescopio che dir ormai si volesse ? [...] Che la misurazione e il calcolo non erano alla portata dei marinai ? Ma se tutti gli altri metodi per le longitudini, se si eccettua forse la navicella, richiedevano addirittura un astronomo ! Se i capitani avevano imparato a usare l'astrolabio, che pure non era cosa alla portata di qualsiasi profano, avrebbero pur imparato a usare il cannocchiale⁴⁵⁴.

Il récupère alors une horloge qui fonctionne encore pour connaître l'heure de l'Europe : « Un perpendiculum, o pendolo, o Horloguim Oscillatorium che dir si volesse, capace di misurare con assoluta esattezza anche la differenza di un solo secondo [...] ⁴⁵⁵ » l'heure sur le bateau et le télescope fixé sur la tête qui le fait ressembler à « un Polichinelle au nez mécanique ». La description du *perpendiculum* et du casque armé du *cannocchiale* que donne Umberto Eco, correspond pour le premier aux énoncés sur les lois du pendule dans les *Dialogues* de Galilée, et le second au celatone que Galilée avait expérimenté sur un bateau dans le port de Livourne.

Nous l'avons constaté, l'histoire de la longitude soulève de nombreux problèmes scientifiques qu'Umberto Eco traite en historien, en s'appuyant sur les expériences des savants et sur des faits avérés. Les écarts fictionnels ne portent que sur des détails. Mais l'intention didactique sollicite des explications complémentaires. Aussi interrompt-il la fiction et donne-t-il la parole au narrateur pour « faire une glose » :

Per capire quanto segue debbo fare una chiosa, e se non la faccio anch'io non mi ci raccapezzo. La convinzione di padre Caspar era che *la Daphné* si trovasse tra il sedicesimo e il diciassettesimo grado di latitudine sud e a centottanta di longitudine. Quanto alla latitudine possiamo dargli piena fiducia. Ma immaginiamo pure che avesse azzeccato anche la longitudine⁴⁵⁶.

La pause digressive explique l'arbitraire de la détermination du méridien zéro de longitude. L'auteur cite Vincenzo Coronelli, célèbre cartographe du XVII^e siècle qui dans son *Libro dei Globi*, rappelle les différentes localisations du méridien zéro depuis l'Antiquité. Nous ne relèverons que quelques théories : Eratosthène le situait aux Colonnes d'Hercule, Martin de Tyr et Ptolémée aux îles Fortunées (les Canaries), Copernic le fait passer à

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 267.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 266.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 236.

Frauenburg, Kepler à Uraniborg. Coronelli le place « in questo Globo il Primo Meridiano nella parte più occidentale dell'Isola del Ferro, com'anche per seguire il Decreto di Luigi XIII, che col Consiglio de Geo, nel 1634 lo determinò in questo stesso luogo⁴⁵⁷. »

Les Anglais, bien des années plus tard, en 1735, ayant gagné la course à la longitude, grâce à l'horloger Harrison, fixèrent le premier méridien à Greenwich auquel Paris ne se rallia qu'en 1911. La quête de la longitude signe l'alliance de la science et de la technique ou, pour le dire autrement, les savants et artisans, menuisiers, horlogers, forgerons ont dépassé les blocages épistémologiques, métaphysiques et linguistiques, et résolu les problèmes techniques.

2.2.5 *Le Nouvel Adam*

*New Philosophy calls all in doubt,
The Element of fire is quite put out ;
The sun is lost and th'earth ; and no man's wit
Can well direct him where to looke for it.
And freely men confesse that this world is spend....*

John Donne, Anatomy of the world

La querelle entre les Anciens et les Modernes est maintes fois évoquée au cours du récit et se réfléchit sur d'autres aspects du roman en les éclairant d'un jour nouveau. L'expédition du Docteur Byrd et le martyre du chien blessé illustrent la survivance d'une science mystique, ésotérique au cœur d'un monde en perte de repères et de certitudes. Nous avons précédemment évoqué la prudence des savants, celles de Descartes et Gassendi, qui reportent la publication de leurs ouvrages après la condamnation de Galilée. Philippe Hamou, dans *La mutation du visible*, nous éclaire sur « le contexte intellectuel [...] à la fois constitué et constituant [...] de ce que fut la révélation galiléenne en Angleterre⁴⁵⁸ » et sur les positions de Bacon, Wilkins, Culverwell, Glanvill, Hakewill et autres physiciens ou astronomes anglais qui souhaitent « défendre l'époque moderne en tant que telle, ou une idée particulière du progrès des sciences et de l'humanité⁴⁵⁹ » face aux idiosyncrasies religieuses qui diabolisent les découvertes scientifiques. Joseph Glanvill, est pour Philippe Hamou, « l'auteur qui réunit dialectiquement les intuitions contradictoires sur la modernité⁴⁶⁰ » car « il organise, pour ainsi dire, la temporalité du savoir. A partir du thème de la perfection, de l'imperfection et de la

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 237.

⁴⁵⁸ P.Hamou, *La mutation du visible*, cit. p. 11.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 65.

perfectibilité des sens, se déploient les différentes dimensions temporelles : le passé caractérisé par l'omniscience adamique, le présent qui est marqué par la révision déchirante de nos opinions sur la nature (*scepcis scientifica*), le futur ouvert au progrès et promis à la reconquête de la science parfaite (le plus ultra)⁴⁶¹ ». En réaction à un fidéisme puritain rétrograde qui voit dans l'avancée scientifique « un présage sinistre⁴⁶² » Glanvill développe l'idée, dans son ouvrage, *Scepsis Scientifica*, qu'Adam représente la « figure religieuse prototypique et protohistorique qui se tient tout à la fois avant l'histoire, comme son principe générateur, et après elle comme figure eschatologique, idéal d'une humanité rachetée [...] Adam offre ainsi sur le plan du mythe religieux, [...] une expression symbolique des conditions de possibilité de la science nouvelle et de l'expérience du nouveau monde dont elle est solidaire [...] il est un outil philosophique : il montre que le nouvellement connu est en droit connaissable⁴⁶³ ».

Dans cette perspective, la figure emblématique d'Adam, présente dans le roman, reflète l'état d'esprit des hommes de ce temps. Notre héros incarne le premier homme de l'ère nouvelle, le nouvel Adam de Glanvill. Dès le début du récit, l'hypotypose du jardin que notre héros découvre sur la *Daphné* suggère la figure biblique :

Fiori, arbusti, alberelli erano stati trasportati con le loro radici e le loro zolle, [...] e pareva di essere un Eden che germogliasse dalle tavole stesse della *Daphne*. [...] Incerto se si aggirasse tra una foresta meccanica o in un paradiso terrestre nascosto nell'intimo della terra, Roberto si aggirava in quell'Eden che lo induceva a odorosi deliri⁴⁶⁴.

Adam est ensuite nommé quelques phrases plus loin : « Impacciattissimo Adamo, non aveva nomi per quelle cose, se non quelli degli uccelli del suo emisfero ; ecco un airone, si diceva, una gru, una quaglia... Ma era come dar dell'oca a un cigno⁴⁶⁵ ».

Adam double notre héros, lui confère l'auréole de la modernité en l'assimilant au nouvel Adam de la théorie adamique qui se développe en Angleterre. L'identification au premier homme situe De la Grive au cœur de la Querelle des Anciens et des Modernes qui oppose les savants d'Europe sur la pertinence et les conséquences éthique et religieuse des découvertes de Galilée et de sa lunette. La référence adamique est employée comme stratégie textuelle didactique susceptible de plonger le lecteur dans la complexité des arguments avancés par les partisans de la *new learning* qui associent religion et science dans une préoccupation

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² P. Hamou, *La mutation du visible*, Vol. II, Lille, P.U du Septentrion, 2001, p. 64.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 73.

⁴⁶⁴ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., pp. 37-39.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 41.

constante de préserver le progrès. « Ce qui la [science moderne] caractérise » selon Philippe Hamou, « est, [...] la prolifération de discours scientifiques ou contradictoires et le constat sceptique du conflit irrémédiable des opinions humaines sur la nature et sur l'homme⁴⁶⁶ ».

Au cours du rêve fiévreux de Roberto, raconté dans le chapitre 36, *L'Uomo al Punto*, la chute d'Adam, la colère de Dieu sur ses descendants, sont explicitement évoquées à travers la figure mutante du « Genio Maligno », le dieu trompeur de Descartes « già non era più lui, bensì padre Caspar [...] ma come se il mare – restituendolo – lo avesse ripulito e ringiovanito. La barba curata, il volto succhioso e roseo come quello di padre Emanuele, l'abito privo di sdruci e pillacchere⁴⁶⁷ ».

Ainsi décrit, le Père Caspar ressemble au Dieu que les peintres représentent traditionnellement depuis le Moyen Âge, lumineux, avec sa barbe soignée, son habit « dépourvu d'accrocs et de taches ». Le père Caspar, tel Yahvé à Moïse, tonne sa malédiction : « Ormai il mondo intero ha una sola meta, ed è l'inferno » et annonce le Christ sauveur symbolisé par le « piccolo cardellino », que l'on retrouve dans de nombreuses représentations de la Vierge, et que Carel Fabritius⁴⁶⁸ a peint enchaîné et solitaire dans un célèbre tableau, *Le chardonneret* (1654) :

Non finir mai di penare ? Vuol dire che peneremo fino a che un piccolo cardellino, tornato a bere una goccia per anno, potesse giungere a seccare tutti i mari⁴⁶⁹ ?

L'ultime notification à la thèse adamique se trouve dans le voyage interplanétaire que Roberto accomplit sur « sua nave area » « in ogni planeta, in ogni stella » parodie des ouvrages de Kircher et Cyrano de Bergerac. Sur son navire aérien improvisé Roberto arrive, comme Cyrano dans le *Voyage aux Etats de la Lune*, au Paradis où il est accueilli par un oiseau d'une blancheur immaculée qui ne pouvait être qu'un Pélican : « Ridato spazio al tempo, aveva visto discendere su di lui la Colomba [...] Non poteva essere una colomba, perché a quell'uccello non si addice di rappresentare la Seconda Persona, era forse un Pio Pellicano, come dev'essere il Figlio⁴⁷⁰ ». Philippe Hamou explique :

L'autre monde de Cyrano offre la figure « sceptique » alternative au mythe dogmatique de l'Adam parfait : la figure du sens « manquant » [...] C'est parce que la constitution sensorielle de l'homme est contingente et foncièrement limitée, qu'il n'y a pas pour nous

⁴⁶⁶ *Ibidem*, pp. 74, 75.

⁴⁶⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 418.

⁴⁶⁸ Carel Fabritius, 1622-1654 mort dans l'explosion de la poudrière qui détruit un quartier de Delft, est un élève de Rembrandt et le maître de Vermeer. Il excelle dans les peintures du clair-obscur et les perspectives.

⁴⁶⁹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 419.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 427.

d'accès sensibles aux interactions matérielles qui sont en jeu par exemple dans le magnétisme, les marées, la vie et la mort animale⁴⁷¹.

La métaphore filée d'Adam complète le portrait de Roberto jeté très tôt hors du refuge matriciel du château familial, dans la caverne d'un monde désemparé, hésitant à s'ouvrir à la science moderne et à braver le dogme religieux. La vision poétique du personnage se constitue dans « un sur-sens intertextuel⁴⁷² », procédé rhétorique dont l'auteur se sert pour « transformer, petit à petit, le lecteur naïf en un lecteur commençant à percevoir le parfum de nombreux autres textes qui ont précédé celui qu'il est en train de lire⁴⁷³ ». Utilisée comme *captatio benevolentiae* du lecteur « naïf », l'intertextualité égare le lecteur vers « des sentiers qui bifurquent » « alla volta di tutti gli innumerevoli e infiniti mondi⁴⁷⁴ ».

Le délire verbal est brusquement interrompu par le narrateur qui feint d'espérer, avec quelque ironie, que le lecteur n'a apporté aucun crédit au récit qui précède qui n'est que celui du cauchemar de Roberto. Son intervention constitue un exemple de discours antiphrastique dans la mesure où il dénonce l'irrationalité et l'incohérence des propos du rêveur, les rejette presque et promet aussitôt une autre histoire encore plus inattendue et incroyable que le rêve et qui n'en est pas un : « supera ogni nostra aspettativa » :

Non avremo, confido, cercato coerenza e verisimiglianza in tutto quanto ho riportato sinora, perchè si trattava dell'incubo di un sofferente attossicato da un Pesce Pietra. Ma quanto mi appresto a riferire supera ogni nostra aspettativa⁴⁷⁵.

Il se moque du lecteur crédule qui s'est laissé prendre dans les filets embrouillés de la *vis imaginativa* de De la Grive et lui propose cependant de poursuivre le rêve qui s'achève par « una sacrilega metamorfosi » ! La figure rhétorique de l'antiphrase introduit une négation qui paradoxalement fait prendre conscience au lecteur de la réalité de ce qu'il lisait : un rêve. Gilbert Durand considère l'antiphrase comme « le triomphe stylistique de l'ambivalence, du double sens. C'est en même temps et sous le même rapport que les épines de la rose deviennent messagères du parfum⁴⁷⁶ ». Le parfum distillé contraint au dépassement d'une interprétation trop réaliste du discours et invite à une lecture plus littérale, plus romanesque car « lire un récit veut aussi dire être pris dans une tension, un spasme⁴⁷⁷ ». Malgré ou à cause de cet épiménide, ce syllogisme paradoxal, nous considérons que le texte permet et encourage

⁴⁷¹ P. Hamou, *La mutation du visible*, cit., pp. 76-77.

⁴⁷² U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 297.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 297.

⁴⁷⁴ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 427.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 428.

⁴⁷⁶ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, Bordas, 10^e édition, 1984, p. 488.

⁴⁷⁷ U. Eco, *De la littérature*, cit., p. 25.

la recherche « d'une image dans le tapis⁴⁷⁸ », d'un sens caché que l'ironie contenue dans la phrase : « Ma quanto mi appresto a riferire supera ogni nostra aspettativa » nous invite à rechercher, comme un défi au romancier qui s'amuse à brouiller les pistes.

L'aspect labyrinthique du parcours réside dans l'entrelacement des pistes qui s'ouvrent et changent de directions, semblent conduire le lecteur au cœur du roman et se dérobent, s'arrêtent, retournent à Casal, le point de départ de la fabula. Depuis le Moyen Âge le labyrinthe symbolise le parcours de *l'Homo Viator* « dont le séjour sur cette terre n'est que passager et qui cherche le chemin vers sa vraie patrie, le ciel⁴⁷⁹. » Au XVII^e siècle, la figure conserve sa signification *liée à la pensée magico-mythique*⁴⁸⁰ médiévale. Kircher, le père Caspar dans le roman, incarne les deux faces de ce XVII^e siècle, le rationnel et le mythique, que son œuvre manifeste. Kircher parcourt le siècle en inlassable pèlerin des chemins de la connaissance. Il apparaît dans le roman sous les traits tutélaires de l'Initiateur, du Maître, du Passeur.

2.3 – Kircher et les mythes

2.3.1 Atypique et inclassable savant

Illustre savant du XVII^e siècle, Kircher est atypique et inclassable (Pour nous, Umberto Eco l'est tout autant au XXI^e siècle).. Son œuvre est immense et ses connaissances encyclopédiques. Sa devise aurait pu être, nous dit Jocelyn Godwin, l'inscription grecque du frontispice de *l'Ars Magna Sciendi* : « Rien n'est plus beau que de connaître le Tout⁴⁸¹. » Elle remarque :

On a un peu l'impression que Kircher est né trop tard - ou trop tôt. Tel était en effet le cours des temps que sa vision holistique du monde le fit mettre, avant même qu'il mourût, au ban du monde scientifique. Il ne fit pas de découvertes fondamentales, du genre de celles qui assurèrent la gloire à Johannes Kepler, à Robert Boyle ou à Isaac Newton, et firent oublier au monde moderne l'intérêt de Kepler pour les harmonies cosmiques et le sérieux attachement de Boyle et de Newton à l'alchimie. Kircher, en revanche, a été blâmé pour ses croyances ataviques en bien des choses que les âges suivants devaient considérer comme des superstitions. Il affirme avoir lui-même accompli

⁴⁷⁸ U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 2005, p. 38.

⁴⁷⁹ E. Leonardy, *La figure du labyrinthe dans quelques jeux et divertissements du XVII^e siècle*, in *Esthétique baroque et imagination créatrice*, Tübingen, G.N.V., 1998, Biblio 17, p. 60.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 57.

⁴⁸¹ J. Godwin, *Athanasius Kircher, Un homme de la Renaissance en quête du savoir perdu*, traduction de Sylvain Matton, J.-J. Pauvert pour la traduction française, Paris, 1980, p. 9.

des palingénésies – ou résurrections de plantes à partir de leurs cendres ; il étudia le rôle des influences astrologiques sur la santé humaine et les cataclysmes terrestres ; il croyait aux sirènes, aux griffons, à la transformation des anatifes en canards, à la génération spontanée des insectes, à la véracité littérale de l'Ancien Testament. C'est la raison pour laquelle les savants modernes qui se sont attaqués au « vaste et terrifiant sujet d'Athanasius Kircher⁴⁸², expriment fréquemment leur admiration devant son vaste savoir, mais le rejettent, d'une façon regrettable, en le considérant comme une sorte de dinosaure baroque qui s'efforça de perpétuer une conception du monde, qui, pensent-ils, était déjà bien discréditée⁴⁸³.

La personnalité de Kircher exerce, nous semble-t-il, un profond attrait chez Umberto Eco. Il trace un portrait respectueux et émouvant de ce savant « à l'esprit délicieusement baroque, intuitif, inventif, « dont la culture était extraordinaire », aimant « l'extraordinaire et le prodigieux », « les grands théâtres de miroirs et de lumières », « l'encyclopédie et les *Libri Monstruorum* médiévaux », à l'idéologie qu'il décèle chez lui et qui « l'a conduit à grossir ses erreurs⁴⁸⁴ ».

Dans *l'Isola del giorno prima*, Umberto Eco modifie quelque peu la biographie de Kircher qui ne s'embarqua jamais pour les îles Tajeuni (Umberto Eco le fit) où son insatiable curiosité aurait cependant pu le conduire. Il souhaita partir comme missionnaire en Chine mais sa demande fut rejetée par ses supérieurs. Il n'explora pas davantage « i territori d'oriente per ritrovare qualcosa sulla cima del monte Ararat⁴⁸⁵ », comme l'écrit Umberto Eco. Il se rendit en France, à Avignon et à Lyon puis à Rome. Il connut plusieurs aventures maritimes en se rendant de Marseille à Rome puis en Sicile ; il essuya des tempêtes, assista à l'éruption volcanique de l'Etna et du Stromboli, et fut témoin de la destruction de l'île de Sainte Euphémie. Kircher livre dans son autobiographie, *Vita admodum Reverendi P. A. Kircheri*, des éléments précis de sa vie, de sa jeunesse en particulier. Dans son enfance il échappa plusieurs fois à la mort et ne dut son salut qu'à des « miracles » assure-t-il. Il fut remarqué par l'Electeur-archevêque de Mayence, pour « ses inventions mécaniques et un ensemble de décors mobiles et de feux d'artifices si impressionnants qu'on murmura le mot de magie noire jusqu'à ce qu'il expliquât leur fonctionnement⁴⁸⁶. » Passionné d'astronomie, comme beaucoup de ses contemporains, il fonde le premier observatoire jésuite à Avignon avec Fabri de Peiresc, célèbre érudit provençal.

⁴⁸² R. Taylor, "Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus", in Rudolf Wittkower and Irma B. Jaffe, eds., *Baroque Art : the Jesuit Contribution*, New York, 1972, pp. 63-97, cité par J. Godwin, *cit.* p. 5.

⁴⁸³ J. Godwin, *cit.*, p. 5.

⁴⁸⁴ U. Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1997, pp. 180-192.

⁴⁸⁵ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, *cit.*, p. 242.

⁴⁸⁶ J. Godwin, *Athanasius Kircher, Un homme de la Renaissance en quête du savoir perdu*, *cit.*, p. 13.

Il poursuivit des recherches sur les phénomènes magnétiques qu'il consigna dans son premier livre *l'Ars Magnesia* (1631). Plagiant le commentaire d'un contemporain de Kircher nous pensons qu'il faudrait des journaux entiers pour indiquer ce qu'il y a de remarquable dans ses ouvrages⁴⁸⁷. Aussi ne citerons-nous pas ici tous les livres de Kircher, mais nous rappellerons ceux auxquels Umberto Eco fait référence dans le livre. Le premier que nous signalons ici est lié directement à la biographie de Kircher et à sa réputation de collectionneur d'objets curieux et surprenants. Afin d'entreposer tous les objets et documents qu'il recevait, une salle fut aménagée à Rome, le musée du Collège Romain : la *Wunderkammer*, le « *Museum Kircheranium* », le premier du genre. Dans la fiction, Umberto Eco reprend ce trait et crée dans les flancs de la *Daphné* une réplique exotique du cabinet de curiosités romain de Kircher. Roberto découvre « la camera delle maraviglie⁴⁸⁸ », un réduit « plutôt trop plein » :

Una volta scopri altri due ripostigli oltre la fossa delle gomene verso prora ; uno era vuoto, l'altro sin troppo pieno, tappezzato di scaffali col margine bordato, a impedire che gli oggetti cadessero per il mare mosso. Vide pelli di lucertole seccate al sole, noccioli di frutta dalla perduta identità, pietre di vari colori, ciottoli levigati dal mare, frammenti di corallo, insetti infitti con uno spillo sopra una tavoletta, una mosca e un ragno in un pezzo d'ambra, un camaleonte rinsecchito, vetri pieni di liquido in cui flottavano serpentucoli o piccole anguille, lische enormi, che credette di balena, la spada che doveva ornare il grugno di un pesce, e un lungo corno, che per Roberto era d'unicorno, ma ritengo fosse di un narvalo. Insomma una stanza che rivelava un gusto per la raccolta erudita, come a quell'epoca se ne dovevano trovare sulle navi degli esploratori e dei naturalisti⁴⁸⁹.

Dans ce rappel rapide des livres de Kircher figurant plus ou moins explicitement dans *l'Isola del giorno prima*, signalons *l'Ars Magna Sciendi* qui reprend *l'Ars* de Raymond Lulle et procède, suivant son exemple, à la catégorisation de toutes les qualités et relations. Il applique à chaque branche du savoir les formules obtenues. Cet ouvrage et le *Novum hoc inventum quo omnia mundi idiomata ad unum reducuntur* interviennent, pensons-nous, dans la réalisation de la complexe Machine aristotélicienne du père Emanuele. L'ouvrage de Kircher, rapporte Umberto Eco dans *De l'arbre au labyrinthe*, « contenait une grammaire très élémentaire et un dictionnaire de 1620 « mots » et tentait de dresser une liste de 54 catégories fondamentales qu'on pourrait noter au moyen d'iconogrammes [...] (qui) comprend les

⁴⁸⁷ Le commentateur a écrit à propos de *Mundus Subterraneus* (il s'agit d'un manuel des sciences géologiques, avant-gardiste car pour la première fois il avance une théorie de la formation ignée des roches) : « Il faudrait un Journal entier pour indiquer ce qu'il y a de remarquable dans son ouvrages » *Journal des Sçavans*, 1666, p. 305, cité par J. Godwin, *ci.*, p. 84.

⁴⁸⁸ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 214.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 213.

entités divines, angéliques et célestes les éléments, les êtres humains, les animaux, végétaux et minéraux, les dignités et les autres concepts abstraits de l'ars lullienne, les boissons, les vêtements les poids, les nombres, les heures, les villes, les aliments, la famille, les actions comme voir ou donner, les adjectifs, les adverbes, les mois de l'année⁴⁹⁰. » Kircher se sert des méthodes de *l'Ars magna* de Raymond Lulle pour générer « des combinaisons que la droite raison doit repousser. [...] comme quand on cherche les anagrammes d'un mot de manière combinatoire : une fois obtenue la liste, on exclut toutes les permutations qui ne correspondent à aucun mot existant (en d'autres termes, le mot ARME permet 24 permutations⁴⁹¹) ». Il procède, suivant son exemple, à la catégorisation de toutes les qualités et relations et applique à chaque branche du savoir les formules obtenues.

Les échanges verbaux entre Roberto et le père Kircher/Caspar s'enrichissent de l'encyclopédique savoir du jésuite que l'auteur a doté d'un langage savoureux, un mélange de latin et d'allemand au travers duquel transparait la folie baroque du génial savant.

2.3.2 Un langage babélique

Les dialogues sont rares et les interventions directes du père Caspar relativement courtes dans ce chapitre 23, *Diverse e artificiose Macchine*, consacré au récit de ses expériences relatées avec humour par le narrateur qui enchaîne les propos du jésuite, fluidifie le discours, le formalise, emploie les tournures impersonnelles et le « on » anaphorique, et donne ainsi aux propos une valeur axiomatique : « per fortuna, non era difficile trovare [...] che è pur vero [...] E poi la scienza non si deve solo perseguire per amor di sapere, ma per farne parteci i propri fratelli. [...] si trattava di ottenere [...] anzi era molto utile⁴⁹². ». Il intervient dans les échanges, commente et explique en utilisant « nous », garde les interrogations du discours direct : « Le eclissi lunari ? » « Che avevano fatto i buoni padri di Macao⁴⁹³ ?... » La scène de la mise en place de l'Instrumentum Arcetricum s'enrichit ainsi des références historiques et sociales nécessaires à la compréhension des activités du père Caspar/Kircher. La présence du narrateur, en tant que locuteur, facilite la lecture des explications scientifiques qui, données uniquement par le père Caspar, relèveraient du déchiffrement. En effet nous qualifierons de baroque la rhétorique du jésuite qui se distingue par l'enflure du style, sa théâtralité : métaphores, mots-valises, expressions en latin, allemand et italien :

⁴⁹⁰ U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Grasset, 2010, p. 59.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 440.

⁴⁹² U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., pp. 263-265.

⁴⁹³ *Ibidem*, pp. 261, 263.

E dunque mein lieber Robertus, [...] forse hai tu me dimenticato e credi che ero una tartaruca, che si cattura a ventre all'aria⁴⁹⁴,

Le procédé n'est pas nouveau dans les romans d'Umberto Eco. Déjà dans *Il nome della rosa*, Salvatore, parlait une langue qu'il s'était inventée « formée de lambeaux des langues avec lesquelles il était entré en contact⁴⁹⁵. » Le palimpseste de Baudolino montre également des emprunts linguistiques à diverses langues. Le père Caspar/Kircher n'est pas inculte comme Salvatore ou Baudolino, mais des phrases comme « sarebbe assai meglio che di questi segreti non verrebbero mai a conoscenza » ou encore « Et ora dobbiamo Novissima Experimenta fare, per clarissime et evidenter dimostrare che noi sul centottantesimo meridiano siamo. Altrimenti i miei confratelli del Collegio Romano pensano che io sia un malamokko⁴⁹⁶ » relèvent d'une langue recrée. Il traduit, ajoute, invente, mêle joyeusement dans un apparent mais savoureux désordre, les mots savants et les expressions populaires :

Forse loro credono che uno batte le mani et ecco illico et immediate le eclipsi di luna a sua dispositione⁴⁹⁷ ?

L'originalité du langage du père Caspar trouve sa source dans l'œuvre du père Kircher, et plus particulièrement ici dans *l'Ars Magna Lucis et Umbrae*. Catherine Chevalley, dans une communication très documentée, confirme notre hypothèse : Umberto Eco attribue au père Caspar, la richesse et l'inventivité du père Kircher. Elle signale dans son exposé que :

l'Ars Magna présente en effet une richesse de création verbale [...] L'invention de mots nouveaux est frappante dans tout le livre, mais particulièrement dans la table des matières, pour la désignation des parties de l'optique, et dans les passages consacrés aux instruments, pour la description des machines inventées par Kircher. [...] Citons seulement « l'Instrument Photosciométrique » qui, tout comme la « machine sciathérico-cosmométrique », sert à déterminer la hauteur des astres à partir de la lumière de l'ombre, l'« Oeuf horodictique » qui permet de montrer les heures dans un lieu obscur⁴⁹⁸ [...]

Catherine Chevalley remarque également que la grande préoccupation de la Compagnie de Jésus au XVII^e siècle était « la quête d'une langue universelle. » Nous connaissons l'intérêt d'Umberto Eco pour l'histoire de la philologie sémique, « une utopie qui a duré deux mille

⁴⁹⁴ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 273.

⁴⁹⁵ U. Eco, *Le nom de la rose*, cit., p. 55.

⁴⁹⁶ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 267

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 267.

⁴⁹⁸ Catherine Chevalley, *L'Ars Magna Lucis et Umbrae d'Athanase Kircher, Néoplatonisme, hermétisme, et » nouvelle philosophie*, in 12^e cahier, Actes de la X^e session internationale d'étude du baroque, Montauban, 1983, pp. 95-110.

ans⁴⁹⁹ » à laquelle Kircher a largement contribué par ses écrits. Kircher connaissait vingt-quatre langues et son dernier ouvrage est symboliquement le *Turris Babel*, aboutissement de ses recherches sur l'existence d'une *prisca theologia*, creuset commun de toute l'humanité. La création verbale de *l'Ars magna* serait donc « un moyen d'approcher l'essence de la vérité. » Kircher entend démontrer, par la diversité des disciplines « mathématiques » et de leurs applications pratiques, la force de l'esprit des hommes et la puissance de Dieu. Le Jésuite pensait accéder, avec les nouveaux instruments d'optique, à la connaissance du monde par le déchiffrement de la nature effectué grâce au plus noble des sens, dont Dieu a pourvu l'homme : la Vue. Il avait construit son livre comme un Navire :

J'ai trouvé un tolet, j'y ai adapté une rame, j'ai disposé le mât et les voiles, j'ai construit le navire en le munissant de toutes sortes d'équipements ; puis j'ai voyagé à travers l'immense Océan des espaces célestes, autant qu'il était loisible à la fragilité d'un esprit humain. Lorsqu'enfin, j'ai pu contempler de plus près ces inépuisables richesses, je me suis arrêté, frappé de stupeur et d'admiration⁵⁰⁰.

L'Ars Magna de Kircher est resté à quai pendant de longs siècles, sans doute en partie à cause de ce foisonnement verbal instrumental, en attente d'une reconnaissance scientifique et littéraire qu'Umberto Eco lui apporte avec cette fiction. La fermeture du musée romain de Kircher, l'éparpillement de ses machines ou leur relégation dans des caisses nous prouvent la difficulté d'accès à ses œuvres. La science n'a retenu aucun des mots inventés par Kircher, et pas davantage celui de l'*Instrumentum Arcetricum*, peut-être créé par Umberto Eco. L'expérience de l'observation de l'éclipse à partir d'un bateau en mouvement renoue avec l'argument de l'intrigue : le naufrage de Roberto, chargé par Mazarin d'éclaircir « il mistero delle longitudini⁵⁰¹. »

Une autre manifestation des œuvres éclectiques du jésuite mérite d'être relatée, en sus du sujet qui nous préoccupe dans cette partie, car elle montre leur imbrication à la matière du roman. Eco les insère habilement dans la trame du récit comme éléments du suspense et de l'action qu'elles alimentent et des dialogues qu'elles nourrissent entre le père Caspar et Roberto.

Kircher écrivit un ouvrage très populaire à son époque et apprécié encore de nos jours par les spécialistes musicologues, la *Musurgia Universalis*⁵⁰² Il conçut à la demande du pape, un

⁴⁹⁹ U. Eco, *La recherche de la langue parfaite*, cit., pp. 180 et suiv.

⁵⁰⁰ Cité en note par Catherine Chevalley, *art. cit.*

⁵⁰¹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 174.

⁵⁰² Le plus volumineux et le plus populaire ouvrage de Kircher, encore réédité de nos jours. Il porte sur les types d'œuvres musicales et jette les bases d'une classification musicale moderne.

orgue hydraulique pour les jardins du Quirinal que nous retrouvons minutieusement décrite dans *L'Isola del giorno prima*. Le mouvement descriptif place le lecteur dans la position du héros qui découvre avec stupeur cet « objet » étrange et complexe. Dans les deux pages qui précèdent le passage, Umberto Eco combine plusieurs procédés littéraires : l'anamnèse, une mise en abyme et la description de l'orgue que nous reconnaissons comme une hypotypose et dont nous citons un court extrait :

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. L'organo era fissato alla parete e si componeva di una struttura in legno sostenuta da una armatura di colonnine di metallo. Sul ripiano superiore stavano al centro le canne, ma ai lati di esse si muovevano dei piccoli automi⁵⁰³ [...]

2.3.3 Anamnèse

La circonstance qui active la mémoire de Roberto, comme la madeleine de Proust, se produit un matin : Roberto entend, provenant des profondeurs du navire, « le note di « Daphne » qu'il avait déjà entendues dans la cathédrale d'une ville de Hollande jouées par un flûtiste aveugle. « Era un nuovo messaggio dell'Intruso⁵⁰⁴. » Cette évocation fait écho à la *Bustina* de l'Espresso du 26 mai 1991, qu'Umberto Eco consacre à l'interprétation. Pour lui, l'œuvre de l'artiste hollandais du XVII^e siècle, Peter Saenredam qui « peignait des églises très hautes d'une perpendicularité stupéfiante » le rapproche invariablement de Jakob Van Eyck (1590-1647), carillonneur et flûtiste aveugle de la cathédrale d'Utrecht. Umberto Eco écrit :

Quand je regarde Saenredam j'entends Van Eyck qui joue dans le froid, qui pressent peut-être la lumière blanche qui l'enveloppe et qui joue dans sa nuit, illuminé par ses propres mélodies qui sont arrivées jusqu'à aujourd'hui toujours admirées par ceux qui ont une dévotion pour la flûte douce⁵⁰⁵.

Dans le roman, Umberto Eco reprend ces exemples et décrit le tableau de Saenredam, représentant l'église saint Bavo d'Haarlem, en termes presque identiques à ceux de la *Bustina* :

L'avait frappé la nitescence de ces nefs, si différentes de celles des églises italiennes et françaises. Dépouillées, à part quelques étendards suspendus aux colonnes nues ; clairs les

⁵⁰³ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 218.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 217.

⁵⁰⁵ U. Eco, *Bustina* de l'Espresso du 26 mai 1991, Traduction de Renée Kochansky.

vitraux et sans images. Le soleil y créait une atmosphère laiteuse, interrompue seulement en bas par les rares figures noires des dévots⁵⁰⁶.

Era di primo mattino, e Roberto di nuovo sognava. Sognava dell'Olanda. Era stato mentre gli uomini del Cardinale lo conducevano ad Amsterdam per imbarcarlo sull'*Amarylli*. Nel viaggio avevano fatto sosta in una città, ed era entrato nella cattedrale. Lo aveva colpito il nitore di quelle navate, così diverse da quelle chiese italiane e francesi. Spoglie di decorazioni, solo alcuni stendardi appesi alle colonne nude, chiare le vetrate e senza immagini, il sole vi creava un'atmosfera lattata, rotta soltanto in basso dalle poche figure nere dei devoti. In quella pace si udiva un solo suono, una melodia triste, che sembrava vagare per l'aria eburnea nascendo dai capitelli o dalle chiavi di volta. Poi si era accorto che in una cappella, nell'ambulacro del coro, un altro nerovestito, solo in un angolo, suonava un piccolo flauto a becco, con gli occhi spalancati nel vuoto⁵⁰⁷.

Le musicien aveugle avait refusé « ogni dono » de Roberto et lui avait déclaré que « Daphne » era una cosa dolce, che lo avrebbe accompagnato per tutta la vita.⁵⁰⁸ Comment le père Kircher connaissait-il cette musique ? Tout simplement parce qu'elle était connue au XVII^e siècle. Le romancier ne l'a nullement inventée :

Cette « fable en musique » fut composée par Da Gagliano à la demande du cardinal Ferdinando i Gonzague dans le cadre des festivités prévues pour les noces du duc-héritier Francesco et de l'infante Marguerite de Savoie au printemps 1608⁵⁰⁹.

Rappelons pour clore cet inventaire provisoire et incomplet de la contribution du jésuite au roman, l'épisode de *L'Instrumentum Arcetricum*⁵¹⁰, dont nous avons déjà relaté la malheureuse mais comique expérience. Umberto Eco fait référence à *l'Ars Magna Lucis et Umbrae*, ouvrage très populaire et le plus actuel du savant qui traite des éclipses, des comètes et des influences astrologiques, de la couleur, de l'optique, des cadrans scolaires et des lanternes magiques. Kircher développe dans une œuvre protéiforme, proliférante, universelle,

⁵⁰⁶ U. Eco, *L'Ile du jour d'avant*, cit., p. 212. Dans sa *Bustina* U. Eco parle de R. Barthes qui a lui aussi évoqué Saenredam dans *Essais critiques*, Le monde objet, p. 19. Voici l'extrait de R. Barthes : « Il y a dans les musées de Hollande un petit peintre qui mériterait peut-être la renommée littéraire de Vermeer de Delft. Saenredam n'a peint ni des visages ni des objets mais surtout l'intérieur d'églises vides, réduites au velouté beige et inoffensif d'une glace à la noisette. Ces églises, où on ne voit que des pans de bois et de chaux, sont dépeuplées sans recours, et cette négation-là va autrement loin que la dévastation des idoles. Jamais le néant n'a été si sûr. Ce Saenredam aux surfaces sucrées et obstinées récuse tranquillement le surpeuplement italien des statues, aussi bien que l'horreur du vide professée par les autres peintres hollandais. Saenredam est à peu près un peintre de l'absurde, il a accompli un état privatif du sujet, plus insidieux que les dislocations de la peinture moderne. Peindre avec amour des surfaces insignifiantes et ne peindre que cela, c'est déjà une esthétique très moderne du silence.

⁵⁰⁷ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 216.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 217.

⁵⁰⁹ R. Tellart, communication in *Fantastique*, le journal des concerts de Radio France, *Histoire d'une œuvre, une autre Daphné de Gagliano*, n° 222, le 09-04-2007.

⁵¹⁰ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 259.

son esprit intuitif et malgré bien des erreurs, anticipateur. Représentant baroque d'un monde ecclésiastique enlisé dans ses prérogatives, un autre de ses ouvrages inspire Umberto Eco : *l'Arca Noé*.

2.3.4 Une arche mythique

La *Daphné* occupe une place essentielle dans la stratégie narrative du roman car elle constitue le deuxième rouage du mécanisme structurel de *L'Isola del giorno prima*. Le temps de la fabula repose sur une continuelle alternance de mouvements narratifs de regard en arrière et de regard en avant que Genette désigne sous les noms d'analepse et prolepse. La *Daphné*, fil d'Ariane du lecteur, assure la continuité dans un récit où les relais temporels s'effectuent dans la fulgurance du souvenir, l'écoute d'un bruit, ou l'écho d'un mot :

[...] in ogni caso mai tanti e tanto vari ne aveva udito [...] Ma, mentre annusando tendeva l'orecchio a quella moltitudine invisibile, come se dai merli di un castello o dalle feritoie di un bastione guardasse un'armata che vociferando si disponeva ad arco tra digradar della collina, la pianura antistante, e il fiume che proteggeva le mura, provò l'impressione di avere già visto quello che udendo immaginava, e di fronte all'immensità che lo stringeva d'assedio si sentì assediato, e quasi gli venne l'istinto di puntare lo schioppo. Era a Casale⁵¹¹ [...]

Le bateau traverse le texte et s'inscrit à plusieurs niveaux de signification. Il s'oppose à la forteresse de Casal, l'autre *locus* pivot du roman, et la complète. La *Daphné* et Casal, géographiquement opposées, incarnent pour la première, la Nature, les Terra incognita, l'avenir et pour le second la forteresse, la guerre, le passé. Tous les deux sont des lieux d'apprentissage et de formation pour Roberto. A Casal il découvre le monde et ses normes, sur la *Daphné*, son monde intérieur et de nouveaux codes d'existence.

Pour décrire le cheminement personnel et les découvertes de Roberto, Umberto Eco utilise un procédé littéraire cher aux écrivains baroques : la métaphore. Le vaisseau, figure symbolique traditionnelle du voyage, est métamorphosé par l'auteur en image, en reflet, en miroir de l'Île qui lui fait face, avec sa cargaison insolite d'animaux et de plantes luxuriantes. Protéiforme elle se transforme au gré des explorations et des angoisses de Roberto, successivement en « scofo » en « barca di Acheronte », en « Armageddon⁵¹². » Il affronte en

⁵¹¹ *Ibidem*, pp. 20-21.

⁵¹² *Ibidem*, p. 16.

guerrier, comme à Casal, armé d' « uno schioppo, uno spadone e un coltellaccio⁵¹³ » les espaces inconnus, mystérieux de cet « instabile labirinto⁵¹⁴. »

Umberto Eco ménage le suspense, joue avec l'intertextualité, organise le récit des investigations du héros comme un jeu de l'oie semblable à celui que l'on pratiquait dans les salons au XVII^e siècle. Au mouvement, aux déplacements du héros succèdent des phases de repos et de rêves ; l'excitation et l'enthousiasme alternent avec la peur, le découragement, le repli dans la cabine du capitaine, la fuite dans l'alcool. Umberto Eco cumule les inférences littéraires. Roberto, nouveau Protée, rappelle un autre naufragé célèbre, Robinson Crusoé ou l'aventurier Jim Hawkins de *l'Ile au trésor* ou encore les personnages de *L'île mystérieuse* de Jules Verne. Fuyant la lumière blessante du jour, Roberto hante le navire de nuit comme Risurgenti d'Ungheria, di Livonia o di Valacchia, che si aggirano inquieti tra il tramonto e l'alba, per poi nascondersi nei loro avelli al canto del gallo⁵¹⁵. » Il joue à Robinson Crusoé, relève les indices de la présence d'un Intrus dans les sentes du navire. Il est Thésée qui parcourt le labyrinthe pour le débusquer et Adam dans le « giardino, un verziere coperto, [...] un Eden che germogliasse dalle tavole stesse della *Daphne*⁵¹⁶. » Il perçoit le vaisseau comme « un oggetto d'amore⁵¹⁷ », le compare à « una casa natante, che si muoveva come una cuna⁵¹⁸ », à une maison marine avec ses soupentes et ses resserres débordantes de vivres, de nourritures et de surprises, à une « cattedrale invasa da quegli araldi di un esercito dell'aria⁵¹⁹. »

Après la découverte de l'oisellerie et de ses occupants « dipinti e addobbati per qualche pantomima⁵²⁰ », la figure de l'arche de Noé, suggérée, annoncée jusqu'alors, s'impose, se précise. Sur la *Daphné* avait été aménagé « tra il secondo ponte e la stiva erano stati montati assiti e falsi piani, onde ottenere ridotti collegati da scalette malferme⁵²¹ » qui rappellent l'organisation de l'arche mythique avec ses chambres pour nicher.

La personnalité de l'Intrus élargit les champs de l'interprétation. Un moment envisagé comme le Noé de la *Daphné*, Roberto cède ce rôle à l'Intrus. Vieillard au visage desséché, assez « exalté » pour armer la *Daphné* et la peupler d'animaux, de plantes et de machines, jésuite de surcroît, l'Intrus représente le patriarche Noé sur son arche. Quelle figure

⁵¹³ *Ibidem*, p. 14.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 65.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁵¹⁶ *Ibidem*, pp. 37-38.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 41.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 186.

symbolique ou allégorique incarne alors Roberto ? Certains rapprochements entre les personnages bibliques nous invitent à penser que Roberto, sauvé des eaux sur sa *tebah*⁵²², symbolise Moïse. Adam, Moïse, les figures allégoriques se multiplient autour du personnage de Roberto de plus en plus insaisissable et fuyant.

2.3.5 Le mythe du déluge universel

La *Daphné*, avec ses animaux vivants ou empaillés, répartis sur les ponts du navire, rappelle l'arche de Noé et renvoie à un autre ouvrage de Kircher, *l'Arca Noé*, écrit en 1673 et dédié à Charles II d'Espagne, alors âgé de douze ans. Kircher raconte le déluge, embellit le texte biblique dont nous donnons ici une traduction :

Dieu dit à Noé : « La fin de toute chair est arrivée, je l'ai décidé, car la terre est pleine de violence à cause des hommes et je vais les faire disparaître de la terre. Fais-toi une arche en bois résineux, tu la feras en roseaux et tu l'enduiras de bitume en dedans et en dehors. [...] En l'an six cents de la vie de Noé, le second mois, le dix-septième jour du mois, ce jour-là jaillirent toutes les sources du grand abîme et les écluses du ciel s'ouvrirent. La pluie tomba sur la terre pendant quarante jours et quarante nuits. [...] Il y eut le déluge pendant quarante jours sur la terre ; les eaux grossirent et soulevèrent l'arche, qui fut élevée au dessus de la terre. Les eaux montèrent et grossirent beaucoup sur la terre et l'arche s'en alla à la surface des eaux. Les eaux montèrent de plus en plus sur la terre et toutes les plus hautes montagnes qui sont sous tout le ciel furent couvertes. Les eaux montèrent quinze coudées plus haut, recouvrant les montagnes. Alors périt toute chair qui se meut sur la terre : oiseaux, bestiaux, bêtes sauvages, tout ce qui grouille sur la terre, et tous les hommes⁵²³.

Kircher transforme le récit en « conte de fées » abondamment illustré. La dédicace et le traitement du matériau biblique dissimulent la véritable *intentio operis* de leur auteur. Conçu à des fins didactiques, il apporte en fait sa contribution au débat qui opposait savants, philosophes libertins et théologiens comme le père Caspar l'explique à Roberto :

[...] da uomo di chiesa, intendeva dimostrare che la Bibbia non aveva mentito, ma da uomo di scienza voleva metter d'accordo il dettato sacro coi risultati delle ricerche del suo tempo⁵²⁴.

⁵²² Dans la Bible hébraïque ce mot désigne à la fois l'arche de Noé et la corbeille de Moïse.

⁵²³ *La Bible de Jérusalem, La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, 3^{ème} édition, Paris, Les Editions du Cerf, 1976, p. 37.

⁵²⁴ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 242

Le débat était d'importance : le déluge a-t-il une réalité historique ? est-il universel ? La réponse à ces questions équivaut à une explication rationnelle d'un mythe fondateur de la conception judéo-chrétienne du monde et à une remise en cause du Texte Sacré. D'où vient l'eau qui inonda la planète ? Des pluies diluviennes pendant quarante jours suffisent-elles à recouvrir les montagnes les plus hautes ? Est-il possible à toutes les espèces d'animaux connues de trouver refuge dans l'Arche, construite par Noé selon les ordres donnés par Dieu ? Noé est-il le père, le fondateur de l'humanité comme le dit la Bible ? Pendant des siècles d'hégémonie chrétienne, les explications scientifiques du Déluge universel et de l'Arche de Noé avortèrent. Jusqu'au XVII^e, les dieux règnent sur la Terre et dans les cieux. Copernic ouvre le débat scientifique en affirmant l'héliocentrisme de la Terre. En 1644, Descartes dans *Principia Philosophiae*, sans remettre en cause le Déluge universel, propose une formation mécanique de la Terre. Celle-ci réduite à une position d'un astre quelconque se trouve libérée de l'espace universel, dont elle était jusqu'alors le centre, du temps du déluge, et donc de Dieu. Thomas Burnet, dans *Telluris Theoria Sacra*, tente de concilier les théories de Descartes et la Bible. Pour lui, « il assimile la formation des reliefs par effondrement de la croûte terrestre au Déluge dont parlent les chapitres six à huit de la Genèse⁵²⁵. » Le processus de la Théorie de la Terre est engagé et alimente les conflits entre partisans des thèses athées, prudentes malgré tout, et orthodoxes. Maria Suzanna Seguin rapporte :

Au XVII^e siècle, le célèbre père Kircher avait soutenu que, lors du Déluge, de très gros nuages, formés par l'évaporation constante des eaux, avaient entraîné des pluies torrentielles sur la Terre. Ces eaux provoquèrent la fusion des neiges des montagnes, de sorte que les fleuves et les océans, alimentés en excès, inondèrent les plaines, obligeant les habitants à se réfugier sur les montagnes⁵²⁶.

Dans le roman, le père Caspar donne cette explication au crédule Roberto :

Sono le acque che nel più profondo del mare si trovano ! Dio non ha solo la pioggia preso ma anche le acque del più profondo del mare e le ha rovesciate sulla terra ! E le ha qui prese perché, se i monti più alti della terra sono intorno al primo meridiano, tra Jerusalem e l'Isola del Ferro, certamente debbono gli abissi marini più profondi essere qui, sull'antimeridiano, per ragioni di simmetria.

Les traditions diluviennes existent en dehors du récit de la Bible dans des civilisations très anciennes, certaines connues depuis l'Antiquité. Les philosophes grecs expliquent métaphoriquement l'univers comme un être vivant qui accomplit un mouvement continu,

⁵²⁵ M. S. Seguin, *Science et religion dans la pensée française du XVIII^e siècle : le mythe du déluge universel*, Genève, Honoré Champion, 2001, p. 63.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 94.

rythmé par les configurations astrales de la Lune et du Soleil. A une certaine période, appelée *la Grande Année* cosmique, les astres occupent une position particulière par rapport aux étoiles fixes. A chaque *Grande Année* un Grand Hiver ou inondation (déluge pour les Latins) détruit tout ou partie de la Terre. Cette représentation de l'univers et de la Grande Année était déjà celle des Chaldéens.

Bérose, traducteur de Bélus [l'interprète du dieu Bêl, le prêtre de Mardouk], attribue ces révolutions aux astres, et d'une manière si affirmative, qu'il fixe l'époque de la conflagration et du déluge. « Le globe, dit-il, prendra feu quand tous les astres, qui ont maintenant des cours si divers, se réuniront sous le Cancer, et se placeront de telle sorte les uns sous les autres, qu'une ligne droite pourrait traverser tous leurs centres. Le déluge aura lieu quand toutes ces constellations seront rassemblées de même sous le Capricorne. Le premier de ces signes régit le solstice d'hiver ; l'autre, le solstice d'été. Leur influence à tous deux est grande, puisqu'ils déterminent les deux principaux changements de l'année. » J'admets aussi cette double cause ; car il en est plus d'une à un tel événement ; mais je crois devoir y ajouter celle que les stoïciens font intervenir dans la conflagration du monde. Que l'univers soit une âme, ou un corps gouverné par la nature, comme les arbres et les plantes, tout ce qu'il doit opérer ou subir, de son premier à son dernier jour, entre dans sa constitution, comme en un germe est enfermé tout le futur développement de l'homme. (Sénèque, *Questions naturelles*, III, 29 ⁵²⁷).

Bérose raconte dans l'histoire de la Chaldée, *Chaldaïka*, (-290 -278), un déluge universel qu'il situe après les premières dynasties qui auraient régné entre 10800 et 72000 ans. Nous empruntons à Jean Bottero, dominicain, éminent historien assyriologue, l'extrait de ce récit, résumé par « Alexandre Plyhistor, « un grammairien » qui vivait environ un siècle avant notre ère (texte dans P. Schnabel, Berossos, p. 264 s.) ⁵²⁸ » :

(Bérose) raconte qu'à Xisouthros – c'est ainsi qu'il rend Ziusudra⁵²⁹ – Kronos apparut en songe, pour lui révéler que le 15 du mois de Daisios (équivalent macédonien d'Ayyar en Mésopotamie : avril-mai) les hommes seraient anéantis par un Déluge. Il lui commanda donc, après avoir creusé un trou, d'y ensevelir toutes les écritures dans la ville du dieu-du-soleil à Sippar ; puis de construire un bateau et de s'y embarquer, avec ses parents et ses proches. Il devait le munir de nourriture et de boisson ; y charger volatiles et quadrupèdes et, une fois tout apprêté, appareiller. Que si on lui demandait pour où, il expliquerait : « Pour rejoindre les dieux, afin de les prier que tout aille bien chez les hommes ! » Se

⁵²⁷ Citation prise dans l'article sur Bérose de Wikipédia sur le site : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Bérose>, consulté le 15 mars 2012.

⁵²⁸ J. Bottero, Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, NRF, Paris, Gallimard, 1989, p. 576.

⁵²⁹ Ziusudra, du chaldéen. D'après Bérose, le dernier de la dynastie des dix rois divins et le "Noé" de Chaldée. Ainsi, de même que Vishnou annonce le prochain déluge à Vaivasvata Manu et, tout en le prévenant, lui commande de construire une arche dans laquelle lui-même et les sept Rishis seront sauvés, de même le dieu Hea annonce le même événement à Ziusudra (ou Xisouthros), lui ordonnant de préparer un navire et de le sauver ainsi que quelques élus.

gardant de désobéir, il construisit alors un bateau de 15 stades (à peu près 3 kilomètres) de long, sur 2 (environ 400 mètres) de large. Puis il rassembla tout ce qu'on lui avait prescrit et embarqua sa femme, ses enfants et ses proches. Le déluge survint ; et aussitôt qu'il fut calmé, Xisouthros lâcha des oiseaux, lesquels ne trouvant ni de quoi se nourrir ni où se poser, revinrent au bateau. Après quelques jours, il les lâcha de nouveau, et ils revinrent au navire les pattes fangeuses. Lâchés une troisième fois, ils ne revinrent plus et Xisouthros en conclut que la terre avait réapparu. Il enleva alors une partie de la texture du bateau et, constatant que celui-ci avait accosté sur une montagne, il descendit avec sa femme, sa fille et son pilote [...]

« La grande Genèse babylonienne » a-t-elle été reprise par les philosophes grecs ? Difficile de l'affirmer mais le mythe de Deucalion présente de nombreux points communs avec le récit de Bérosee. Le voici, raconté par Apollodore :

Prométhée avait un fils, Deucalion, roi du territoire de Phthie, et époux de Pyrrha, fille elle-même d'Épiméthée, et de Pandora la première femme. Quand Zeus décida de faire disparaître la race des hommes de bronze, Deucalion, sur le conseil de Prométhée, construisit une arche, et y embarqua tout le nécessaire, puis il y monta avec Pyrrha. Du ciel, Zeus déversa une pluie interminable, et submergea la quasi totalité de la terre de Grèce : tous les hommes furent anéantis, à l'exception de quelques-uns qui s'étaient réfugiés sur les sommets des montagnes proches. Les monts de la Thessalie restèrent isolés, et toutes les régions, en dehors de l'isthme et du Péloponnèse, furent submergées par les eaux. L'arche de Deucalion navigua, ballottée par les flots, neuf jours et neuf nuits durant ; à la fin, elle s'immobilisa sur le mont Parnasse. Quand la pluie cessa, Deucalion sortit et offrit un sacrifice à Zeus protecteur des fugitifs. Alors le dieu lui envoya Hermès, chargé de lui transmettre ce message : quoi qu'il voulût, cela lui serait octroyé. Et Deucalion demanda de pouvoir avoir des hommes. Zeus donna son accord ; Deucalion commença alors à ramasser des pierres et à les jeter derrière lui : les pierres lancées par Deucalion devinrent des hommes, et celles lancées par Pyrrha devinrent des femmes. Depuis lors, par métaphore, les peuples ont pris leur nom (*lâos*) de celui qui signifie la pierre (*lâas*)⁵³⁰.

Les auteurs latins s'approprièrent le mythe grec que nous retrouvons chez Ovide dans *Les Métamorphoses* :

Déjà tous ses foudres allumés allaient frapper la terre mais il craint que l'éther même ne s'embrase par tant de feux, et que l'axe du monde n'en soit consumé. Il se souvient que les destins ont fixé, dans l'avenir, un temps où la mer, et la terre, et les cieux seront dévorés par les flammes, et où la masse magnifique de l'univers sera détruite par elles : il dépose ses foudres forgés par les Cyclopes ; il choisit un supplice différent. Le genre humain

⁵³⁰ Apollodore, *Prométhée, Deucalion et Pyrrha...* Livre I,7 , 1-2, traduction de Ugo Bratelli, 2001, Wikipédia.

périra sous les eaux, qui, de toutes les parties du ciel, tomberont en torrents sur la terre. [262] Soudain dans les antres d'Éole il enferme l'Aquilon et tous les vents dont le souffle impétueux dissipe les nuages. Il commande au Notus, qui vole sur ses ailes humides : son visage affreux est couvert de ténèbres ; sa barbe est chargée de brouillards ; l'onde coule de ses cheveux blancs ; sur son front s'assemblent les nuées, et les torrents tombent de ses ailes et de son sein. Dès que sa large main a rassemblé, pressé tous les nuages épars dans les airs, un horrible fracas se fait entendre, et des pluies impétueuses fondent du haut des cieux. La messagère de Junon, dont l'écharpe est nuancée de diverses couleurs, Iris, aspire les eaux de la mer, elle en grossit les nuages. Les moissons sont renversées, les espérances du laboureur détruites, et, dans un instant, périt le travail pénible de toute une année. Mais la colère de Jupiter n'est pas encore satisfaite ; Neptune son frère vient lui prêter le secours de ses ondes ; il convoque les dieux des fleuves, et, dès qu'ils sont entrés dans son palais : "Maintenant, dit-il, de longs discours seraient inutiles. Employez vos forces réunies ; il le faut : ouvrez vos sources, et, brisant les digues qui vous arrêtent, abandonnez vos ondes à toute leur fureur". Il ordonne : les fleuves partent, et désormais sans frein, et d'un cours impétueux, ils roulent dans l'océan. Neptune lui-même frappe la terre de son trident ; elle en est ébranlée, et les eaux s'échappent de ses antres profonds. Les fleuves franchissent leurs rivages, et se débordant dans les campagnes, ils entraînent, ensemble confondus, les arbres et les troupeaux, les hommes et les maisons, les temples et les dieux. Si quelque édifice résiste à la fureur des flots, les flots s'élèvent au-dessus de sa tête, et les plus hautes tours sont ensevelies dans des gouffres profonds. [291] Déjà la terre ne se distinguait plus de l'océan : tout était mer, et la mer n'avait point de rivages. L'un cherche un asile sur un roc escarpé, l'autre se jette dans un esquif, et promène la rame où naguère il avait conduit la charrue : celui-ci navigue sur les moissons, ou sur des toits submergés ; celui-là trouve des poissons sur le faite des ormeaux ; un autre jette l'ancre qui s'arrête dans une prairie. Les barques flottent sur les coteaux qui portaient la vigne : le phoque pesant se repose sur les monts où paissait la chèvre légère. Les Néréides s'étonnent de voir, sous les ondes, des bois, des villes et des palais. Les dauphins habitent les forêts, ébranlent le tronc des chênes, et bondissent sur leurs cimes. Le loup, négligeant sa proie, nage au milieu des brebis ; le lion farouche et le tigre flottent sur l'onde : la force du sanglier, égale à la foudre, ne lui est d'aucun secours ; les jambes agiles du cerf lui deviennent inutiles : l'oiseau errant cherche en vain la terre pour s'y reposer ; ses ailes fatiguées ne peuvent plus le soutenir, il tombe dans les flots. L'immense débordement des mers couvrait les plus hautes montagnes : alors, pour la première fois, les vagues amoncelées en battaient le sommet. La plus grande partie du genre humain avait péri dans l'onde, et la faim lente et cruelle dévora ceux que l'onde avait épargnés⁵³¹.

Le jeune christianisme coopte, semble-t-il, les mythes païens, tout en essayant de démontrer, comme le fait Origène (III^e siècle), dans son *Traité contre Celse*, que les théories

⁵³¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre I, pp. 163-312, traduction légèrement adaptée de G-T Villenave, Paris, 1806, Wikipédia, sur le site : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Métamorphoses_\(Ovide\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Métamorphoses_(Ovide)) consulté le 20 avril 2012.

des philosophes grecs sur la palingénésie découlent de la Bible. L'interprétation allégorique et morale supplée les tentatives d'explication scientifique des phénomènes, car pour les Pères de l'Eglise ces questions échappent à l'homme et relèvent du domaine de la foi. La lecture exégétique des Textes sacrés autorise les interprétations diverses, « Dieu lui-même », dit Augustin « inspire les Prophètes et les patriarches, de façon à concevoir *ab initio* tous les sens qui pourront être attribués à leurs paroles⁵³². Pour Grégoire d'Elvire (IV-V^e siècle) Noé est la figure du Christ, les sept personnes qui accompagnent Noé symbolisent l'Eglise terrestre et « le déluge d'eau est le pendant et l'annonce du jugement final par le feu⁵³³ » Ambroise (IV^e siècle), évêque de Milan, commente la vie de Noé. Dans son exégèse, « l'arche représente le corps humain, son étage inférieur est le ventre, Noé est l'esprit⁵³⁴ ». Augustin, (IV^e siècle) voit dans les deux ou trois étages de l'arche la bipartition de l'humanité entre circoncis et non circoncis. Isidore de Séville (VII^e siècle) compare l'arche, construite en bois imputrescibles à la construction de l'Eglise par le Christ : Il la « construit avec les hommes destinés à la vie éternelle⁵³⁵ ». Au XII^e siècle, Guillaume de Conches tente une explication scientifique : il bannit l'influence astrale et exclut le miracle. Cette tentative intéresse mais ne convainc pas les commentateurs qui se réfugient dans la théorie aristotélicienne, seule explication pour la formation des montagnes et la présence des fossiles sur les sommets, pensent-ils. Ces questions sont soulevées et remises en cause au XIV^e par Buridan puis par Léonard de Vinci et Bernard Palissy au XVI^e siècle. La création du monde et le déluge inspirent les poètes autant que les exégètes. Guillaume de Saluste Sieur du Bartas évoque ainsi le fameux épisode :

[...] Sur les Cieux estoilez cambra ce iourd'hui l'onde.
 Ces eaux, comme l'ont dit, iointes aux basses eaux,
 Des monts plus sourcilleux desrobant les coupeaux
 Eussent noyé ce Tout, si triomphant de l'onde,
 Noé n'eust comme enclos dans peu d'arbres le monde,
 Bastissant vne nef, & par mille trauaux
 Conseruant là dedans tout genre d'animaux [...]
 Tandis la sainte nef sur l'eschine azuree
 Du superbe Ocean nauigeoit asseuree,
 Bien que sans mast, sans rame, & loin de tout port :
 Car l'Eternel estoit son Pilote et son Nord.
 Trois fois cinquante iours le général naufrage
 Degasta l'Vniuers : en fin d'un tel rauage

⁵³² U. Eco, *Beatus de Libiana*, Paris, Ricci, 1982.

⁵³³ M. Dulay, *Le De Arca Noé de Grégoire d'Elvire*, in *Graphè*, n° 15, *L'Arche de Noé*, Arras, Presses Universitaires d'Artois, 2006, p. 81.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 96.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 99.

L'Immortel s'esmouuant, n'eust pas sonné si tost
La retraite des eaux, que soudain flot sur flot
Elles gaignent au pié : tous les fleuves s'abaissent :
La mer rentre en prison, les montagnes renaissent,
Les bois monstrent desia leurs limonneux rameaux
La campagne croist par le descroist des eaux⁵³⁶.

Les explications contradictoires ne commencent vraiment, comme nous l'avons dit plus haut, qu'au XVII^e siècle, après la « révolution copernicienne » et la découverte du Nouveau Monde. Les nouvelles terres problématisent les représentations du monde dès le XV^e siècle. Les érudits s'interrogent : sont-elles l'Atlantide engloutie par le déluge selon Platon? L'hypothèse est avancée, Montaigne en doute :

Cet extreme ravage d'eaux ait faict des changemens estranges aux habitations de la terre [...] il n'y a pas grande apparence que cette Isle soit ce monde nouveau que nous venons de decouvrir ; car elle touchoit quasi l'Espagne, et ce serait un effect incroyable d'inundation de l'en avoir reculée, comme elle est, de plus de douze cents lieuës⁵³⁷

Les thèses orthodoxes de Noé, père de tous les humains et du Déluge universel sont contestées notamment par Giordano Bruno, Vanini et des philosophes libertins comme La Mothe Le Vayer dans *De la vertu des payens*. Cyrano de Bergerac préfère l'humour et la fiction et imagine que les humains lors du déluge arrivent sur la lune :

Ce fut lorsque déborda le déluge, car les eaux où votre monde s'engloutit montèrent à une hauteur si prodigieuse que l'arche voguait, dans les cieux à côté de la lune⁵³⁸.

Isaac de La Peyrère, soutient, quant à lui, que :

Les traditions du déluge dans le Nouveau Monde, loin d'être une preuve de l'universalité du cataclysme au temps de Noé, marquent par leur discordance, qu'il n'y eut que des cataclysmes limités à des époques différentes⁵³⁹.

La mise en cause de la Bible comme histoire universelle bouleverse les idées traditionnelles sur le monogénisme et pose l'hypothèse d'un peuple pré-adamique « non corrompu par le péché originel et vivant selon les lois de la nature⁵⁴⁰. » L'humanité des populations indiennes avait déjà été soulevée en 1550 à Valladolid, lors de la fameuse

⁵³⁶ G. De Saluste, *La Sepmaine ou la Création du Monde*, Tübingen, Max Niemeyer Xerlag, 1963, pp. 59-61.

⁵³⁷ Montaigne, *Les Essais, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, Livre premier, *Des Cannibales*, p. 204.

⁵³⁸ Cyrano de Bergerac, *Les états et empires de la lune et du soleil*, Edition critique, textes et documentés commentés par Madeleine Alcover, Genève, Champion, 2004, p. 38 (558-560) de l'œuvre.

⁵³⁹ C. Poulouin, *Relire le récit biblique après la critique libertine*, in *Graphè*, no 15, *L'Arche de Noé* Arras, Presses Universitaires d'Artois, 2006, p. 138.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 139.

controverse. Montaigne dans le chapitre *Des Cannibales*, défend ces « nations [...] fort voisines de leur naïfveté originelle [...] en laquelle il n'y a aucune espèce de trafic ; nul cognoissance de lettres, nulle science de nombres⁵⁴¹. » Le XVII^e siècle marque un tournant dans l'histoire des idées. Les Lumières du XVIII^e siècle exploiteront ces nouvelles pistes de recherche et de réflexions. L'histoire de l'humanité, de ses origines, de son évolution commence avec l'hypothèse de déluges localisés et de rescapés « qui se jettèrent dans les hauts creux des montaignes » selon la proposition formulée par Montaigne dans les *Essais*, à propos des habitants du continent américain⁵⁴².

La rationalisation du récit mosaïque ne se limitait pas au Déluge mais à l'Arche elle-même et à l'interprétation de ses mesures édictées par Dieu :

Fais-toi une arche en bois résineux, tu la feras en roseaux et tu l'enduiras de bitume en dedans et en dehors. Voici comment tu la feras : trois cent coudées pour la longueur de l'arche, cinquante coudées pour sa largeur, trente coudées pour sa hauteur. Tu feras à l'arche un toit et tu l'achèveras une coudée plus haut, tu placeras l'entrée de l'arche sur le côté et tu feras un premier, un second, et un troisième étage⁵⁴³.

2.3.6 « Fais-toi une arche »

Sur la *Daphné*, Kircher dessine à Roberto sa représentation de l'arche : « il disegno spaccato dell'Arca, come un enorme edificio squadrato, a sei piani⁵⁴⁴. » Nous sommes confrontés ici à un problème car sur les illustrations abondantes de *l'Arca Noé*, l'Arche ne présente que trois étages !

Pourquoi Umberto Eco parle-t-il de « six étages » ? Deux interprétations au moins sont possibles : la présence du couloir intérieur qui sépare sur toute la longueur chaque niveau, double les étages ou bien Umberto Eco adopte une représentation personnelle, conforme à la libre représentation de l'arche de Noé dans les manuscrits hébraïques et dans les églises.

Origène, dans les *Homélie sur la Genèse*, commente la Bible, littéralement, spirituellement et moralement. Il répond aux objections d'Apelles, disciple de Marcion⁵⁴⁵ « dans son désir d'imputer aux écrits de Moïse, qu'ils ne contiennent rien de la divine sagesse ni de l'œuvre du Saint-Esprit, exagère les propos de ce genre et prétend qu'il est tout à fait

⁵⁴¹ Montaigne, *cit.*, Livre premier, *Des Cannibales*, p. 204

⁵⁴² Montaigne, *Ibidem*, Livre II, chapitre XII, p. 557.

⁵⁴³ *La Bible de Jérusalem, La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, 3^{ème} édition, Paris, Les Editions du Cerf, 1976, p. 38.

⁵⁴⁴ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, *cit.* p. 243.

⁵⁴⁵ Marcion est un hérésiarque du II^e siècle.

impossible qu'un si petit espace ait pu contenir tant d'espèces d'animaux avec la nourriture qui leur était nécessaire pour une année entière⁵⁴⁶. » Grégoire d'Elvire représente « l'arche comme une sorte de phare avec deux parallélépipèdes de taille décroissante superposés coiffés d'une pyramide⁵⁴⁷. » Mira Friedman, dans un article très complet, nous donne de nombreux exemples de cette diversité⁵⁴⁸. L'arche de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe date du XII^e siècle. Elle nous intéresse surtout par son exceptionnelle figuration de la nef mais aussi parce que le philosophe libertin qui instruit Roberto à Casal, porte le nom de Saint-Savin. Umberto Eco nous aurait-il donné un indice ? L'arche de Saint-Savin est peinte en forme de vaisseau, dont la proue est ornée d'une tête de dragon.

L'embarcation qui ressemble à un bateau viking, est surmontée d'une superstructure à trois étages percée de larges fenêtres en formes d'arcs surbaissés, séparées entre elles par une colonne. Le niveau supérieur est garni d'une toiture. [...] Aux extrémités de l'arche, deux personnages gigantesques sont agrippés à la toiture⁵⁴⁹.

La présence de ces géants étonne d'autant plus qu'elle ne figure que chez Aelfric, ecclésiastique anglo-saxon du X^e siècle, Caedmon, poète du VII^e siècle, et Rabelais dans la généalogie de Pantagruel. Hurtaly, « qui fut beau mangeur de soupes, et régna au temps du déluge⁵⁵⁰ » était l'ancêtre de Pantagruel.

Et demandez comment est-il possible que ainsi soit : veu que au temps du déluge tout le monde périt, fors Noé et sept personnes avecques luy dedans l'arche : au nombre desquelz n'est mis ledict Hurtaly ? [...]...je vous allegueray l'autorité des Massoretz bons couillaux, et beaux cornemuseurs Hebraicques : lesquels afferment, que veritablement ledict Hurtaly n'estoit dedans l'arche de Noe, aussi n'y eust il peu entrer car il estoit trop grand : mais il estoit dessus à cheval jambe desà jambe delà, comme font les petitz enfants sus les chevaulx de boys, et comme le gros toreau de Berne [...] En icelle façon, saulva après dieu ladicte arche de periller : car il luy bailloit le branle avecque les jambes, et du pied la tournoit où il vouloit, comme on fait du gouvernail d'une navire. Ceulx qui dedans estoient, luy envoyoient vivres par une cheminée à suffisance, comme gens recongnoisans le bien qu'il leur faisoit⁵⁵¹.

Ce géant évoque, nous dit Mira Friedman, l'Og de la Bible, roi de Bashan, signalé par le *Midrache* (Commentaires sur les versets bibliques), qui fut sauvé du déluge par Noé « qui

⁵⁴⁶ Origène, *Homélies sur la Genèse*, Paris, Les Editions du Cerf, 2003, p. 85.

⁵⁴⁷ M. Dulay, *Le De Arca Noé de Grégoire d'Elvire*, in *Graphè*, no 15, *L'Arche de Noé*, Arras, Presses Universitaires d'Artois, 2006, p. 83.

⁵⁴⁸ M. Friedman, *L'Arche de Noé de Saint-Savin*, Cahiers de civilisation médiévale, n° 40, 1997, pp. 123-143.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁵⁰ Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, p. 219.

⁵⁵¹ *Ibidem*, pp. 221-222.

ouvrit une brèche dans l'arche » pour le nourrir. Si la référence à la légende juive paraît évidente à la plupart des chercheurs, aucune mention n'est faite concernant le deuxième personnage. Les avis divergent, certains proposent Sihon, le frère d'Og, d'autres sa mère ou encore deux anges comme dans le poème de Coedmon. A l'église Saint Jean Baptiste de Château Gonthier une représentation similaire de l'arche a été mise à jour. Parmi les diverses représentations signalées, nous retenons celle de Cosmas Indicopleustès qui, dans la *Topographie chrétienne* représente l'arche en forme de maison fermée, avec une seule fenêtre. Umberto Eco insère les cartes de ce géographe dans Baudolino. Un autre célèbre évêque du XII^e siècle, oncle de Frédéric Barberousse et auteur du fameux parchemin utilisé par Baudolino pour écrire son histoire, Othon de Freising, a représenté l'arche sous forme de structure à deux niveaux. Aux fenêtres des étages apparaît un membre de la famille de Noé. Dans les *Commentaires sur l'Apocalypse* de *Beatus de Liebana* dont Umberto Eco a écrit un superbe palimpseste⁵⁵², l'arche de Noé figure en coupe, comme une maison au toit pointu à cinq étages. Origène nous livre une lecture de la symbolique du vaisseau mythique qui répond, nous semble-t-il, à l'*intentio auctoris* :

Peu importe le nombre d'étages et la forme de l'arche si :

Celui-là construit dans son cœur l'arche du salut et consacre en lui-même la bibliothèque pour ainsi dire de la parole divine⁵⁵³ », « Toi donc, si tu fais une arche, si tu réunis une bibliothèque [...], tu dois encore introduire des animaux de toute espèce, non seulement purs mais aussi impurs. Les animaux purs, il nous est facile de dire qu'on peut les interpréter comme la mémoire, la science, l'intelligence, l'examen, le discernement et autres facultés semblables que nous appliquons à ce que nous lisons. Mais pour les animaux impurs, il est difficile de se prononcer [...] je pense que la concupiscence et la colère, naturelles à toutes les âmes, prennent obligatoirement la désignation d'impures quand elles servent à l'homme à pécher⁵⁵⁴.

2.3.7 *La colomba color arancio*

Dans la majorité des récits diluviens et dans l'imaginaire collectif, la colombe est de couleur blanche. Or dans *L'Isola del giorno prima*, Umberto Eco surprend le lecteur en proposant une colombe « de couleur orange ». Le père Caspar s'efforce de la décrire à un Roberto troublé et impatienté par ses explications laborieuses :

⁵⁵² U. Eco, *Beatus de Liebana*, Paris, Ricci, 1982.

⁵⁵³ Origène, *Homélie sur la Genèse*, cit., p. 109.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 113.

[...] no, rosso non era la parola adatta. Rubbio, rubeo, rossetto, rubeolo, rubescente, rubecchio, rossino, rubefacente [...] come una fragola, un geranio, un lampone, una maresca, un ravenello ; come le bacche dell'agrifoglio, il ventre della tordela o del tordo sassello, la coda del codiroso, il petto del pettirosso[...] doveva essere del colore festoso di un melangolo, di una melarancia, era un sole alato, insomma, quando lo si vedeva nel cielo bianco era come se l'alba scagliasse un melograno sulla neve⁵⁵⁵.

Pourquoi le père Caspar, muet sur la beauté des coraux et avare de détails sur les oiseaux de l'île paradisiaque, cherche-t-il à nous décrire avec autant de précision « la colombe orange » ? Comment interpréter cette invention langagière, ce trope aussi énigmatique que la célèbre phrase d'Eluard « Le ciel est bleu comme une orange » ? Serait-ce une « focalisation dépourvue de raison⁵⁵⁶ » ?

La Colomba di Fiamma ? Che cos'è ? chiese Roberto, e l'ansia con cui lo chiese ci pare esorbitante. Come se l'Isola da tempo gli promettesse un emblema oscuro, che solo ora diventava luminosissimo⁵⁵⁷.

En homme du XVII^e siècle, Roberto identifie « la colombe couleur orange » à un emblème, une image symbolique qui renvoie « à un champ défini de signifiés indéfinis⁵⁵⁸ » comme l'explique Umberto Eco dans *Sémiotique et philosophie du langage*. La proposition du terme « emblème » correspond, nous semble-t-il, à une « nécessité narrative⁵⁵⁹ » et participe à la constitution du « monde possible » du roman car « c'était là un temps où l'on inventait ou réinventait des images de tout type pour y découvrir des sens cachés et révélateurs⁵⁶⁰ » précise Umberto Eco. « Religieux très souvent, philosophiques, moraux, pédagogiques, politiques, [...] les emblèmes semblent chiffrer de leurs énigmes l'environnement culturel de toute l'Europe⁵⁶¹ » complète Benito Pelegrin. Les emblèmes, les devises, les blasons, les chiffres, les allégories ornent les façades, les plafonds des châteaux et des édifices religieux européens, enrichissent les livres pieux ou les ouvrages d'alchimie⁵⁶². Nous citerons comme exemple l'ouvrage d'emblèmes religieux du père jésuite, Hermanus Hugo de Bruxelles, parce qu'il fut l'aumonier du général espagnol Spinola qui assiégea Casal. *Pia Desideria*, (*Les Saints désirs de l'âme pieuse*) est composé de trois livres, comportant 15

⁵⁵⁵ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 258.

⁵⁵⁶ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 199.

⁵⁵⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 257.

⁵⁵⁸ U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p. 22.

⁵⁵⁹ U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, biblio essais Livre de poche, 2005, p. 222.

⁵⁶⁰ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 313.

⁵⁶¹ B. Pelegrin, *Figurations de l'infini*, Paris, Seuil, 2000, p. 210.

⁵⁶² Nous empruntons ces références à F. Kemp, *Figurations et inscription : Quatre siècles d'emblèmes*, communication au colloque de Cerisy de 1976, dirigé par Jean Marie Benoist, *Figures du baroque*, Paris, PUF, 1983, p. 73.

emblèmes chacun qui accompagnent des versets de l'écriture sainte, des sentences des pères de l'Eglise. Ils correspondent « à trois étapes de la vie intérieure de l'âme qui se détache du monde pour s'approcher de sa patrie céleste ». Les personnages sont deux enfants, *Amor divinus* et *Anima* que nous retrouvons dans « d'autres livres d'édification destinés à la prière ou aux exercices de retraite⁵⁶³. »

Umberto Eco consacre le chapitre 26, intitulé *Théâtre des devises*, aux définitions de l'emblème, de la devise et à l'explication de l'expression « la colombe couleur orange ». Il démystifie la couleur insolite de la colombe en se référant aux devises et bestiaires chrétiens :

La colomba, mentre vola nel sole sembra soltanto luccicare come argento, ma solo chi avrà saputo attendere a lungo per scoprire la sua faccia nascosta vedrà il suo oro vero, ovvero il colore di melarancia splendente⁵⁶⁴.

Le narrateur nous propose une promenade dans les poèmes, les odes, les mythes, les Ecritures, « quelques notes pour un mini traité à venir qui pourrait s'intituler *Columba Patefacta*⁵⁶⁵ ». Il rappelle quelques symboles que lui attribuèrent depuis la plus haute Antiquité les Egyptiens, les Grecs, les Romains, les Assyriens, les Hébreux. Considérée comme l'animal le plus pur, la colombe symbolise la pureté, la chasteté, la fidélité. Semiramis est changée en colombe tout comme Phytia et la nymphe Peristera. Anacréon, le poète grec, raconte qu'une « colombe rouge comme le feu » revient de Libye en Sicile neuf jours après le départ de Vénus, appelée aussi Purpurine, pour ce pays. Pour les Chrétiens, le Saint Esprit est représenté par la colombe et c'est sous cette forme qu'il apparaît à Marie. Messagère, elle annonce à Noé la fin du Déluge. Elle l'est également pour notre héros :

Infine, il bello della Colomba, almeno (ritengo) (il narratore) per Roberto, era che essa non era solo, come ogni Impresa o Emblema, un Messaggio, ma un messaggio il cui messaggio era l'insondabilità dei messaggi arguti⁵⁶⁶.

Tel l'oracle, le chapitre dévoile et voile l'interprétation de la « colombe couleur orange » car, en rappelant diverses significations, le texte pose des limites à *l'intentio lectoris* et contrôle les interprétations par « une insertion contextuelle » de quelques symboles traditionnels de la colombe. En insérant une sémantique particulière, Umberto Eco infléchit un sens :

⁵⁶³ F. Kemp, *Figurations et inscription : Quatre siècles d'emblèmes*, Ibidem, 1983. p. 94.

⁵⁶⁴ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 330.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 315.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 328.

La colomba sta a significare che il mondo parla per geroglifici e quindi è essa stessa il geroglifico che significa i geroglifici. E un geroglifico non dice e non nasconde, solo mostra⁵⁶⁷.

Ainsi donc, la colombe n'est que l'image à jamais énigmatique d'une connaissance profonde inaccessible parce qu'elle demeure dans les vestiges des civilisations. Nul ne pourra jamais atteindre l'ultime connaissance car l'homme est un barbare qui a oublié dans l'irréversibilité du temps les cheminements, les errances et les avancées de son humaine condition. Ou pour le dire autrement et en plagiant Benito Pelegrin, comme si Umberto Eco étalait devant nous toutes les cartes d'un tarot pour une réussite et qu'au dernier moment il balaye malicieusement toutes les cartes « nous laissant bêtement ébahis devant les cartes brouillées et notre vanité battue comme un château de cartes⁵⁶⁸. » Ainsi, Umberto Eco évite au lecteur certaines dérives interprétatives au profit d'une *intention du texte*. Il a exposé cette approche des textes dans *Interprétation et Surinterprétation* :

Reconnaître *l'intentio operis*, c'est reconnaître une stratégie sémiotique. [...] la cohérence textuelle interne contrôle les parcours du lecteur, lesquels resteraient sans cela incontrôlables⁵⁶⁹.

Le narrateur interprète symboliquement la colombe dans le roman, elle représente pour Roberto ce qu'il a perdu et ce qu'il ne pourra jamais atteindre :

Irraggiungibile l'Isola, perduta Lilia, flagellata ogni sua speranza, perché non doveva l'invisibile Colomba Color Arancio trasformarsi nella medulla aurea, nella pietra filosofale, nel fine dei fini, volatile come ogni cosa che passionatamente si vuole? Aspirare a qualcosa che non avrai mai, non è questo l'acumine del più generoso tra i desideri⁵⁷⁰.

Nous ne chercherons pas à expliciter plus longuement, pour le moment, l'expression « la colombe couleur orange », nous nous intéressons à la signification du chapitre 26, *Teatro d'Imprese*, car le narrateur le termine curieusement :

La cosa mi pare così chiara (luce lucidior) che decido di non proseguire oltre la mia Esplicazione della Colomba.
Torniamo alla nostra storia⁵⁷¹.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 329.

⁵⁶⁸ B. Pelegrin, *Figurations de l'infini*, Paris, Seuil, 2000, p. 214.

⁵⁶⁹ U. Eco, *Interprétation et Surinterprétation*, Paris, PUF, 1996, p. 59.

⁵⁷⁰ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 331.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 331.

Le chapitre est-il cohérent avec « l'histoire » ? Quels liens les emblèmes, devises et le symbole de la colombe entretiennent-ils avec la fabula ?

Les emblèmes et devises participent, avons-nous dit précédemment, à créer le monde narratif, baroque du roman, ils ont un statut historique. Umberto Eco en parle comme des « objets totémiques » que l'époque produit, invente même. « Il est curieux », écrit-il, « de voir combien le siècle a évoqué ces objets comme des symboles, et à tout bout de champ. »⁵⁷² L'engouement pour ces images énigmatiques naît en fait au XVI^e siècle avec le premier livre d'emblèmes, *L'Emblematum liber* du jurisconsulte milanais Andrea Alciati, imprimé en 1531. Il s'inspire de l'écriture égyptienne qui suscite l'intérêt de nombreux érudits italiens de l'époque, Giovanni et Urbano Valeriano et Francesco Colonna entre autres. « Tout ce qui provenait des Egyptiens était vénérable et faisait autorité⁵⁷³. » L'intérêt pour la culture égyptienne n'avait diminué que durant le Moyen Age, sous l'influence de la pensée aristotélicienne. Alors que Pythagore et Platon vénèrent la sagesse égyptienne, Aristote reconstruit l'histoire ancienne à partir des Grecs. Les alchimistes maintiennent son influence et la Renaissance reconnaît dans l'écriture égyptienne « une première écriture sacrée capable d'exprimer la nature insondable de tout ce qui est divin⁵⁷⁴. » Les *Hieroglyphica* d'Horapollon, furent attribués au sage égyptien Hermès Trismégiste et enflammèrent les érudits humanistes. Plutarque, Plotin, Ficin redécouvrent les mystères de la terre d'Isis. Kircher, incarné dans *L'Isola del giorno prima* par le père Caspar, ne pouvait pas rester indifférent et il entreprit de déchiffrer les hiéroglyphes. Pour lui, « le hiéroglyphe est le symbole d'une chose sacrée, [...] hors d'atteinte des profanes⁵⁷⁵. » Il se livre à un énorme travail d'investigations, de recherches et de transcriptions. Il étudie les hiéroglyphes sur les obélisques qui se trouvaient en grand nombre à Rome, « plus d'une douzaine, » précise Umberto Eco⁵⁷⁶. Le romancier Jean Marie Blas de Robles imagine la restauration de l'obélisque de Domitien dont Bernin orna la fontaine des quatre fleuves sur la place Navona :

Kircher prit copie de tous les caractères lisibles sur l'obélisque & sur les fragments recueillis, puis s'enferma dans son cabinet de travail. Quant au Bernin, après avoir agencé l'obélisque dans un dispositif permettant de le faire tourner horizontalement sur lui-même, il entreprit d'en restaurer les brèches. Pour ne le déformer en rien, il refusa l'emploi de tout ciment ou même de goudrons de fer, & sculpta dans une pierre semblable à celle du monument égyptien des morceaux si ingénieusement conçus qu'ils s'ajustèrent

⁵⁷² U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 190.

⁵⁷³ F. Kemp, *Figurations et inscription : Quatre siècles d'emblèmes*, in *Figures du baroque*, cit., p. 76.

⁵⁷⁴ U. Eco, *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil, 1997, p. 168.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 181.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 181.

avec précision à leur place respective. [...] il ne restait donc plus qu'à y faire graver les hiéroglyphes manquants [...] Cette tâche fut confiée au sculpteur Marco Antonino Canino & fut achevée en 1645 ; les détracteurs de Kircher en furent tout déçus, car les symboles dessinés par lui correspondaient exactement aux originaux qu'ils n'avaient point voulu divulguer ! Il leur fallut donc faire de nécessité vertu & convenir que mon maître, guidé par l'Esprit Saint avait réellement percé à jour la clef de cette langue énigmatique⁵⁷⁷.

Les égyptologues sourient des déchiffrements de Kircher qui n'avait pas réussi à interpréter les hiéroglyphes mais avait seulement « effleuré l'intuition que certains des principaux hiéroglyphes puissent être reliés à des valeurs phonétiques »⁵⁷⁸. Il avait dessiné un alphabet de 21 hiéroglyphes qui rappelaient par leur forme les lettres de l'alphabet grec. Champollion estime que son travail fut décisif pour le déchiffrement de l'écriture égyptienne. Kircher, ajoute Umberto Eco,

[...] n'entendait pas recueillir, offrir, mais bien cacher, envelopper...les icônes des Egyptiens devaient être comme des allumeuses qui entraînent continuellement leurs adorateurs dans le tourbillon d'une passion cognitive insatisfaite, sans jamais leur céder⁵⁷⁹.

En 1650 Kircher publie *l'Obeliscus Pamphilius*, en 1652-1654, les quatre volumes de *l'Œdipes Ægyptiacus*. Le moldave Nicolas Miclescu, grand voyageur, écrit également un *Livre des hiéroglyphes* en 1688. De même les francs-maçons s'inspireront de l'Égypte et de Hermès Trismégiste, inventeur pour Kircher et les humanistes de la Renaissance, de la symbolique mystique des hiéroglyphes. Nous continuons de rêver au pied des pyramides.

Umberto Eco conçoit ce chapitre comme un corpus des modèles de raisonnement des penseurs du XVI^e et XVII^e siècles. Il le situe dans le renouvellement spirituel, la coexistence du courant hermétique et du courant scientifique qui caractérise le siècle. La culture baroque oscille entre raison et alchimie, entre la foi et la science naissante, entre l'exalté Giordano Bruno et le modéré Descartes, entre les images et les mathématiques.

Avec ce chapitre et « la colombe couleur orange », Umberto Eco se réfère explicitement au mode symbolique. Il s'en sert stratégiquement dans le tissu narratif et nous amène à considérer la nature, le monde, les mots et les choses à la manière des savants du XVII^e siècle, à partir du symbole, cette :

[...] marque significative de quelque mystère plus caché, c'est-à-dire que la nature du symbole est de conduire notre esprit, grâce à quelque similitude, à la compréhension de

⁵⁷⁷ J.-M. Blas de Roblès, *Là où les tigres sont chez eux*, Paris, Zulma diffusion Seuil, 2008, p. 335.

⁵⁷⁸ U. Eco, *La recherche de la langue parfaite*, cit., p. 180.

⁵⁷⁹ U. Eco, *De la littérature*, cit., p. 194.

quelque chose de très différent des choses qui nous sont offertes par les sens extérieurs ; et dont la propriété est d'être celée ou dissimulée sous le voile d'une expression obscure [...] il n'est pas formé de paroles mais s'exprime seulement à travers des marques, des caractères, des figures⁵⁸⁰.

Umberto Eco nous donne la clé sémiotique de l'interprétation de ce chapitre au mode symbolique en se référant à Saint Augustin :

Quand quelque chose, dans les Ecritures, tout en paraissant sémantiquement compréhensible, nous paraît hors de propos, excédent, répété de manière inexplicable, là, il faut chercher le sens second qui se cache. L'attention au mode symbolique naît du fait d'avoir relevé que, dans le texte, il y a quelque chose, que ce quelque chose fait sens, et que pourtant ce quelque chose aurait pu ne pas y être, et on se demande pourquoi il est là. Ce quelque chose n'est pas une métaphore, parce que sinon, il aurait pollué offensé le sens commun, il aurait pollué la pureté obtuse du degré zéro de l'écriture. Il n'est pas allégorie, parce qu'il ne renvoie à aucun code héraldique. Il existe, il est là, ce n'est pas gênant qu'il soit là, tout au plus peut-il ralentir la lecture, mais c'est le gaspillage qu'il représente, son innocente incongruité, sa présence économiquement importune, qui nous fait supposer qu'il est là pour dire quelque chose d'autre [...] C'est la non-importance même de l'expérience qui la rend totémique⁵⁸¹.

Le chapitre 26, *Teatro d'Imprese*, se présente comme la combinaison d'un texte et d'un motif visuel. « La colombe couleur orange » s'inscrit en lettres de feu en frontispice du roman. Symbole de la solitude du héros et de ses désirs, inaccessible comme l'île, Roberto, malgré tous ses efforts, ne la verra jamais ; sa quête demeurera vaine :

Aveva puntato i piedi contro il legno, dandosi un colpo in avanti per scostarsi dalla Daphné, e dopo averne seguito la fiancata sino a poppa, se ne era allontanato per sempre, verso una delle due felicità che certamente lo attendeva. [...] Laggiù, al di sopra della linea tracciata dalla cima degli alberi, con occhi ormai acutissimi, dovrebbe aver visto levarsi a volo – come un dardo che volesse colpire il sole – la Colomba Color Arancio⁵⁸².

⁵⁸⁰ Kircher, *Obeliscus Pamphilius* II, 5 : pp. 114-120, cité par U. Eco in *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1997, p. 180.

⁵⁸¹ U. Eco, *De la littérature*, cit., p. 196.

⁵⁸² U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 465

2.4 – Les arts

2.4.1 Histoires de peinture comme prolégomènes au monde du roman

Le monde de *L'Isola del giorno prima* eût été incomplet sans quelques références à la peinture du XVII^e siècle. Le romancier Umberto Eco, auteur d'une *Histoire de la Beauté* et d'une *Histoire de la laideur*, émaille son récit de plusieurs ekphrasis « donnant à voir » des tableaux de grands maîtres de l'époque. Elles interviennent dans le tissu narratif comme des « sémaphores sous la pluie » (pour utiliser l'expression de l'auteur⁵⁸³) et métaphorisent ces « figures de pensée » construites par les hypotyposes.

Nous avons déjà cité *La cathédrale d'Utrecht* de Saenredam que Roberto se souvient avoir visitée en se rendant à Amsterdam. Dans le chapitre portant le nom du fameux triptyque de Bosch, *L'orto delle Delizie*, Roberto croit apercevoir dans la barrière corallienne⁵⁸⁴, le cadavre momifié du père Caspar, miroir du portrait de *Verdumne-Rodolphe II*, peint par Arcimboldo :

Forse tra poco egli avrebbe riconosciuto il povero vecchio divenuto una creatura sino ad allora straniera laggiù, il globo della testa fabbricato con un cocco peluginoso, due pomi passi a comporre le guance, occhi e palpebre divenute due albercocche acerbe, il naso di cicerbita bitorzoluta come lo sterco di un animale ; sotto, in luogo di labbra, fichi secchi, una barbabietola col suo bronco apicale per il mento, e un cardo rugoso in ufficio di gola ; in entrambe le tempie due ricci di castagno a far cernechi, e per orecchie ambo le scorze d'una noce divisa ; quali dita, carote ; di cocomero il ventre ; di cotogna le ginocchia⁵⁸⁵.

Deux autres ekphrasis évoquent les tableaux des peintres Vermeer et Georges de La Tour. Dans *Dire presque la même chose*, Umberto Eco avoue s'être « délecté à faire de nombreuses ekphrasis occultes » dans ses romans. Il cite alors les descriptions des deux portails (Moissac et Vézelay) et « diverses pages de codes enluminés » du *Il nome della rosa*, et « deux ekphrasis de *L'Isola del giorno prima* tirées l'une de Georges de La Tour et l'autre de Vermeer. Il précise :

En écrivant, je m'inspirais du tableau et m'ingéniais à le décrire de la manière la plus vive possible, [...] Cela me permettait de petites libertés, ajoutant ou modifiant certains détails. Toutefois, j'espérais aussi la réaction d'un lecteur cultivé, apte à reconnaître la peinture inspiratrice, et à apprécier le fait que mes ekphrasis étaient celles d'œuvres d'art de la

⁵⁸³ U. Eco, *De la littérature*, cit., p. 229.

⁵⁸⁴ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 370.

⁵⁸⁵ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 381.

période que j'évoquais, et que cet exercice n'était donc pas une pure rhétorique, mais un *ameublement philologique*⁵⁸⁶.

Ces tableaux, *ut pictura historia*, constituent des variantes culturelles de signes historiques et contribuent, selon Umberto Eco, à « *l'ameublement philologique* » du roman. Ils concourent à son historicité car ils participent de l'histoire de la peinture, comme le souligne Arasse :

La peinture est un objet historique produit à un certain moment dans des conditions précises, mais la pensée de la peinture peut aller au-delà des conditions historiques de la pensée de son temps⁵⁸⁷.

La « nouvelle histoire » reconnaît que ces domaines recèlent des informations inédites sur la société et elle porte, à présent, « au premier plan, l'histoire des mentalités, puis l'histoire culturelle, au prix d'emprunter aux autres sciences sociales leurs concepts et leurs problématiques⁵⁸⁸. »

Vermeer et Georges de La Tour expriment, chacun à sa manière, les préoccupations d'une époque et les valeurs méditatives d'une peinture de la réalité qui se développe au XVII^e siècle sous l'impulsion de Michel-Ange Merisi dit Le Caravage qui reprend le « *sfumato*⁵⁸⁹ » de Léonard de Vinci et le transforme en un jeu d'ombre et de lumière. Luc Benoist commente :

Il n'y a pas un thème original chez Vermeer, ils sont tous absolument courants dans la peinture du XVII^e siècle », écrit Arasse. « L'originalité de Vermeer, sa singularité, est donc évidemment dans la mise en œuvre de cette banalité thématique... Vermeer peint le dedans du dedans. [...] L'intime dans le privé. »⁵⁹⁰ Quant au génie de Georges de La Tour, il « transfigure miraculeusement cette réalité quotidienne sous une lumière qui semble celle des théophanies. »⁵⁹¹

2.4.2 Figures féminines

Oubliées, reléguées pendant plus de deux siècles, les peintures du XVII^e siècle, celles de Vermeer et de La Tour en particulier, témoignent du large consensus qui se développe autour

⁵⁸⁶ U. Eco, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, pp. 246-247.

⁵⁸⁷ D. Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2006, p. 243.

⁵⁸⁸ M. Cichocka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 52-53.

⁵⁸⁹ *Sfumato* vient de l'italien « *fumo* », fumée. Léonard de Vinci met au point cette technique de peinture qui donne aux sujets des contours imprécis « sans lignes ni contours ».

⁵⁹⁰ D. Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2006, p. 209.

⁵⁹¹ L. Benoist conservateur au musée de Nantes, *Georges de La Tour et les caravagesques*, Paris, La Revue française, supplément au n°131, 1961.

de « la culture nocturne ». Ces peintres appartiennent au courant des *tenebrosi*,⁵⁹² comme Vélasquez, Rembrandt, Rubens, Louis le Nain et s'écartent des thèmes et des représentations conventionnels. Ils préfèrent peindre le monde réel, la nature et les humains tels qu'ils sont avec leurs ombres et leurs lumières intérieures.

Ils subliment, dans le roman, les portraits des deux amours de Roberto et dévoilent les intentions psychologiques et morales de l'auteur. La palette poétique du romancier choisit la lumière diffuse et mystérieuse de Vermeer pour idéaliser la belle Novarese, l'amour secret de Roberto à Casal. Il l'aperçoit, un soir, en train de coudre près de sa fenêtre « dans une pièce sombre du rez de chaussée » : elle ressemble à la *Dentellière* de Vermeer :

Era seduta alla finestra per cogliere un venticello che mitigava appena l'afa monferrina, fatta chiara da una lampada, invisibile dall'esterno, posata presso al davanzale. A tutta prima non l'aveva riconosciuta perché le belle chiome erano avvolte sul capo, e ne pendevano solo due ciocche sopra le orecchie. Si scorgeva solo il viso un poco chinato, un solo purissimo ovale, imperlato da qualche goccia di sudore, che pareva l'unica vera lampada in quella penombra⁵⁹³.

La scène, comme dans le tableau de Vermeer, dégage une impression de quiétude et de paix : un rayon de lumière dans la nuit de la guerre, l'aspiration d'un jeune homme à un tranquille hyménée dans la sérénité d'un vieux château de province :

Une présence flotte dans ces intérieurs calmes : vie silencieuse des intérieurs hollandais que baigne toute paix, des visages lisses, un regard où se reflète le mirage du bonheur [...] promesse d'un présent tranquille. [...] L'atmosphère de Vermeer ne se définit pas car elle échappe par essence à l'analyse et seuls des équivalents poétiques ou musicaux pourraient permettre de l'exprimer⁵⁹⁴.

Umberto Eco préfère l'inspiration mystique de Georges de La Tour et son tableau de la *Madeleine pénitente*, pour décrire Lilia, abusée par Ferrante, le frère imaginaire de Roberto :

Roberto ora vedeva Ferrante seduto nel buio davanti allo specchio che, per chi vi stava a lato, rifletteva solo la candela posta di fronte. [...] Spostando di poco il capo Ferrante vedeva Lilia, il viso di cera vergine, così madido di luce da assorbire ogni altro raggio, e da lasciarle fluire i capelli biondi come una massa scura raccolta a fuso dietro le spalle, il petto appena visibile sotto una leggera veste a mezzo scollo⁵⁹⁵ [...]

⁵⁹² *Tenebrosi* : ce terme désigne les peintres qui dans la tradition de Caravage, développèrent les aspects « ténébreux » de leur art. (d'après la définition du Larousse de la peinture.)

⁵⁹³ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 109.

⁵⁹⁴ J. Dupont, F. Mathey, *Les tendances nouvelles en Europe de Caravage à Vermeer*, Lausanne, Skira, 1951, pp. 108-109.

⁵⁹⁵ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 376.

La description d'Umberto Eco suit presque fidèlement le tableau de *la Marie-Madeleine repentie* de Georges de La Tour, le cinquième que le peintre a consacré à la sainte. Irving Lavin souligne, à la suite d'Emile Male, que les œuvres d'art expriment aussi bien que des traités, les idées et les courants de pensée de l'époque :

En Italie, le thème du repentir était aussi associé au rachat des péchés, [...] Marie-Madeleine, ayant commis le péché de chair, et saint Pierre, ayant péché par parole, [...] figurent au nombre des motifs les plus courants et les plus appréciés de l'iconographie contre-réformiste⁵⁹⁶.

Dans la nuit de la chambre close, le miroir, dernier vestige du passé de la courtisane, ne reflète pas le visage de Lilia-Marie-Madeleine, mais la chandelle qui « devient l'objet même du tableau...c'est la présence divine que marque la lampe du sanctuaire [...] Cette Madeleine-ci n'est encore qu'au début de la pénitence, avant la Passion et la Résurrection⁵⁹⁷. » La lumière qui éclaire le « minois de cire » de Lilia ne procède peut-être pas du divin mais de l'amour idéalisé que Roberto lui porte et qu'il accorde, le temps d'un rêve, à Ferrante :

Poi Ferrante (alfine ! esultava Roberto) voleva trarre troppo guadagno dalla vanità di un sogno, si poneva incontentabile di fronte allo specchio, e scorgeva soltanto dietro alla candela riflessa la carruba che gli svergognava il ceffo⁵⁹⁸ [...]

La flamme de la chandelle « fait (posément) son travail de lumière⁵⁹⁹, elle entraîne Lilia-Marie-Madeleine dans une profonde méditation car « on rêve deux fois quand on rêve devant une chandelle » selon Bachelard⁶⁰⁰.

2.4.3 *Ut pictura narratio*

L'œuvre d'art s'unit à la prose romanesque pour créer une atmosphère, apporter un sens allégorique à la description. L'auteur interrompt le récit, propose des arrêts sur images, des pauses dans la narration. Si le peintre construit un espace avec ses pinceaux et ses couleurs, une image figée d'objets, de personnages saisis dans leur réalité muette, l'écrivain la transforme, la met en mouvement, lui apporte une valeur emblématique. Le statut des

⁵⁹⁶ I. Lavin, *Georges de La Tour : les larmes de saint Pierre et la lumière « occulte » de la pénitence* in Paulette Choné, Jean- Claude Boyer, Richard E. Spear, Irving Lavin, *L'âge d'or du nocturne* Paris, Gallimard, musée du Louvre, 2001 (Cycle de conférences organisé par le musée du Louvre du 3 oct. 1997 au 26 Janvier 1998).

⁵⁹⁷ J. Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 1992, p. 158.

⁵⁹⁸ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 376.

⁵⁹⁹ G. Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 2008, p. 21.

⁶⁰⁰ Bachelard s'inspire de l'expression de Paracelse « La méditation devant une flamme devient une exaltation des deux mondes, une *exaltatio utriusque mundi*.

ekphrasis dans *L'Isola del giorno prima* se nourrit de la tradition de « l'image signifiante » que nous trouvons dans le roman « moderne » qui se constitue au XVII^e siècle. Richard Crescenzo rappelle :

La description est un genre ancien. Il remonte en fait à Homère et à sa célèbre description du bouclier d'Achille au chant XVIII de l'Iliade. A l'époque du renouveau de la sophistique, l'ekphrasis devient un genre littéraire à part entière, pratiqué par Lucien, mais aussi par les romanciers, surtout par Longus. Les rhéteurs inscrivent ce genre dans les programmes d'apprentissage de la rhétorique et en codifient très précisément les règles. Ainsi trouve-t-on des définitions de l'ekphrasis dans tous les recueils de *Progymnasmata*, d'Hermogène à Aphthonius. [...] retenons celle de Théon [...] : « l'ekphrasis est un discours descriptif, qui met clairement sous les yeux l'objet que l'on montre. Il existe des ekphraseis de personnes, d'objets, de lieux et de saisons. (Théon, *Progymnasmata*, ch.XI)⁶⁰¹. »

La description de peinture est un ornement rhétorique très répandu dans la littérature européenne du XVII^e siècle. Ainsi Pierre Civil relève que :

Cervantès sacrifiait à l'engouement partagé pour le fameux *ut pictura poesis*. L'expression reprise d'un vers latin d'Horace, revendiquait la mise en parallèle idéale entre l'écriture et la peinture, entre la plume et le pinceau, entre la page et le tableau. Le *ut pictura poesis* était depuis le XVI^e devenu une source privilégiée d'inspiration, prônant en même temps que la correspondance entre les arts, le mélange des formes et des jeux rhétoriques ; l'emblématique, la poésie, mais aussi la *comedia* et le récit en prose lui réservèrent une place de choix⁶⁰².

Nous constatons de surcroît que le « goût » pour l'ekphrasis s'inscrit dans un vaste mouvement d'émancipation de la langue qui tend à substituer au latin utilisé par les érudits, le langage vernaculaire. Pour Fumaroli, Montaigne, avec les *Essais* « marque sinon crée le tournant qui fait passer d'un siècle de la poésie à un siècle de la prose⁶⁰³. »

Au seuil du XVII^e siècle, il était toujours possible, peut-être même normal, de trouver en lui surtout un écrivain, celui qui avait su le premier naturaliser dans le vernaculaire la diversité de fond et la liberté de style réunies et consacrées dans l'épître latine familière⁶⁰⁴. Le livre de Montaigne diffère d'une façon formelle et visuelle entre la page parfaitement régulière des *Essais*, avec sa bordure vierge, uniformément blanche, et celle des livres

⁶⁰¹ R. Crescenzo, *Peintures d'instruction*, Droz, Genève, 1999, p. 21.

⁶⁰² P. Civil, *Arts visuels et arts du récit dans le Persiles* in Les langues néo-latines décembre 2003, p. 73.

⁶⁰³ M. Fumaroli, *Blaise de Vigenère et les débuts de la prose d'art française : sa doctrine d'après ses préfaces*, in *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, XXII^e colloque international d'Etudes Humanistes, Tours, 1979, Paris, J.Vrin, 1981, p. 33.

⁶⁰⁴ J. Brody, *La première réception des Essais de Montaigne : fortunes d'une forme*, in *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, XXII^e colloque international d'Etudes Humanistes, Tours, 1979, Paris, J.Vrin, 1981, p. 24.

humanistes réglementaires, « passémentés et brodés de citations » dont la provenance exacte est indiquée, conformément à l'attente des « gens d'étude » dans des marges chargées, noircies de savantes notules⁶⁰⁵.

Si Montaigne « capture, au profit de la prose, les « vertus » de la poésie⁶⁰⁶, Blaise de Vigenère, auteur de *Les Images ou Tableaux de platte peinture*, lui apporte la richesse et la beauté des images. Marc Fumaroli commente :

Il faut se souvenir que cet humaniste hébraïsant, au service de François de Clèves et de Louis de Gonzague, est aussi l'un des Français du XVI^e siècle qui a séjourné le plus longtemps en Italie où il ne s'est pas borné à acquérir cette culture plastique, cette familiarité avec la critique d'art italienne qui lui a valu les faveurs d'historiens de l'Art, mais aussi une connaissance approfondie des lettres italiennes, où il a pu observer les progrès parallèles de la prose et de la poésie. [...] Vigenère traducteur est aussi un alchimiste pour qui les langues sont comme des métaux, réceptrices de formes plus ou moins capables les « secrets de l'éternité », et il ne fait pas de doute à ses yeux que l'or des langues classiques, leur « grâce et naïveté naturelle », la « composition numérique » de leur prose, « translatés en français », ne communiquent à celui-ci leurs vertus signifiantes. [...] il s'agit moins de faire passer des « choses » d'une langue à l'autre, que de transposer ou transvaser une forme supérieure, moulée dans une langue ancienne, au sein d'une langue moderne qu'elle purifie, assouplit, raffine, et rend capable de fixer la subtilité de la pensée⁶⁰⁷.

Blaise de Vigenère compose son livre à partir de l'ouvrage *Images* de Philostrate, auteur grec du III^e siècle. Philostrate décrit soixante cinq tableaux exposés dans une galerie à Naples « en les mettant sous forme d'entretiens à l'intention de la jeunesse, afin qu'elle apprenne par là l'interprétation et se préoccupe du bon goût⁶⁰⁸. » Il transforme le recueil d'ekphrasis du sophiste grec et rassemble dans son ouvrage « les acquis de tout un siècle de lecture « hiéroglyphique » de la mythologie » précise Robert Crescenzo. Blaise de Vigenère conçoit son livre pour :

[...] inspirer les artistes, surtout les peintres, diffuser la connaissance de la mythologie antique, et enfin servir d'exemple de bonne prose en langue vulgaire pour tous ceux qui souhaiteront écrire en français. [...] Ces trois fins se rejoignent. L'image peinte, le mythe et la parole ont en commun d'être des systèmes de signes qui produisent du sens, et

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁰⁶ M. Fumaroli, *Blaise de Vigenère et les débuts de la prose d'art française : sa doctrine d'après ses préfaces*, in *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, XXII^e colloque international d'Etudes Humanistes, Tours, 1979, J.Vrin, Paris, 1981, p. 33.

⁶⁰⁷ M. Fumaroli, *Blaise de Vigenère et les débuts de la prose d'art française : sa doctrine d'après ses préfaces*, Cit, p. 35.

⁶⁰⁸ Philostrate, *Images*, Prologue, p. 295, 10-12, références données par R. Crescenzo in *Peintures d'instruction*.

derrière le sens littéral se cache le sens « mystique ». Ainsi, le tableau, le mythe et la parole sont trois instruments d'une ascension intellectuelle et spirituelle⁶⁰⁹.

La parenté poésie, peinture, attestée dans les traités de *La Poétique* d'Aristote et de *l'Art poétique* d'Horace qui servent de références, est radicalisée au XVI^e siècle par les théoriciens humanistes Ludovico Dolce et Giovanni Paolo Lomazzo. Ils soutiennent tous les deux, relève Rensselaer W. Lee, dans son ouvrage *Ut Pictura Poesis*, « que la poésie, l'histoire, bref tout ce qu'un homme cultivé est susceptible d'écrire [...] est peinture » et qu'il n'existe pas de peintre [...] qui ne soit, à quelque degré, imprégné d'esprit poétique⁶¹⁰. » Un passage du *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, de Ludovico Dolce qu'il cite, illustre son propos :

Il Pittore è intento a imitar per via di linee, e di colori [...] tutto quello, che si dimostra all'occhio : & il Pota col mezo delle parole va imitando non solo cio che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto. La onde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si possono dir quasi fratelli.

Georges Molinié souligne que la description de tableau dans les romans baroques a « une valeur utilitaire à l'égard de la narration⁶¹¹. » Il cite en exemples deux discours désignatifs qui précèdent « *ex abrupto* » les récits : les tableaux de « la belle galerie » dans *l'Astrée*, et dans *La Caritée* de Caseneuve la grande salle « aux parois couvertes d'une grande tapisserie. » Dans *L'Isola del giorno prima*, descriptions et ekphrasis s'insèrent en cours de récit, apportant vraisemblance ou rêve, poésie ou burlesque aux situations, aux lieux, aux événements, aux éléments, aux sentiments. Umberto Eco se livre avec délices au plaisir des mots, au jeu littéraire, à l'intertextualité, perceptible dans un portrait que Roberto, désespéré, fait de lui-même :

Non celebravano forse i poeti la loro dama lodandone le labbra di rubino, gli occhi di carbone, il seno di marmo, il cuore di diamante ? Ebbene, anch'egli – costretto in quella miniera d'abeti ormai fossili – avrebbe avuto passioni solo minerali, gomema inanellata di nodi gli sarebbe apparsa la chioma di Lei, splendore di borchie i suoi occhi dimenticati, sequenza di gronde i suoi denti stillanti di odorosa saliva, argano scarrucolante il suo collo adorno di collane di canapa, e avrebbe trovato la pace nell'illudersi di avere amato l'opera di un costruttore di automi⁶¹².

⁶⁰⁹ R. Crescenzo, *Peintures d'instruction*, cit., p. 106.

⁶¹⁰ R.W. Lee, *Ut Pictura Poésis*, Paris, Macula, 1991, pp. 8-10.

⁶¹¹ G. Molinié, *Sémiotique et esthétique baroques*, in *Les Fins de la peinture*, Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels, 9-11 mars 1989, Paris, Editions Desjonquères, 1990, p. 313.

⁶¹² U. Eco, *Isola del giorno prima*, cit., p. 100.

Le romancier orne le récit d'images, comme dans les grands romans baroques des Scudéry, Sorel ou Cervantès. Il décrit la bataille de Casal, l'orgue du père Caspar, le navire, les horloges, l'oisellerie, que nous avons déjà évoqués, et les fonds marins auxquels il consacre le chapitre *l'Orto delle Delizie*. Il peint avec minutie les poissons, détaillant leurs couleurs et leurs déplacements, utilisant successivement un vocabulaire bucolique ou d'orfèvre :

Ve n'erano di strisciati a più colori, quali per il lungo, quali per il largo, e quali per il traverso, e altri ancora a onda. Ve n'erano di lavorati a modo d'intarsiatura con minuzzoli di macchie estrosamente ordinate, alcuni graniti o moscati, altri pezzati, grandinati e minutissimamente punteggiati, o corsi da vene come i marmi. Altri ancora col disegno a serpentine, o intrecciati di più catene. Ve n'erano tempestati di smalti, disseminati di scudi e rosette.

Il associe mots savants et familiers, déroutant et amusant le lecteur, désireux de décrire la nature aussi réellement que le peintre :

un gambero crestato di fior di latte, sopra una rete di coralli (questi simili a quelli che conosceva ma disposti come il cacio di fra' Stefano, che non finisce mai) [...] Polipi soriani, che nel loro vermicolare lubrico rivelavano l'incarnatino di un grande labbro centrale, sfioravano piantagioni di mentule albines con il glande d'amaranto ; pesciolini rosati e picchiettati di ulivigno sfioravano cavolfiori cenerognoli spruzzolati di scarlattino, tuberì tigrati di ramature negricanti⁶¹³.

Ainsi le romancier adopte le style des œuvres de la fin de la Renaissance et du début du XVII^e siècle et embellit son récit avec de fréquentes ekphrasis. Il témoigne de la place de l'image en littérature en tant que source d'inspiration à la création de figures rhétoriques. De nombreux ouvrages, les *Emblèmes* d'Alciati, les *Hieroglyphica* de Valeriano, les manuels mythologiques de Natale Conti, de Vincenzo Cartari et Lilio Gregorio Gyraldi ont largement contribué à la présence et à la lecture allégorique de l'image, mais *Les Images ou Tableaux de platte peinture* de Blaise de Vigenère favorise son entrée dans le roman moderne.

2.4.4 Ombres et lumières

Nous pensons que la présence des tableaux des peintres Vermeer et de La Tour nous offre une clef, un nouvel élément organisateur de la fable que l'enchâssement des histoires et des destins singuliers nous dérobent : l'ombre et la lumière. Le récit s'organise autour de ce

⁶¹³ *Ibidem*, pp. 379-380.

conchetto du XVII^e siècle, mis en évidence par les descriptions picturales. Cette notion, constitue une méthode de « monstration » du *Dasein* de Roberto et du monde en déséquilibre qui l'entoure. Les tableaux cristallisent cette interprétation du texte oscillant sans cesse de l'ombre à la lumière et inversement. De la nuit de pleine lune qui ouvre la diégèse à la Colombe Orange qui la termine en s'élevant « come un dardo che volesse colpire il sole⁶¹⁴ », les événements présents et passés, heureux et malheureux se succèdent, formant une grande fresque d'images sombres ou lumineuses.

La Lycanthropie⁶¹⁵ dont souffre le héros participe à ce jeu permanent de clair obscur. Le discours agit comme un miroir et renvoie au lecteur l'image d'un héros à la personnalité duelle, tourmentée, mélancolique. Ferrante, ce frère qu'il invente dès sa petite enfance comme échappatoire à sa solitude, ressemble « au spectre de la jeunesse » de Musset :

J'enveloppais dans un morceau de bure
Ces ruines des jours heureux.
Je me disais qu'ici-bas ce qui dure,
C'est une mèche de cheveux.
Comme un plongeur dans une mer profonde,
Je me perdais dans tant d'oubli.
De tous côtés j'y retournais la sonde,
Et je pleurais, seul, loin des yeux du monde,
Mon pauvre amour enseveli. [...]
Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre
Une forme glisser sans bruit.
Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre ;
Elle vient s'asseoir sur mon lit.
Qui donc es-tu, morne et pâle visage,
Sombre portrait vêtu de noir ?
Que me veux-tu, triste oiseau de passage ?
Est-ce un vain rêve ? Est-ce ma propre image
Que j'aperçois dans ce miroir ?

Qui donc es-tu, spectre de ma jeunesse,
Pèlerin que rien n'a lassé ?
Dis-moi pourquoi je te trouve sans cesse
Assis dans l'ombre où j'ai passé.
Qui donc es-tu, visiteur solitaire,
Hôte assidu de mes douleurs ?
Qu'as-tu donc fait pour me suivre sur terre ?
Qui donc es-tu, qui donc es-tu, mon frère,
Qui n'apparaît qu'au jour des pleurs ? [...]

Je ne suis ni dieu ni démon,

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 465.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 255.

Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère ; [...]
Ami, je suis la Solitude.

Deux aspects du même qui s'opposent ainsi que la nuit s'oppose au jour, les ténèbres aux rayons du soleil. Le classicisme puis la révolution oublient la mélancolie mais sous l'influence de Madame de Staël et de Chateaubriand, après Rousseau et ses *Confessions*, le XIX^e siècle consacre la mélancolie et l'érige en source d'inspiration. Victor Hugo admire et exalte la *Mélancolia* d'Albert Dürer, Petrus Borel se surnomme le « Lycanthrope », Baudelaire confie aux *petits poèmes lycanthropes* son moi intérieur et Nerval le « ténébreux », l'*El Desdichado* s'abandonne à ses *Chimères*.

Roberto ne se distingue pas des célèbres héros des romans baroques analysés et définis par Georges Molinié :

[...] ballotés entre les délices de l'amour plaisir et les affres de l'amour tourment [...] ils perdent parfois le sentiment de leur identité et de la réalité de la vie [...] l'individu n'est donc qu'un être sensible, repérable dans l'épaisseur, l'incarnation de ses accidents ; il constitue, par définition, le jouet de cette force aveugle et fondamentalement maligne, régentant l'univers, les vents et les émois humains, appelés la Fortune⁶¹⁶.

La lycanthropie dont il souffre l'incite à se réfugier « nelle sue veglie notturne come in un utero materno »⁶¹⁷ et à errer dans le bateau la nuit en s'identifiant aux Revenants de Hongrie, de Livonie ou de Valachie. Cette pathologie affecte les mélancoliques qui :

[...] pensent être transformés en loups, ou en chiens : ce qui leur advient par les fumées de la mélancholie ou cholère noire [...] Il est vraisemblable que ce vice naturel & perte de l'esprit humain a donné occasion à la fable écrite par Ovide, de Lycaon roy d'Arcadie, lequel comme il écrit, fut à raison de ses mesfaits changé en loup, par Jupiter⁶¹⁸.

Roberto en Revenant, joue un rôle et comble ainsi momentanément un vide intérieur et extérieur. Sa métamorphose imaginaire résout momentanément son conflit interne et calme sa peur. L'écriture du roman qu'il décide d'entreprendre agira comme catharsis de ses passions et de sa folie.

⁶¹⁶ G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Service publications UTM, 1982, pp. 366-367.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁶¹⁸ J. Wier, médecin démonologue (1515-1588) cité par Jackie Pigeaud dans sa communication *Délires de métamorphose*, in *Gesnerus* 63, numéro thématique consacré à *La mélancolie et l'unité matérielle de l'homme au XVII^e et XVIII^e siècles*, 2006, p. 82.

2.5 – Roberto, un héros baroque

Il faut avouer que la vie de l'homme est sujette à faillir fort souvent dans les choses particulières, et enfin il faut reconnaître l'infirmité et la faiblesse de notre nature.

Descartes, Méditation sixième.

Après cette longue descente au fond de lui-même, Roberto a-t-il dissipé les ombres qui lui dissimulaient son moi des profondeurs ? Dans les entrelacs du tissu narratif, deux visions de Roberto apparaissent : l'homme « extérieur » et l'homme « intérieur ». Nous nous proposons d'explorer ces deux faces de sa personnalité en suivant les topos de la littérature du XVII^e siècle : l'homme social, du *cortegiano au discreto* à travers les maximes et les traités de civilité et le voyage intérieur à partir de la cartographie de *l'homo viator*. Nous pensons établir ainsi l'interaction entre l'enquête historique, les aventures du héros et les desseins du romancier.

2.5.1 Du cortegiano au discreto

En dépliant, une fois encore le texte, nous retrouvons les trois phases de « la vie de l'homme d'esprit » dont parle Gracián dans la maxime 229 du fameux petit livre, *L'Oraculo manual : Savoir partager sa vie en homme d'esprit* :

La première pause d'une belle vie doit se passer à parler avec les morts. Nous naissons pour savoir et nous savoir nous-mêmes et c'est par les livres que nous l'apprenons au vrai et que nous devenons des hommes faits. La seconde station se doit destinée aux vivants, c'est-à-dire, qu'il faut voir ce qu'il y a de meilleur dans le monde et en tenir registre ; tout ne se trouve pas dans le même lieu [...] La troisième pause doit être toute pour nous. Le suprême bonheur est de philosopher⁶¹⁹.

La première étape, que l'auteur espagnol réserve à l'étude : « c'est par les livres que nous l'apprenons et que nous devenons des hommes faits », reprend la *paidea* antique, seule capable de donner à l'homme la *dignitas hominis*. Roberto Pozzo di San Patricio de la Grive découvre les livres dans le vieux château familial de son enfance, avec « i romanzi e i poemi cavallereschi che trovava impolverati nella torre meridionale⁶²⁰ », et son précepteur, un carme itinérant qui arrivait une fois l'an au domaine, « con un servo e quattro muletti carichi di libri

⁶¹⁹ B. Gracián, *L'homme de cour*, Paris, Gallimard Folio classique, 2010, pp. 483-484.

⁶²⁰ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 22.

e altri scartafacci⁶²¹. Il rêve et s'ennuie beaucoup car son origine nobiliaire relativement modeste le prépare à gérer le domaine familial et non à briller à la cour du marquis de Montferrat ou du duc de Mantoue. Il incarne alors le petit noble provincial qui partage ses jeux avec les enfants des paysans et que rien ne prédestine à un avenir glorieux mais la Fortune, en l'occurrence la guerre et le siège de Casal modifient son existence et il acquiert, au hasard de ses pérégrinations, l'éducation du gentilhomme contée par *L'Isola del giorno prima* :

C'era venuto per dar vita ai suoi sogni cavallereschi, alimentati dai poemi che aveva letto alla Griva : essere di buon sangue e avere finalmente una spada al fianco significava per lui diventare un paladino che buttava la vita per una parola del suo re, o per la salvezza di una dama⁶²².

A Casal, il poursuit son éducation : Saint-Savin l'initie à la galanterie précieuse et au libertinage tandis que le père Emanuele lui apprend l'art de la métaphore, « le figure la più acuta e peregrina, è la sola capace di produrre Maraviglia, [...] è quello d'imparar cose nuove senza fatica e molte cose in picciolo volume⁶²³ ». Quant à Messieurs de Saletta et de Salazar, ils lui enseignent « la nouvelle vertu de feintise et de dissimulation qui est [à cette heure] fort en crédit⁶²⁴ ». Il accède véritablement à la connaissance livresque, en Provence, auprès du Prévôt de Digne, Gassendi.

La seconde pause, celle « destinée aux vivants », la *juiciosa cortesana filosofia*, correspond à son séjour parisien. Il devient « quello che a Parigi chiamano un Honest'Huomo, abile nelle tenzoni verbali quanto in quelle di spada⁶²⁵ » : un homme accompli. Introduit par « le bon et pieux théologal de Digne⁶²⁶ », Gassendi, il fréquente l'Académie putéane des frères Dupuy et les salons de Madame de Rambouillet. Pour opérer la difficile mutation de hobereau campagnard en gentilhomme, et lutter contre ses faiblesses, ses peurs, ses lâchetés toutes humaines, Roberto feint, dissimule, à l'instar de ses contemporains, sans toutefois parvenir à la prudence requise par le *discreto* de Gracián. Dans l'éclat précieux des soirées mondaines de la capitale, Roberto applique les conseils de Messieurs de Saletta et Salazar et pratique « una sorta di principio della doppia, anzi della molteplice verità, idea che a Parigi

⁶²¹ *Ibidem*, p. 23.

⁶²² *Ibidem*, p. 51.

⁶²³ *Ibidem*, p. 86.

⁶²⁴ Montaigne, Essais II, 17, cite par M.T. Ricci, *Du cortegiano au discreto : l'homme accompli chez Castiglione et Gracián*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 293.

⁶²⁵ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 86

⁶²⁶ A. Adam, *Les libertins au XVII^e siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 1974, p. 20.

molti tenevano per temeraria e prudente al tempo stesso⁶²⁷ ». « Ce principe de la double et même de la multiple vérité » renvoie au couple dissimulation/simulation « à deux manières négatives de se rapporter à la vérité, l'une en serait la falsification et l'autre la négation⁶²⁸ » ou pour le dire autrement à la manière de Torquato Accetto : « On dissimule ce qui est, on simule ce qui n'est pas⁶²⁹ ». La *dissimulatio* et la *simulatio* « d'abord prescrites comme des conduites d'exception, limitées aux grandes occasions de l'action politique ou guerrière⁶³⁰ » ont été promues au rang de vertus dans la vie sociale du XVII^e siècle. Noble ou roturier, courtisan ou bourgeois, clerc ou laïc, tous recourent à *L'honnête dissimulation* « car il importe à chacun, qu'il commande ou qu'il obéisse, de recourir à un art aussi puissant au milieu des contradictions qui maintes fois se rencontrent⁶³¹. » La « dissimulation avisée » du *Cortegiano* de Baldassar Castiglione, *L'honnête dissimulation* de Torquato Accetto, « l'art de dissimuler » de Gracián participent activement à la figure de l'honnête homme⁶³² et à la mise en place d'une civilité moderne dont le *modus vivendi* trouve ses fondements dans le contexte politique, religieux et social qui sert de cadre aux aventures de Roberto. Deux éléments de *l'épistémé* baroque marquent les ruptures de son périple : la guerre et l'instauration de la monarchie absolue. L'occupation étrangère du Montferrat l'entraîne dans le conflit franco-espagnol et son cortège de morts, de pillages, de misères et de trahisons tandis que l'arbitraire du pouvoir, qui se met en place, l'embastille sans justification. Mazarin, maître en duplicité et serviteur zélé de la couronne, bouleverse l'existence de notre héros en l'obligeant à espionner pour découvrir le secret de la longitude. Alors que l'homme prudent se masque pour se défendre et survivre, l'expérience tragique vécue par De la Grive montre sa naïveté et son inadaptation à survivre dans un monde hostile où *homo homini lupus est*. Il incarne encore la figure archétypale du *cortegiano*, promue par Castiglione⁶³³ au XVI^e siècle, appelée à disparaître car trop représentative d'une caste sociale et d'une idéologie dépassée :

Je veux donc que notre courtisan soit né noble et de bonne famille, car on reproche moins à un roturier de manquer de vertu qu'à un noble, qui, en se détournant du chemin suivi par ses ancêtres, souille le nom de sa famille, et non seulement n'acquiert pas ; mais perd ce qui a déjà été acquis. Car la noblesse est comme une claire lampe, qui

⁶²⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 161.

⁶²⁸ J. P. Cavaillé, cit., p. 14.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁶³¹ T. Accetto, *De l'honnête dissimulation*, trad. de Mireille Blanc-Sanchez, Paris, Verdier, 1990, p. 32 : Accetto étend à tous ce que Machiavel réservait au Prince.

⁶³² Signalons également le traité de Giovanni Della Casa, *Trattato nel quale sotto persona d'un vecchio idiota ammaestrante un suo giovanetto, si ragiona de'modi che si debbono o tenere o schifare nella comune conversazione, cognominato galateo ovvero de'costumi*, plus connu sous le nom de *Galateo*.

⁶³³ B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, publié en 1528.

manifeste et fait voir les bonnes et mauvaises actions, et enflamme et incite les cœurs à la vertu⁶³⁴.

La troisième pause, « elle est toute pour nous » selon Gracián, se situe sur le bateau, où notre héros parfait ses connaissances, grâce à l'érudition du savant père Caspar. Il accomplit sa métamorphose philosophique et métaphysique dans la solitude du huis clos de la *Daphné*, symbole de cette transformation intérieure, face à l'île, métaphore de l'inaccessible connaissance de l'humaine condition et de Dieu. Le chapitre *Esercitazioni Paradossali su come pensino le Pietre* marque ainsi l'ultime pause de « l'honnête homme » du XVII^e siècle, la dernière dans l'évolution psychologique du héros : « celle de philosophe ». Montaigne affirmait : « Philosophe, c'est apprendre à mourir⁶³⁵ ». S'inspirant des enseignements de ses maîtres, De la Grive met en pratique la célèbre formule stoïcienne de Montaigne. La *Daphné* représente l'« arrière-boutique », le « poêle » où il réfléchit « à loisir » à la destinée de l'être, à sa mort qu'il conçoit comme son « chef d'œuvre », « il capolavoro⁶³⁶ » de sa vie, imitée de celles de Socrate, ou de Sénèque, ou de son père.

De la Grive est l'homme de la transition, le *cortegiano* aux valeurs encore chevaleresques qui cède la place, à la fin du XVII^e siècle, au *discreto* de Gracián, « qui doit savoir cacher son cœur, se rendre impénétrable, car la vie de l'homme est un combat constant contre l'homme, mais un combat de masques⁶³⁷ ». Afin d'atteindre ce but « le *discreto* doit connaître la philosophie morale pour devenir prudent, la philosophie naturelle pour devenir savant, l'histoire pour être un homme expérimenté, la poésie pour être homme d'esprit, la rhétorique pour être éloquent, les humanités pour devenir sage (*discreto*), la cosmographie pour l'érudition, les livres saints pour être un homme pieux⁶³⁸. »

Toutes ces disciplines, connues de notre héros, concourent à former un homme nouveau qui porte sur l'existence et sur son ego une réflexion transformée par le *Que sais-je* de Montaigne, le *Je pense donc je suis* de Descartes, le *Moi* de Pascal et les découvertes géographiques, humaines, scientifiques, cosmologiques des savants de ce siècle.

Le parcours de Roberto suit en partie le programme vaste et ambitieux proposé par Gracián dans la maxime 229, pour « un type moderne de laïc, aguerri moralement et

⁶³⁴ B. Castiglione, le *Livre du courtisan*, Livre premier-XIV, Paris, GF-Flammarion, Paris, 1991, p. 14.

⁶³⁵ Montaigne, *Essais*, Livre I, chap. I, Paris, Gallimard, 1962, p. 79.

⁶³⁶ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 433.

⁶³⁷ M.T. Ricci, *Du cortegiano au discreto : l'homme accompli chez Castiglione et Gracián*, Paris, Honoré Champion, 2009, pp. 300-305.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 195.

politiquement, à la mesure des situations insidieuses que multiplient les états en guerre⁶³⁹ ». Cet avatar d'éducation laïque, supposé lutter contre les mauvais penchants de la nature humaine et modifier profondément l'individu qui doit être ce qu'il paraît : savant, prudent, éloquent, homme d'esprit, sage, ne résout pas, comme nous l'avons vu, les problèmes de notre personnage, son amour pour Lilia et sa lycanthropie ; il tente de répondre à la crise morale qui agite les hommes de ce siècle et il annonce les Temps modernes.

2.5.2 *L'Homme-Protée*

Notre héros, nous l'avons déjà remarqué, ne possède aucune des qualités dont nous parons les héros romanesques. Il est, selon sa propre description « infermiccio [...], animale nottivago per naturale difetto ». Le narrateur ajoute qu'il est « certamente di complessione gracile, anche ipocondriaco – se pure con giudizio ; metà della sua fotofobia doveva esser dovuta a bile nera, e metà a qualche forma di irritazione⁶⁴⁰ ».

La métamorphose imaginaire de Roberto en « revenant » n'est qu'une des formes que recouvre le mot « mélancolie » au XVII^e siècle. Comme le souligne Jackie Pigeaud dans l'ouvrage qu'il consacre à *La Maladie de l'âme*, le concept évolue avec le temps et l'Histoire. Etienne Esquirol, médecin du XIX^e siècle, spécialiste des maladies mentales, en rappelle les développements :

Les Anciens qui avaient donné pour caractère de la mélancolie la tristesse et la crainte, furent forcés de ranger parmi les mélancoliques quelques délires partiels, entretenus par une violente exaltation de l'imagination ou par les passions vives et gaies. Hippocrate donne pour caractère de la mélancolie la tristesse et la crainte prolongée, sans parler du délire. Arétée appelle manie la mélancolie dès qu'il y a fureur. Galien adopte et développe sur ce point comme sur beaucoup d'autres les idées d'Hippocrate. Caelius Aurélien ne distingue pas la mélancolie de l'hypocondrie⁶⁴¹.

Jusqu'à la Renaissance, la mélancolie était attribuée à une cause physiologique, un excès de bile noire, selon la théorie des humeurs d'Hippocrate et de Galien. Elle recouvrait des états pathologiques d'intensité différente dont la lycanthropie n'est qu'une des multiples manifestations, la plus mythique sans doute car le malade, à l'égal des dieux, se métamorphose ou s'invente une nouvelle identité, un nouveau visage.

⁶³⁹ M. Fumaroli, *Essai in L'homme de cour* de Balthazar Gracián, Paris, Gallimard Folio classique, 2010, p. 13.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, pp. 5, 9, 10.

⁶⁴¹ E. Esquirol, article de 1820, p.398-481 du tome I des *Maladies mentales*, cité dans l'édition présentée par P. Fedida et J. Postel, Toulouse, Privat, 1976. Notes et citations de J. Pigeaud, *La Maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, 3^e édition, p. 134.

Depuis l'origine du monde » commente Karine Safa dans son étude de l'œuvre de Jean Pic de la Mirandole, « l'esprit en gloire de métamorphose, c'est bien l'anamnèse d'une filiation divine où s'enracine le rêve d'immortalité⁶⁴².

Les ouvrages sur la mélancolie se multiplient depuis le XVI^e siècle en Europe. Bellini, Prosper Alpin⁶⁴³ en Italie, André Du Laurens⁶⁴⁴ en France, Sydenham et Willis en Angleterre. Les recherches des médecins perturbent les représentations traditionnelles de la mélancolie, ses causes et ses manifestations. L'évolution des connaissances médicales se heurte cependant aux croyances et peurs héritées du Moyen Âge, des mythes grecs et égyptiens. Les monstres et démons, les métamorphoses hantent les esprits. Dans le célèbre ouvrage, *L'Anatomie de la mélancolie*, Robert Burton impute au démon la responsabilité de la mélancolie. Les chasses aux sorcières, occultées durant la réforme protestante se poursuivent et s'amplifient en Europe dès 1560, à l'exception de l'Espagne et des Pays-Bas. Les procès en sorcellerie opposent les défenseurs des sorcières, victimes, selon eux, d'illusions maladiques, aux persécuteurs mysogines, juristes trop souvent. Ils se servent du terrible *Malleus maleficarum* de Institoris et Sprenger, pour persécuter des femmes, séniles ou « mélancoliques » accusées d'être « possédées du diable » et conduire au bûcher des innocentes. Les défenseurs des sorcières s'appuient sur l'ouvrage de Jean Wier, le *De praestigiis daemonum*, qui distingue « les magiciens « coupables de crimes diaboliques et les sorcières victimes de « phantasia » maladique.

Les médecins anglais Thomas Willis (1621-1675) et Thomas Sydenham (1624-1689) conduisent de nouvelles recherches sur le système nerveux et élaborent « un nouveau concept de l'homme intérieur ». Sydenham propose cette définition :

Je ne finirais point si j'entreprenais de rapporter ici tous les symptômes de l'affection hystérique, tant ils sont différents et même contraires les uns aux autres. Cette maladie est un Protée qui prend une infinité de formes différentes. C'est un caméléon qui varie sans fin ses couleurs. Aussi Démocrite me paraît avoir eu raison d'assurer dans sa lettre à Hippocrate que l'affection hystérique était la source d'une infinité de maux, quoiqu'il se trompât en assignant la matrice pour cause de cette maladie [...]⁶⁴⁵

Willis en apporte une plus précise où nous reconnaissons la manifestation mélancolique de la lycanthropie :

⁶⁴² K. Safa, *L'Humanisme de Pic de la Mirandole L'esprit en gloire de métamorphoses*, Collection Philologie et Mercure, Paris, Vrin, 2001, p. 12.

⁶⁴³ P. Alpin de l'université de Padoue publie le *De medicina methodica*.

⁶⁴⁴ A. Du Laurens, médecin de Henri IV publie le *Discours sur les maladies mélancoliques*.

⁶⁴⁵ Sydenham, 1716, cité par J. Pigeaud, in *Délires de métamorphose*, Gesnerus 63 (2006) Swiss journal des Sciences et médecine, p. 76.

Cela semble consister en un tissu d'esprits animaux et constitue une sorte d'homme éthéré, constitué des atomes les plus subtils, et qui est coextensif à notre corps. De plus ce génie qui nous est propre quelquefois se répand en dehors de notre corps, comme cela arrive dans la joie, l'impatience, le courage, d'autres fois il se rétracte au point de n'être plus coextensif avec notre corps, et il change à l'occasion de forme, subissant des métamorphoses, pourrait-on dire et s'emparant de formes variées⁶⁴⁶.

Protégé par l'avatar d'immortel dont il se pare, en s'imaginant un Revenant, Roberto transcende ses peurs et explore *la Daphné*. Il trouve bientôt dans les tonnelets d'eau-de-vie que le Père Caspar place habilement au milieu des barils d'eau douce, un remède supplémentaire à sa dépression et à ses peurs :

Da tutto il racconto che segue si evince che Roberto visse gli eventi successivi in stato di alterazione, e che così avrebbe fatto nei giorni a venire. Come si conviene agli ebbri, si addormentò, ma tormentato da una sete ancora maggiore⁶⁴⁷. [...] Anziché preoccuparsi dell'imboscata, era ridisceso nella stiva, aveva portato sopra un altro bariletto di liquore, e aveva bevuto ancora. Poi era tornato nella stiva, immaginiamoci in quale stato⁶⁴⁸.

Le Père Caspar, connaît les pouvoirs nocifs de l'alcool sur les individus mais ignore l'état dépressif de Roberto qu'il ne connaît pas encore. Roberto perçoit le piège mais s'abandonne à la tentation du breuvage car il y puise les forces nécessaires pour vaincre ses états mélancoliques. Il se soigne ainsi selon une tradition ancestrale que Jackie Pigeaud nomme, en s'appuyant sur les écrits de Galien « un médicament hippocratique » : (le vin) « rend l'âme moins farouche, plus courageuse, par l'intermédiaire du tempérament du corps, qui est produit au moyen des humeurs⁶⁴⁹. Les médecins et philosophes grecs Platon, Aristote, Sénèque et Philon d'Alexandrie, par exemple, reconnaissent que le vin est instrument de connaissance,

[...] utile aux âmes et aux corps, à l'âme en lui procurant l'euthymie, en y créant l'oubli des maux et l'espérance des biens, et aux corps, en donnant l'amélioration de la santé, robustesse et souplesse⁶⁵⁰.

L'alcool et les phantasmes procurent à Roberto l'oubli et constituent un refuge à sa mélancolie et à son mal-être existentiel.

⁶⁴⁶ Willis, in *Willis Oxford pictures* de Kenneth Dewhurst, (1980) cité par J. Pigeaud, in *Délires de métamorphose*, Gesnerus 63 (2006) Swiss journal des Sciences et médecine, p. 80.

⁶⁴⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 139.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 186.

⁶⁴⁹ J. Pigeaud, *La Maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, 3^e édition, de la page 477 à 503, l'auteur commente les textes sur le vin dans les *Lois* de Platon, le *Problème XXX* d'Aristote, le *De Tranquillitate animi* de Sénèque notamment ainsi que des théories médicales de Galien, Asclépiade etc.

⁶⁵⁰ J. Pigeaud, *La Maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, 3^e édition, p. 502.

La lycanthropie de Roberto manifeste sa difficulté à équilibrer sa relation entre son corps, son esprit et sa *phantasia*, « cette partie dominante de l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté⁶⁵¹ », selon Pascal, dont « l'impression perce » Montaigne qui constate ses effets pervers :

Nous tressuons, nous tremblons, nous pâlissons et rougissons aux secousses de nos imaginations, et renversés dans la plume sentons notre corps agité à leur branle, quelquefois jusques à en expirer⁶⁵².

Ni les métamorphoses successives ni l'alcool n'apportent à Roberto l'apaisement qu'il recherche et son amour pour Lilia aggrave son état dépressif. Proche de la folie, il a cependant une idée de génie, écrire un Roman :

Roberto ebbe una idea, anzi, una Idea, un grande e anamorfico tratto d'Ingegno. [...] Decidendo di inventare la storia di un altro mondo, che esisteva solo nel suo pensiero, di quel mondo diventava padrone...[....] D'altro canto, diventando lettore del romanzo di cui era autore, poteva partecipare ai crepacuori dei personaggi⁶⁵³.

2.5.3 *Homo viator*

L'ambiguïté du discours souligne la rupture entre l'être et le paraître, entre la nature secrète de l'individu et son comportement social. A l'esthétique de l'ombre et de la lumière qui caractérise la période baroque, correspond une problématique de la personnalité, un questionnement anthropologique autour de la vision, reprise par Umberto Eco, que le XVII^e porte sur l'homme.

Le roman n'est pas que le récit des aventures d'un personnage, un savant mélange de genres littéraires et d'Histoire, il est *la cartographie de la naissance de la conscience moderne*. Si nous considérons en effet les lieux habités, volontairement ou pas par Roberto, nous trouvons les images des espaces intérieurs tels que les appréhendait la littérature morale du XVII^e siècle, tout aussi abondante que les traités des « bonnes manières » qui conseillaient l'honnête homme dans ses relations sociales et dont nous avons cité quelques ouvrages.

⁶⁵¹ B. Pascal, *Pensées, liasses II à VIII*, folioplus classiques, Espagne, 2008, p. 18.

⁶⁵² Montaigne, *Essais I*, chapitre XXI, Paris Le livre de poche, 1997, pp. 149-150.

⁶⁵³ U. Eco, *LiIsola del giorno prima*, cit., pp. 340-341.

« Bien que l'âme humaine soit couverte de nuages et d'ombres, l'écrivain classique la scrute avec le même soin et avec la même égalité d'humeur que les paysages les mieux éclairés⁶⁵⁴ » remarque Thomas Pavel et il poursuit :

Au cœur du projet civilisateur on découvre, de la sorte, le besoin d'aménager, en sus de la vie empirique, un ensemble de domaines imaginaires clairement séparés de la réalité quotidienne, mais prêts à fournir à celle-ci la justification exemplaire qui lui fait défaut. Constitués à partir de l'héritage religieux et des souvenirs culturels ou forgés par l'effort de civilité, ces domaines se comportent comme de vastes univers figurés, comme d'immenses emplacements dans lesquels la société cultive ses idéaux et ses fantasmes, immenses abris remplis d'êtres fictifs qui servent de modèles aux pratiques individuelles, ces mondes renferment les recettes axiologiques de la transformation –éthique et esthétique– de la vie ordinaire... sans cette réserve de différences instables entre le littéraire et le fabuleux, l'imagination littéraire manquerait de matière pour modeler ses paradis et ses cauchemars⁶⁵⁵.

Selon Louis Cohen Van Delft :

[...] à l'âge classique, un sentiment, diffus ou aigu, ne quitte pas les hommes : la vie semble un passage, un acheminement. L'homme est, à proprement parler, un transitor, en route vers son destin véritable [...] Le monde est une étape, et peut-être l'homme est-il seulement mis à l'épreuve. C'est là le thème capital, celui de l'homo viator [...]. Telle est l'idée que la vie est un simulacre, le monde une scène, notre être un reflet, les visages d'autrui (et le nôtre même) autant de masques. C'est tout cela qui s'ordonne pour former un autre très grand thème, celui du theatrum mundi⁶⁵⁶. »

Le « voyage » du héros « un territorio fatto di scorciatoie biforcute⁶⁵⁷, commence avec la tempête, « symbolique de la relation entretenue entre l'intérieur et l'extérieur⁶⁵⁸ ». « Le monde est une mer, la terre une galère » écrit le poète Claude Guichard⁶⁵⁹ et Roberto « vagava sulle onde » jusqu'à ce que la planche sur laquelle il est attaché ait « urtato contra la prua della *Daphné* ». Il ne lutte pas contre les éléments, car dit aussi le poète, « Des vents, de l'air, des mers, il n'est pas le monarque », et poussé par les flots, il aborde, non pas une île mais un bateau étrangement désert, sans capitaine ni hommes d'équipages, presque le Bateau

⁶⁵⁴ T. Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 52.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, pp. 40-41.

⁶⁵⁶ L. Cohen Van Delft, *L'écrivain moraliste dans la littérature française (1649-1696) Essai de définition et de typologie*, thèse, tome I, Université Paris 4, 1980, Paris, p. 215.

⁶⁵⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 50.

⁶⁵⁸ C. G. Dubois, *Le baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, Paris, 1973, p. 207.

⁶⁵⁹ Extrait des *Quatrains de la vanité du monde*, XCIV ; attribués jusqu'alors à Pierre Mathieu, Eric Tourrette montre dans sa thèse qu'ils sont en réalité de Claude Guichard (1545-1607) in *Quatrains moraux XVI^e et XVII^e siècles*, Jérôme Million, Paris, 2008, p. 21, l'extrait du quatrain cité p. 137.

Fantôme, amarré dans une anse, en attente d'une âme, d'un nouveau chargement. Etape ultime de l'*homo viator* dans le roman, le navire est « touché » par le symbole de l'au-delà :

« Tous les bateaux mystérieux », assure Bachelard, « [...] participent au bateau des morts⁶⁶⁰ ». La *Daphné* est-elle chargée, comme « ces longs bateaux noirs qui semblent vides » des vieilles légendes bretonnes rapportées par Paul Sébillot⁶⁶¹, des âmes de ses marins disparus ? Le père Caspar est-il le passeur Caron ? Le sosie du vieillard chenu décrit par Edgar Poe dans *le Manuscrit trouvé dans une bouteille* ?

Il y avait en lui tout le caractère de la faiblesse et de la caducité. Ses genoux vacillaient sous la charge des années, et tout son être en tremblait. Il se parlait à lui-même, marmottait d'une voix basse et cassée quelques mots d'une langue que je ne pus pas comprendre, et farfouillait dans un coin où l'on avait empilé des instruments d'un aspect étrange et des cartes marines délabrées⁶⁶².

L'homme comme un voyageur n'est certes pas une métaphore neuve, puisqu'elle remonte à la plus haute antiquité, à Homère, Virgile, aux stoïciens, mais aussi aux pèlerins du Moyen Âge, aux anachorètes du désert, à Dante, à Erasme. Chez Umberto Eco elle apparaît comme une ouverture au second degré du personnage. De la Grive avance sur le chemin de la vie d'un pas incertain, poussé par Dame Fortune plus que par une volonté ambitieuse de réussir une carrière militaire, ecclésiastique ou scientifique. Son dessein, semble-t-il, comme pour Montaigne, « n'est pas fondé en grandes espérances ; chaque journée en fait le bout⁶⁶³ » et son « grand et glorieux chef d'œuvre », serait « de vivre à propos⁶⁶⁴ ». Il accomplit sa mission d'espion, forcé par le destin et, contraint par la tempête à demeurer, solitaire, sur ce bâtiment déserté, dans cet endroit encore inexploré de l'océan où il entame, sans le savoir, sa retraite intérieure. Paradoxalement, alors que le romancier reconnaît par ailleurs qu'il a besoin de dessiner et de construire le monde narratif, aucune carte du bateau ou de l'emplacement de l'île du jour d'avant qu'Umberto Eco identifie dans ses interviews aux îles Fidji, ne figurent dans *L'Isola del giorno prima*. Umberto Eco a refusé à un éditeur d'insérer le dessin de la nef car il voulait « que le lecteur soit en pleine confusion, qu'il n'arrive plus à s'orienter dans le petit labyrinthe de ce navire⁶⁶⁵ ». Pourtant Umberto Eco déclare que pour raconter ce « monde obscur, incertain, vécu entre rêve, éveil et excitation alcoolique » (rappelons-nous que

⁶⁶⁰ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Corti, Paris, Le livre de poche, biblio essais, 2009, édition n° 9, p. 93.

⁶⁶¹ P. Sébillot, *Le folklore de la Bretagne*, Paris, Payot, 1950, p. 141.

⁶⁶² E. A. Poe, *Le Manuscrit trouvé dans une bouteille*, in Edgar Allan Poe Contes-Essais-Poèmes, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 117.

⁶⁶³ Montaigne, *Essais*, Paris, Gallimard, III, IX, p. 955.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 1088.

⁶⁶⁵ U. Eco, *De la littérature*, cit., p. 402.

Roberto avait découvert les barillets d'alcool), « pour confondre les idées du lecteur⁶⁶⁶ » il a besoin « de les avoir très claires », ses idées. Ce refus s'explique sans doute par l'allégorie de la nef, qui recouvre plusieurs métaphores : l'arche de Noé avec ses animaux, l'Eden avec ses plantes, le dédale intérieur du héros, le refuge matriarcal mais aussi comme nous le développerons, la femme aimée. Le bateau, depuis la tradition poétique des troubadours occitans a symbolisé l'amour ainsi que nous le montrent ces quelques vers de Giacomo da Lentini⁶⁶⁷ :

Lo vostro amor che m'ave
In mare tempestoso,
È si como la nave
C'a la fortuna getta ogni pesanti,
E campan per lo getto
Di locoperiglioso.
Similmente eo getto
A voi, bella, li miei sospiri e pianti.

La métaphore de *l'homo viator* nous aide à projeter une *carte-image*⁶⁶⁸ réinventée, interprétée, à partir du regard oblique porté par Umberto Eco sur le discours anthropologique du XVII^e siècle et les interrogations philosophiques et métaphysiques sur l'être et la vie. Benedetta Papasogli, reprenant le point de vue développé par Louis Van Delft, établit « une relation [...] entre les « caractères » qui servent à définir la nature et l'expérience humaine, et les « lieux » d'une topologie symbolique et allégorique qui - tout comme les cartes géographiques offrent l'image du monde connu - contient l'intégralité des « terres connues » de l'anthropologie contemporaine. Le langage moral tend (en somme) à s'exprimer en métaphores spatiales, fixant des coordonnées et des points de référence pour une pédagogie complexe de la vie, sur toile de fond d'un grand thème symbolique qui émerge avec une évidence particulière dans la culture du temps : à savoir l'image de *l'homo viator*, entre écueils et pièges qui traversent son passage dans l'existence⁶⁶⁹ ».

Le tracé de cette carte, que nous plaçons sous les auspices de la Fortune et du Temps, ressemble, *de visu*, à *La Carte du Tendre*, emblématique à l'époque de l'itinéraire amoureux de *Clélie*, l'héroïne de l'œuvre de Madeleine de Scudéry.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 402.

⁶⁶⁷ Giacomo da Lentini, Canzoni, in *La poesia lirica del duecento*, a cura di Carlo Salinari, UTET, Torino, 1968, vers 49 et suiv., document pdf sur le site : http://www.classicitaliani.it/duecepdf/Lentini_can.pdf

⁶⁶⁸ B. Papasogli, *Le fond du cœur. Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2000, p. 14.

⁶⁶⁹ B. Papasogli, « *Le fond du cœur* ». *Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle* Paris, H. Champion, 2000, p. 14.

Le « voyage » de Roberto commence dès sa naissance mais il ne se pose vraiment la question de Montaigne, qui suis-je, que sur la *Daphné*. Parallèlement à l'exploration des coursives de la nef, il parcourt le dédale de son labyrinthe intérieur et découvre, *res cogitans*, la duplicité de son être avant d'accéder au « moi » de Pascal, à « ses pensées imperceptibles » dont parle Nicole⁶⁷⁰, à son « inconscient », dira Freud quelques siècles plus tard.

Les deux épigraphes de *L'Isola del giorno prima*, extraits de poèmes de John Donne et de Giovan Battista Marino, nous donnent des clefs sur *l'intentio auctoris* et nous confortent dans l'interprétation métaphorique du récit, du héros et « ses correspondances avec la nature ». « Is the Pacific Sea my Home ? » s'interroge John Donne. Le Pacifique, se demande le poète, est-il sa maison et son sépulcre ? Il le deviendra pour notre héros naufragé, retranché sur le bateau déserté, perdu dans des eaux inconnues qui l'accueillent et recueillent ses lamentations d'amoureux éconduit, confident de ses passions que les vers de Giovan Battista Marino expriment avec la deuxième épigraphe :

Sot ! à qui parlè-je ? Misérable que tentè-je ?	Stolto ! a chi parlo ? Misero ! Che tento ?
Je raconte ma douleur	Racconto il dolor mio
Au rivage insensé	A l'insensata riva
Au saule muet, au vent sourd...	A la mutola selce, al sordo vento...
Ah, rien autre ne répond	Ahi, ch'altro non risponde
Que le murmure des ondes ⁶⁷¹	Che il mormorar de l'onde

L'océan revêt traditionnellement la forme de l'allégorie de l'existence, un voyage dont l'homme ne pilote pas les orientations. Des poètes oubliés, les « Poètes Tetrastiches » ainsi nommés par Colletet Guillaume⁶⁷² en 1658, l'ont chanté en images et en quatrains :

Comme une barque en mer, que le vent favorise,
L'homme entre ses plaisirs au monde va flottant,
La tourmente survient de la mort qui l'attend,
Le sépulcre est l'escueil où en vain il se brise.

Le monde est une mer, la terre une galère,
L'homme en est le forçat, le pilote le sort,
Le travail l'argouzin, & le tombeau le port,
Où tant plustost qu'il ancre, il [n']est franc de misere⁶⁷³.

Les grands moralistes La Rochefoucault, La Fontaine, La Bruyère se rejoignent sur le thème de *l'homo viator*. « L'ordre - le désordre – du moraliste est celui du voyageur [...] car

⁶⁷⁰ Lire sur ce sujet, le très intéressant chapitre *Vérité et illusion du moi* in l'ouvrage de B.Tocanne, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Klincksieck, 1978, Paris, pp. 140-165.

⁶⁷¹ G. B. Marino, « Eco », *La Lira*, XIX, citation faite par U. Eco en page de garde de *L'isola del giorno prima*.

⁶⁷² Voir *Quatrains moraux XVI^e XVII^e siècles*, Edition établie et annotée par Eric Tourrette, Jérôme Million, 2008.

⁶⁷³ *Ibidem*, pp. 133, 139.

la vie ne connaît pas de méthode⁶⁷⁴ ». Le jeune et naïf de La Grive quitte le château familial, le creux matriciel, pour partir à la guerre, écueil fréquent dans l'itinéraire des jeunes gens de son rang dans une période agitée par les conflits incessants. Après un court parcours privilégié en Provence et à Paris, sa vie bascule, l'entraîne vers une aventure mystique, spirituelle qui le conduit au « fond » de lui-même. Naufragé sur le bateau abandonné, immobilisé dans la baie, Roberto entreprend l'exploration de sa psyché, sa *terra incognita*. Le navire devient demeure, « chiffre de la clôture [...] un fait d'habitat⁶⁷⁵ », qu'il investit, s'approprie, découvre avec étonnement dont il arpente les sentes et les soupentes avec fureur lorsqu'il comprend qu'un autre y habite. De *La nef des fous* de Brant à *La nef de la vie picaresque* d'Ubeda, les nefs sillonnent la littérature du siècle emportant de curieuses cargaisons. La « nef de la vie picaresque » qui figurait dans la première édition de la *Picara Justina* (1605) montre le navire sur le fleuve de l'Oubli, au gouvernail le Temps, se dirigeant vers le port de la Mort, qui tient à la main un miroir sur lequel est écrit : *desengano*⁶⁷⁶.

Les bateaux qu'emprunte notre héros, portent des noms de femmes légendaires : *l'Amaryllis*, *la Daphné*. Si l'on en croit les poètes, Amaryllis, pour Théocrite et Guarini, est une belle, cruelle et indifférente, pour Virgile, une belle coléreuse. Le portrait, peu flatteur, évoque cependant Lilia, la coquette du salon de Madame de Rambouillet, la Milady qui le séduit et le livre à Mazarin, à la prison, à son embarquement pour l'inconnu. A l'opposé de la belle intrigante, Daphné représente une Lilia rêvée, idéalisée, mythifiée. Le mythe raconte que la nymphe, Daphné, laurier en grec, a été métamorphosée par son père, le dieu fleuve Pénée, en laurier-rose pour échapper aux assiduités d'Apollon. Elle est l'inspiratrice de Pétrarque, Laura, jamais nommée mais évoquée sans cesse par le laurier qu'il décline en charade syllabique, en jeu de mots et d'assonances dans les sonnets du *Canzoniere*⁶⁷⁷.

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdano s'incomincia udir di fore
il suon de' primi dolci accenti suoi.

Vostro staro REal, che 'ncontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il mio valore ;
è d'altri homeri soma che da' tuoi.

Così LAUdare et REverire insegna

⁶⁷⁴ L. van Delft, *Le moraliste classique*, Genève, Droz, 1982, p. 263.

⁶⁷⁵ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 81.

⁶⁷⁶ D. Souiller, *le roman picaresque*, Paris, PUF, 1980, p. 62.

⁶⁷⁷ Pétrarque, *Canzoniere*, édition bilingue de P. Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004, sonnet 5, p. 56.

la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
o d'ogni reverenza et d'onor degna :

se non che forse Apollo si disegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
lingua mortal presumptüosa vegna.

La *Tweede Daphne*, symbolise la Lilia ténébreuse qui se laisse abuser par Ferrante et s'embarque avec lui sur le *double de la Daphné* : morte pour Roberto, comme Laura, à qui Pétrarque dédie les vers tristes et enflammés de la deuxième partie de son ouvrage. « Le spectre sémique⁶⁷⁸ » du nom, dirait Barthes, ouvre une boîte de Pandore de significations cachées. Nous assistons à une *mythologisation hagiographique*⁶⁷⁹ du bateau, métaphore du labyrinthe intérieur de Roberto, mais aussi refuge, lieu clos, protecteur, comme les bras d'une femme aimante ou d'une mère. La poétique de la métamorphose⁶⁸⁰, pour Pierre Blanc, est [...] une poétique du leurre, [...] une poétique du détour, et à ce titre une poétique des profondeurs.

L'océan qui accueille Roberto et le retient prisonnier enserre son histoire dans ses eaux profondes et mystérieuses. Il symbolise « cet océan [qui] vit en moy » de François de Sales⁶⁸¹ et construit le monde de la fabula. « C'est le monde construit qui nous dit comment l'histoire doit avancer [...] les personnages sont contraints d'agir selon les lois du monde où ils vivent et le narrateur est prisonnier de ses prémisses⁶⁸² ». Umberto Eco conçoit « le roman comme fait cosmologique⁶⁸³ ». Le XVII^e siècle a modifié l'image du cosmos grâce à Christophe Colomb, Copernic et Galilée. La perception de l'homme change aussi, passe de l'homme, image de Dieu à celle de l'ego dans son existence : « Expérience du cosmos et expérience de l'âme se sont unies dans la figure d'un « monde nouveau », commente Benedetta Papasogli, « où les dimensions se marient sous un régime mystérieusement synthétique, où le profond coïncide avec le haut, et l'intime avec le vaste. Le symbole de la mer s'est progressivement intériorisé tout en s'euphémisant. D'un régime diurne, antithétique et héroïque, celui de la lutte contre les passions, ou de la fracture entre cœur et esprit, nous sommes descendus vers un régime mystique et unificateur⁶⁸⁴. »

⁶⁷⁸ R. Barthes, *Proust et les noms*, in *Les Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, p. 121.

⁶⁷⁹ Expression empruntée à François Rigolot, *Poétique et onomastique*, Genève, Droz, 1977, p. 73.

⁶⁸⁰ P. Blanc, *La poétique de la métamorphose chez Pétrarque*, in *Poétiques. De la métamorphose*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1981, p. 41.

⁶⁸¹ Cité par B. Papasogli, « *Le fond du cœur* ». *Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2000, p. 147.

⁶⁸² U. Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, pp. 34-35.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁸⁴ B. Papasogli, *cit.*, p. 151.

La vie a ses écueils comme la mer a ses tempêtes, brutales, imprévisibles, « La tempête », selon Didier Soullier, « qui assaille le frêle esquif de la vie constitue aussi l'indice d'une peur à l'égard des forces brutes de la Nature *i.e.* d'un environnement perçu généralement comme hostile. [...] la perturbation des éléments n'écrase pas seulement physiquement l'individu, mais pénétrant en lui, elle devient folie, susceptible d'entraîner la rébellion contre soi-même, le suicide, conformément à cette vision traditionnelle, où tout fonctionne et se répercute par écho, symétrie ou analogie entre le microcosme et le macrocosme⁶⁸⁵ ». Dans *L'Isola del giorno prima*, la tempête qui prend Roberto dans ses eaux tumultueuses est aussi « l'image naturelle de sa passion⁶⁸⁶ » pour Lilia.

Emporté par les écueils de l'existence, De la Grive échoue sur la *Daphné*, il est exclu du monde et mis à l'intérieur de lui-même, dans « le château de sa conscience »⁶⁸⁷. « Il est prisonnier au milieu de la plus libre, de la plus ouverte des routes : solidement enchaîné à l'infini carrefour. Il est le Passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage⁶⁸⁸ ». Il panique dans un premier temps, refuse son isolement forcé, fuit le jour, retrouve ses visions, se réfugie dans les ténèbres de la nuit qui gardent ses démons intérieurs. Lorsqu'il se décide enfin à affronter la lumière du jour, il se met à l'eau, Umberto Eco ne dit pas qu'il plonge ou qu'il saute mais cette mise à l'eau représente un saut dans l'inconnu⁶⁸⁹. Il plonge, relié par un filin à la vie, le bateau, qui le sauve de lui-même et des autres. Plus tard il ôtera ce qui le rattache encore au monde extérieur, ses vêtements qui entravent ses mouvements comme les anciens masques de son existence mondaine entravaient ses pensées, il découvrira les fonds marins aussi inattendus que dangereux, symboliquement sa descente dans les profondeurs de son âme, de son cœur blessé. Le poisson pierre qui le blesse, est « l'esprit des eaux appelé *l'oyeu* de Doby, qui a la forme d'un animal affreux *que personne n'a jamais vu* ». Qu'est-ce donc qu'une forme affreuse qu'on ne voit jamais ? » interroge Bachelard. « C'est l'être qu'on regarde les yeux fermés, c'est l'être dont on parle quand on ne peut plus s'exprimer⁶⁹⁰ ». Terre de vie, terre d'exil, l'océan achemine lentement mais inexorablement *l'homo viator* De la Grive vers la mort :

⁶⁸⁵ D. Soullier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, pp. 117-118.

⁶⁸⁶ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 236.

⁶⁸⁷ M. Foucault, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972, p. 22.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁸⁹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 222.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 141.

Aveva puntato i piedi contro il legno, dandosi un colpo in avanti per scostarsi dalla Daphne, e dopo averne seguito la fiancata sino a poppa, se ne era allontanato per sempre, verso una delle due felicità che certamente lo attendeva⁶⁹¹.

« Ce départ du mort sur les flots, écrit Bachelard, ne donne qu'un trait de l'interminable rêverie de la mort. Il ne correspond qu'à un tableau visible⁶⁹² [...]. La mort est un voyage et le voyage est une mort⁶⁹³. [...] Le suicide, en littérature, se prépare au contraire comme un long destin intime⁶⁹⁴. La dernière vision de Roberto, avant de sombrer dans les flots est celle « [del] volo – come un dardo che volesse colpire il sole – la Colomba Color Arancio⁶⁹⁵ ». Quel sens donner à cette dernière image ? Nous voudrions y déceler comme Bachelard le fit pour *Le Cygne rouge* de Thibaudet un *dissymbolisme*⁶⁹⁶, c'est-à-dire, explique Bachelard « le symbolisme du côté des significations sexuelles » :

Là-bas, sur le couchant jonché de roses, veiné d'émeraude, éclaboussé d'or, il s'érige dans son inaccessible majesté. Il est le roi de l'espace, et la mer se pâme comme une esclave au pied de son trône clair. Et pourtant il est fait de mensonges comme je suis fait de chair, Son envergure nous voile à jamais l'essentielle et véritable lumière⁶⁹⁷.

⁶⁹¹ U. Eco, *Isola del giorno prima*, cit., p. 465.

⁶⁹² G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 99.

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁹⁴ *Ibidem*, p. 121.

⁶⁹⁵ U. Eco, *Isola del giorno prima*, cit., p. 465.

⁶⁹⁶ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 61. Le dissymbolisme, écrit-il, est le symbolisme du côté des images explicitement énoncées, symbolisme du côté des significations sexuelles.

⁶⁹⁷ Thibaudet, *Le Cygne rouge, drame mythique*, site de la BNF : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5463000j>.

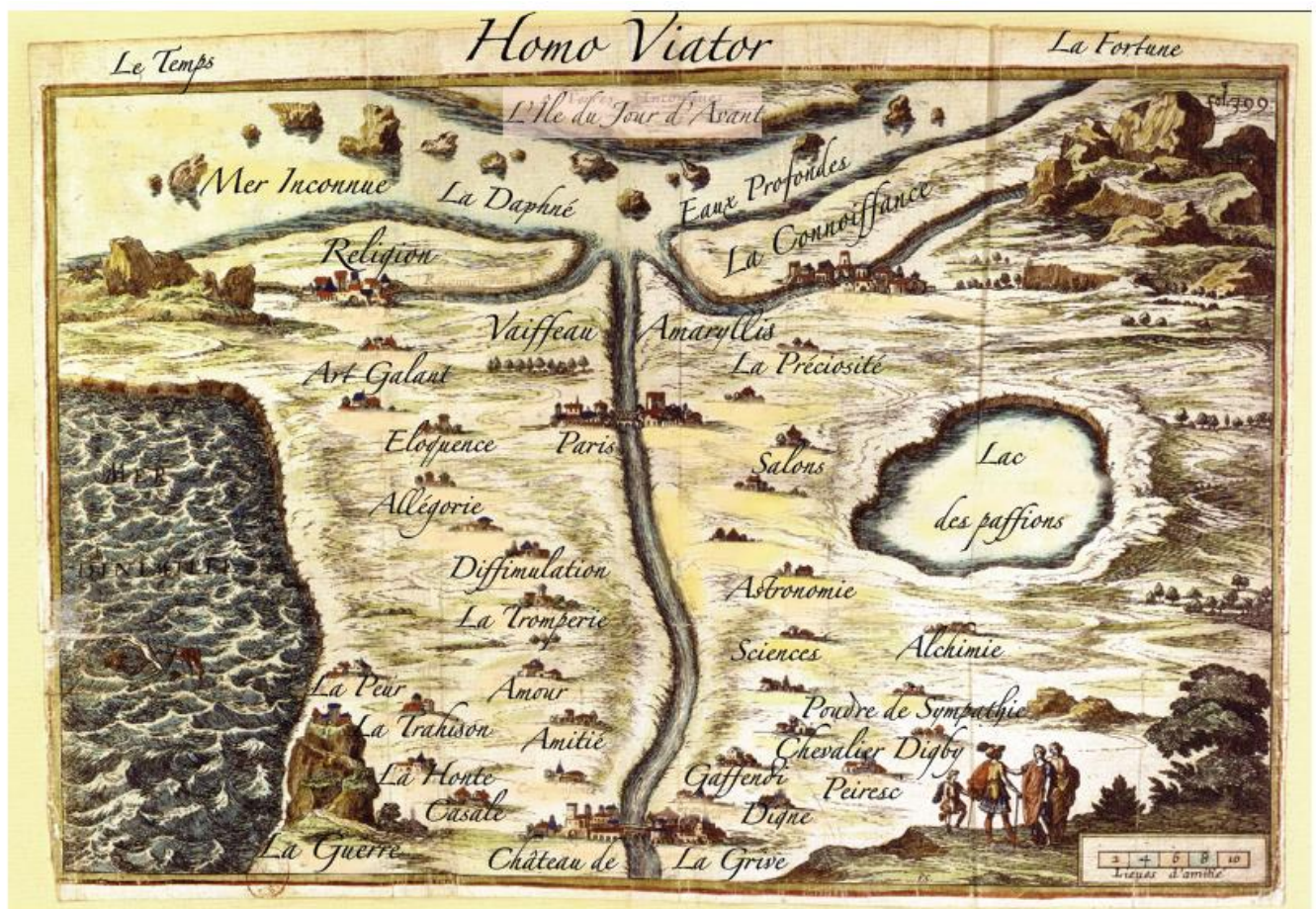


Figure 8 : Carte du tendre⁶⁹⁸

L'allégorie de *l'homo viator* finalise notre quête sur l'identité de Roberto, masquée finalement par les ombres ou les lumières de ses visages multiples que nous avons dévoilés au cours de son histoire, des événements qui jalonnent sa pérégrination et des nombreuses gloses du récit. Roberto est un héros qui n'a pas eu de chance. Couard, lycanthrope, amoureux éconduit, espion malgré lui, il est le reflet masculin de la femme au masque du tableau *Le mensonge* de Salvator Rosa⁶⁹⁹, le sosie de l'homme baroque représenté dans *L'allégorie de la simulation* de Lorenzo Lippi.

Il s'invente ce frère, Ferrante, et lui attribue dès l'enfance ses envies, et ses jalousies, ses délits et ses forfaits, mineurs puis plus graves comme sa fuite devant l'ennemi et sa trahison. Son éducation chrétienne trouble sa conscience aussi se repent-il aussitôt de l'avoir fait. Cette

⁶⁹⁸ Carte du Tendre : création personnelle inspirée de « Carte de Tendre » de Madeleine de Scudéry, sur le site : http://fr.wikisource.org/wiki/Carte_de_Tendre

⁶⁹⁹ Voir *La dissimulation et ses peintres* in l'Introduction de J. P. Cavaillé, *Dis/simulations Jules César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 31.

attitude corrobore la pensée de Pascal « accoutumé de dire [...] que la piété chrétienne anéantit le moi humain, et que la civilité humaine le cache et le supprime⁷⁰⁰ ». Ses imperfections, en contradiction avec son amour-propre et sa morale, lui font haïr sa personne. Son « moi haïssable », trouve cependant une échappatoire salutaire dans l'écriture du roman de Ferrante, « di inventare la storia di un altro mondo, che esisteva solo nel suo pensiero, di quel mondo diventava padrone⁷⁰¹ ».



Figure 9 : S. Rosa, allégorie du mensonge⁷⁰²



Figure 10 : L. Lippi, allégorie de la simulation⁷⁰³

⁷⁰⁰ G. Périer, *La vie de Pascal*, seconde version, cité par Vincent Carraud, *L'invention du moi*, Paris, PUF, 2010, p. 19.

⁷⁰¹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 341.

⁷⁰² Salvator Rosa, *L'allegoria della menzogna*, vers 1640, Palazzo Pitti, Firenze, sur le site :

<http://vulcanochimico.ilcannocchiale.it/?TAG=sonetti>, consulté le 20 avril 2013

⁷⁰³ Lippi Lorenzo, *L'Allégorie de la Simulation*, vers 1640, 73 x 89 cm, musée des Beaux-Arts d'Angers

Sur le site : <http://musees.angers.fr/collections/uvres-choisies/musee-des-beaux-arts/lippi-allegorie-de-la-simulation/index.html>

2.5.4 Le double

« Embarqué » dans la vie, comme il le fut malgré lui sur l'Amaryllis, Roberto entretient la soumission du « roseau pensant » de Pascal et le doute hyperbolique du « cogito » de Descartes. L'invention de ce double le prouve et contribue à ce jeu d'ombres et de lumières de *l'Ile du jour d'avant*. En créant ce frère imaginaire, Roberto avait cherché inconsciemment à se reconnaître « soi-même comme un autre » pour utiliser l'expression de Ricoeur qui explique :

Dans cet intime colloque, explique cet auteur, « le soi apparaît interpellé et, en ce sens, affecté de façon singulière. A la différence du dialogue de l'âme avec elle-même, dont parle Platon, cette affection par une voix autre présente une dissymétrie remarquable, qu'on peut dire verticale, entre l'instance qui appelle et le soi appelé. C'est la verticalité de l'appel, égale à son intériorité, qui fait l'énigme du phénomène de la conscience⁷⁰⁴.

L'interpellation du soi « soulève le problème du dualisme et du monisme » c'est-à-dire « le sentiment d'être un ou deux » car précise Jackie Pigeaud :

Cette maladie (la mélancolie) met ensemble, de manière qui fait problème, une souffrance du corps et le soupçon que cette souffrance signifie plus qu'elle-même et a quelque chose à dire sur le sens de soi-même et de la condition humaine. On ne saurait expliquer autrement pourquoi la mélancolie a explosé à première vue en champs différents du savoir, vers différentes directions, recouvrant la création et la créativité comme dans le *Problème XXX* du pseudo Aristote ou le *De insomniis* aussi bien que la relation entre philosophie et folie dans les lettres du pseudo-Hippocrate. Il n'y a pas de doute que, dans notre occident, la mélancolie a révélé l'homme comme un être complexe, âme et corps, si l'on veut parler en ces termes dualistes, et souffrant de cette connexion. [...] Aucune autre maladie ne se propose, dans sa constitution comme *fait* de culture et ne renvoie, de cette façon obstinée, la culture à quelque chose de sourd et d'aveugle, qui est à la fois de l'ordre de la nature, de l'individu, de l'incommunicable, du pathologique. La mélancolie ne peut se dévoiler que dans le temps, dans l'histoire ; mais en même temps l'histoire ne fait que déployer dans le temps ce qui est le drame intime, unique, de chaque malade⁷⁰⁵.

Roberto n'avait pas cherché jusqu'alors à expliquer la présence de Ferrante, à guérir son malaise intérieur, car il ne s'identifiait pas à lui, il ne le « métaphorisait » pas en quelque sorte, puisqu'il ne le reconnaissait pas comme son semblable. Car Ferrante est l'opposé de Roberto qui le dépeint tel « un sycophante double » :

⁷⁰⁴ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 394.

⁷⁰⁵ J. Pigeaud, *La Maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, 3^e édition, pp. 12-13.

[...] arpia che si cala sui deschi reali con viso imbellettato e artigli unghiuti, [...] vipera tra le rose, scarafaggio, [...] ragno delle anticamere [...] pappagallo di rostro adunco, [...] camaleonte [...] uno spione doppio, che come il mostro della leggenda fosse capace di camminare per due movimenti contrari⁷⁰⁶.

Dépassé par sa créature comme le fut le Docteur Jekyll avec Mister Hyde, Roberto prend conscience que l'histoire du frère ennemi qu'il invente, certes, sert d'exutoire à sa jalousie mais masque peut-être une autre quête, celle de son « je ». Expérience cathartique, le roman calme sa jalousie, sublime son amour mais ne le délivre pas de ce double qu'il déteste tout en jouissant secrètement de ses aventures.

2.6 - *L'écriture comme catharsis*

Dès les premières pages du roman, Roberto a manifesté le besoin d'écrire à sa bien-aimée, au grand étonnement du narrateur :

Ma è mai possibile ? A giudicare dalla data su questa prima lettera, Roberto si mette a scrivere subito dopo il suo arrivo, non appena trova carta e penna nella camera del capitano, prima di esplorare il resto della nave⁷⁰⁷.

Pourquoi Roberto écrit-il à la femme qu'il aime alors que, vraisemblablement, au regard des circonstances, elle ne lira jamais ces écrits ? Les deux lettres dont nous disposons manifestent une passion soumise aux exigences rhétoriques de l'amour précieux ; elles masquent sous la profusion de figures de styles, métaphores, hyperboles, hypotyposes, périphrases, le profond désarroi de leur auteur. Les termes de la première lettre à sa Dame « Sole della mia ombra, luce della mia notte », narre dans une prose lyrique et métaphorique, son naufrage :

[...] in questa lignea rocca, in questo fluttuante bastione, prigioniero del mare che mi difende dal mare, [...] in questo imo sarcofago aperto a tutti i soli, in questo aereo sotterraneo, in questo carcere inespugnabile che mi offre la fuga d'ogni lato⁷⁰⁸.

Roberto feinte, joue le matamore, ironise, s'enorgueillit d'être « l'unico della nostre specie ad aver fatto naufragio su di una nave deserta⁷⁰⁹ ». La deuxième missive révèle un esprit

⁷⁰⁶ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., pp. 350-351.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 8.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 9.

profondément affecté, très perturbé. Sous le panache des mots, nous percevons la raison qui vacille : « Signora, [...] Eppure a chi se non a voi posso confidare la mia pena cercando conforto, se non nel vostro ascolto, almen o nella mia inascoltata parola⁷¹⁰ ? »

Tourmenté, angoissé de plus par la présence de l'Intrus, loin de celle qu'il tient pour sa Dame, loin de l'Île, Roberto s'abandonne à son imagination. L'aimée, l'île, le bateau se mêlent et se confondent en une même passion. « Roberto stava ormai perdendosi in un instabile labirinto dove ogni bivio lo riconduceva sempre a una sola immagine⁷¹¹. » Amour insatisfait, étrange, complexe, qui explose et s'égare en métamorphoses, attaque son corps et l'affaiblit : Roberto est victime d'une forme particulière d'amour qu'il identifie enfin : la *Melanconia Erotica*.

Umberto Eco « s'est amusé », comme il le précise dans *Dire presque la même chose* « à donner à chaque chapitre du roman, le titre d'un livre du XVII^e siècle. »⁷¹² Il s'agit, ici, *De la Maladie d'amour ou Melancholie erotique. Discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence, les causes, les signes et les remèdes de ce mal fantastique* de Jacques Ferrand Agenois, publié à Toulouse en 1610, réédité à Paris en 1623. Il est le seul auteur de l'époque, précise Marie Claude Lambotte⁷¹³, à présenter cette affection qu'il nomme « mal fantastique » comme une maladie spécifique contrairement à ses confrères qui la traitaient de sous-variété de la mélancolie. Le romancier ne se contente pas de donner au chapitre 30, *Della Malattia d'Amore o Melanconia Erotica*, le titre de l'ouvrage de Jacques Ferrand mais il reprend la théorie traditionnelle de Galien partagée par Ferrand et d'éminents spécialistes d'alors que sont Du Laurens, T. Bright et R. Burton qui décrivent l'amour se glissant par les veines jusqu'au foie et au cœur qu'il dérègle :

Era certamente caduto vittima (ed è da non credere che se ne accorgesse solo allora) di quella che tutti chiamavano la Melanconia Erotica. Non aveva saputo spiegare quella sera da Arthénice che l'immagine della persona amata suscita l'amore insinuandosi come simulacro per il meato degli occhi, portieri e spie dell'anima ? Ma, dopo, l'impressione amorosa si lascia lentamente scivolare per le vene e perviene al fegato, suscitando la concupiscenza, che muove tutto il corpo e sedizione, se ne va dritta a conquistar la cittadella del cuore, donde attacca le più nobili potenze del cervello e le fa schiave⁷¹⁴.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 65.

⁷¹¹ *Ibidem*, p. 65.

⁷¹² U. Eco, *Dire presque la même chose*, cit., p. 258.

⁷¹³ M. C. Lambotte, *Jacques Ferrand de la maladie d'amour ou maladie erotique*, Paris, Gernier, 2010.

⁷¹⁴ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 359.

Manifestation de la passion de Roberto et argument d'écriture, la *Melanconia Erotica* occupe une place essentielle dans la diégèse. Le narrateur construit son récit d'après les lettres de Roberto :

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 disporli⁷¹⁵.

L'écriture agit sur Roberto comme un antidote, une purgation de sa *Melanconia Erotica*.

Dès lors, explique Patrick Dandrey⁷¹⁶, qu'on se prête à lire ce traité [La Poétique d'Aristote] dans l'optique du modèle mélancolique, et singulièrement du *Problème XXX*, il apparaît que ce double processus -mimétique et cathartique- ne caractérise pas seulement le modèle de réception de l'œuvre : il s'applique aussi au processus de création.

La passion, le désespoir et paradoxalement mais confusément l'espoir, provoquent l'activité créatrice. Roberto relate ses péripéties et ses souvenirs dans ses missives et son journal mais n'arrive pas à exprimer sa jalousie et son malaise intérieur. L'écriture du roman lui procure la catharsis qu'il recherche :

Decidendo di inventare la storia di un altro mondo, che esisteva solo nel suo pensiero, di quel mondo diventava padrone, potendo far sì che le cose che vi accadevano non andassero al di là delle sue capacità di sopportazione⁷¹⁷.

Les personnages seront Ferrante et Lilia. Roberto revit sa propre histoire à travers son double, revisitant les événements et les transformant selon la personnalité de Ferrante. Ainsi, la fiction sert de miroir à ses états d'âme et montre l'ambivalence de son moi intérieur. Ferrante, ce frère imaginaire qu'il avait créé dès son enfance, sort de l'ombre et s'incarne dans le héros d'une histoire que Roberto aurait voulu vivre. Il apporte à ses aventures, le siège de Casal, son arrestation, sa mission sur l'*Amaryllis*, le voyage et la tempête, un style et un rythme nouveaux influencés par des réminiscences d'écrivains plus connus d'Umberto Eco que de Roberto. Le lecteur retrouve Dumas, pense à Victor Hugo, évoque Paul Féval ou Eugène Sue mais aussi Henri Sauval, un auteur du XVII^e siècle qui a décrit la Cour des miracles : « une place d'une grandeur considérable et un très grand cul-de-sac puant, boueux, irrégulier, qui n'est point pavé, abritant plus de mille familles chargées d'une infinité de petits

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁷¹⁶ P. Dandrey, *Les tréteaux de Saturne, Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, p. 203,

⁷¹⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 341.

enfants légitimes, naturels et dérobés, installés dans des logis bas, enfoncés, obscurs, difformes, faits de terre et de boue⁷¹⁸. »

Umberto Eco reprend de façon presque identique, la description de la Cour des miracles de cet auteur dans la séquence du roman de Roberto lorsque Lilia, travestie en chevalier d'Eon, recourt au roi des gueux pour sortir Ferrante de sa prison :

Lilia, travestita da gentiluomo, androgino flessuoso che va per trafori, scale e gattaiuole, mentre scorge nell'oscurità, qua e là accasciati tra cenci e stracci, corpi scosciati e volti segnati di verruche, bollicelle, resipole, rognà secca, empetigini, posteme e cancheri, tutti gragnolanti con la mano tesa, [...] E il loro signore era là, al centro di una sala le mille leghe sotto la superficie della città, seduto su di barilotto, attorniato da tagliaborse, barattieri, falsardi e cantimbanchi, ribaldaglia maestra di ogni abuso e magagna⁷¹⁹.

Incapable de s'évader, Roberto a recours à l'écriture. Il exhale sa jalousie, ses angoisses, ses peurs, sa haine de Ferrante. Très vite le roman devient son miroir, son double. Il déménage au Pays des Romans, et met en scène l'Autre, qui lui ressemble comme un frère. Il le dévoile, le dépouille, l'expose à la lumière, révèle la face sombre de son âme et se retrouve enfin face à ce double.

2.6.1 Roman dans le roman

« Je » est un autre.

Arthur Rimbaud

Avant d'entreprendre la dernière phase de son voyage, Roberto écrit l'anti-roman de *L'Isola del giorno prima*. Il ôte les masques et exhibe la face sombre de sa personnalité et de la société. Roman dans le roman, miroir inversé de *L'Isola del giorno prima*, le récit « des fortunes et adversités⁷²⁰ » de ce double achève le dévoilement de ses rêves et manifeste une liberté particulière, singulière, celle du personnage qui s'émancipe de son auteur, s'évade de l'histoire dont il était le héros. Il permute les rôles et écrit le roman de sa vie en puisant dans ses souvenirs livresques les aventures de Ferrante, le fils rejeté, écarté du cercle familial pour une raison inconnue, sosie fictionnel du « masque de fer », le jumeau supposé du Roi Soleil. La littérature picaresque répond à la catharsis qu'il recherche car elle est « représentative d'un

⁷¹⁸ H. Sauval, érudit du XVII^e siècle a écrit *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, ouvrage publié en 1723 en 3 volumes par Claude Bernard Rousseau, pp. 510, 511 numérisé sur <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/FB1925Index.asp>

⁷¹⁹ U. Eco, *Ibidem*, pp. 385-386.

⁷²⁰ M. Molho, *Introduction de Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, 1968, p. XI.

univers du passage, de l'apparence et de la déchirure⁷²¹». Les moralistes, nous l'avons vu précédemment, dénonçaient, en caricaturant, en se moquant ou par allégorie, les dérives et travers de « la stigmatisation de la dissimulation sociale [...] au nom d'une éthique de la dissimulation⁷²² » ; le roman picaresque, né en Espagne au XVI^e siècle, s'oppose quant à lui, aux *livres de chevalerie* représentés par les *Amadis* et aux romans pastoraux dans la mouvance de l'*Astrée*, en peignant une société en crise, malade de ses gueux. En insérant dans *l'Isola del giorno prima* un récit parallèle que nous analysons d'inspiration « picaresque », l'auteur oppose aux personnages d'une « société portée à son plus haut degré de perfection⁷²³ » le « picaro », le gueux, « un mélange de stoïcisme et de cynisme d'après Bonilla⁷²⁴. Le roman, sans titre, obéit aux critères du genre définis par Didier Souiller⁷²⁵ et puise dans la matière picaresque les motifs de son récit. Ferrante est le parfait « picaro », coquin, fripon, scélérat, vicieux, mauvais, corrompu, impudent, effronté, malin, rusé⁷²⁶ marqué dès sa naissance par la rupture avec son milieu familial et la séparation avec son supposé jumeau, Roberto, qu'il poursuit dès lors de sa haine. (Nous pourrions rapprocher la situation de départ avec celle de Pablos dans le *Buscon* de Quevedo).

De la Grive « juge opportun » de débiter le périple géographique, traditionnel dans le genre, de son rival, au siège de Casal où « traditi i francesi con cui fingeva di combattere a Casale, dopo essersi fatto passare per il capitano Gambero, si era rifugiato nel campo spagnolo » où « c'era stato qualche gran signore che gli aveva promesso, alla fine di quella guerra, di condurlo con lui a Madrid. E di lì era iniziata l'ascesa di Ferrante⁷²⁷ ». Il occupe et passe par différents maîtres, « ai margini della corte spagnola [...] prima come sgherro, sicario e confidente, poi fingendosi gentiluomo⁷²⁸ », à l'instar des picares des romans fondateurs du genre, *El Lazarillo*, *Gusman d'Alfarache* et le *Buscon* de Quevedo. Ferrante quitte l'Espagne pour la France, espionne pour Richelieu, part pour l'Angleterre où il change d'identité, revient en France, devient l'abbé Morfi, « una parrucca e una barba bianca, un volto invecchiato con pomate e tinture, e una benda nera sull'occhio sinistro, ecco l'Abbate Morfi⁷²⁹ », retrouve Roberto chez Madame de Rambouillet et décide de se faire passer pour

⁷²¹ G. Molonié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, P. U. du Mirail, 1995, p. 12.

⁷²² M. Molho, *cit.*, p. 37.

⁷²³ *Ibidem*, p. XI.

⁷²⁴ *Le roman picaresque El Lazarillo de Tormes et El Buscon*, Paris, Editions du Temps, 2006, p. 6.

⁷²⁵ D. Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1980, pp. 57-66.

⁷²⁶ Ces qualificatifs appartiennent au *Diccionario de Autoridades* de M. de Séjournant, (1787, cité par J.-P. Sanchez dans l'Avant-propos de l'ouvrage collectif, *Le roman picaresque El Lazarillo de Tormes et El Buscon*, Paris, Editions du Temps, 2006, p. 5.

⁷²⁷ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, *cit.* p. 344.

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 344.

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 353.

lui auprès de Mazarin. Il subit les deux épreuves rituellement imposées au picaro : le séjour en prison où Mazarin, soupçonneux, le fait enfermer, et l'amour car il séduit Lilia. L'amour qu'il porte à la femme aimée de Roberto n'est fondé que sur le désir de vengeance, un picaro étant naturellement misogyne :

Ferrante considerava la donna ritratto dell'incostanza, ministra delle frodi, volubile nella lingua [...] Educato da ombratici asceti che gli ricordavano a ogni istante che El hombre es el fuego, la mujer la estopa, viene el diablo y sopla, si era abituato a considerare ogni figlia di Eva un animale imperfetto, un errore di natura⁷³⁰.

Nous constatons avec Didier Souiller que « le roman picaresque n'est jamais fini⁷³¹ ! » L'imagination débordante, ironique de Roberto cumule « des coups montés » tordus, dirions-nous familièrement car « alcune sfrontatezze » de Ferrante relèvent du pastiche littéraire qu'Umberto Eco pratique volontiers, empruntant quelques traits à Guzman, Pablos, Lazarillo ou d'autres, confondant les situations picaresques et dumasienues dans une histoire rocambolesque de fourberies, tromperies malhonnêtes. Les personnages les plus pittoresques aident Ferrante à accomplir les pires besognes : « Mahmut, un rinnegato che in Oriente aveva abbracciato in fede dei Maomettani ma che, travestito come mercante portoghese, stava raccogliendo notizie sulla marina inglese⁷³² » ou « un essere di sesso incerto, che forse era stato eunuco presso i Turchi⁷³³ » ; les mendiants de Paris l'aident à s'évader du fort et il fait voile avec le bateau des pirates qu'il a libérés du cachot où ils étaient retenus prisonniers :

Viveva insomma giorno per giorno come un assassino che guati fermo dietro un cortinaggio, dove le lame dei pugnali non mandino luce⁷³⁴.

Le picaresque « offre un cadre assez vaste et une structure de composition cumulative » qui se prête à l'efficacité parodique de l'écriture d'Umberto Eco qui recourt à l'exagération dans la noirceur de l'âme de Ferrante afin qu'affleurent à la surface tous les visages du double. L'intrigue repose sur les « affaires effrontées » reprenant les thèmes familiers du genre : l'argent, la fuite, la rencontre, les apparences, les métamorphoses.

Métaphore du dédoublement de soi, l'écriture libératrice s'affranchit des conventions et Roberto n'hésite pas, lorsque les situations, qu'il a imaginées, exacerbent sa jalousie, à prendre la place de Ferrante auprès de Lilia. Le roman picaresque, introduit un écart dans l'écriture romanesque, se transforme en odyssée amoureuse vers une île enchantée,

⁷³⁰ *Ibidem*, p. 354.

⁷³¹ D. Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1980, pp. 57-66

⁷³² U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 352.

⁷³³ *Ibidem*, p. 405.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 347.

Cythère sans doute ou l'Arcadie mythique. A l'agitation des noires actions de Ferrante, succèdent les escales de touristes lors d'une croisière derrière la face cachée du monde connu. Chaque île se distingue par son étrangeté, l'aspect caricatural, grotesque de ses habitants. Accrochées comme des tableaux dans une galerie, aussi dérangeantes que seraient les peintures de Bosch, elles montrent des animaux monstrueux semblables aux *mirabilia* du Moyen Age ou aux sculptures des églises, des êtres hybrides nés d'une *phantasia* qui explore et exploite d'étranges alliances du monde animal et du végétal, des hommes et des choses :

A fronte di costoro erano apparse delle donne, così grasse che di piu non si poteva [...] sei bravazzi [...] con nasi e bocche così grandi, e spalle così gibbose, che più che creature sembravano bugie della natura⁷³⁵.

Les îles en archipel, l'imagination qui se libère et se débride dans l'exubérance des détails tératologiques, les voyageurs en quête de l'impossible évoquent *Les songes drolatiques de Pantagruel* de Rabelais. Dans *L'Isola del giorno prima* les images agissent comme des trompe-l'œil, des illusions selon le procédé pictural de l'anamorphose et renvoient à d'autres propositions de sens inhérentes à la pensée et aux connaissances des hommes du XVI^e et du XVII^e siècles. L'intrusion de ces figures insolites dans la croisière amoureuse exprime les limites du savoir de l'époque exploitées picturalement par des artistes qui imitent « la nature dans le cadre d'une mimesis qui, en deçà des catégories de l'être et du non-être, superpose et confond l'eicastique et le fantastique, les *naturalia* et les *artificialia*⁷³⁶ ». Le rationalisme de Descartes, Mersenne, Pascal en reléguant l'imagination « à la folle du logis » rompt avec une « poétique du grotesque » qui s'épanouit avec le développement des emblèmes et des hiéroglyphes que l'on insère dans les fresques depuis la publication des traités d'Alciat et de Valeriano. Les êtres hybrides et monstrueux qui peuplent les contrées inconnues des îles visitées par Roberto et Lilia représentent les vestiges d'une théorie de la représentation devenue obsolète avec le changement de la fonction représentative classique qui se veut en adéquation avec l'objet représenté. Umberto Eco parodie pour amuser ou effrayer, par ironie ou par jeu comme Rabelais, l'exubérance d'un style qui perpétue et renouvelle la représentation antique de la nature, son ordre et ses désordres, sa beauté et ses monstruosités.

Les voyageurs poursuivent leur périple baroque où se mêlent et s'entrelacent les images empruntées aux œuvres de Cyrano de Bergerac, au *Cannochiale* de Tesauro, aux machineries de Kircher, aux tableaux de Bosch. Le délire onirique et littéraire n'est cependant pas tari car la vengeance de Roberto n'est pas accomplie. La tempête, métaphore de la violence de ses

⁷³⁵ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 410.

⁷³⁶ P. Morel, *Les grotesques*, Paris, Flammarion, 1997, p. 86.

sentiments, interrompra le parcours des amants coupables. Alors que Lilia dérive, abandonnée momentanément à un sort incertain, Roberto imagine l'arrivée de Ferrante et ses complices sur l'île Vésalie, la Terre des morts. La mise en scène de sa mort et de son « après » la mort, est fantasmée, dramatisée à la manière de Dante ou de Sebastiano Pauli, peinte comme les gravures de *l'Alphabet des Morts* d'Holbein. Les corps sont lacérés, dépecés, disséqués, révélant leur envers. Echoué sur l'île, Ferrante « apprend » sa mort. Il croise des « statue di fibre⁷³⁷ » sans comprendre où il est, dans l'impossibilité d'envisager sa propre mort. Les ekphrasis frisent l'obscénité, cernent l'indicible, s'attardent sur les descriptions de ces hommes devenus « strumenti per un anfiteatro d'anatomia⁷³⁸ », construisent un monde infernal qui n'est pas, contrairement à ce que croient les vivants « il luogo della eterna disperazione » mais celui « di una inestinguibile speranza » car ils gardent « un barlume di corpo⁷³⁹ » : damnés *in saecula*. Débarrassé de son rival, Roberto imagine Lilia « su una pietra che appena poteva accoglierla⁷⁴⁰ » assoiffée, apeurée, désespérée. Le romancier amoureux se refuse d'abord à la décrire dans une robe de mort mais emporté par la machine poétique du père Emanuele de Casale, inspiré de Ronsard ou de Marot, il trace un portrait de la femme aimée minée par la mort, déjà défigurée. Roberto décide alors d'entrer dans son roman et de la rejoindre, à la nage, dans un geste héroïque, imaginable au seul Pays des Romans.

⁷³⁷ Triple clin d'œil d'Umberto Eco à Tirso de Molina, à la statue de pierre du Commandeur et à Andréas Vesalius (1514-1564) surnommé le « père de l'anatomie moderne » médecin de Charles Quint, auteur de « *De humani corporis fabrica libri septem*, et son *Abrégé* ou *Epitome*, aujourd'hui encore considérés comme les fleurons de la littérature médicale et de l'iconographie anatomique » voir introduction de Jacqueline Vons sur le site <http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/vesale.htm>

⁷³⁸ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 451.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 454.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 456.

2.6.2 Les rêves de Roberto

*Livre, celui qui te donne
N'est l'esclave de personne ;
Tu seras donc libre ainsi.*

D'Aubigné, Le printemps.

Tout change et se précise lors des deux rêves de Roberto qu'Umberto Eco introduit à la fin du roman. Leur insertion correspond à une dramatisation, une accélération de la fabula et une annonce du dénouement. Comme le souligne James Dauphiné :

A ce titre, le songe est un repère du discours tragique chargé de signifier par sa seule présence un au-delà du texte et de la réalité qu'il sous-tend : l'insertion du rêve dans le texte implique une double lecture du devenir de l'action ; le lecteur ou le spectateur pourra entrevoir et décoder par le songe exposé le récit d'un événement extérieur à la situation dramatique présente, mais qui en contient pourtant l'évolution comme les prémisses⁷⁴¹.

La nature mélancolique de Roberto et son imagination féconde le portent vers les métamorphoses et les rêveries, sémaphores dans l'obscurité de son présent. L'auteur recherche dans ces figures qui émaillent le récit, des images nouvelles, mouvantes, contrastant avec l'immobilité du navire et celle forcée du naufragé. Le premier rêve est un voyage. Umberto Eco transporte Roberto dans des îles aussi curieuses que celles que Pantagruel aborde au cours de son périple. En dormant Roberto s'évade de la réalité et se rapproche de son double :

Sogno rivelatore, vorrei dire. [...] ora non potendo sopportare di veder l'Altro accanto alla sua Lilia, ne stava prendendo il posto e – osando prender atto dei suoi pensieri oscuri – ammetteva senza ambagi che Ferrante fosse lui⁷⁴².

Fuyant la *Daphné*, il vogue avec Ferrante et Lilia, visite sept îles, et se rend compte en s'éveillant que « Ferrante ad aver vissuto per l'interposizione di me stesso e mentre io facevo lunari lui viveva davvero quel che gli ho consentito di vivere⁷⁴³ ! »

Nous ne chercherons pas à interpréter les allégories de ce monde onirique peuplé d'êtres déformés, monstrueux car nous considérons que leur élucidation n'éclaire pas notre propos. Long voyage moral à l'intérieur de lui-même, ce rêve de Roberto, nourri de la verve parodique d'Umberto Eco, le conduit de la nuit de la première île où « i leoni erano neri [...]

⁷⁴¹ J. Dauphiné, *Le songe d'Hippolyte dans l'Hippolyte de R. Garnier*, in *Esotérisme et littérature*, Eurédit, Paris, 2009, p. 79.

⁷⁴² U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 409.

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 415.

gli alberi non fiorivano se non di notte »⁷⁴⁴ à la septième, comparable au jardin d'Eden : « dove, lungo un viale alberato che attraversava prati decorati da aiuole, sorgevano molte fontane⁷⁴⁵ ».

Le deuxième rêve, plus éclairant sur Roberto et son double, advient pendant le délire fiévreux de Roberto. En effet, piqué par le poisson pierre qui lui injecte ainsi un filtre venimeux il se sentira devenir pierre. Roberto tombe gravement malade et son imagination enfiévrée génère des scènes étranges où son double apparaît :

Vedeva se stesso sdraiato che guardava un altro se stesso che gli sedeva di fronte, accanto a una stufa, vestito di una roba di camera, intento a decidere se le mani che si toccava e il corpo che sentiva fossero suoi. [...] e pensò che tutti e due fossero certamente figure prodotte dalla sua mente. Lui no, perche pensava, dunque era⁷⁴⁶.

Umberto Eco adresse ici un clin d'œil malicieux à la sagacité du lecteur en pastichant Descartes, auquel il emprunte le célèbre *cogito* et un passage de la première méditation :

Mais peut-être que les sens nous trompent quelquefois touchant des choses fort peu sensibles et fort éloignées [...] par exemple, que je suis ici, assis auprès du feu, vêtu d'une robe de chambre, ayant ce papier entre les mains [...] Combien de fois m'est-il arrivé de songer, la nuit, que j'étais en ce lieu, que j'étais habillé, que j'étais auprès du feu, quoique je fusse tout nu dedans mon lit...⁷⁴⁷

Roberto, comme Descartes, craint qu' « un certain mauvais génie, non moins rusé et puissant » n'ait employé « toute son industrie à le tromper »⁷⁴⁸ et à « transformer le monde en songe » :

L'altro (ma quale ?) a un certo punto si alzò, ma doveva essere il Genio Maligno che gli stava trasformando il mondo in sogno, perché già non era più lui, bensì padre Caspar⁷⁴⁹.

Dans les ténèbres de son rêve, Ferrante prend l'apparence successivement du père Emanuele, du carme de son enfance, puis du père Caspar qui sermonne Roberto et lui décrit l'enfer qui attend le monde « Sì, l'inferno, di cui poco sapete, tu e tutti quelli che con te vi stanno andando con piede lesto e animo matto⁷⁵⁰ ! »

Le rêve de Roberto s'anime sans cesse de nouveaux personnages produits par la lanterne magique du père Caspar. « Sogno nel sogno », la succession des figures qu'impulse le jésuite

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 410.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 413.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 418.

⁷⁴⁷ Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Classiques Larousse, 1950, p. 28.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁴⁹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 418.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 418.

crée une sensation de vertige chez Roberto et chez le lecteur, entraînés malgré eux par la mobilité des images. L'écrivain provoque une « rêverie de chute » selon la terminologie de Bachelard :

Le vertige est passé de la cénesthésie aux idées, » explique Bachelard,⁷⁵¹ « l'impression cénesthésique du vertige est commentée par l'idée de mobilité extrême. [...] Le rêve n'est pas un produit de la vie éveillée. Il est l'état subjectif fondamental. Un métaphysicien pourra y voir en action une sorte de révolution copernicienne de l'imagination. En effet les images ne s'expliquent plus par leurs traits objectifs mais par leur sens subjectif. [...] Si le rêve est une réminiscence il est la réminiscence d'un état antérieur à la vie, l'état de la vie morte, une sorte de deuil avant le bonheur.

La réminiscence profondément enfouie dans la psyché de Roberto est celle de Judas que Ferrante libère du rocher où il expie éternellement sa faute :

Nel corso del suo navigare, Ferrante aveva incontrato – come la leggenda ci assicura che sia –Giuda recluso sull'oceano aperto, a espiare il suo tradimento⁷⁵².

2.6.3 Judas, la trahison

Selon la légende ? Les récits, légendes sur la vie, la trahison et la mort ou l'errance de Judas l'Ischariote varient sensiblement suivant les interprétations patristiques et gnostiques des Ecritures et des fictions littéraires particulièrement abondantes sur le sujet. Pierre-Emmanuel Dauzat⁷⁵³ rapporte :

Judas – à peine présent dans les Evangiles, prend corps dans les Actes des apôtres, mais ne s'affirme pleinement que chez les Pères de l'Eglise et au Moyen Âge – sur l'enjeu qu'il devint très tôt dans les polémiques entre Juifs et chrétiens, sur son « devenir-éponyme » du peuple juif dès les premiers siècles chez Jean Chrysostome ou chez le poète latin chrétien Juvencus, sur sa lente élaboration, mais aussi sur les questions qu'il continue de poser à l'histoire, à la philologie, à la théologie, voire à quantités de domaines de pensée où sa présence est moins convenue, de l'économie politique à la psychanalyse en passant par la suicidologie⁷⁵⁴ ».

⁷⁵¹ G. Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, pp. 118-119. Bachelard commente dans ce passage Edgar Poe et le commentaire correspond, nous semble-t-il, au rêve de Roberto.

⁷⁵² U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 422.

⁷⁵³ P.E. Dauzat, *Judas de l'Evangile à l'holocauste*, Paris, Perrin, 2008.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, pp. 15-16.

L'Évangile de Judas découvert récemment et publié en 2006 relance une des thèses développées par Umberto Eco dans le roman, celle de la nécessité sotériologique de la trahison de Judas. L'écrivain l'infère à travers le dialogue entre Ferrante et Judas alertant le lecteur d'une semiosis possible dans les aventures de Roberto :

Tu non sai, [dit Judas à Ferrante], che a non molta distanza da qui corre il meridiano antipodo. Oltre quella linea, sia nel tuo universo che nel mio, c'è il giorno prima. Se io, ora liberato, potessi oltrepassare quella linea, mi ritroverei nel mio giovedì santo, poiché questo scapolare che mi vedi sulle spalle è il vincolo che obbliga il mio sole ad accompagnarmi come la mia ombra, e a far sì che dovunque vada ogni tempo duri come il mio. Potrei allora raggiungere Gerusalemme viaggiando per un lunghissimo giovedì, e arrivarvi prima che la mia fellonia fosse compiuta. E salverei il mio Maestro dalla sua sorte⁷⁵⁵.

Ferrante s'étonne et répond à Judas en lui opposant la tradition théologique et philosophique chrétienne : « se impedisce la Passione non vi sarà mai stata la Redenzione, e il mondo sarebbe ancor oggi in preda al peccato originale⁷⁵⁶ ».

Selon la thèse gnostique « la trahison de Judas », commente Pedro Valente,

[...] était inscrite dans le plan divin dans la mesure où la crucifixion du Christ était nécessaire à la rédemption des péchés et du salut du monde. Judas par le fait même de sa trahison, sert donc la venue du Royaume éternel [...] « Tu surpasseras tous les autres, car tu sacrifieras l'homme qui me sert d'habit ». [...] « Jésus scinde en deux son ambivalence, sa dualité pulsionnelle, confie à un disciple consentant la partie mauvaise, et assume la bonne ». D'après *L'Évangile de Judas* « probablement écrit par la secte des caïnites (héritiers de Caïn), Judas seul savait le mystère de la création des hommes et c'est pour cette raison qu'il livra le Christ à ses ennemis. Sans la trahison, pas d'arrestation, pas de procès, pas de crucifixion, pas de résurrection. En somme, sans Judas, nous ne serions toujours pas sauvés de nos péchés⁷⁵⁷ [...] »

L'image du « traître nécessaire », ne cesse de s'entrecroiser au cours des siècles avec celle du juif usurier, délateur, propagée par les récits du Nouveau Testament et portée à son acmé par l'augustinien autrichien Abraham a Sancta Clara (1644-1709) dans ses parénèses⁷⁵⁸. Le prédicateur se réfère à la vie de Judas de *La légende dorée* de Voragine : comme Œdipe il tue son père et épouse sa mère, ajoutant ainsi l'inceste à la trahison. Santa Clara s'appuie, précise

⁷⁵⁵ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 423.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 423.

⁷⁵⁷ P. Valente, *Le traître nécessaire ? Judas l'Isariote*, *Revue française de psychanalyse*, PUF, volume 72, 2008/4, pp. 972-995.

⁷⁵⁸ H. J. Klauck, *Judas, un disciple de Jésus. Exégèse et répercussions historiques*, Paris, Cerf, 2007, pp. 13 et suivantes.

Hans Josef Klauck sur « chaque épisode pour en faire un appel parénétique à l'adresse de ses propres auditeurs, Judas est issu de la même lignée que l'Antéchrist⁷⁵⁹ ». Le portrait subversif dressé par Abraham a Sancta Clara ne cessera d'alimenter l'antisémitisme religieux et racial pendant des siècles et servira de prétexte aux pires crimes commis encore à notre époque.

Après la Réforme et la Contre Réforme, le XVII^e siècle amorce une nouvelle image de Judas souligne Pierre-Emmanuel Dauzat dans l'ouvrage déjà cité. Thomas More, Erasme, Lorenzo Valla en Italie, entre autres, modifient les interprétations traditionnelles et soulignent l'importance du libre arbitre dans le destin de l'homme :

Dieu savait d'avance – par là, d'une certaine manière, il en voulait la réalisation – que Judas livrerait le Seigneur. C'est pourquoi, au regard de la prescience infaillible et de la volonté immuable de Dieu, la trahison de Judas devait nécessairement arriver, et pourtant Judas pouvait modifier sa volonté ou du moins ne pas accueillir cette volonté impie⁷⁶⁰.

John Donne, poète métaphysique anglais, soutient la thèse, dans son livre le *Biathanatos* (1608), de la nécessité sotériologique de la trahison de Judas et avance l'idée, fort critiquable aux yeux de l'Eglise, que la mort du Christ est une « autocrucifixion » :

Aucun penser nouveau, précise P. E. Dauzat, [...] tout juste a-t-il fait du Christ un synonyme de suicide en ressuscitant un mot archaïque – *biathanatos* – pour mieux montrer comment les mots anciens de « martyr » et de « sacrifice » étaient trop indigents pour épuiser la geste du Christ en croix et appeler les moraux à se taire⁷⁶¹.

John Dohne reprend, en effet, une idée ancienne déjà développée chez Tertullien et Origène, ainsi que chez Augustin et Thomas d'Aquin. « Son âme, expliquait saint Augustin, n'a pas quitté son corps sous la contrainte, mais parce qu'il l'a voulu et comme il l'a voulu⁷⁶² ». Cette thèse moralise le suicide et déculpabilise la trahison de Judas, substituant à l'image de Judas traître celle de Judas instrument nécessaire à l'accomplissement des Ecritures. Publié après sa mort, l'ouvrage de John Donne fut violemment attaqué par des théologiens et par les Encyclopédistes des Lumières qui, dans l'article sur le suicide, notent que « Le doyen de Saint-Paul de Londres [...] entreprend de prouver cette proposition, ou plutôt cet étrange paradoxe : *que le suicide n'est pas essentiellement un péché, qu'il ne puisse jamais cesser de l'être* » pour « consoler ses compatriotes, que la mélancolie détermine assez souvent à se donner la mort [il] entreprit de prouver que le suicide n'est point défendu par

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 14.

⁷⁶⁰ Erasme, *Le libre arbitre*, cité par P.E. Dauzat, *Judas de l'Evangile à l'holocauste*, Paris, Perrin, 2008, p. 120.

⁷⁶¹ P. E. Dauzat, introduction au *Biathanatos*, Paris, PUF, 2001, p. 32.

⁷⁶² J. Donne, *Biathanatos*, Paris, PUF, 2001, p. 212.

l'Écriture sainte, et ne fut point regardé comme un crime dans les premiers siècles de l'Église⁷⁶³ ».

Ainsi depuis le IV^e siècle, Judas incarne le solitaire, le mélancolique et sa culpabilité reconnue ou pas est un topos iconographique et littéraire. Thomas de Quincey (1785-1859) tente lui aussi, dans un court mais, dense essai *Judas Iscariote*, de réhabiliter Judas, en s'appuyant sur les deux versions contradictoires de la mort de l'Apôtre, (Matthieu. XXVII, 3-5 et Actes des Apôtres I, 16). Selon lui « Judas Iscariote participe de l'illusion que tous les apôtres partageaient et qui leur faisait supposer que le Royaume terrestre, sous la sanction et les auspices du Christ attendait, mûrissant lentement, l'heure de son avènement pour le peuple juif⁷⁶⁴ ». Il pense aussi que Judas exécute « les desseins les plus profonds du Christ avec l'énergie dont le défaut constituait la principale infirmité du Christ. Il s'imaginait que, par la vigueur qu'il mettait dans son action, il accomplirait les grands changements politiques que le Christ approuvait sans avoir l'audace de les accomplir⁷⁶⁵ ». Judas se voit donc comme le Double du Christ, idée que Borges reprend dans la première des *Trois versions de Judas* : « Judas reflète Jésus en quelque sorte⁷⁶⁶ ». Dans la troisième version, Jésus s'identifie à Judas : « Pour nous sauver, il aurait pu choisir n'importe lequel des destins qui trament le réseau perplexe de l'histoire ; il aurait pu être Alexandre ou Pythagore ou Rurik ou Jésus ; il choisit un infime destin : il fut Judas⁷⁶⁷ ». D'autres auteurs contemporains, E.-E. Schmitt⁷⁶⁸, M. Pagnol, R. Caillois, notamment, ont reconnu l'Apôtre comme instrument de la Volonté divine. Marcel Pagnol dans *Judas*, montre les hésitations de celui que le Christ a désigné pour le dénoncer. Lors de son arrestation par les Romains et le Caïphe, chez son père Simon, Judas doute encore et cherche un signe qui confirmerait ou infirmerait son rôle de traître, aussi exige-t-il la somme de trente deniers en pièces d'argent :

-L'Étranger. Ce sont des pièces d'argent qu'il lui faut.

-Caïphe. Pourquoi ?

-Judas. Pour accomplir les Écritures. Car le prophète a dit : « Ils ont donné trente pièces d'argent, prix de celui qui a été mis à prix par les enfants d'Israël. »

-Caïphe. « Et ils les ont donnés au potier, comme le Seigneur l'a ordonné. » Il est vrai que c'est un verset de Jérémie. Mais où est le potier ? L'étranger montre Judas.

-Judas. Avant d'être apôtre, j'étais potier. [...] Trente pièces d'argent d'un denier, si vous les avez, ce sera le signe, et je ne pourrai plus douter⁷⁶⁹.

⁷⁶³ Article de l'Encyclopédie sur le suicide, tome 15, djvu/640, cité par P. E. Dauzat, introduction au *Biathanatos*, Paris, PUF, 2001, p. 15.

⁷⁶⁴ Thomas de Quincey, *Judas Iscariote*, Paris, Ombres, 1990, p. 13.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁶⁶ Borges, *Fictions*, in *Œuvres complètes*, T1, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1993, p. 543.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 546.

⁷⁶⁸ E. E. Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Albin Michel, Livre de poche, 2000.

⁷⁶⁹ M. Pagnol, *Judas in Œuvres complètes I, Théâtre*, Paris, Editions de Fallois, 1995, Acte II, scène IV, p. 772.

Roger Caillois, dans *Ponce Pilate*, brosse le portrait d'un Judas apôtre qui poursuit sa mission auprès du procureur de Judée. Il a déjà trahi lorsqu'il demande à être reçu :

Il fallait que je vous avertisse, Procureur. Vous êtes ignorant. Vous ne connaissez pas comme moi les Saintes Ecritures. Vous n'avez pas réfléchi sur Elles. Comment en auriez-vous l'intelligence ? Même les disciples les plus fervents du Sauveur ne comprennent pas le stratagème nécessaire. Mon nom, qui sera exécré dans les siècles des siècles, ne vous dira rien. C'est celui d'un vagabond que ramasse votre police. C'est aussi celui de la Divine Providence. Par mon ministère, tout sera accompli. Par mon ministère et par le vôtre, Ponce Pilate, procureur de Judée. Nous sommes logés à la même enseigne, embarqués sur la même galère. Mais vous n'en savez rien encore, Procureur. [...] Le salut du monde dépend de la crucifixion du Christ. Qu'Il vive, qu'Il meure de sa belle mort, de la piqûre d'une vipère à cornes ou de la peste ou de la gangrène, de n'importe quoi comme tout le monde : c'en est fait de la Rédemption. Mais grâce à Judas Iscariote et grâce à toi, Procureur, il n'en sera rien. [...] Car sais-tu qu'il ne faut rien moins que le martyr du Fils de Dieu pour sauver les hommes ? On dira que tu fus un lâche et que je fus un traître. Je suis comme toi, l'exécuteur de la Volonté divine. [...] Adieu c'est fait je n'ai plus qu'à me pendre. Tu te pendras peut-être aussi, Procureur, quand les enfants même te montreront du doigt, objet du dégoût général pour t'être lavé les mains du sang du Juste. Dès maintenant nos deux noms sont associés pour l'éternité : le Lâche et le Traître. En réalité le Courageux et le Loyal par excellence, celui dont la faiblesse était nécessaire, et l'autre si dévoué qu'il accepta par amour d'être à jamais marqué par le stigmate de la félonie⁷⁷⁰. »

Dans *L'Isola del giorno prima* Judas se révèle pleutre et repentant différent de celui de la tradition que Ferrante, plus diabolique, incarne. Ce dernier n'hésite pas, en effet, à « ingannare anche l'Altissimo, incapace di concepire ogni travestimento della verità. Bastava uccidere Giuda, come subito feci su quello scoglio⁷⁷¹. » Judas voudrait modifier son histoire afin de se libérer du poids de sa faute qui l'a tenu enchaîné sur son rocher comme un nouveau Prométhée, dévoré par le remords, exposé à l'opprobre populaire. Mais pourquoi Umberto Eco ressuscite-t-il la figure biblique à la fin du roman ? Judas apparaît à Roberto dans un rêve qui, si nous l'interprétons selon les théories freudiennes, correspond à un *refoulement* car pour admettre l'émergence de ces pensées, il faut admettre, explique le psychanalyste, qu'elles « ont effectivement existé dans la [ma] vie psychique et qu'elles ont été en possession d'une certaine intensité ou énergie psychiques, mais qu'elles se seraient trouvées dans une situation psychologique particulière, par suite de laquelle elles ne pouvaient (me) devenir

⁷⁷⁰ R. Caillois, *Ponce Pilate*, Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 1981, pp. 53-60.

⁷⁷¹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 424.

conscientes. » Et Freud poursuit : « Je ne puis alors me dispenser d'établir une liaison causale entre l'obscurité du contenu du rêve et l'état de refoulement de certaines pensées du rêve, leur incapacité d'accéder à la conscience, et de conclure que le rêve doit être obscur pour ne pas trahir les pensées prohibées⁷⁷² ».

Or lors du siège de Casal, un étrange événement se produisit : alors que Roberto cherchait son chemin dans les dédales du château où il avait passé la nuit il se trouve face à son double reflété par un miroir :

[...] quando vide sul fondo uno specchio plumbeo di sporcizia, in cui scorre se stesso. Ma avvicinandosi si rese conto che quel se stesso aveva, sì, il suo volto, ma abiti sgargianti alla spagnolesca, e portava i capelli raccolti in una reticella. Non si trattava dunque di uno specchio.[...] dunque non aveva visto se stesso ma qualcun altro, molto simile a lui, di cui ora aveva perduto la traccia. Naturalmente pensò subito a Ferrante. Ferrante lo aveva seguito o proceduto a Casale forse era in un'altra compagnia dello stesso reggimento⁷⁷³ [...]

L'incident serait anodin si un jeune garçon, arrêté le lendemain alors qu'il adressait des signaux à l'armée ennemie, ne l'avait désigné comme le capitaine Gambero qui lui avait promis six pistoles, trois en acompte, en échange de sa trahison. Mais curieusement, soit pour éprouver la vigilance de son lecteur soit pour minimiser l'importance de l'acte que la drôle de guerre semblait favoriser, Umberto Eco le désigne par une périphrase :

[...] *se avesse fatto quello che poi aveva fatto*, nel momento in cui le truppe francesi muovevano dal bastione San Giorgio⁷⁷⁴.

Le capitaine Gambero existait vraiment mais ne fut pas identifié par le jeune prisonnier, de plus certains déclarèrent qu'ils avaient vu quelqu'un (qui ressemblait trait pour trait à l'image aperçue par Roberto dans le miroir) rejoindre les troupes espagnoles. Roberto pense à Ferrante. Mais à présent les Français doutent et craignent une trahison des Italiens. Irrité par le soupçon qu'il perçoit chez les Français, le vieux Pozzo tente de laver l'affront par un exploit guerrier dont il est coutumier :

Era uscito dalla porta e aveva cavalcato come una furia, la spada levata, contro le schiere nemiche. Non voleva evidentemente metterle in fuga, ma gli era parso opportuno fare di testa sua, tanto per farla vedere agli altri⁷⁷⁵.

⁷⁷² E. Freud, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1988, p. 113.

⁷⁷³ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., pp. 58-59.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 70.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 70.

Frappé en plein front par une balle espagnole, il meurt laissant Roberto effondré. A partir de ce jour, ses yeux commencèrent à le faire souffrir. Roberto a-t-il trahi ? Et dans ce cas est-il responsable de la mort de son père ? Refoulé, le sentiment de culpabilité surgit dans son rêve des années plus tard et se matérialise dans la personne de Judas, le traître intemporel. L'usage du rêve comme matériau narratif renvoie à plusieurs significations et enrichit le texte de nouveaux échos. Si Judas a servi le dessein de Dieu, alors le Christ voulait mourir : c'est un suicide et puisque le Fils de Dieu l'a fait, il ne peut être reconnu comme un péché. C'est la thèse développée par John Donne dans le *Biathanatos* reprise par Umberto Eco qui disculpe doublement son héros coupable d'une trahison passée et d'un « péché » à venir, celui de son suicide.

L'échange entre les deux félons, Ferrante et Judas, se révèle surprenant et déconcertant pour le lecteur car l'auteur met en concurrence, dans l'espace fictionnel, le métaphysique et le géographique voire le scientifique. Umberto Eco brouille les pistes, crée un texte hybride où Judas explique scientifiquement à Ferrante comment il peut empêcher la crucifixion en changeant d'univers grâce au méridien antipode, justifiant par là-même le titre du roman « *L'Isola del giorno prima* ». Stratégie narrative mais aussi morale puisque ce dialogue reflète la recherche passionnée des hommes de ce temps d'un compromis entre la religion, la science et la raison. Pluralité des signes, pluralité de sens, le romancier joue entre plusieurs niveaux de lecture et d'écriture, pratiquant dans ce passage ce qu'il nomme *l'ironie intertextuelle* renvoyant le lecteur aux textes bibliques et gnostiques et aux nombreuses interprétations littéraires du personnage.

2.7 - L'assassinat du Double

Le rêve continue, entraîne Roberto dans une sorte de galerie des glaces aux miroirs déformants qui reflètent les métamorphoses successives de son double. Ferrante revêt successivement l'apparence du père Caspar, le visage à moitié dissimulé par un bandeau noir, puis de l'abbé de Morfi, ensuite d'un pirate et enfin il apparaît sous les traits de Roberto : « e a Roberto pareva di vedersi in uno specchio⁷⁷⁶ ». Ferrante, toujours plus démoniaque, défie Roberto, menace de le tuer pour se libérer et vivre dans un monde infernal dont il sera le nouveau Lucifer. Pour la première fois Roberto parle avec son double et découvre son propre égarement :

⁷⁷⁶ *Ibidem*, p. 425.

Ora non mi resta che uccidere te, e vivere libero in un mondo da cui è escluso il rimorso, l'inferno è sicuro per tutti, e laggiù un giorno io sarò accolto come il nuovo Lucifero. » [...] « No, » aveva gridato Roberto, « non te lo consentirò ! Io ucciderò te, e libererò Cristo. So ancora tirare di spada, mentre a te mio padre non ha insegnato i suoi colpi segreti ! »⁷⁷⁷ « 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. Andiamo⁷⁷⁸.

A Casal le perspicace Saint-Savin avait parfaitement cerné la double personnalité de son jeune ami et le rôle de Ferrante mais Roberto n'était alors qu'un jeune hobereau campagnard peu averti, fort éloigné des débats philosophiques et psychologiques, aussi n'avait-il pas intériorisé les propos du libertin. Saint-Savin lui avait expliqué que ce frère ennemi n'était que le substitut de ses « paure » et « vergogne⁷⁷⁹ » et que « Forse non amavate vostre padre tanto quanto credete, ne temevate la durezza con cui vi voleva virtuoso, e gli avete attribuito una colpa, per poi punirlo non con le vostre, ma con le colpe di un altro⁷⁸⁰ ».

Ferrante illustre le conflit psychique de Roberto et sa révolte intérieure contre l'autorité parentale, l'ordre établi et les interdits religieux. Ainsi le sentiment de culpabilité, que notre héros avait rejeté dans son inconscient, trouvait-il son origine dans ce désir de liberté et d'affranchissement des valeurs traditionnelles. Des voix s'élèvent à l'époque, penseurs, philosophes, « libertins baroques⁷⁸¹ » qui partagent les mêmes doutes et les mêmes interrogations religieuses. Ils s'inspirent de Montaigne, lisent Descartes, ils veulent s'affranchir, « penser librement pour vivre librement⁷⁸² » : un mal du siècle en quelque sorte. Selon l'analyse de Didier Souiller :

On ne peut qu'être frappé par l'étroite corrélation qui existe entre la hiérarchie des pouvoirs, selon l'idéologie « officielle » de la pensée théologico-politique, et le jeu des équivalences symboliques, constitutifs de ce que la psychanalyse nomme le Surmoi. En effet, le monde étant conçu comme une pyramide représentative des différents degrés de l'autorité, de Dieu jusqu'au Père de famille, l'inconscient collectif dispose ainsi d'un ensemble de figures qui, toutes, incarnent l'ordre traditionnel. Historiquement tout

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 425.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 426.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 78.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 79.

⁷⁸¹ Michel Onfray, *Les libertins baroques*, Paris, Grasset, 2007, Introduction, pp. 21-36.

⁷⁸² *Ibidem*, p. 25.

concourt à la prégnance de ces images : le Concile de Trente, dans son rôle d'encadrement des beaux-arts avait encouragé la représentation de Dieu et des créatures angéliques qui l'entourent, sous la forme d'une cour monarchique ; simultanément se précisait le culte monarchique dans les Etats à tendance centralisatrice⁷⁸³.

Umberto Eco mobilise dans le chapitre 37, *Esercitazioni Paradossali su come pensino*, les ressources d'un langage rhétorique, paradoxal, où s'affrontent deux discours, deux conceptions philosophiques des sciences, de la matière et de l'être : celle du *cogito* de Descartes qui mathématise la matière identifiée à une « substance étendue en longueur, largeur et profondeur », sans vide, et celle de Gassendi, qui soutient que nos connaissances viennent des sens, que la matière est constituée de particules, il oppose matière et espace. Le titre, *Esercitazioni Paradossali su come pensino le Pietre*, fait référence à une œuvre de Gassendi, les *Exercitationes Paradoxicae Adversus Aristoteleos* (1624) que Gassendi, (*il Canonico*⁷⁸⁴ dans *L'Isola del giorno prima*), rédige contre les Péripatéticiens. Gassendi vise à travers son ouvrage l'enseignement de la Scolastique dans les Ecoles et la futilité des disputes publiques *quod libet*. Il dénonce le règne de la seule pensée du Stagirite, l'absence de liberté d'opinion et d'étude mathématique et physique et ose attaquer toute la doctrine d'Aristote ; il lui reproche entre autres ses lacunes et contradictions et conteste l'authenticité de ses œuvres. Son pamphlet fut violemment critiqué par les Péripatéticiens, même si certains comme le Père Honoré Fabri⁷⁸⁵ reconnaissent la valeur du Prévôt, aussi Gassendi différa-t-il prudemment la publication du Livre II de ses *Exercitationes Paradoxicae*.

Dès le titre du chapitre Umberto Eco nous immerge dans l'histoire des idées du XVII^e siècle. Les *Exercitationes* de Gassendi stigmatisent la rébellion des Modernes contre la domination de la doctrine aristotélicienne imposée par l'orthodoxie religieuse. Complexe, car polysémique, le texte se révèle riche d'inférences métatextuelles. La méditation de Roberto est un monologue intérieur construit selon un schéma dialogal dans la tradition scolastique de la *disputatio*. La structure antithétique délivre le message respectif des philosophes, celui de Descartes et celui de Gassendi sous-tendu par celui d'Aristote. L'enjeu est une nouvelle détermination de la matière, de l'homme, de l'espace et du temps dans une cosmologie bouleversée par les découvertes de Copernic, de Galilée et du Nouveau Monde. Le différent

⁷⁸³ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p. 86.

⁷⁸⁴ Gassendi exerçait la charge de Prévôt à Digne et Jean Noël Schifano le désigne ainsi dans la traduction qu'il donne de *L'Isola del giorno prima*.

⁷⁸⁵ Le Père Honoré Fabri est un jésuite admirateur d'Aristote, « d'esprit large et ouvert, il sait rendre justice [...] et ne ménage pas les éloges à Bacon, Descartes, Hobbes, Harvey, Gilbert, Boyle, Galilée, Gassendi. » (G. Sortais, *La philosophie moderne depuis Bacon jusqu'à Leibniz*, TII, Paris, Paul Lethielleux, 1922, p. 40). Cet ouvrage a largement contribué à notre connaissance de Gassendi. Nous y avons puisé les éléments de ce paragraphe le concernant.

entre Descartes et Gassendi dura plusieurs années, de 1637 à 1648, environ, période durant laquelle Descartes publia *Le Discours de la Méthode*, la *Géométrie*, la *Dioptrique*, les *Météores* et les *Méditations métaphysiques*⁷⁸⁶. La polémique débute avec la publication des *Météores* en 1637. Descartes, en effet, bien que traitant « de l'apparition de plusieurs soleils », ne mentionne pas la brochure de Gassendi de 1629 portant sur les parhélies de Rome. Aussi lorsque le Père Mersenne demande à Gassendi de « bien vouloir formuler ses objections aux *Méditations*⁷⁸⁷ » de Descartes avant leur publication, Gassendi lui rappelle l'attitude de Descartes mais cède cependant aux sollicitations de son ami et « propose » « au très honorable René Descartes » « ses raisons de douter⁷⁸⁸ » de sa méthode. Gassendi s'oppose au rationalisme de Descartes et à sa philosophie dualiste qui ne voit dans l'homme que son esprit :

Je reconnais ici que je me suis trompé, car je pensais parler à une âme humaine, ou bien à ce principe interne par lequel l'homme vit, sent, se meut et entend, et néanmoins je ne parlais qu'à un pur *esprit*, car je vois que vous ne vous êtes pas seulement dépouillé du corps, mais aussi d'une partie de l'âme [...]. Je veux bien que vous soyez dorénavant appelé un esprit, et que vous ne soyez précisément qu'une chose qui pense⁷⁸⁹.

Il écrit encore dans sa réponse à la première méditation :

Il n'y a qu'une chose que je ne comprends pas bien⁷⁹⁰ » [...], « qui est de savoir pourquoi vous n'avez pas mieux aimé tout simplement et en peu de paroles tenir toutes les choses que vous aviez connues jusques alors pour incertaines (afin puis après de mettre à part celles que vous reconnaîtriez être vraies) que, les tenant toutes pour fausses, ne vous pas tant dépouiller d'un ancien préjugé que vous revêtir d'un autre tout nouveau .

Descartes lui répond sur un ton hautain, avec quelque insolence : « Il ne semble pas, ô chair, que vous sachiez en façon quelconque ce que c'est que d'user de raison⁷⁹¹. »

Ainsi Umberto Eco s'appuie-t-il sur la polémique qui opposa « les deux plus grands philosophes que comptait alors la France, et même l'Europe, car Hobbes ne saurait disputer la palme même à Gassendi⁷⁹² » et nous plonge dans les tempêtes intellectuelles qui agitent le

⁷⁸⁶ Voir sur le sujet l'article de Charles Jacques Beyer *Comment Descartes combattit Gassendi* in PMLA, vol. 59, n° 2, juin 1944, pp. 446-455, ainsi que : Descartes, *Œuvres philosophiques*, tome 2 (1638-1642), Paris, Garnier Frères, 1967 où figure la correspondance de Descartes et Gassendi.

⁷⁸⁷ Cf. J. Beyer dans l'article cité ci-dessus.

⁷⁸⁸ Descartes, *Œuvres philosophiques*, tome 2 (1638-1642), Paris, Garnier Frères, 1967, pp. 705-706.

⁷⁸⁹ Gassendi, *Objections*, Paris, Edition Cousin, tome 2, pp.100, 101, cité par G. Sortais, *La philosophie moderne depuis Bacon jusqu'à Leibniz*, TII, Paul Lethiellieux, Paris, 1922, p. 51.

⁷⁹⁰ Descartes, *Œuvres philosophiques*, tome 2 (1638-1642), Paris, Garnier Frères, 1967, p. 707.

⁷⁹¹ Descartes, *Réponses*, p. 251, cité par G. Sortais, *La philosophie moderne depuis Bacon jusqu'à Leibniz*, tome 2, Paris, Paul Lethiellieux, 1922, p. 52.

⁷⁹² G. Sortais, *La philosophie moderne depuis Bacon jusqu'à Leibniz*, TII, Paris, Paul Lethiellieux, 1922, p. 55.

monde érudit. « La singulière figure » de corail, « unique chose vivante » sur la *Daphné* est prétexte à l'exposé de la théorie atomiste de Gassendi. Partisan de l'atomisme d'Epicure auquel il superpose la doctrine chrétienne d'un Dieu organisateur de l'Univers et de l'âme spirituelle, Gassendi, comme tous les philosophes et les savants de son temps, s'intéresse à la composition de la matière et en particulier à celle des pierres⁷⁹³. Défenseur de la *chymie* moderne, il est l'inventeur du terme « molécule ». Il s'inspire des travaux du chimiste Etienne de Clave⁷⁹⁴ pour définir la pierre et sa formation, en montrant les limites et les insuffisances de la théorie aristotélicienne des quatre éléments « incapables de rendre compte de la diversité des pierres ». Il attribue « à la semence qui les forme rien de moins que la *spiritualité* remplaçant ainsi l'hylozoïsme de de Clave par l'animisme : si cette vertu séminale est active, ce n'est pas simplement au sens où l'est la matière atomique (*materia actuosa*), mais au sens d'une substance consciente de ses opérations, qui ne peut être qu'un esprit⁷⁹⁵ ».

Nous retrouvons dans le chapitre les principaux éléments de cette théorie :

Vivono e pensano le cose ? Il Canonico gli aveva detto un giorno che, a giustificare la vita e il suo sviluppo, occorre che in ogni cosa ci debbano essere dei fiori della materia, delle sporá, delle semenze. Le molecole sono disposizioni di atomi determinati sotto figura determinata, e se Dio ha imposto leggi al caos degli atomi, i loro composti analoghi⁷⁹⁶.

Roberto dialogue avec lui-même, développant alternativement les thèses contradictoires des deux éminents savants. Roberto adopte la rhétorique et la méthode introspective de la quête de la connaissance de Descartes. Il doute, s'interroge sur l'existence des choses, sur sa propre existence et sur celle de Dieu. Il agit comme son illustre modèle, cherche à se dépouiller de son corps, de son humanité, pour atteindre « le roc et l'argile, le socle inébranlable », « lo zoccolo duro dell'essere », sur lequel il pourra fonder sa connaissance. Ne disposant pas du fameux poêle⁷⁹⁷ dans lequel Descartes se tenait enfermé pour méditer, Roberto s'expose tout nu aux rayons du soleil et « il résolut de penser ainsi que pensent les pierres » :

Sono una pietra, sono una pietra, si diceva. E poi, per evitare persino di parlare a se stesso : pietra, pietra, pietra⁷⁹⁸.

⁷⁹³ Gassendi, *De Lapidibus ac Metallis*, 1658.

⁷⁹⁴ Etienne de Clave, médecin chimiste auteur de *Paradoxes ou Traitez Philosophiques des Pierres et Pierreries*, 1635.

⁷⁹⁵ O. R. Bloch, *La philosophie de Gassendi*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, pp. 267-268.

⁷⁹⁶ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 435.

⁷⁹⁷ Descartes avait coutume de s'enfermer « dans son poêle », mot qui désigne une chambre chauffée par un poêle placé dans une pièce contiguë.

⁷⁹⁸ *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 440.

2.7.1 Don Juan

La révolte, le désir de liberté, se manifestent dans le roman, sous les traits de Ferrante, avatar de la figure légendaire de Don Juan, amoral, assassin, « rebelle aux lois morales et divines⁷⁹⁹ », profanateur des morts :

Contrairement à ce qu'on serait tenté de conclure aujourd'hui, ce n'est pas le jouisseur et le séducteur sans scrupules que ce XVII^e siècle catholique et méditerranéen jette en enfer, c'est l'offenseur de Dieu, le profanateur du sacré qui viole la limite impartie aux vivants, trouble la paix des morts et refuse enfin le pardon offert au repentir même tardif⁸⁰⁰.

Aux environs de 1620, un moine de l'ordre de la Merci⁸⁰¹, Fray Gabriel Tellez, plus connu sous son nom d'écrivain Tirso de Molina, crée Don Juan dans une pièce *El Burlador de Sevilla*. La personnalité de Don Juan, sa forfaiture, ses aventures galantes, son mépris des femmes se trouvent déjà dans le théâtre de Lope de Vega, de Cueva ou de Calderon, mais aussi dans les légendes, les chroniques de nombreux pays. Cependant Tirso de Molina innove en substituant au crâne qui parle, au spectre ou au vampire des légendes, la tradition antique de la statue qui tue son meurtrier⁸⁰². Le sujet plait et le *Burlador* est repris en Italie par les comédiens de la *Commedia dell'arte*. Giacinto Andrea Cicognini, écrivain florentin en donne également une version, *Il convitato di pietra* (1640). Invités par Mazarin, les comédiens italiens jouent la pièce ou improvisent sur l'argument et remportent un grand succès. Biancolelli propose une autre version et s'illustre dans l'interprétation d'Arlequin le valet de Don Juan ; il acquiert la réputation du plus grand acteur de son siècle. En France deux auteurs comédiens, Nicolas Drouin, dont le nom de comédien est Dorimon⁸⁰³ puis Claude Deschamps dit de Villiers⁸⁰⁴ écrivent chacun *Le Festin de Pierre* ou *Le fils criminel* inspirés des Italiens et de Tirso. Molière, puisant dans les mêmes sources, compose *Don Juan ou Le festin de pierre*. Aussitôt attaqué par les dévots, qui l'accusent d'athéisme, *Dom Juan* ne sera rejoué dans son écriture originelle qu'en 1841 à la Comédie – Française. Le mythe est né, se propage sur tous les tréteaux européens, comédies burlesques, ballets, opéras, en littérature, romans, nouvelles, poèmes, et se perpétue jusqu'à nos jours : « Ce prestige de Don Juan que trois siècles n'ont

⁷⁹⁹ G. Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 40.

⁸⁰⁰ J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1976, pp. 69-70.

⁸⁰¹ L'Ordre de la Merci, ordre hospitalier et mendiant, fondé au XIII^e siècle, se consacre au rachat des chrétiens prisonniers des infidèles.

⁸⁰² J. Rousset, in *Le mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1976, rappelle la tradition transmise par Aristote dans *La Poétique* p. 115.

⁸⁰³ Dorimon acteur écrivain compose plusieurs pièces dont *Le Festin de Pierre* ou *Le Fils criminel* (1659).

⁸⁰⁴ Deschamps Villiers acteur écrivain compose sa propre version en 1660. Molière joue *Dom Juan ou le Festin de pierre* en 1665.

pas éteint » constate Michel Foucault en 1976⁸⁰⁵. Jean Rousset dans son passionnant essai, *Le mythe de Don Juan* déclare :

On parle de Don Juan, on écrit sur Don Juan comme s'il nous concernait encore, comme si notre temps espérait, à travers lui, interroger et comprendre ses propres énigmes. [...] Je dirai même que trois siècles ont confirmé et accru, car c'est l'époque moderne, depuis le romantisme, qui a ancré dans nos esprits, et popularisé sinon le mythe, du moins le personnage⁸⁰⁶.

Ferrante, le double de Roberto, a bien des points communs avec le Don Juan de Tirso ou de Molière. Comme lui, il est le fils rebelle ; il séduit la femme aimée de Roberto, Lilia, puis l'abandonne, il trahit, trompe, offense Dieu et les hommes, et se réclame du démon. En se manifestant, le double met fin à l'hallucination de l'esprit cyclothymique de Roberto. Ferrante n'est pas extérieur à Roberto, il est « lui » et l'un des deux doit mourir. L'assassinat du Double exprime, pour Otto Rank, « l'illusion inconsciente (du héros) qui s'est séparé d'un moi mauvais et blâmable, illusion du reste qui paraît être la condition de chaque suicide⁸⁰⁷ ». Les deux hommes s'affrontent dans un duel mortel :

I due fratelli si fronteggiavano, per la prima volta, a dar inizio al loro ultimo scontro. [...] Il cielo si era deciso a secondare quel fratricidio⁸⁰⁸.

À la violence des hommes répond une violence sacrée. Alors que les deux hommes luttent, Roberto invoquant le Christ et Ferrante Astaroth, « una nuvola rossastra » dans le ciel étend « une ombre sanguine, comme si là-haut quelqu'un avait égorgé les chevaux du I due fratelli si fronteggiavano, per la prima volta, a dar inizio al loro ultimo scontro. [...] Il cielo si era deciso a secondare quel fratricidio⁸⁰⁹.

À la violence des hommes répond une violence sacrée. Alors que les deux hommes luttent, Roberto invoquant le Christ et Ferrante Astaroth, « una nuvola rossastra » dans le ciel étend « une ombre sanguine, comme si là-haut quelqu'un avait égorgé les chevaux du Soleil » en écho à ce combat fratricide :

Una nuvola rossastra aveva improvvisamente steso tra la nave e il cielo un'ombra sanguigna, come se lassù qualcuno avesse sgozzato i cavalli del Sole⁸¹⁰.

L'allégorie rappelle l'Apocalypse de Saint Jean et les chevaux égorgés évoquent l'armée de Dieu combattant les démons mythiques. La prose enfle, gronde, explose, se déploie en

⁸⁰⁵ M. Foucault, *La Volonté de savoir*, Paris, 1976, p. 54.

⁸⁰⁶ J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1976, p. 170.

⁸⁰⁷ O. Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 2001, p. 131.

⁸⁰⁸ U. Eco, *Isola del giorno prima*, cit., p. 426.

⁸⁰⁹ U. Eco, *Isola del giorno prima*, cit., p. 426.

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 426.

ondes musicales aux accents wagnériens : « un grand concert de tonnerre et d'éclairs avait éclaté ». La lutte fratricide se déroule dans un décor apocalyptique orchestré par les éléments déchaînés. Aux verbes à l'imparfait succèdent les participes présents ; ils enchaînent, accélèrent les actions. Les éclairs, la foudre et le tonnerre se déchaînent en harmonie avec la gestuelle des combattants. Le Coup de la Mouette, que Saint-Savin a enseigné à Roberto, met fin au combat.

Libéré, mais toujours sous l'emprise de la fièvre, Roberto construit un navire aérien, s'envole vers la lune et les planètes, vers « tutti gli innumerevoli e infiniti mondi » qu'il visite avec la Colombe devenue immaculée, à moins que ce ne fut un vieux pélican, « come dev'essere il Figlio⁸¹¹ ». L'univers onirique créé explose sémantiquement sous le flux des souvenirs événementiels ou livresques : Kircher et le voyage cosmique de Theodidactus avec l'ange Cosmiel (*Iter extaticum*), Cyrano de Bergerac (*Etats de l'empire de la lune et du soleil*), Fontenelle et les *Entretiens sur la pluralité des mondes*, l'île et l'observatoire maltais du père Caspar, la Colombe orange ou blanche, le pélican, symboles christiques. Un bouquet final linguistique clôtur ce feu d'artifices : « une polenta de maïs » à la sauce rabelaisienne ! Les temps et les espaces s'enchevêtrent, les genres littéraires aussi, l'auteur transforme l'« Epopea Sacra in una Commedia Libertina⁸¹² », la machine littérature s'emballe joyeusement dans un délire savamment débridé, reflet de l'esprit du héros. « Ce songe sans queue ni tête » exprime le sentiment de culpabilité et la crainte du châtement qui perturbent la conscience de Roberto car selon Otto Rank « le passé d'un homme est intimement lié à son être et devient son malheur s'il essaye de s'en détacher⁸¹³ ». La dualité entre le Bien et le Mal chez l'homme et dans le monde, la conception dualiste de l'âme transcendent le texte et renvoient au débat qui agite et divise au XVII^e siècle, théologiens, philosophes et libertins. La division de la personnalité se manifeste dans le théâtre du XVII^e siècle à travers le fidèle valet de Don Juan, raisonneur, conseiller, plus poltron souvent qu'animé de sentiment religieux ou de scrupules moraux, bouffon dans la *commedia dell'arte*. Il incarne la conscience absente de son maître, la doxa populaire, un double raisonnable, prudent et réfléchi : Sancho chez Cervantes, Catalinon chez Tirso, Passarino dans le *Convitato di pietra* de Cicognini, Arlequin, le *zanni* des comédies italiennes, Sganarelle dans le *Don Juan* de Molière⁸¹⁴ et Leporello du *Don Giovanni* de Mozart.

⁸¹¹ *Ibidem*, p. 427.

⁸¹² *Ibidem*, p. 428.

⁸¹³ O. Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 2001, p. 16.

⁸¹⁴ Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*, Paris, Gallimard folio classique, 1998, scène II Acte V, pp. 219-220.

Le langage réfléchit une pensée hors de toute conscience, un double, une division dans l'être. En mettant en images la conscience de Roberto, le rêve le libère, le révèle à lui-même et provoque des interrogations ontologiques qui se préciseront au chapitre suivant. Roberto recouvre avec le rêve un équilibre fécond stimulateur de découvertes sur sa psyché et sur « l'humaine condition ». Une autre faiblesse lui apparaît alors : la peur de la mort. « Alla Griva nessuno gli aveva insegnato a pensare alla morte⁸¹⁵ ». « Ecco, alla Griva, non si facevano discorsi che coinvolgessero morte, guidizio, inferno o paradiso. La morte, a Roberto, era apparsa a Casale, ed era stato in Provenza e a Parigi che era stato indotto a riflettervi, tra discorsi virtuosi e discorsi scapestrati.⁸¹⁶ » Divisé entre souvenirs d'enfance et *disputatio* philosophique il s'interroge : « Perché avrei speso tanto tempo a conversare di filosofia se ora non fossi capace a far della mia morte il capolavoro della mia vita⁸¹⁷ ? » Roberto s'engage alors dans une profonde méditation sur la seule énigme qui hante le philosophe, la question fondamentale qui « n'est pas le naturel de la fin mais le mystère du commencement » :

Ecco perché era stato gettato sulla *Daphne*, si disse Roberto. Perché solo in quel riposevole romitorio avrebbe avuto agio di riflettere sull'unica domanda che ci libera da ogni apprensione per il non essere, consegnandoci allo stupore dell'essere⁸¹⁸.

« Essere et non-essere » joue sur un paradoxe que Shakespeare a immortalisé avec le *To be or not to be* d'Hamlet méditant sur la finalité existentielle de l'homme. Roberto prend la posture théâtrale du personnage shakespearien et commence son parcours métaphysique, son transfert vers un autre monde. Il s'interroge sur sa propre nature, sa dualité enfin reconnue, son destin, en regardant l'« unica cosa viva » sur la *Daphné* : « il teschio di corallo ». L'énoncé recouvre ici un double sens rhétorique et philosophique : rhétorique car la formule finalise le plein et le vide de la condition humaine en résonance avec les querelles scientifiques sur la lecture de l'univers qui opposent les aristotéliens et les physiciens modernes comme Pascal⁸¹⁹, philosophique car il renvoie à la question fondamentale de l'être. Le débat intérieur se prolonge et c'est selon les règles de la dissertation que Roberto, ayant perdu son masque, effectue sa métamorphose. Il philosophe à la manière des hommes de son temps, il doute comme Descartes : est-il une « machine humaine », est-il matière ou pur

⁸¹⁵ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 430.

⁸¹⁶ *Ibidem*, pp. 431-432.

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 433.

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 433.

⁸¹⁹ Pascal s'oppose aux théories aristotélienne et cartésienne qui ne croient pas au vide dans la nature, ce que montre sa correspondance avec le Père Noël, ancien maître de Descartes. Voir à ce sujet l'article de O. Jouslin in le site : <http://www.revue.etudes-episteme.org/spip.php?article 93>.

esprit, ne découvrira-t-il « nuove terre soltanto attraverso il cannocchiale della parola » ? « Vivono e pensano le cose⁸²⁰ » ? Le monde existe-t-il en dehors de lui ? Face au « plein » des nouveaux mondes cosmique, terrestre, scientifique, Roberto constate que de toutes choses, « il n'en est pas une seule si vide et si nécessaire » que lui. Il est, dirait Montaigne, « le scrutateur sans connaissance, le magistrat sans juridiction et après tout le badin de la farce⁸²¹ ».

Le problème de « l'être et du non-être » se pose avec insistance au XVII^e siècle. Avec Galilée, qui « a guéri les yeux des hommes et leur a montré de nouveaux cieux et une nouvelle terre dans la Lune⁸²² », et la découverte du Nouveau Monde, naissent de nouvelles interrogations sur la Nature, sur Dieu, sur la place de l'homme dans l'univers, sur le « moi », ce « moi haïssable » selon Pascal. Le XVII^e siècle marque un tournant décisif dans la connaissance de soi avec l'*ego cogito* de Descartes.

L'histoire de l'ontologie nous montre l'évolution du concept et la permanence d'un double discours qui pose sans cesse la question de l'être sans parvenir à le définir. Dans l'Antiquité, Parménide⁸²³ fut le premier à formuler, dans un célèbre *Poème*, les rapports entre *l'être et le non-être* et *le penser, l'être et le dire*. Considéré comme « un Homère pour la philosophie » par ses contemporains, comme un platonicien avant la lettre par Sextus Empiricus⁸²⁴ qui « rejette la raison de l'opinion qui n'aboutit qu'à des assomptions faibles au profit de la raison science, infaillible, et refuse donc tout crédit aux sens⁸²⁵ », Parménide « fait un grand récit [...] des tribulations de l'Etre, présentant, au lieu de l'épopée [...] le grand roman de la philosophie⁸²⁶ ». Le sophiste Gorgias (environ 485-380 av. J. C.), dans son *Traité du Non-Etre*, attaque vivement l'affirmation de Parménide selon laquelle « l'être est et le non-être n'est pas » et « c'est la même chose, penser et être⁸²⁷ ». Gorgias avance la thèse : si « l'être est » on doit dire que « le non-être est le non-être » [...] la représentation de l'être ne nous livre pas l'être et la connaissance est impossible [...] ; même si l'être était connaissable, il ne serait pas communicable à autrui. On en prend connaissance en effet par la perception, et on la communique par le langage. Or perception et langage sont hétérogènes, [...] parler ce n'est

⁸²⁰ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 435.

⁸²¹ Montaigne, *Essais*, cité par Anne-Laure Angoulvent, *L'esprit baroque*, Paris, Que sais-je, PUF, 1994, p. 19.

⁸²² Campanella, lettre de Campanella à Galilée, in Galilée, *Opere*, XI 21-26, citée par Philippe Hamon, *La mutation du visible*, vol 2, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 15.

⁸²³ Parménide est un philosophe grec présocratique de la fin du VI^e siècle avant J.C. Les fragments de son *Poème*, datant du V^e siècle, constituent selon Barbara Cassin et si l'on en juge par le nombre d'écrits qui lui sont consacrés, « presque un texte sacré » (4^e de couverture de Barbara Cassin, *Parménide Sur la nature ou sur l'étant*, Paris, Seuil, 1998.)

⁸²⁴ Sextus Empiricus, médecin philosophe du II^e siècle a traduit et interprété le *Poème* de Parménide.

⁸²⁵ Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos*, VII-2, cité par Barbara Cassin, *Parménide Sur la nature ou sur l'étant*, Paris, Seuil, 1998, p. 15.

⁸²⁶ Barbara Cassin, *Parménide Sur la nature ou sur l'étant*, Paris, Seuil, 1998, p. 22.

⁸²⁷ G. Romeyer-Dherbey, *Les sophistes*, Paris, Que sais-je, PUF, 1989, pp. 36-38.

pas voir⁸²⁸ ». La vision de Gorgias, analyse Mario Untersteiner⁸²⁹, « reflète une vision tragique du monde. Tragique qui ne connaît point de consonances finales, et de résolution de tensions : les seules cessations de combat que connaisse la tragédie, ce sont celles d'un combat qui cesse faute de combattants ».

Quant au sophiste Protagoras (492-422 av. J.C), dans son ouvrage *La Vérité*, il reconnaît à l'homme la liberté de choisir des choses qui sont et celles qui ne sont pas : « L'homme est mesure de toute chose, des choses qui sont, qu'elles sont, des choses qui ne sont pas, qu'elles ne sont pas⁸³⁰ ». Il affirme ainsi « que la vérité des choses se trouve dans l'homme plutôt que dans les choses elles-mêmes [...] L'étant n'est donc pas en soi, mais existe par l'appréhension de la pensée par laquelle seule quelque chose apparaît, et apparaît tel. L'être pensant, c'est-à-dire l'homme, donne leur mesure aux choses parce que leur être consiste en un apparaître et parce que le sujet humain est source de cet apparaître⁸³¹ ».

« Les Sophistes », souligne Gilbert Romeyer Dherbey, « ont été relégués dans la catégorie des « penseurs maudits, [...] de possesseurs d'un faux savoir, ne cherchant qu'à tromper, et faisant pour cela un large usage du paralogisme [...] », remarquons cependant que la rhétorique de ces penseurs rend compte de l'embarras à parler de l'être. Selon Aristote, l'homme se dit de multiples façons : il est un être de langage. Après lui la réponse à la question « qu'est-ce que l'être » sera refoulée⁸³². Quant à la théologie, en considérant l'homme à l'image de Dieu, elle limite le débat car « comment se connaîtrait-il [l'être] sans connaître Dieu ? Mais si c'est vraiment de Dieu qu'il est l'image, comment se connaîtrait-il soi-même ?⁸³³ ». Alors que Montaigne peint l'individu, Descartes avec le *cogito sum* « entend procurer à la philosophie un sol nouveau et sûr. Mais ce qu'il laisse indéterminé dans ce commencement « radical », c'est le mode d'être de la *res cogitans*, plus exactement le sens d'être du « *sum* ». [...] L'*ego* de Descartes est « un moi pur qui se connaît existant en tant qu'il pense⁸³⁴ ».

Dans *L'Isola del giorno prima*, la célèbre formule « Essere et non essere » condense et conclut une vie, un roman et un monde. Elle ferme la porte d'une existence, d'une fiction et d'une hégémonie intellectuelle, celle d'Aristote et des Grecs et ouvre sur un abîme inconnu,

⁸²⁸ *Ibidem*, pp. 36, 37, 38.

⁸²⁹ G. Romeyer-Dherbey, *Les choses mêmes : la pensée du réel chez Aristote*, p. 49.

⁸³⁰ Cité par G. Romeyer-Dherbey, *Les sophistes*, cit., p. 18.

⁸³¹ *Ibidem*, pp. 28, 29.

⁸³² U. Eco, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, p. 27.

⁸³³ E. Gilson, *L'esprit de la philosophie médiévale*, p. 225, cité par V. Carraud, *L'invention du moi*, Paris, PUF, 2010, p. 5.

⁸³⁴ V. Carraud, *L'invention du moi*, Paris, PUF, 2010, pp. 235, 246, 247.

« le non-être » qui ne peut pas ne pas être selon Gorgias⁸³⁵. L'aporie occupe dans le contexte une fonction sémiotique et instaure une homologie entre Roberto et l'homme du XVII^e siècle en mutation, entre le Roberto du passé et celui à venir, entre les discours des Anciens et les nouveaux discours sur la physique, la chimie, la cosmologie, sur l'Être. L'insertion de l'expression dans le récit tient lieu de « discours focal » : il noue ensemble les fils du temps et de l'espace, du penser, de l'être et du dire. Elle recouvre le passé et le présent et le « non-être » inconnu de Roberto. Elle est le signe de la bifurcation, le sème du choix vital qui s'offre à lui. Confronté depuis l'enfance au problème de la reconnaissance et de l'identité, prisonnier sur son bateau, le moment est venu pour notre héros de choisir sa voie.

2.7.2 La métaphore de la pierre

Le « Sono una pietra » *parce que j'ai été piqué par le poisson pierre* révèle un rapport inédit entre Roberto et la pierre, assez déroutant pour le lecteur car il perçoit le changement de niveau dans le discours sans mesurer les inférences sémantiques. La phrase postule une relation possible entre un humain et une matière inerte, sans propriétés communes apparentes, et affirme leur équivalence. La figure métaphorique relève des signes produits, selon Umberto Eco, *par ratio diffilis*, c'est-à-dire modelés « sur le type abstrait du contenu⁸³⁶ ». « La métaphore en tant que figure », dit Paul Ricoeur, « consiste dans un déplacement et dans une extension du sens des mots ; son explication relève d'une théorie de la substitution⁸³⁷ ». L'énonciation métaphorique *être comme* une pierre implique alors un double questionnement du sens vers la référence, de la définition de l'être à la métaphore. La figure procède de l'intention didactique de l'auteur de traduire le « travail de pensée » de Roberto et sa quête métaphysique de *l'essere non-essere*. Umberto Eco réinvestit la métaphore dans le discours spéculatif, passant du mode fictionnel au philosophique. Il croise deux modes discursifs et établit une analogie paradoxale entre l'être et la pierre en recoupant deux réalités séparées. La définition de la métaphore d'Aristote nous permet de préciser davantage la visée sémantique de « Sono una pietra » : il la définit comme « le transfert à une chose du nom d'une autre chose, transfert du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou d'une espèce à une autre, par voie d'analogie⁸³⁸ ».

⁸³⁵ Gorgias, *Sur le non-étant ou sur la nature*, traduction de Barbara Cassin, in Barbara Cassin, *Parménide Sur la nature ou sur l'étant*, Paris, Seuil, 1998, p. 259.

⁸³⁶ U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Puf, 1988, p. 52.

⁸³⁷ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 7.

⁸³⁸ Aristote, *Art rhétorique et Art poétique*, traduction de J. Voilquin et J. Capelle, Garnier, Paris, 1944, p. 484.

Umberto Eco utilise l'expression métaphorique comme artifice dialectique, un moyen de connaissance pour « ricuperare quello che esse hanno [le culture] posto in latenza⁸³⁹ ». La théorie de la métaphore d'Aristote suggère de plus « che un uso creativo e inedito del linguaggio obbliga a inventare una nuova ontologia – e quindi, diremo noi, ad arricchire in una certa misura la nostra enciclopedia⁸⁴⁰ ». Les trois termes « Sono una pietra » nous entraînent « in Vertigine del Labirinto » et réactivent les thèses finalistes des catégories de l'être d'Aristote. Selon le Stagirite, l'être se dit de multiples façons et s'interroger sur l'être revient à s'interroger sur la « substance » : « la substance, au sens le plus fondamental, premier et principal du terme, c'est ce qui n'est ni affirmé d'un sujet, ni dans un sujet : par exemple l'homme individuel ou le cheval individuel⁸⁴¹ ». La substance peut être affectée d'accidents qui constituent la différence entre les genres : par exemple l'homme est différent du cheval, bien qu'ils soient tous deux des animaux, parce qu'il est rationnel. La lecture que fit Porphyre, philosophe du III^e siècle, des *Catégories* d'Aristote servit de référence à « la plus longue et la plus difficile controverse de l'histoire de la philosophie⁸⁴² » : la querelle des universaux⁸⁴³. Porphyre ordonne hiérarchiquement, en suggérant un tracé arborescent connu sous le nom d'*Arbre de Porphyre*, la Catégorie des substances qu'il définit dans un livre, l'*Isagoge* :

Eclaircissons ce que nous voulons dire en prenant l'exemple d'une seule catégorie. L'essence est elle-même un genre ; sous elle vient le corps ; sous le corps, le corps animé ; sous celui-ci, l'animal ; sous l'animal, l'animal capable de raison ; sous celui-ci l'homme ; sous l'homme Socrate, Platon et les hommes particuliers⁸⁴⁴.

Au sommet de l'arbre se situe la catégorie, ou genre, qui n'est espèce de rien d'autre et en bas, au dessous des espèces ou substances secondes, Socrate qui représente l'individu, la substance première.

Au XVII^e siècle, Emanuele Tesauro, reprenant les catégories d'Aristote dans son ouvrage le *Cannochiale aristotelico* (1665), constitue « un repertorio di cose note percorrendo il quale l'immaginazione metaforica possa scoprire relazioni ignote⁸⁴⁵ » permettant ainsi « analogie e

⁸³⁹ U. Eco, *Dall'Albero al labirinto*, Bergamo Bompiani, 2007, p. 96.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 72.

⁸⁴¹ Aristote, *Organon*, traduction par J. Tricot, Librairie philosophique, Paris, J. Vrin, 1984, p. 7.

⁸⁴² J.-J. Kupiec, P. Sonigo, *Ni Dieu ni gène*, Paris, Seuil, 2000, p. 20.

⁸⁴³ Elle oppose les « réalistes » qui comme Platon, Aristote croient à la réalité des universaux (Idées, espèces...) séparés du monde sensible et les « nominalistes » qui considèrent que seuls existent les êtres singuliers. (Voir l'étude de Alain de Libera, *La querelle des universaux*, Paris, Seuil, 1996).

⁸⁴⁴ Porphyre, *Isagoge*, trad. de A. de Libera et A.Ph. Segonds, Paris, Vrin, 1998, pp. 5-6, cité par J.-J. Kupiec, P. Sonigo, *Ni Dieu ni gène*, Paris, Seuil, 2000, p. 21.

⁸⁴⁵ U. Eco, *Dall'Albero al labirinto*, Bergamo Bompiani, 2007, p. 45.

somiglianze che sarebbero passate inosservate se ogni cosa fosse rimasta classificata sous la propria categoria⁸⁴⁶ ». Ainsi par exemple dans la catégorie Substance Corps nous trouvons les Pierres, les Gemmes, Les Métaux, les Herbes.

Cependant remarque Yves Hersant⁸⁴⁷, « la glorification d'Aristote, dans le traité de Tesauro, [...] vers le milieu du XVII^e siècle peut d'autant plus surprendre que l'aristotélisme est mal en point et se remet mal d'une longue crise : non seulement sa logique est mise en doute, avec le principe de non-contradiction (que le Baroque n'apprécie guère), mais sa cosmologie et sa physique sont critiquées fort sévèrement » comme nous le vérifions dans le différent qui oppose Descartes et Gassendi.

Dans la *Méditation troisième*, (à laquelle Umberto Eco se réfère dans le roman), Descartes s'appuie sur les catégories d'Aristote pour démontrer l'existence de Dieu. Il prend l'exemple de la pierre

[...] qui n'a point encore été, non seulement ne peut pas maintenant commencer d'être, si elle n'est produite par une chose qui possède en soi formellement, ou éminemment, tout ce qui entre dans la composition de la pierre [...] Mais encore, outre cela, l'idée de la chaleur ou de la pierre, ne peut pas être en moi, si elle n'y a été mise par quelque cause, qui contienne en soi pour le moins autant de réalité, que j'en conçois dans la chaleur ou dans la pierre. [...] mais on doit savoir que toute idée étant un ouvrage de l'esprit, sa nature est telle qu'elle ne demande de soi aucune autre réalité formelle, que celle qu'elle reçoit et emprunte de la pensée ou de l'esprit, dont elle est seulement un mode, c'est-à-dire une manière ou façon de penser. [...] car lorsque je pense, [...] que la pierre est une substance, ou bien une chose qui de soi est capable d'exister, et que je suis moi-même une substance quoique je conçoive bien que je suis une chose qui pense et non étendue, et que la pierre au contraire est une chose étendue et qui ne pense point, et qu'ainsi entre ces deux conceptions il se rencontre une notable différence, toutefois elles semblent convenir en ce point qu'elles représentent toutes deux des substances⁸⁴⁸.

Gassendi propose de dépasser la connaissance d'une substance par l'analyse chimique. « La chimie est une méthode *d'analyse*, dont l'esprit devrait nous conduire jusqu'aux *atomes* ; cette analyse, d'autre part, s'appuie sur l'*expérience* et l'observation, et amène ainsi à soumettre à l'épreuve des *sens* les hypothèses concernant la structure de la matière, permettant à sa manière de combler le fossé entre la science des apparences, ou des phénomènes. S'éloignant du concept de « la pierre qui ne pense point » de Descartes, Roberto s'interroge lui aussi sur l'existence de la matière et il la compare avec l'existence de

⁸⁴⁶ U. Eco, *Dall'Albero al labirinto*, Bergamo Bompiani, 2007, p. 45.

⁸⁴⁷ Y. Hersant, *La métaphore baroque, D'Aristote à Tesauro Extraits du Cannochiale aristotelico*, Paris, Seuil, 2001, p. 18.

⁸⁴⁸ Descartes, *Œuvres philosophiques*, tome 2 (1638-1642), Paris, Garnier Frères, 1967, pp. 439, 443, 444.

l'homme : « Chissà se le pietre pensano come Aristotele o come il Canonico ? » La pierre peut-elle « possa far tesoro di successive percezioni di sé ? » si elle peut, alors elle a de la mémoire or avoir de la mémoire signifie avoir le sentiment du temps, le temps étant « la condizione del movimento, e non il risultato ? » donc « la pietra, sarebbe l'orologio di se stessa. [...] Quindi la pietra, pressata tra altre pietre al punto tale che è sul punto di rompersi (e se la pressione fosse maggiore s'incrinerebbe) deve sentire questa costrizione, [...] una pressione che in certo qual modo deve influire sul proprio movimento interno. Non sarà questo il momento in cui la pietra avverte la presenza di qualche cosa di esterno a sé ? La pietra avrebbe allora coscienza del Mondo. O forse penserebbe che la forza che la opprime è qualcosa di più forte di essa, e identificherebbe il Mondo con Dio⁸⁴⁹ ».

La métaphore de la pierre est un labyrinthe qui nous conduit au cœur des préoccupations des érudits de l'époque. Les relations sémantiques entre Roberto et la pierre reposent sur la théorie de la métaphore d'Aristote et les catégories de l'être et synthétisent en quelque sorte les thèses contradictoires de Descartes et Gassendi. Descartes et Gassendi incarnent les deux courants théologiques importants de ce siècle : l'« intellectualisme » et le « volontarisme ». Descartes, l'intellectuel et Gassendi le volontariste ont « tous deux contribué [...] à façonner l'idée que tous les phénomènes inhérents au monde physique s'expliquent en terme de matière et de mouvement⁸⁵⁰ ». S'ils s'accordent pour rejeter « les philosophies aristotéliennes et occultes contemporaines » ils s'opposent sur « la nature de la matière, le statut épistémologique de la connaissance scientifique et les explications mécaniques des phénomènes individuels [...] Descartes a soutenu que l'univers n'est que matière et que la matière qui le compose est infiniment divisible. Selon Descartes, la matière possède la même propriété essentielle que l'espace géométrique c'est-à-dire l'extension, attribut qui peut être saisi sans recours à l'observation ni à l'expérience⁸⁵¹ ». Alors que Descartes soutient que Dieu a créé les « essences des choses » et les « vérités mathématiques » « immuables et éternelles », Gassendi, le nominaliste et l'empiriste, rejette cette position qui « met des limites inacceptables à la liberté et à la puissance de Dieu⁸⁵² » et maintient « que les concepts mathématiques et, plus généralement, les propositions relatives aux universaux sont tirées de l'expérience sensorielle des choses singulières⁸⁵³ ».

⁸⁴⁹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., pp. 441-442.

⁸⁵⁰ Margaret J. Osler, *Volonté divine et vérité mathématique : le conflit entre Descartes et Gassendi sur le statut des vérités éternelles*, in *Gassendi et l'Europe, (1592-1792)*, Actes du Colloque international de Paris Sorbonne 6-10 Octobre 1992, Paris, Vrin, 1997, p. 32.

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 32.

⁸⁵² *Ibidem*, p. 41.

⁸⁵³ *Ibidem*, p. 40.

Dans *L'Isola del giorno prima* la métaphore de la pierre assure le passage, la transition vers un changement qui ne peut intervenir qu'après l'abandon de la parole. La pierre est par nature mutique et l'absence de langage infère un retour de Roberto au stade de *l'infans* qu'il a été, cet Autre étranger à lui-même et pourtant à l'intérieur de lui, incarné par Ferrante, son double. Roberto tente de rejoindre son point de départ, d'effacer le passé et de renaître. La pierre s'est changée en canal de connaissance et « sert de véhicule pour exprimer quelque chose concernant la vie intime⁸⁵⁴ » de notre héros. Figure d'intersection entre plusieurs discours, rhétorique, poétique, ontologique, voire théologique, l'énonciation métaphorique vise à témoigner de la pluralité « des significations multiples de l'être⁸⁵⁵ » et du changement envisagé par le XVII^e siècle à la manière de voir l'être et le monde. La métaphore induit les mutations de notre héros, le passage de l'être sensible, double, à « la substance, à l'*ens per se*, dit Aristote⁸⁵⁶, au sens le plus fondamental, premier et principal du terme ». L'analogie avec la pierre exprime le changement intervenu chez Roberto. Le nouveau Roberto pense à présent que son âme ne survivra pas à son corps, « la mia anima non sopravvivera al mio corpo⁸⁵⁷ » et qu'il n'est qu'« un accidente, in cui il vuoto e l'estensione si sono attardati per un batter d'ali, per poter poi tornare a pensarsi altrimenti. [...] Composti di che cosa ? Dell'unico grande nulla, che è la Sostanza del tutto » : il n'est en somme qu'un élément du microcosme défini déjà par Pic de la Mirandole dans *Heptaplus* :

L'Homme a quelque chose de toute créature : il a en effet l'être en commun avec les pierres, la vie en commun avec les arbres, le sentir en commun avec les animaux, l'intelligence en commun avec les anges ; si donc l'Homme a quelque chose en commun avec toute créature, selon quelque chose l'Homme est toute créature⁸⁵⁸.

La « condizione della Felicità » réside dans le libre arbitre de Roberto, dans sa liberté à accepter les vœux de la « maestosa necessità che la porta a creare e distruggere mondi, a interessare le nostre pallide vite⁸⁵⁹ ».

⁸⁵⁴ Douglas Berggren, cité par P. Ricoeur in *La métaphore vive*, Paris, Seuil, Points, 1997, p. 309.

⁸⁵⁵ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, cit., p. 337.

⁸⁵⁶ Aristote, *Organon*, cit., p. 7.

⁸⁵⁷ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 444.

⁸⁵⁸ Pic de la Mirandole, *Heptaplus*, 2^e exposition, cité par K. Sofa, in *L'Humanisme de Pic de la Mirandole, L'esprit en gloire de métamorphoses*, Paris, Vrin, 2001.

⁸⁵⁹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 445.

2.8 - Une œuvre en mouvement⁸⁶⁰

2.8.1 Le Colophon

Les deux romans se rejoignent et le rideau tombe sur la dernière scène, dramatique, shakespearienne : la mort annoncée du héros emportant avec lui le mystère de l'île. L'histoire ne s'achève pas, elle rebondit au contraire dans le dernier chapitre, intitulé *Colophon* à la manière des incunables, assimilable cependant dans son discours, au prologue ou avis au lecteur des écrits de l'époque. Au narrateur des aventures de Roberto, se substitue à présent l'auteur qui commente, glose, s'interroge, associe plus directement son lecteur aux errances de la création littéraire ! L'auteur, en effet, ne se contente pas de quelques notes sur le texte, puisque telle est habituellement la fonction du colophon, mais il livre des pistes interprétatives :

E allora la storia di Roberto de la Grive sarebbe solo quella di un innamorato infelice, condannato a vivere sotto un cielo esagerato, che non è riuscito a conciliarsi con l'idea che la terra vaghi lungo un'ellisse di cui il sole è soltanto uno dei fuochi⁸⁶¹.

Il avertit également le lecteur sur de possibles falsifications, et lui confie le soin de terminer l'histoire :

Ecco. E che sia poi avvenuto di Roberto, non so né credo si potrà mai sapere. Come trarre un romanzo, da una storia pur così romanzesca, se poi non se ne conosce la fine – o meglio, il vero inizio ? A meno che la storia da raccontare non sia quella di Roberto, ma delle sue carte – benché anche qui si debba andar per congetture⁸⁶².

Où est l'île ? Roberto a-t-il existé ? Roberto a-t-il écrit ces pages ? A-t-on réellement découvert ses papiers ? Qui l'a fait ? Abel Tasman, célèbre navigateur, qui a découvert des îles proches de celle de Roberto ? Ou le capitaine Bligh embarqué sur la chaloupe avec ses fidèles compagnons ? La mutinerie a eu lieu en 1789, la *Daphné* n'aurait donc pas brûlé et aurait résisté presque un siècle aux intempéries ? Les hypothèses sont « tento due ipotesi, entrambe fantasiose » reconnaît l'auteur et il enchaîne les suppositions, sème le trouble dans l'esprit du lecteur, déconcerté par ses interrogations sur l'authenticité des papiers, leur crédibilité. Pourquoi émettre ces avertissements en fin de récit ? Par jeu ou par *intentio auctoris* ? Le romancier poursuit le dialogue avec le lecteur dont il présume la « puerile curiosità » et il ironise :

⁸⁶⁰ U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 25.

⁸⁶¹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 472.

⁸⁶² *Ibidem*, p. 466.

Onestamente, dovrei rispondergli che non è impossibile che le abbia scritte qualcun altro, che voleva solo far finta di raccontar la verità⁸⁶³.

Umberto Eco parachève, avec le *Colophon*, le dévoilement de l'écriture romanesque commencé au chapitre 8, *La Dottrina curiosa dei begli Spiriti di quel Tempo*, lorsque Saint Savin tente d'éclairer Roberto sur son « double » :

« Avete letto troppi romanzi, » gli disse Saint-Savin, « e cercate di viverne uno, perché il compito di un romanzo è di insegnare diletando, e quel che insegna è riconoscere le insidie del mondo. » [...] « Il Romanzo, » gli spiegò Saint-Savin, « deve sempre aver per fondamento un equivoco, di persona, azione o luogo o tempo o circostanza, e da questi equivoci fondamentali debbono nascere equivoci episodici, avvilupamenti, peripezie, e finalmente inaspettate e piacevoli agnizioni⁸⁶⁴.

Au chapitre 28, *Dell'Origine dei Romanzi*, le narrateur explique les circonstances de la naissance du roman de Ferrante dont le titre renvoie comme les autres parties du livre, à un ouvrage du XVII^e siècle, en l'occurrence celui de Pierre Huet, *Lettre-traité sur l'origine des romans* (1666). Le procédé se renouvelle pour chaque chapitre et Umberto Eco ne dissimule pas son amusement :

[...] à ce tour de force, très peu rentable, car le jeu n'a été compris que par les spécialistes de cette période (et encore, pas par tous), et surtout par des libraires et antiquaires. Moi, cela me suffisait et j'étais content malgré tout : parfois, je me demande si je n'écris pas des romans uniquement pour me permettre ces références compréhensibles de moi seul, mais je me sens comme un peintre qui représenterait un tissu damassé et qui, entre les volutes, les fleurs et les corymbes, tracerait – presque invisibles – les initiales de son aimée⁸⁶⁵.

Les connaissances bibliophiliques de l'auteur élargissent l'espace sémantique du récit. En renvoyant ainsi, par de courtes références, à la littérature savante du XVII^e siècle, il constitue un code sémique et sémantique pour le lecteur intéressé ainsi qu'une bibliographie de l'époque, sans encombrer davantage le récit déjà saturé de sources érudites. Le choix de l'ouvrage de référence recouvre une signification métatextuelle dans le contexte littéraire de l'âge baroque car les critiques littéraires s'accordent pour reconnaître que le XVI^e et le XVII^e siècles marquent le nouveau romanesque, voire pour certains « la naissance du roman moderne ». Tout écrivain de fiction doit « quelque chose » à Rabelais et à Cervantès qui ont recréé le genre au XVI^e siècle. Deux remarques dans le *Colophon* suggèrent cet héritage. La première concerne le concept d'influence qui « angoisse » Umberto Eco :

⁸⁶³ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 473.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁸⁶⁵ U. Eco, *Dire presque la même chose*, cit., p. 258.

[...] se da questa storia volessi farne uscire un romanzo, dimostrerei ancora una volta che non si può scrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato – senza mai riuscire a sottrarsi all' Angoscia dell'Influenza.

Le sujet a toujours préoccupé le romancier qui ne se défend pas d'être influencé par les livres et les auteurs qu'il apprécie. Il s'en justifie d'ailleurs dans son ouvrage, *De la littérature* où il ne réfute pas les diverses influences qu'il subit, souvent inconsciemment, précise-t-il. Il les ramène « à un principe fondamental » celui des livres qui « se parlent entre eux ». Il ajoute à sa triade « - *intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris* - *l'intentio intertextualis* ». La deuxième remarque d'Umberto Eco se rapporte à la morale éventuelle du récit et il précise, dans ce dernier chapitre de *L'Isola del giorno prima*, qu'il écarte tout sens tropologique du texte : « Neppure in tal modo la vicenda di Roberto si presterebbe a qualche insegnamento morale⁸⁶⁶ ». La précision renvoie à une innovation de l'auteur de Gargantua et Pantagruel, qui, selon Kundera, a « suspendu le jugement moral » attaché jusqu'alors aux romans de chevalerie en imaginant des personnages romanesques « à savoir des individus conçus non pas en fonction d'une vérité préexistante, en tant qu'exemples du bien ou du mal, ou en tant que représentations de lois objectives qui s'affrontent, mais en tant qu'êtres autonomes fondés sur leur propre morale, sur leur propres lois⁸⁶⁷ ». Quant à la dette des écrivains et d'Umberto Eco en particulier envers Cervantès, nous la retrouvons dans le « principe d'écriture » inventé, analyse Daniel Henri Pageaux par l'auteur espagnol, l'« Adam des poètes⁸⁶⁸ » :

Le « principe (qui) consiste à intégrer l'ancien, le vieux, le périmé, le controuvé (les livres de chevalerie, les annales, le manuscrit, et pour la seconde partie, le livre du rival) dans l'élaboration d'une forme, d'une structure qui tout à la fois reconnaît et annule l'ancien pour s'instituer en alternative nouvelle et dynamique face à ce qui a perdu sa légitimité. Avec le *Don Quichotte*, la fiction montre, illustre comment l'Ancien est nécessaire et surtout non suffisant pour dire le Nouveau⁸⁶⁹.

Ainsi, le *Colophon* entretient l'ambiguïté de la création littéraire et signe le double jeu de l'auteur qui simule et dissimule, « suspend », jusqu'à la fin, l'intérêt du lecteur en « éveillant

⁸⁶⁶ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 470.

⁸⁶⁷ M. Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard folio, 1993, p. 16.

⁸⁶⁸ D-H. Pageaux, *Don Quichotte ou de l'invention du roman*, in *Commencements du roman*, Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Textes réunis par Jean Bessière, Paris, Champion, 2001, p. 140. « Dans le *Viaje del Parnaso*, poème composé peu de temps avant la seconde partie du *Quichotte*, Cervantès se met nommément en scène. Apostrophé par Mercure, il est appelé « Adam des poètes » et « rare inventeur ».

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 140.

l'appétit de significations tout en ajournant *sine die* sa satisfaction⁸⁷⁰ ». Le procédé narratif et rhétorique de *l'antipéristase* que Terence Cave définit comme « un mouvement de transvaluation qui permet d'entretenir successivement – sinon simultanément – deux attitudes, ou même plusieurs attitudes, radicalement différentes⁸⁷¹ », exprime ce discours en contrastes, voire en oppositions qui caractérise ce dernier chapitre mais concerne tout le récit, organisé sur le thème du double, obligatoire selon « Tesauro (dans le chapitre sur les romans de son *Cannochiale aristotelico*) [...] si on écrit un roman baroque⁸⁷² ». Umberto Eco explique dans le même ouvrage (*De la littérature*) :

Après tout, je devais écrire un roman, dont le but – cela étant dit à la honte de tout esthète, et dans le plein respect des lois du genre, lesquelles se sont formées du roman hellénistique à aujourd'hui, sans parler de la Poétique d'Aristote – doit être celui de procurer du plaisir à la narration⁸⁷³.

2.8.2 Un roman baroque

L'Isola del giorno prima se présente comme une « expérience » de roman baroque. Ecrite « dans le respect des lois du genre » bien difficiles à préciser dans la mesure où les auteurs de cette période tentent de renouveler le *genus*. Ils empruntent des formes aux romans chevaleresque et pastoral, qui ne répondaient plus aux préoccupations et aux aspirations des intellectuels de l'époque, de ces « gente senz'anima⁸⁷⁴ » de ce Siècle, mais dont le succès, auprès du public, ne se démentait pas. Ils imitent, comme le souligne Umberto Eco, les romans grecs, principalement *Les Ethiopiques* d'Héliodore, mais puisent également dans les romans picaresques espagnols qui occupent une place importante dans les bibliothèques des gentilshommes ainsi que le souligne Alexandre Cioranescu⁸⁷⁵.

Auteurs et traducteurs ébauchent durant cette période de « commencement », les premières théories du nouveau roman. Girolamo Vida, dans *De Arte poetica*, Amyot, dans la

⁸⁷⁰ T. Cave, *Cornucopia, Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p. 127.

⁸⁷¹ T. Cave, *Pré-Histoire, Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, p. 49.

⁸⁷² U. Eco, *De la littérature*, Paris, Seuil, 2002, p. 170.

⁸⁷³ U. Eco, *Ibidem*, p. 414.

⁸⁷⁴ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 473.

⁸⁷⁵ Alexandre Cioranescu dans son ouvrage *Le masque et le visage*, Genève, Droz, 1983, p. 143, cite Camus qui dans son roman, *Pétionille*, (1626), « donne l'inventaire imaginaire d'une bibliothèque de château dans la région de Guyenne ; quoiqu'il s'agisse d'une bibliothèque qui n'a jamais existé, on peut supposer que sa composition obéit au goût contemporain. [...] y figurent à côté de la montagne considérable des Amadis, les nouvelles de Cervantès et d'Agreda ; le *Persiles*, la *Galatée* et le *Quichotte* du premier, avec ses comédies ; *Lazarillo de Tormes* ; *Diana de Montemayor* ; *Guzman de Alfarache* de Mateo Aleman ; *El peregrino en su patria*, Arcadia y 18 tomes des comedias de Lope de Vega ».

préface à la traduction des *Ethiopiques*, Tesauro dans le *Cannochiale aristotelico*, Pierre Huet, dans la *Lettre-traité sur l'origine des romans* (1666), pour ne citer qu'eux, s'efforcent d'en préciser les procédés narratifs et rhétoriques. Pierre Huet cherche à définir et à trouver l'origine de « cet agréable amusement des honnêtes paresseux ». « Autrefois », rappelle-t-il, sous le nom de roman, on comprenait « non seulement ceux qui étaient écrits en prose mais plus souvent encore ceux qui étaient écrits en vers. [...] et il ajoute : « les romans », « sont véritables dans quelques parties, et faux dans le gros. [...] la fausseté prédomine tellement dans les romans qu'ils peuvent même être entièrement faux, et en gros et en détail⁸⁷⁶ ».

Umberto Eco, dans *L'œuvre ouverte*, précise :

La forme baroque est dynamique, elle tend vers une indétermination de l'effet – par le jeu des pleins et des vides, de la lumière et de l'ombre, des courbes, des lignes brisées, des angles aux inclinaisons diverses – et suggère une progressive dilatation de l'espace. La recherche du mouvement et du trompe l'œil exclut la vision privilégiée, univoque, frontale, et incite le spectateur à se déplacer continuellement pour voir l'œuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme un objet en perpétuelle transformation. Si la spiritualité baroque apparaît comme la première manifestation clairement exprimée de la culture et de la sensibilité modernes, c'est que pour la première fois l'homme échappe à la norme, au canonique (garanti par l'ordre cosmique et par la stabilité des essences) et se trouve, dans le domaine artistique aussi bien que scientifique, en face d'un monde en mouvement, qui exige de lui une activité créatrice⁸⁷⁷.

Pour exprimer le dynamisme baroque, Umberto Eco crée un roman hybride, formé de récits imbriqués sur le modèle des romans de l'époque. Il relève de catégories différentes qui donnent à *L'Isola del giorno prima* une composition en entrelacement selon le procédé de *l'ordo artificialis* qui consiste à couper la trame narrative pour introduire un élément nouveau, *ambages*, événement historique, réminiscence, songe ou délire. Le récit s'anime, change de direction et d'objet, entrecroise les fils de l'Histoire et de la quête personnelle de son héros, suspend l'action pour éveiller l'attention du lecteur, mettant en valeur les contradictions du monde et de Roberto dans une quête identitaire commune.

L'écrivain reconnaît avoir mis en œuvre une autre « loi du genre » baroque, celle du « double » selon les prescriptions de Tesauro. Le double hante le roman, le gangrène d'une certaine manière, contamine son architecture. La figure la plus évidente du dédoublement, demeure celle de Roberto/Ferrante qui, à Casale, pris de vertige devant son fantôme dans le

⁸⁷⁶ P. D. Huet, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, Paris, Nizet, 1971, Edition du tricentenaire, suivie de *La lecture des vieux romans* de J. Chapelain, Avant-propos de F. Gegou, p. 48. Huet, pour définir le roman, l'oppose aux histoires d'Hérodote et de Ctésias, à *la Navigation* d'Hannon, *la vie d'Apollonius* de Philostrate et aux histoires de saints.

⁸⁷⁷ U. Eco, *L'œuvre ouverte*, cit., pp. 20-21.

miroir aurait pu s'écrier en plagiant Montaigne « moy à cette heure et moy tantost, sommes bien deux⁸⁷⁸ », si, toutefois, il avait reconnu la dualité qui l'habitait ! Le thème se ramifie dans le double féminin de Roberto, Lilia, incarnée par le bateau la *Daphné* et son double la *Tweede Daphné* ; il s'élargit dans l'image de Roberto explorant les ponts et les coursives du bateau, le double de son labyrinthe intérieur ; il rebondit dans les deux histoires, celle de De la Grive et celle de Ferrante, qui s'enchâssent, mêlent leurs voix narratives, instaurant un double langage, littéral et herméneutique. Alors que les personnages historiques, Mazarin, Colbert, Toyras, Digby, n'ont pas de doublures dans le roman, les savants du XVII^e siècle qui croisent le chemin de De la Grive et l'influencent intellectuellement, portent un masque. Cette distinction entre les personnages rejoint l'allégorie de la caverne de Platon. Les premiers appartiennent à la matérialité de l'Histoire tandis que les seconds relèvent du monde des Idées, de la *noosphère* pour utiliser un terme plus contemporain. Edgar Morin souligne :

Les idées naissent dans les esprits humains dans des conditions culturelles, sociales et historiques données. Leur réalité est étrange. Elle n'est ni physique ni matérielle, bien qu'elle dépende d'êtres matériels : les êtres humains, leurs cerveaux et les interactions entre leurs synapses. La nature des idées a été évaluée de façon différente, voire opposée par les penseurs. Ainsi pour certains comme Karl Marx, les idées n'ont d'autre réalité qu'instrumentale. Pour d'autres, au contraire, les idées ont une réalité très forte, voire une « surréalité⁸⁷⁹ ».

L'écriture allégorique sert le projet du romancier, voile les images des doubles et donne au texte poésie et mystère. Fontanier définissait l'allégorie comme « une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile⁸⁸⁰ ». Les formes reconnues de la dissimulation allégorique : la mythologie, le rêve et la métaphore sont utilisées simultanément et concourent à la réécriture d'une fiction nourrie des préoccupations linguistiques de l'époque conjuguant l'image et le mot. *Docere, delectare*, les *concetti* embellissent le discours et les ekphrasis transforment le monde en tableaux. « Ricordiamo che quello era un tempo in cui si inventavano o reinventavano immagini di ogni tipo per scoprirvi sensi reconditi e rivelatori⁸⁸¹ » précise l'auteur. Alors que le père Emanuele construit la « Machine

⁸⁷⁸ Montaigne, *Essais*, Paris, La Pléiade Gallimard, 1962, Livre III, *De la vanité*, p. 943.

⁸⁷⁹ E. Morin, *La nature des idées*, sur le site : http://www.scienceshumaines.com/la-nature-des-idees_fr_11716.html

⁸⁸⁰ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 114.

⁸⁸¹ U. Eco, *L'Isola del giorno prima*, cit., p. 321.

Aristoteliche, che permettano a chiunque di vedere attraverso le Parole⁸⁸²», l'amour de Roberto prend son envol et déploie les ailes de la Colombe orange, image d'une aspiration métaphysique ou d'un désir érotique, tandis que le narrateur croit « qu'il est nécessaire de nous engager dans une Explicatio de la Colombe ». Ainsi l'existence du personnage se révèle au fil des figures de naufrages et de tempêtes, dans les plis des aventures fictionnelles qui ne sont que des copies d'une réalité historique dissimulées sous l'ornement rhétorique : « L'allégorie contient une part d'énigme, celle-ci constituant, en effet, une espèce de celle-là d'après la tradition rhétorique⁸⁸³ », souligne Régine Borderie..

Toutes ces images en cascades, déclinent une vision métaphorique de Roberto et contamine notre interprétation. L'identification de *L'Isola del giorno prima* au Silène dont parle Rabelais dans le Prologue de *Gargantua* s'impose tout naturellement :

Silènes estoyent iadis petites boîtes telles que voyons de present es bouticqs des apothecaires, pinctes au dessus de figures ioyeuses et frivoles, comme de Harpies, Satyres, oysons bridez, lievres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers, & aultres telles peintures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire⁸⁸⁴.

Les doubles, ces petites boîtes qui se cachent à l'intérieur du Silène, détiennent « la sustantificque mouelle », le « haut sens » du roman si nous écoutons les recommandations de Rabelais :

A l'exemple d'icelluy vous convient estre saiges pour fleurir, sentir, et estimer ces beaulx livres de haulte gresse, legiers au prochaz : et hardiz à la rencontre. Puis par curieuse leçon, et meditation frequente rompre l'os, et sugcer la sustantificque mouelle.[...] Car en icelle bien aultre goust trouverez, et doctrine plus absconce, laquelle vous revelera de très haultz sacremens et mysteres horricques, tant en ce qui concerne nostre religion que aussi l'estat politicq et vie oeconomique⁸⁸⁵.

En jouant abondamment avec les figures et l'intertextualité, Umberto Eco suggère d'autres pistes d'interprétation et réaffirme le rôle de la fiction comme une création libre de son auteur, une œuvre ouverte dont la poursuite du sens est nécessairement problématique dans la mesure où l'auteur dispose à sa guise des matériaux que l'Histoire et la littérature lui proposent. L'écriture gouverne le discours déployant des procédés rhétoriques adaptés mais non soumis aux présupposés linguistiques de l'époque. Les tropes, métaphores, ekphrasis,

⁸⁸² *Ibidem*, p. 86.

⁸⁸³ R. Borderie, Avant-propos de *L'allégorie*, in *La lecture littéraire*, revue de l'Université de Reims, n°4, 2000, p. 11.

⁸⁸⁴ Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pleiade, 1994, p. 7.

⁸⁸⁵ Rabelais, *Ibidem*, p. 7.

allégories, emblèmes, donnent au texte sa coloration baroque et soulignent l'ambivalence fondamentale du langage tandis que l'emboîtement des récits le place dans l'univers fictionnel du meilleur des mondes possibles, celui de la *fabula*, de la mise en intrigue qui autorise Umberto Eco à revisiter la langue du XVII^e siècle :

Si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une métaphore épistémologique : à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle - au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure- la manière dont la science, ou en tout cas, la culture contemporaine voit la réalité⁸⁸⁶.

Le texte demeure, même après son analyse, ambigu dans sa complexité. Montaigne observait déjà malicieusement en son temps :

C'est l'indiligent lecteur qui perd mon subject, non pas moy il s'en trouvera tousjours en un coing quelque mot qui ne laisse pas d'estre bastant, quoy qu'il soit serré. Je vais au change, indiscrettement et tumultuairement. [...] Il faut avoir un peu de sfolie, qui ne veut avoir plus de sottise⁸⁸⁷.

Si l'écriture révèle très vite ses proximités avec la rhétorique de la fin du seizième siècle et de la période baroque du XVII^e siècle, *L'Isola del giorno prima* est un roman contemporain. Umberto Eco recrée un monde, il l'imagine mais ne l'invente pas. Il met en jeu une lecture intertextuelle qui donne à voir le passé, l'historia du XVII^e siècle du point de vue critique d'un auteur postmoderne. Le roman apparaît comme une arche-bibliothèque. Une étroite parenté relie, nous semble-t-il, *L'Isola del giorno prima* au bateau des Écritures, à l'Arche de Noé. Umberto Eco a construit une Arche. Il a fait entrer la Terre et le Ciel, la Lune et Jupiter, le microcosme et le macrocosme de l'Histoire du XVII^e siècle dans les pages de son livre.

⁸⁸⁶ U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, cit., p. 28.

⁸⁸⁷ Montaigne, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1962, Livre III, Chapitre IX, p. 973.

LA MISTERIOSA FIAMMA DELLA REGINA LOANA

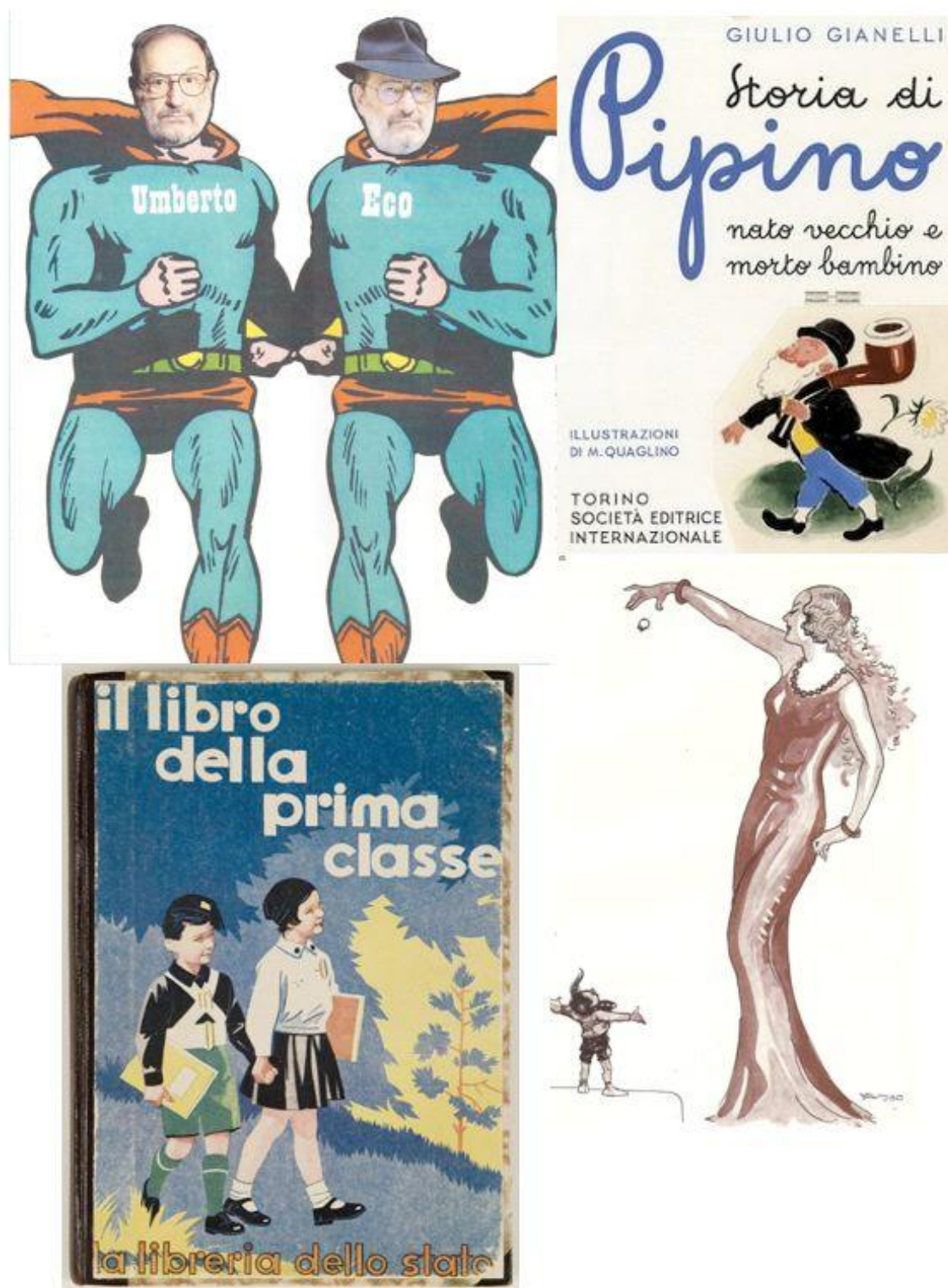


Figure 11 : La misteriosa fiamma⁸⁸⁸

⁸⁸⁸ Composition personnelle à partir des illustrations du roman et d'un montage (en haut, à gauche) in *Topo* n° 14, avril 2005, p. 3

Chapitre 3 : LA MISTERIOSA FIAMMA DELLA REGINA LOANA

3.1 - La mémoire perdue

Ce roman, le dernier de notre corpus, prolonge, malgré les évidentes différences d'époque et de genre, *L'Isola del giorno prima*. Il complète la cartographie de la naissance de la conscience moderne, que nous avons discernée dans *L'Isola* mais il aborde le sujet selon une conception contemporaine du « moi ». Tandis que Roberto de la Grive construit sa personnalité en hésitant sur la dualité de son être, Yambo, le héros de *La misteriosa fiamma della regina Loana*, amnésique à la suite d'un accident vasculaire, devenu étranger à son présent, déconstruit l'individu qu'il découvre à la sortie du coma, et qu'il ne connaît plus, pour retrouver son passé. Dans les deux romans l'auteur appréhende l'être dans son individualité et nous donne une définition narrative de l'identité correspondant aux représentations de l'époque concernée par les récits. Les deux textes se rejoignent dans un questionnement identique : « qui suis-je », mais empruntent des chemins différents. Alors que le thème n'était pas évoqué dans les précédents romans de l'auteur, *Baudolino*, *Il nome della rosa* ou *Il pendolo di Foucault*, Roberto, l'*homo viator* découvre « les figures de son espace intérieur », tandis que Yambo les explore muni d'un viatique inconnu au XVII^e siècle : Rousseau, Heidegger, Freud, la psychanalyse et les neuro-sciences. Dans la maison de son enfance, à Solara, Yambo entreprend l'analyse archéologique de ses connaissances, son aventure sera son propre déchiffrement. Tandis que Roberto découvre « le moi », Yambo tente de le reconstituer :

Vale la pene di essere nato, se poi non te lo ricordi ? E, tecnicamente parlando, ero mai nato ? Lo dicevano gli altri, come al solito. Per quello che sapevo io ero nato a fine aprile, a sessant'anni, nella stanza di un ospedale⁸⁸⁹.

Il enquête sur son existence, fouille les moindres recoins de la maison de son grand-père, à la recherche d'indices qui l'aideront à se souvenir et passe ainsi, comme Alice, de l'autre côté du miroir dans les coulisses du « Théâtre cartésien ».

Les deux romans, mais également *Baudolino*, *Il nome della rosa*, *Il cimitero di Praga*, ont l'Histoire comme *medium* narratif. Dans les *fabulae* de *Il nome della rosa* et *Baudolino*⁸⁹⁰ Umberto Eco emprunte au Moyen Age mystique ses croyances et ses mœurs ; il plonge dans la poétique métaphorique du XVII^e siècle avec *L'Isola del giorno prima*. *La misteriosa*

⁸⁸⁹ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2006, p. 100.

⁸⁹⁰ Nous ne citons pas les deux autres romans d'U. Eco car ils ne font pas partie de notre corpus et ne se prêtent pas à une catégorisation aussi évidente.

fiamma della regina Loana innove dans un genre inexploré de la littérature contemporaine : le roman illustré, mariage ou compromis entre les histoires en estampes du XIX^e siècle, les romans cinématographiques du début du XX^e siècle et les récits sans images que nous connaissons.

La réminiscence du passé du personnage principal, Yambo, nous donne une présentation toute personnelle de la période fasciste, de la guerre et de l'après-guerre dans la région du Piémont. Les livres de jeunesse de Yambo, ainsi que les objets les plus hétéroclites qu'il trouve dans le grenier ou dans les pièces abandonnées de la maison, l'aident à réveiller sa mémoire perdue. La grande et la petite histoire s'interpénètrent, nous révèlent les bonheurs, les chagrins, les amours, les espoirs, les courages et les fuites d'un enfant :

Insieme, lo Yambo della scuola e della pubblica educazione, che si svolgeva per architetture littorie, cartoline di propaganda, manifesti murali, canzoni, quello di Salgari e Verne, del capitano Satana, delle efferatezze del Giornale Illustrato dei Viaggi e delle Avventure, dei delitti di Rocambole, del Paris mysterieux di Fantomas, delle nebbie di Sherlock Holmes, o ancora, quello di Ciuffettino, e del bicchiere infrangibile⁸⁹¹ ?

Umberto Eco n'écrit pas l'Histoire, déjà établie, mais la regarde derrière le miroir sans tain des choses de la vie, les livres mais aussi les objets familiers, à présent démodés, relégués dans le grenier. Ces *madeleines de Proust* provoquent de mystérieuses flammes, « lievi tachicardie, subitanei rossori⁸⁹² » et ravivent les souvenirs autant que les mots, tous les mots, quotidiens, littéraires, culturels, savants du héros narrateur, répondant au patronyme de Giambattista Bodoni. Il est surnommé Yambo par son entourage. Sa femme, Paola, le lui apprend à son réveil : « Yambo », mi ha detto. « Iambo chi, signora ? » « Tu sei, così ti chiamano tutti⁸⁹³. ». Amalia, la servante de Solara lui rappelle : « Lo avevi deciso tu da piccolo. Dicevi io mi chiamo Yambo, quello col ciuffettino. E sei diventato Yambo per tutti⁸⁹⁴ ».

L'auteur ne livre qu'une centaine de pages plus loin l'origine de ce surnom qui recouvre également le pseudonyme d'un écrivain italien, Enrico Novelli, dont les livres d'aventures, aux « terrifiantes illustrations », accompagnèrent l'enfance du héros :

E d'altra parte ho scoperto che da visioni altrettanto terrifiche proveniva il mio nome stesso. Ecco *Le Avventure di Ciuffettino* di tale Yambo, e di Yambo erano altri libri di avventure, con disegni ancora *art nouveau* e scenografie oscure, manieri che si stagliavano su un picco, neri nella notte buia, boschi fantasmatici con lupi dagli occhi di fiamma,

⁸⁹¹ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2006, p. 211.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 118.

⁸⁹³ *Ibidem*, p. 18.

⁸⁹⁴ *Ibidem*, p. 76.

visioni sottomarine da Verne casalingo e postumo, e Ciuffettino, bambino piccolino e graziosetto dal ciuffo di bravaccio fiabesco : « Un ciuffo immenso di capelli che gli dava un'aria curiosa, e lo faceva somigliare a uno spolvera-mobili. E lui ci teneva, sapete, al suo ciuffo ! » Lì era nato il Yambo che sono, e che mi sono voluto. Beh, in fondo, meglio che identificarmi con Pinocchio⁸⁹⁵. »

Le nom patronymique du héros mérite aussi qu'on s'y arrête car il est chargé de connotations affectives et historiques. Giambattista Bodoni fut un des plus grands typographes de tous les temps, selon Stephan Füssel dans *La typographie de Bodoni dans une perspective historique*⁸⁹⁶. Au XVIII^e siècle, il crée une police, encore utilisée de nos jours, de caractères classiques « d'une précision, d'une élégance et d'une grâce rares », précise aussi Stephan Füssel. En choisissant Giambattista Bodoni, Umberto Eco rend hommage à son grand-père typographe, et aussi à un homme qui, comme lui, pense que l'écriture est la plus belle des inventions humaines :

Je vous présente ici les spécimens de mes travaux et de mon labeur. Ils sont le fruit de longues années d'efforts, consacrées avec un zèle ardent à cet art qui est le complément de la plus belle, de la plus ingénieuse et de la plus utile invention humaine, je veux dire l'écriture⁸⁹⁷.

L'éminent personnage était, souligne Luigi Servolini dans la préface de l'*Autobiografia* de Bodoni, un bibliophile averti, un érudit et un « narrateur spirituel et brillant », qualités que nous reconnaissons chez l'auteur Umberto Eco :

Stafata la credenza di un Bodoni apatico ed incolto, e ricondotta la sua amabile figura alla realtà ben diversa che ce lo dà anche come lettore infaticabile e narratore arguto e brillante e perfino come scrittore erudito e fecondo (ne fanno fede i suoi rapporti epistolari con scienziati e artisti, con ministri e porporati, con principi e re), è facile intendere l'estremo interesse e valore di una *Autobiografia*, affidata alla valida testimonianza del carteggio che ebbe con chi considerava, per rare affinità elettive, compagno di lavoro e fratello : l'incisore Francesco Rosaspina⁸⁹⁸.

Lorsque Yambo/Giambattista sort du coma, les connaissances livresques, auteurs, citations, dates, personnages historiques, ses « soli fanali nella nebbia », surgissent

⁸⁹⁵ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 137.

⁸⁹⁶ Stephan Füssel *La typographie de Bodoni dans une perspective historique*, in *Manuale Tipografico* Volume Primo Parma Presso La Vedova 1818, Köln, Taschen, 2010, p. 7.

⁸⁹⁷ Appendice du *Manuale Tipografico* Volume Primo Parma Presso La Vedova 1818, Köln, Taschen, 2010, Lettre de Bodoni, traduction de E. Santini Fornari et Annie Chaland. Provenant de : *Hommage à Bodoni*, Parme/Paris, 1991, p. 47.

⁸⁹⁸ Luigi Servolini, *Autobiografia di G. B. Bodoni* A cura di Luigi Servolini « La Nazionale » Comune di Parma MCMLVIII, p. XVIII.

spontanément, se substituant à sa propre identité, reléguée dans un repli de conscience ou une circonvolution de son cerveau. Il a tout oublié sauf sa culture livresque et dans la maison de son enfance il tente de ressusciter, de renouer avec son passé, de reconstituer son état civil et retrouver le visage de sa mère :

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 madre⁸⁹⁹.

Un lien semble s'établir entre les connaissances et l'esprit de Yambo instaurant un rapport de significations que nous tenterons d'éclaircir en nous appuyant sur l'épistémologie et la littérature. Michel Foucault nous livre une première interprétation avec Don Quichotte « échappé tout droit du bâillement des livres⁹⁰⁰ » qui comme Yambo n'est que :

Langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrite. Il est fait de mots entrecroisés ; c'est de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses. Pas tout à fait cependant [...] En ressemblant aux textes dont il est le témoin, le représentant, le réel analogue, Don Quichotte doit fournir la démonstration et apporter la marque indubitable qu'ils disent vrai, qu'ils sont bien le langage du monde. [...] Son aventure sera un déchiffrement du monde. [...] Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres.

Notre analyse portera sur les enjeux littéraires et historiques du roman ainsi que sur les stratégies et procédés narratifs utilisés pour déchiffrer le monde de Yambo. La quête de son passé nous montre que « les mots » constituent l'individu autant sinon plus que sa condition historique. Quelles sont alors les déterminations socio-culturelles, ou pour utiliser la terminologie d'Edgar Morin la sociologie de la connaissance, de la culture manifestée par le héros narrateur dès son réveil ? Nous chercherons les liens que tisse le roman entre les « signes de vie », les sciences et le langage, la conscience et l'histoire, la mémoire, l'oubli et l'existence d'une vie mentale inconsciente où se nicherait la mémoire défaillante de Yambo le héros narrateur. Qui est-il ? Le double d'Umberto Eco ?

3.1.1 *Le théâtre de la mémoire*

Lorsque Yambo émerge du brouillard comateux, les réponses qu'il apporte révèlent, lui précise le docteur, qu'il n'a pas perdu la mémoire sémantique mais la mémoire épisodique c'est-à-dire qu'il n'a pas conscience de lui-même comme « construction autobiographique ». Il a oublié les différents épisodes de sa vie. Son nom, son enfance, ses parents, son mariage,

⁸⁹⁹ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2006, p. 100.

⁹⁰⁰ M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 60-61.

ses enfants et petits enfants, son métier, ses amis, sa maison, son passé ont disparu, il ne sait plus qui il est. Ce type d'amnésie, très particulière et relativement rare, intéresse autant les écrivains que les scientifiques en raison vraisemblablement de la complexité du sujet, qui stimule l'imagination créatrice des premiers et la curiosité des seconds. En effet, malgré des « investigations semées d'écueils, de présupposés, d'idées reçues⁹⁰¹ » les savants multiplient les recherches dans un domaine aussi sensible que celui de l'esprit ou pour utiliser un terme plus scientifique celui du cerveau ou encore des neurosciences cognitives. Pierre Buser, neurobiologiste, ne déclare-t-il pas que :

L'analyse de la mémoire est un extraordinaire et très exemplaire point de convergence de bien des démarches : la localiser ou non ; ne conserver que le côté conscient du souvenir ou chercher au contraire à connaître l'inconscient qu'il cache, et plus généralement explorer les relations entre mémoire et conscience ; comprendre le pourquoi et le comment de l'acquisition et du rappel ; savoir aussi comment se construit la trace mnésique⁹⁰².

Le choix d'un sujet amnésique représente à la fois une stratégie narrative, une entrée *in medias res* dans la *fabula*, un argument littéraire original pour une remémoration du passé personnel et historique. Replacée dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana* aborde la conscience du « moi » selon une vision contemporaine scientifique et empirique inspirée des récents travaux des neurobiologistes sur le cerveau et l'inconscient cognitif et psychanalytique. Cependant la tradition rhétorique, philosophique et médicale de la mémoire n'est pas oubliée. Elle se manifeste d'une manière anodine dans le décor aseptisé de la chambre d'hôpital moderne lorsque le narrateur se réveille sous le regard attentif d'un neurologue qui curieusement porte le nom d'un médecin et savant bergamasque du XVI^e siècle : Gratarolo. L'homonymie onomastique du docteur du XX^e siècle avec celui du XVI^e siècle invite à un détour vers les anciennes conceptions de la mémoire et les techniques utilisées alors pour renforcer la mémoire « naturelle ». Frances Yates et Paolo Rossi citent tous deux dans leur ouvrage respectif, ce manuel d'*ars memoriae* que Gratarolo « publia à Zurich en 1553 [...] imprégné d'aristotélisme, de magie et de médecine occulte [...] [il] aura une grande fortune en s'inscrivant parmi les traités de médecine mnémonique qui se réclamait d'Avicenne et d'Averroes⁹⁰³ ». Gratarolo, selon Paolo Rossi, donne la définition des « quatre mouvements » qui constituent la mémoire et l'art mnémotechnique au XVI^e siècle :

⁹⁰¹ G. M. Edelman, *Biologie de la conscience*, Paris, Poche Odile Jacob, 2000, p. 18.

⁹⁰² P. Buser, *Cerveau de soi, cerveau de l'autre*, Paris, Editions Jacob, 1998, pp. 169, 170, 171 et suivantes.

⁹⁰³ P. Rossi, *Clavis universalis*, Paris, Million, 1993, p. 91.

Quatre mouvements servent à la mémoire : le premier est le mouvement de l'esprit qui transporte les espèces ou figures de la cogitative à la mémorative. Le second est la peinture ou la fixation des figures de cette même mémoire. Le troisième est le report (de la part des esprits) de la mémorative à la cogitative ou raisonnante [*ratiocinativam*]. Le quatrième est cette action de reconnaître et en laquelle consiste à proprement parler la mémoire... La mémoire artificielle, comme le dit Cicéron dans le second *Ad Herennium*, est constituée de lieux, qui sont comme la cire et la tablette, et d'images qui sont comme les figures des lettres. Il arrive en fait que nous rendions, comme si nous lisions, ce que nous avons reçu... Cicéron pensait que cent suffisaient, le Bienheureux Thomas affirmait qu'il faut en posséder davantage⁹⁰⁴.

Utzima Benzi nous apporte un autre exemple de la pratique de cet art à l'époque, en la personne du prédicateur franciscain Francesco Panigarola dans une communication très intéressante qu'elle lui consacre⁹⁰⁵ :

Le frère dominicain Agostino Del Riccio, archiprêtre des terrains de Santa Maria Novella à Florence et auteur d'un intéressant traité sur l'*ars memoriae*, évoque avec admiration le talent de ce « prédicateur exceptionnel » qui pouvait disposer à son gré de « cent mille lieux [de mémoire] » Dans le chapitre qu'il consacre aux méthodes d'apprentissage et d'étude du franciscain, son disciple et biographe Bonagratia da Varena ne manque pas d'évoquer la maîtrise approfondie que Panigarola possédait de la mnémotechnique pseudo-cicéronienne formulée dans la section consacrée à la mémoire de l'*Ad Caium Herennium*, source dont sont largement tributaires la plupart des traités d'*Ars memorativa* des XV^e et XVI^e siècles, avec leurs règles pour la construction des *loci* et des *images agentes* ; Panigarola aurait cependant modifié les procédés traditionnels de l'Art et réussi à créer une nouvelle méthodologie, « inconnue des auteurs antiques » puisque basée exclusivement sur les « lieux » de mémoire et permettant de ce fait « de n'avoir besoin d'aucune image ». Francesco composera d'ailleurs plus tard un bref *Trattato della memoria locale* – destiné à ses élèves du couvent d'Aracoeli à Rome⁹⁰⁶.

Ainsi, les traités d'*ars memorativa* auxquels les auteurs de l'époque font référence exposent des règles et des doctrines pour former une mémoire « artificielle » organisée en *lieux* qui varient avec le nombre de choses à se rappeler, et d'*images* à mémoriser dans ces lieux pour les choses et pour les mots⁹⁰⁷. La description allégorique que Yambo propose de la

⁹⁰⁴ Gratarolo, *Philosophica consilia, canones, et reminiscentiae praecepta*, pp. 44, 59, cité par P. Rossi, *Clavis universalis*, Paris, Million, 1993, p. 92.

⁹⁰⁵ U. Benzi, *De la transgression à la règle. Itinéraire et conversion de Francisco Panigarola (1598-1594)*, in *Italies* n° 11, 2007, mis en ligne le 16 juillet 2009. URL : <http://italies.revues.org/1986>.

⁹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 443, 444.

⁹⁰⁷ L'explication donnée est particulièrement simplifiée. Je renvoie à F. Yates et Paolo Rossi pour des explications plus complètes et détaillées.

mémoire, rappelle ces *lieux* tout en s'inspirant plus explicitement de celle que Saint-Augustin donne dans les *Confessions*, chapitre VIII :

[...] et je viendrai à ces larges campagnes, et à ces vastes palais de ma mémoire où sont renfermés les trésors de ce nombre infini d'images qui sont entrées par la porte de mes sens. [...] Dans ce même trésor de ma mémoire⁹⁰⁸ [...]

Le narrateur emploie des métaphores similaires :

Giungo allora ai campi e ai vasti quartieri della memoria, quando sono là dentro evoco tutte le immagini che voglio, alcune si presentano all'istante, altre si fanno desiderare più a lungo, quasi vengano estratte da ripostigli più segreti... 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 stesso⁹⁰⁹ [...]

L'aphorisme, rappelé par Jean Yves et Marc Tadié⁹¹⁰, « c'est la mémoire qui fait l'homme » corrobore le désir du héros narrateur qui voudrait se souvenir, mais ne sait pas comment la réveiller. La mémoire occuperait-elle un endroit précis dans le cerveau ? Conserverait-elle les souvenirs les plus lointains, tels que ceux de l'enfance ? Comment parvenir à les retrouver quand on est amnésique ? Yambo éprouve la sensation de se trouver « in un labirinto ». Sur les conseils de sa femme psychologue, Paola, il décide de partir pour la maison de son enfance afin d'entrer dans « caverne della memoria ». Les allégories du « labyrinthe » et de la « caverne » expriment, à travers les mythes qu'elles convoquent, le désarroi de Yambo, sa perplexité mais aussi ses appréhensions et ses peurs à pénétrer dans les « campi e ai vasti quartieri » de sa mémoire. Les allégories autorisent une double interprétation psychologique et littérale : elles voilent les émotions du narrateur, et simultanément, manifestent le fonctionnement de sa « memoria di carta » qui ne convoque que des références livresques. Le personnage entreprend donc le voyage initiatique avec sa fille Nicoletta, qui, telle Ariane accompagnant Thésée, le conduit à son labyrinthe où l'attend Amalia, la fidèle gardienne qui lui ouvre les portes de son lieu de mémoire : Purgatoire ? Enfer ou Paradis ?

Le récit du voyage à Solara, véritable odyssée psychique, est construit comme une séquence cinématographique, transfert peut-être d'un souvenir filmique. Passager clandestin, l'œil de la caméra, invisible, se substitue au regard du narrateur qui se déplace de la

⁹⁰⁸ Saint Augustin, *Les Confessions*, Présentation et notes de Guy Rachet, Paris, Editions Sand, 1997, pp. 326-327.

⁹⁰⁹ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 40.

⁹¹⁰ J.Y. & M. Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard folio essais, 1999, p. 9.

conductrice, sa fille, au paysage qui défile derrière les vitres de la voiture. Il observe tour à tour les panneaux, les collines et le visage à côté de lui. Il le détaille, le parcourt, cherche un signe qui libèrerait sa mémoire et ne trouve qu'un souvenir littéraire dans sa « mémoire de papier » faite de pages, pas de neurones⁹¹¹. La technique du travelling, modifiant les perspectives et la profondeur du champ, donne un rythme au récit. Les images extérieures qui se succèdent rendent plus perceptible le silence des passagers et l'isolement moral du narrateur, étranger à lui-même et au monde. L'arrivée spectaculaire à la maison « après une allée de marronniers » provoque un effet saisissant de réel dont le cinéma et la littérature ont abusé sans que s'atténue le choc émotif du spectateur ou du lecteur qui découvre, après un virage au bout du chemin bordé de grands arbres, la maison ou le château.

La maison avec son corps central et ses ailes latérales ressemble à une solide demeure bourgeoise mais l'auteur a su tisser autour d'elle des auréoles de mystère et de secret. Il l'a métamorphosée en « labyrinthe », en « caverne », en « magasin », l'a chargée de puissantes évocations mythologiques et historiques provoquant chez le lecteur aussi, de « multiples flammes ». Les images qui nous entraînent de la caverne de Platon à celle d'Ali Baba, du labyrinthe de Minos à celui de la Bibliothèque de l'Abbaye jusqu'au trésor caché de la fable. Yambo endosse successivement le manteau de Thésée, le turban oriental et la bure monacale de Guillaume de Baskerville avant de revêtir « robaccia comoda ⁹¹² » du XX^e siècle.

Le discours narratif a dramatisé les images traditionnelles du voyage et de l'habitation. Poétiquement et psychologiquement, la maison apparaît comme un théâtre où s'est joué et se joue encore la vie du héros narrateur. Le séjour à Solara s'inscrit dans une démarche psychopathologique ; elle constitue pour l'amnésique une sorte de *cure* thérapeutique freudienne conseillée par les instigateurs, Paola et le docteur. Ils supputent un conflit, un ébranlement sensoriel, une *catharsis* provoquée par la rencontre entre Yambo et des lieux susceptibles d'amener sur le devant de la scène de l'inconscient le passé refoulé. L'héritage freudien insiste sur le contenu émotionnel de la vie mentale inconsciente et détermine, d'après Paul Laurent Assoun⁹¹³, « l'affinité profonde de la dramaturgie et de l'inconscient ».

Au XX^e siècle sous l'influence des travaux de Freud dont « le vocabulaire psychanalytique » s'appuie sur des métaphores du « registre théâtral », auteurs, philosophes, scientifiques ont repris, en la nuancant, l'image de la mémoire des siècles passés. L'analogie

⁹¹¹ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2006, p. 74

⁹¹² *Ibidem*, p. 86

⁹¹³ Nous empruntons ces expressions à l'article de Paul Laurent Assoun, *L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre*, éres/Insistance, 2006/1-no2, pp 27à 37. DOI : 10.3917/insi.002.0027

entre théâtre et mémoire est manifeste dans *Le Théâtre de la mémoire*⁹¹⁴, ainsi que dans le titre de la reconstitution par Sciascia de l'histoire d'un amnésique devenu célèbre en Italie. Dans son récit, Sciascia précise que :

L'aventure de l'amnésique pourrait [lui] servir à construire ce que les spécialistes de l'art de la mémoire (il fait explicitement référence à Camillo, Bruno et Fludd) appellent un « théâtre » : c'est-à-dire un système de lieux, d'images, d'actions de mots, apte à susciter dans la mémoire d'autres lieux, d'autres images, d'autres actions, d'autres mots : dans une prolifération et une association continues⁹¹⁵.

Le philosophe des sciences Daniel C. Dennett compare le modèle de conscience de Descartes à un *théâtre*. Selon Descartes, un spectateur (situé sur la glande pinéale) concentrerait les informations reçues et déterminerait les parties de la conscience sollicitée. L'image du *Théâtre cartésien*, devenue célèbre dans les milieux bio-scientifiques, sert de point de départ à Dennett, pour réfuter l'idée de Descartes, très séduisante reconnaît-il, puisqu'elle « continue encore à influencer sur notre conception de la conscience ⁹¹⁶ ». Il considère en effet qu'elle entraîne une « régression à l'infini » car elle suppose un autre homoncule dans la conscience de l'observateur-spectateur et ceci à l'infini⁹¹⁷ sans répondre au problème.

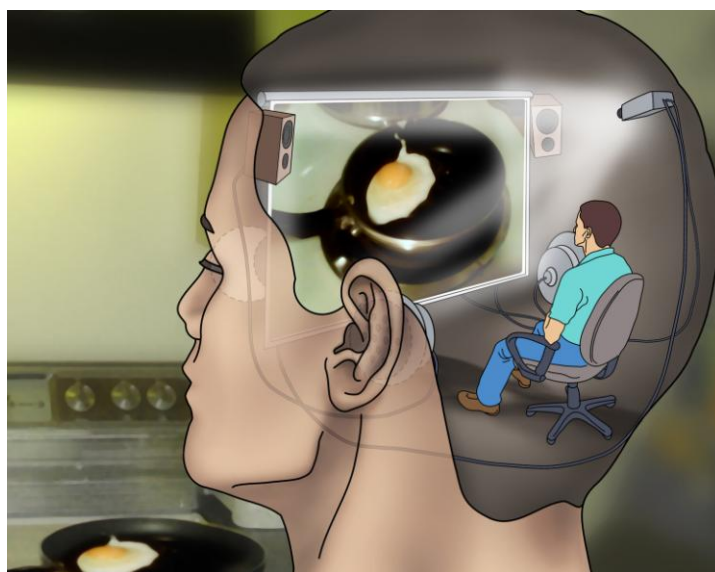


Figure 12 : figuration du Théâtre cartésien⁹¹⁸

⁹¹⁴ mise en scène du chapitre éponyme du roman *Terra Nostra* de Carlos Fuentes

⁹¹⁵ L. Sciascia, *Le Théâtre de la mémoire*, Paris, Maurice Nadeau/Boréal Express, 1984, p. 32.

⁹¹⁶ D. C. Dennett, *La conscience expliquée*, Paris, Editions Odile Jacob, 1993, pp. 138-139.

⁹¹⁷ Jennifer Garcia a représenté graphiquement cet homoncule observateur dans le cerveau et en propose une image saisissante.

⁹¹⁸ Théâtre cartésien : « Un petit personnage assis dans une salle de cinéma à l'intérieur de la tête de quelqu'un, voit et entend tout ce que ressent cette personne. », dessin de Jennifer Garcia, 2006, sur le site : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartesian_Theater.jpg

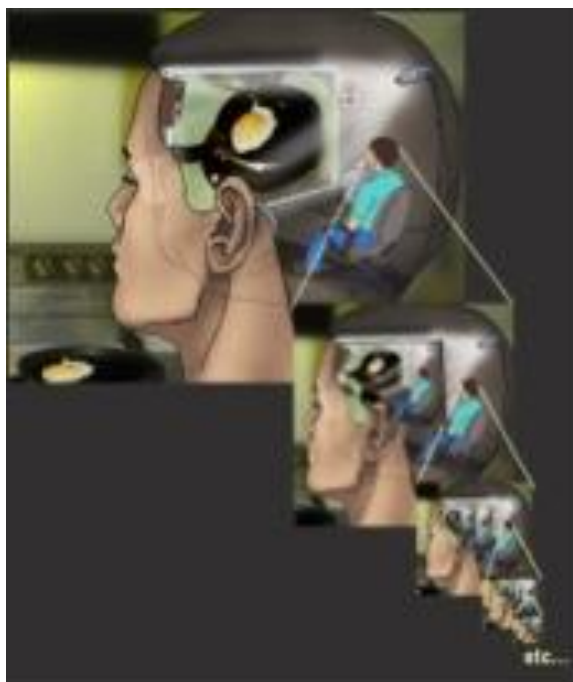


Figure 13 : généralisation de la fig. 12⁹¹⁹

Ce dernier exemple montre que les rapports entre le cerveau et la pensée sont loin d'être résolus et opposent encore les théoriciens des neurosciences cognitives, biologistes, psychologues et psychiatres. Nous retiendrons l'analyse de Lionel Naccache qui offre un compromis entre une Histoire des sciences en questionnement et la dialectique de l'écriture romanesque :

[...] Lorsque nous sommes animés de désirs, d'intentions et de volontés stratégiques conscientes, les effets de ces processus conscients peuvent se faire ressentir dans la partie inconsciente de notre comportement. Dès lors, lorsque nous nous penchons sur cette composante inconsciente de notre comportement, nous sommes naturellement amenés à nous tromper⁹²⁰.

En filant la métaphore du « théâtre » nous avons identifié la maison de Solara à une scène, avec une mise en scène, des décors, des coulisses. Le mot « théâtre » renvoie aussi aux mots, aux textes, aux sons aux gestes, aux bruits, à la musique, largement convoqués dans le récit. Deux acteurs, le héros narrateur et Amalia, aux rôles multiples, gardienne, factotum, régisseur et souffleur, interprètent une tragi-comédie ; des spectateurs réduits au seul Yambo, des interprétations de part et d'autre des « feux de la rampe », représentés par les pages du roman car le lecteur est l'invité, le spectateur interprète privilégié du drame psychologique qui se

⁹¹⁹ régression infinie, généralisation du schéma précédent d'après Jennifer Garcia, sur le site : http://lecerveau.mcgill.ca/flash/d/d_12/d_12_p/d_12_p_con/d_12_p_con.html

⁹²⁰ L. Naccache, *Le nouvel inconscient*, Paris, Editions Odile Jacob, 2009, p. 425.

joue sous ses yeux car selon Umberto Eco « le lecteur aborde le texte selon une perspective personnelle qui est partie intégrante de son encyclopédie, même s'il n'en est pas conscient⁹²¹ ».

« Le Théâtre de la mémoire » nous a permis d'examiner quelques niveaux de lecture possibles du texte et d'établir un lien entre les mythes, l'Histoire, les sciences et *l'intentio auctoris*. D'autres espaces de connaissances et d'imagination s'ouvrent avec la visite de la maison, soulèvent d'autres interrogations, nous entraînent vers une interprétation à la fois poétique et psychanalytique des lieux inspirée de la topo-analyse de Bachelard :

Comment des chambres secrètes, des chambres disparues se constituent-elles en demeures pour un passé inoubliable ? [...] Avec l'image de la maison, nous tenons », poursuit-il, « un véritable principe d'intégration psychologique. Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient, avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse. Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime. Pour donner une idée de la complexité de la tâche du psychologue qui étudie l'âme humaine en ses profondeurs, C.G. Jung demande à son lecteur de considérer cette comparaison : « Nous avons à découvrir un bâtiment et à l'expliquer : son étage supérieur a été construit au XIX^e siècle, le rez-de-chaussée date du XVI^e siècle et l'examen plus minutieux de la construction montre qu'elle a été faite avec des tours du II^e siècle. Dans la cave se trouvent des fondations romaines et sous la cave se trouve une grotte comblée sur le sol de laquelle on découvre dans les couches plus profondes, des restes de forme glaciaire⁹²².

La phrase de Lacan, rapportée par Jean Michel Vives⁹²³ : « Le théâtre présentifie l'inconscient » complète et prolonge la métaphore théâtrale, l'oriente vers une interprétation plus freudienne : la maison de Solara serait-elle la topographie cryptée de l'inconscient de Yambo ? L'onomastique de Solara (sol, solitude, soleil, /ara/ - arare : labourer) transcende l'inconscient, l'auréole. La maison rayonne, nimbe d'une lumière cosmique la quête de Yambo, à moins qu'elle n'évoque la solitude de l'amnésique qui laboure les sillons de sa mémoire. Soleil ou étoile, elle l'attire et le guide dans le labyrinthe de la vie et de ses souvenirs.

⁹²¹ U. Eco, *Lector in fabula – le rôle du lecteur*, Paris, Grasset-Fasquelle, 1985, p. 105

⁹²² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, puf, 1957, p. 18. La citation de Jung in *Essai de psychologie analytique*, trad, ed. Stock, p. 86.

⁹²³ J. Michel Vives, *Quand le théâtre rencontre la psychanalyse*, in *L'Avant-Scène* n° 1235-1236, pp. 131-134, Paris, 2008.

3.1.2 Les mots et les choses

Après son arrivée à Solara, Yambo abandonne peu à peu sa carapace de scepticisme et s'intègre complètement dans l'intimité des lieux. Il réinvestit la maison de son enfance, « l'habite » à nouveau. Il la re-construit comme il se re-construit lui-même ; il cherche à découvrir comment il est devenu l'individu qu'il est, comment il a acquis tous ces mots, cette « mémoire de papier » « objet culturel symbolique dont la maîtrise », pour Lionel Naccache, « nécessite un long apprentissage, peut-être pensé inconsciemment⁹²⁴ ». La quête du héros narrateur s'avère complexe et incertaine. « La nebbia ce l'avevo dentro » se lève par « associations de mots », avec l'apport de quelques faits du passé qu'Amalia, la fidèle servante et Gianni, son ami d'enfance, ses « adjuvants », lui révèlent. Les souvenirs remontent désordonnés, fragmentaires au hasard de son exploration topographique, sans répondre à la question fondamentale : qui était-il enfant ?

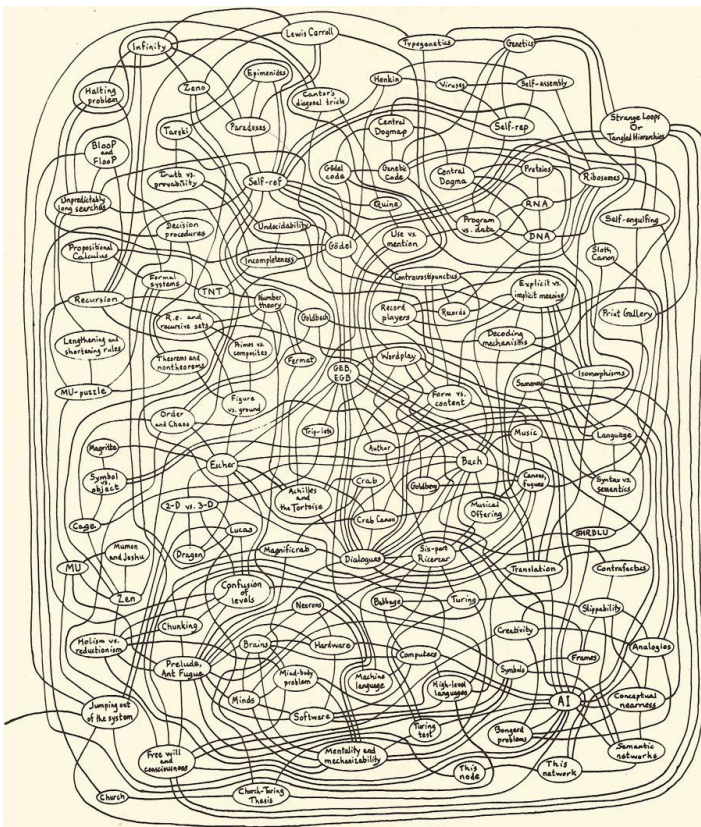


Figure 14 : D. Hofstadter, semantic network⁹²⁵

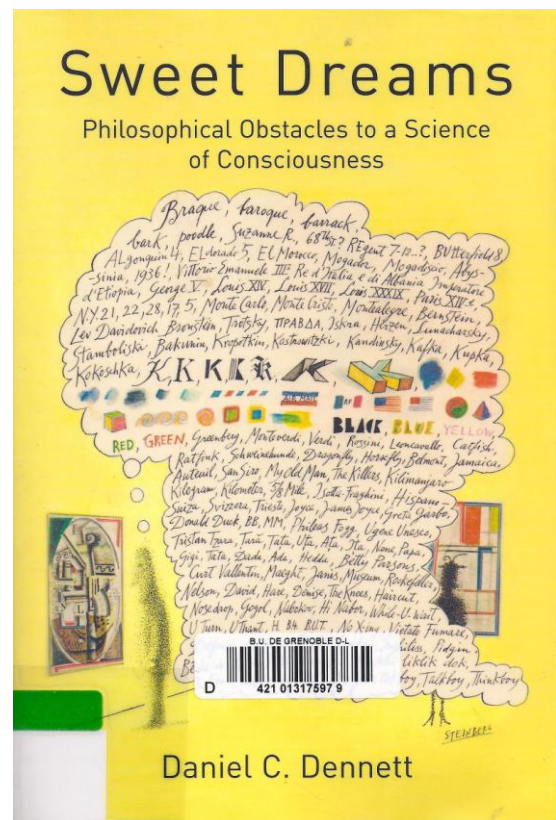


Figure 15 : D. Dennett, modules de conscience⁹²⁶

⁹²⁴ L. Naccache, *Le nouvel inconscient*, cit., p. 173.

⁹²⁵ « Semantic Network », diagramme créé par Douglas Hofstadter, in *Gödel, Escher, bach, an eternal golden braid*, New York, Vintage Books, 1979, P. 370.

⁹²⁶ Dessin de Steinberg originellement paru sur le New Yorker, en couverture de : D. Dennett, *Sweet dreams : Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness*, Cambridge (MA, USA), Mit Press, Jean Nicod lectures, 2005.

Afin d'en faciliter l'analyse nous classerons ses découvertes en fonction de trois lieux essentiels : l'aile centrale, avec ses couloirs et ses chambres ; le grenier, véritable caverne d'Ali Baba ; la chapelle murée, « crypte » de son passé.

Nous avons été tentée par un autre classement mémoriel emprunté à Jean Yves et Marc Tadié. Ces auteurs distinguent plusieurs types de mémoire : la mémoire romantique, « qui est cette tentative de retrouver, en retournant dans les cadres auxquels nous avons confié nos sentiments, la sensation de ceux-ci ; la mémoire imaginative, qui reconstruit ; la mémoire affective, qui est un sentiment présent créé par le choc affectif du souvenir ; la mémoire sensitive⁹²⁷ (que Proust appelle involontaire, terme que la psychologie scientifique n'utilise jamais) ». Nous n'avons pu retenir ce classement trop catégoriel ; il ne permettait pas de prendre en compte la complexité de la quête de Giambattista Bodoni, l'approche archéologique des objets, des choses, des lieux et l'intrusion de formes de culture populaire avec les chants, hymnes ou chansonnettes - « un documento particolare utile per capire la storia » souligne Stefano Pivato⁹²⁸. Le héros établit avec le milieu et les objets une relation particulière, charnelle : il « s'immerge », évoque l'utérus maternel lorsqu'il se trouve dans le grenier. Avec ce rapport intime toutes les mémoires, signalées par Jean Yves et Marc Tadié, sont convoquées quelquefois pour un seul objet. La mémoire association de mots, la mémoire sensitive, des cinq sens, influencent conjointement notre voyageur du passé. Le toucher des objets - « Le prime a ricordare sono state le mie mani » - la vue des livres, de leurs illustrations, l'écoute des vieux disques⁹²⁹, le grésillement de la radio, les onomatopées des albums de bandes dessinées - « bang bang [...] crack crack » - stimulent les souvenirs :

E quel crack doveva in qualche modo essersi impresso nei recessi più segreti di quei lobi frontali che stavo cercando di scardinare, perché ancora sentivo quei suoni come una promessa esotica, l'indice che mi additava un mondo diverso⁹³⁰.

Le goût particulier de la salade, la saveur des plats préparés par Amalia, l'odeur des pommes, de la campagne environnante, ravivent les mystérieuses flammes. Le corps se souvient, reprend des habitudes. Le narrateur n'exprime son ressenti qu'à travers ces fulgurances qui soulèvent dans sa conscience troublée de nombreuses questions. Prolixe de détails, de références bibliographiques, historiques, Yambo raconte les livres, décrit les

⁹²⁷ J.Y. & M.Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard folio essais, 1999, p. 167.

⁹²⁸ S. Pivato, *Bella Ciao canto e politica nella Storia d'Italia con una scelta di testi*, Editori Laterza, 2005.

⁹²⁹ Notons que les études sur la « PNL : Programmation Neuro-Linguistique » mettent l'accent, selon les sujets, sur l'utilisation préférentielle des canaux visuel, auditif, kinesthésique, olfactif ou gustatif pour l'acquisition de données ou la communication.

⁹³⁰ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2006, p. 235.

images, le paysage, les événements. Cependant la reconstruction du passé, sa « remémoration » souligne le psychologue anglais Frédéric C. Bartlett en 1932 dans *Remembering* :

[...] n'est pas une réactivation d'innombrables traces inanimées et fragmentaires. C'est une reconstruction ou construction imaginative, que fonde notre attitude face à une globalité active, composée de réactions passées ou d'expériences, en relation à un petit détail saillant, qui apparaît généralement sous forme d'images ou à travers le langage. Ainsi le souvenir est rarement fidèle, même dans son expression la plus élémentaire, où ce qui est répété a été appris par cœur, et peu importe qu'il en soit ainsi⁹³¹.

Les mots et l'imagination entretiennent des liens étroits, intimes. Ils opèrent le passage entre le corps, les choses, l'espace et le temps. « L'imagination, la mémoire, la perception échangent leur fonction⁹³² », sortent du brouillard de l'oubli les mondes de Yambo enfant et adolescent. L'objet de notre étude s'en trouve modifiée, et notre analyse suspendue dans l'attente des souvenirs de Yambo, voies d'accès à l'intertexte. Yambo a perdu les clefs de sa bibliothèque personnelle. Le dialogue entre le texte et les autres textes est interrompu. Yambo se parle, se cherche. Il est sa propre source métafictionnelle.

3.2 – La maison des souvenirs

3.2.1 L'aile centrale

Le héros narrateur n'est pas dupe, ce qu'il retrouve c'est « il figmento, l'ipotesi elaborata a sessant'anni di quello che avrei potuto pensare a dieci⁹³³ ». La première investigation, Yambo la conduit dans les longs couloirs et les pièces de l'aile centrale. La vue des « vecchie stampe colorate » des images d'Epinal, et des gravures allemandes qui recouvrent les parois ou « tutte suppellettili d'altri tempi ⁹³⁴ » de la vaste cuisine, ou encore de la table de la salle à manger, ne provoquent « par association de mots » que de vagues réminiscences impersonnelles comme le chapon et la pâte royale du repas de Noël⁹³⁵.

⁹³¹ F.C. Bartlett, *Remembering a study in experimental and social psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, p. 213, cite par I. Rosenfield, *L'invention de la mémoire*, Paris, Champs Flammarion, 1994, p. 204.

⁹³² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, puf, 1957, p. 67.

⁹³³ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 178.

⁹³⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁹³⁵ L'auteur ne s'attarde pas, mais nous supposons qu'il y a peut-être aussi une réminiscence gustative. En effet, l'association de mots évoque aussi pour nous *Les trois messes basses* de Daudet.

Il éprouve « la misteriosa fiamma » lorsqu'il entrevoit « un libro, piccolo, rilegato in marrone, sul marmo del comodino di destra ed ero andato dritto ad aprirlo dicendomi « Riva La Filotea ». La *Filotea*, [...] il libro di preghiere di mia madre⁹³⁶ ». A l'émotion succède l'angoisse d'avoir refoulé tous ses souvenirs dans l'inconscient. Il le ressent comme une faute, une trahison envers ses géniteurs. Sa recherche prend alors une autre portée, devient une croisade personnelle.

Il découvre dans une pièce plus petite, qu'il identifie comme sa chambre, la couverture d'une partition musicale ou d'un disque qui lui rappelle un film. La vedette était un chanteur britannique à succès dans les années 45, Georges Formby. La couverture du disque déclenche une nouvelle « mystérieuse flamme » et une violente irritation car les quelques meubles ou livres présents le laissent à l'entrée de sa caverne. Le trésor reste à découvrir. Les livres reliés de la Collection Hetzel suscitent étonnement et interrogation, prolongent son malaise :

Ho rivisto qualcosa, il luogo, il ragazzo ? No, era come se riaffiorassero frasi, sequenze di parole, scritte su un racconto letto una volta.

C'était comme si réaffleuraient des phrases, des séquences de paroles, écrites sur un récit lu autrefois, *Flatus vocis*⁹³⁷.

A-t-il appris le français dans ces livres s'interroge-t-il, découvert la science fiction dans ceux de Jules Verne et le romantisme populaire chez Dumas, Victor Hugo ? *Les Ravageurs de la mer* de Jacolliot éveillent d'autres images, d'autres livres, des pages de Poe dont il s'est souvenu à son réveil à l'hôpital. Il se plonge dans la lecture de ces romans de jeunesse jusqu'au soir, finalement prend conscience qu'il répète ainsi un rite ancien.

Dans le bureau de son grand-père, un tourne-disque et des revues françaises n'assouvissent qu'une curiosité passagère jusqu'à ce qu'il s'arrête « con un battito al cuore [...] su un'Eva da poco [...] Non era la misteriosa fiamma, era tachicardia bella e buona, sussulto da nostalgia del presente⁹³⁸ ». Il constate alors tristement, car il n'en saisit pas les causes, que le portrait qui le bouleverse ressemble à sa secrétaire de Milan. Il soupçonne alors que ce visage est le but de sa quête et que « vedendo Sibilla, io avevo semplicemente ridato vita a un cammeo della mia infanzia⁹³⁹ ». Il ne s'attarde pas, il n'est pas prêt pour ce qu'il pressent.

⁹³⁶ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 98, 99.

⁹³⁷ *Ibidem*, p. 114.

⁹³⁸ *Ibidem*, p. 108.

⁹³⁹ *Ibidem*, p.108.

Le Nouveau Melzi Universel, les vieux atlas qu'il feuillette, prolongent sa perplexité. Que trouvera-t-il au bout du chemin ?

Comunque era indubbio che lì a Solara ogni parola ne evocava un'altra. Sarei risalito per quella catena sino alla parola finale ? Quale ? "Io⁹⁴⁰ ?"

Ces premières découvertes ouvrent la voie à des révélations plus profondes, plus cachées, plus intimes. Dans l'aile centrale Yambo a renoué avec la famille : sa sœur Ada, sa mère et surtout son grand-père dont la personnalité l'a fortement marqué. Les livres, il les reconnaît dès qu'il lit les titres « comme s'il suivait sa mémoire du bout des doigts ».

Come se una sola parola ne rievocasse altre mille, o fiorisse in un riassunto corposo, come quei fiori giapponesi che si mettono a sbocciare nell'acqua. [...] Altre volte il cortocircuito mi era attivato da un disegno, tremila parole per un'immagine. [...] 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 calore⁹⁴¹.

Une étape est franchie. Replacée dans la topo-analyse, l'exploration de cette partie de la maison ouvre une béance dans la reconquête de l'identité de Yambo. La maison s'identifie progressivement à « un corps de songes » où « les puissances de l'inconscient ont fixé (fixent) les plus lointains souvenirs⁹⁴² » dans lesquels le héros puise pour se reconstruire en fusionnant avec eux : « quello che stavo via via scavando tra le nebbie del passato diventava il mio presente⁹⁴³ ».

3.2.2 *Le grenier*

Il passe de longues journées à lire dans les combles avant de « monter » au grenier. L'ascension vers les lieux plus élevés symbolise la re-montée vers un univers, retiré, protégé, originel parce que sous la toiture s'amassent dans des coffres, des armoires, des boîtes et des cartons, les *vieilleries*, les vieux objets, abandonnés, relégués au grenier, mais pas jetés, parce qu'ils condensent, dans leur usure même, l'amour, l'attachement, dont ils ont été entourés au temps de leur splendeur. Le lieu « avec ses passages plus étroits », ses parois, ses cloisons, ses « dégagements de labyrinthe sans fin », ses sensations de chaleur, de pénombre environnante

⁹⁴⁰ *Ibidem*, p. 113.

⁹⁴¹ *Ibidem*, p. 118.

⁹⁴² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, puf, 1957, p. 18. La citation de Jung in *Essai de psychologie analytique*, trad, ed. Stock, p. 33.

⁹⁴³ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 119.

et sa couleur, « faite de tant de nuances de marron », lui donne l'étrange sensation de renaître :

Un solaio promette un paradiso un poco fané, dove i corpi morti si danno in una pulverulenta chiarezza, un eliso vegetale [...] utero aereo⁹⁴⁴.

Le grenier renferme des cartons et des boîtes, certaines contenant « i calendarietti da barbiere, così insopportabilmente profumati » qui pouvaient enflammer l'imagination surtout celle des enfants. Il pense avoir compris avec ces objets « quelque chose sur la formation de [sa] conscience sexuelle ».

La vue, le toucher du bric à brac qu'il découvre, boîtes en métal multicolores, de lait et de biscuits, l'étui des cachets Arnaldi, « *l'acqua visci* » déclenchent une foule de petits souvenirs de la vie quotidienne, soulèvent des interrogations sur les influences qu'inconsciemment ils ont provoquées sur ses engagements personnels, intellectuels, professionnels :

Le prime a ricordare sono state le mie mani. [...] L'infinito, percepito dagli occhi di un bambino prima di aver saputo del paradosso di Zenone. [...] Dunque era lassù che avevo tentato tante mie esplorazioni infantili, lassù c'era la mia Pompei dove andavo a dissepellire reperti remoti che risalivano a prima della mia nascita⁹⁴⁵.

Les boîtes de paquets de cigarettes « de marques inouïes » provenant des quatre coins du monde, et d'étuis à cigarettes luxueux s'expliquent par le goût de collectionneur du grand-père tandis que le paquet écrasé du « N° 10 Sigarette Macedonia », lui rappelle que son père, dont il ne se souvient plus, fumait ces cigarettes Macedonia :

Indovinare l'immagine paterna attraverso una pallida tonalità di tannino non era molto, ma abbastanza da giustificare il viaggio a Solara⁹⁴⁶.

Insatisfait, il poursuit ses recherches, trouve ses jouets d'autrefois en bois et en fer-blanc et s'inquiète : quel enfant était-il ? « Per forza, all'epoca un bambino doveva essere educato al culto della guerra⁹⁴⁷ ». En observant et touchant une grenouille en fer-blanc il pense à Angelo Orso. Il sent vibrer quelque chose il est certain que l'objet et Angelo Orso ont une signification, le lie à quelqu'un « ma nell'aridità della mia memoria puramente verbale » il ne parvient pas à effectuer ce lien. « Mystère de la conscience » ? Assurément répondrait John Searle, le corps ne suffit pas, ni les mots pour se souvenir. Que manque-t-il dans ce cas ? Les

⁹⁴⁴ *Ibidem*, p. 121.

⁹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 122-124.

⁹⁴⁶ *Ibidem*, p. 124.

⁹⁴⁷ *Ibidem*, p. 128.

choses, les objets matériels, hétéroclites constitueraient-ils un code sémantique inédit dans la constitution de la mémoire ?

Cette constatation, angoissante, manifeste la distance qui sépare le corps du cerveau et nous amène avec Paul Ricoeur « jusqu'à la notion de "l'homme", comme cet être qui n'est pas en son corps comme le pilote en son bateau. Or le cerveau est à cet égard remarquable : alors que j'ai avec certains organes sensoriels », explique Paul Ricoeur, « -sensoriels, moteurs - un rapport double qui me permet d'une part de considérer les yeux et les mains comme des parties de la nature objective, d'autre part de dire que je vois avec mes yeux, que je prends avec mes mains, je ne peux dire de la même façon, selon le même sens d'appartenance, que je pense avec mon cerveau. Je ne sais s'il est contingent que le cerveau soit insensible mais c'est un fait que je ne sens ni ne meus mon cerveau comme un organe mien ; à ce titre il est tout entier objectif⁹⁴⁸ ».

L'exploration du grenier se poursuit avec la fébrilité d'un chercheur de trésor. Lorsque Yambo ouvre les deux grandes armoires bancales, « una pioggia » de livres tombe, dégringole, « un'intera biblioteca [...] lo stock della vecchia bottega del nonno ». Il est comme « foudroyé d'agnitions qui s'éclairaient et s'éteignaient en un instant ». Il est certain à ce moment-là d'avoir retrouvé une partie de son enfance et de lui-même. Il se reconnaît, *de te fabula narratur*, dans *La Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino* de Giulio Gianelli. Il a un funeste présage et pense que son histoire finira comme celle de Pipino. Le livre raconte le voyage d'une statuette d'argile miraculeusement animée, celle du vieillard Pipino, qui, en compagnie d'une pipe, après un long périple riche de rencontres extraordinaires, redevient un enfant:

- Veniamo a prendere Pipino: la sua vita finisce oggi. Egli non morirà come gli altri morti, ma resterà eternamente con noi.

La mamma piangeva premendosi gli occhi con una cocca del grembiule.

Pipino dormiva.

Ughè e Mariù lo presero delicatamente e lo adagiarono nella culla verde. Poi, dopo averlo baciato per l'ultima volta, dissero alla madre di lui che piangeva ancora:

- Su, coraggio, prendi la culla e offrila alle fate. Una luce soave pioveva dal giardino incantato. La buona donna fece alcuni passi, levò le braccia e offrì Pipino alla vita eterna. Nel silenzio allora si compì l'ultimo prodigio: madre e figlio salirono in cielo, entrarono nella nube, la quale subito si richiuse, scomparendo nell'azzurro.

Ughè e Mariù restarono nel mondo con un ricordo delle fate e del nano: e quel ricordo era il fiore della poesia, che non rende felici ma sereni.

E così finirono le avventure di Pipino, nato vecchio e morto bambino⁹⁴⁹.

⁹⁴⁸ P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, pp. 545-546.

⁹⁴⁹ vivacissimamente.files.wordpress.com/.../gianelli-.

La découverte des livres et spécialement de la littérature de jeunesse représente un coup de théâtre dans le récit. Elle met en évidence l'émotion de Yambo. Dans le grenier, il continue à lire des jours et des jours « comme un possédé » s'identifiant tantôt à Holmes, tantôt à Sandokan, tantôt à Pipin dont il se sent si proche. « Tu t'identifies trop à ce que tu lis, » l'avertit sa femme Paola, « et ça c'est emprunter la mémoire de quelqu'un d'autre ».

3.3.3 *La chapelle cachée ou le Temple du temps*

Il comprend qu'il ne peut continuer ainsi, la mémoire ne se reconstruit pas de cette façon ! « La memoria amalgama, corregge, trasforma, è vero, ma raramente confonde le distanze cronologiche⁹⁵⁰ ». Il est découragé, prêt à renoncer à cette « grande bouffe de vieux papiers » qui ne parviennent pas à libérer « ses souvenirs les plus vrais, les plus cachés » et à rentrer à Milan, lorsqu'il se rend compte, inopinément, qu'il n'a pas visité une partie du bâtiment. Les réponses embarrassées d'Amalia accroissent le mystère, stimulent le chercheur. Amalia ne veut pas trahir le serment fait au grand-père et à son père et redoute encore la « razza grama che non muore mai [...] delle Brigate Nere e vi arrostitiscono i piedi voi non riuscite a resistere e qualcosa dite⁹⁵¹ ». L'un d'entre eux, Pautasso est toujours vivant, riche, il vient régulièrement dans le pays. Amalia cède cependant et conduit Yambo à la chapelle murée où il aimait se réfugier et se cacher. Il y avait déposé « des choses à lui », avant et après l'événement : son grand-père et Masulu, le père d'Amalia, avaient abrité quatre garçons poursuivis par les fascistes puis, après leur départ, ils avaient muré la porte et mis un meuble devant. Alors comment avait-il pu y retourner ? Le « bourlingueur des greniers » qu'il était, avait retrouvé la trappe sur le plancher du grenier et le petit escalier qui permettait d'y accéder par le grenier. En cet instant, lorsqu'il entre dans « la torre dell'alchimista », il n'est plus Yambo l'amnésique mais le héros d'un roman cinématique de son enfance signé Bernage ou Catalany. Il pénètre dans le « Temple du Temps », se prend pour lord Carnarvon⁹⁵² :

Io godevo del prodigio di un inizio ab ovo. [...] Nella Cappella il tempo si era fermato, anzi no, aveva girato all'indietro⁹⁵³.

⁹⁵⁰ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 158.

⁹⁵¹ *Ibidem*, p. 217.

⁹⁵² Egyptologue britannique a découvert le tombeau de Toutankhamon et serait mort peu après victime de la malédiction.

⁹⁵³ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 224.

Le narrateur ne nous révèle l'importance psychique du lieu que plusieurs dizaines de pages plus loin en avouant :

Dopo che la Cappella era già stata murata, che avevo deciso di nascondere qui le testimonianze più intime di una infanzia che già si dileguava sfocata nella tenerezza del ricordo : stavo prendendo la toga virile, [...] e avevo deciso di custodire in una cripta un passato a cui avevo deciso di dedicare le mie nostalgie di adulto⁹⁵⁴.

Une chapelle, fût-elle désaffectée, conserve toujours un parfum d'encens, de silence et de recueillement. En l'assimilant à une crypte il en fait un tombeau, un sépulcre, un caveau. La métaphore suffirait si le récit relatait une aventure ordinaire mais Yambo voyage dans les contrées particulières de la mémoire. Derrida porte sur la crypte une réflexion psychanalytique, en déchiffre le sens caché :

La crypte n'est donc pas un lieu naturel, mais l'histoire marquante d'un artifice, une architecture, un artefact : d'un lieu compris dans un autre mais rigoureusement séparé de lui, isolé de l'espace général par cloisons, clôture, enclave. Pour lui soustraire la chose. [...] La crypte est le caveau d'un désir.

Il définit la crypte comme « un inconscient “artificiel” logé comme une prothèse, greffe au cœur d'un organe, dans le moi clivé ». Il poursuit :

Le refoulement « conservateur » installe dans l'Inconscient ce qui a pour le Moi l'aspect d'un cadavre exquis : apparemment illisible et dépourvu de sens, brouillant les traces par accumulation segmentée de morceaux de phrases sous pli (effet surréaliste) mais aussi désignant sûrement, quand le papier mis à plat efface ses pliures pour montrer le défi à la sémantique, le cadavre exquis, déguisé par le refoulement en douleur exquise, le lieu singulier, précis, choisi (exquis) du refoulé à déterrer⁹⁵⁵.

La chapelle murée, interdite, apportait au jeune Yambo, physiquement et psychologiquement, une retraite intime. Il le comprend en découvrant l'album de *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 senso⁹⁵⁶.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 249.

⁹⁵⁵ J. Derrida, *Fors*, Préface de *Le Verbier de l'homme aux loups* de Nicolas Abraham et Maria Torok, Paris, Aubier Flammarion, 1976, pp. 12, 18, 50. Nous devons à Guillaume Artous-Bouvet ces indications de recherches puisées dans son article *Versions d'un tombeau*, sur le site de *Fabula* : www.fabula.org/lht/6/dossier/111-artous-bouvet.

⁹⁵⁶ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 249.

Il reconnaît que l'histoire est insipide et qu'il a construit un mythe autour d'un son. Ses trouvailles ne diffèrent guère des précédentes et pourtant la fissure est profonde et laisse échapper des désirs, des rêves, des fantasmes refoulés. Il ressent quelque chose de très semblable à une érection – ou mieux quelque chose de plus liminal – en revoyant, dans le *Corrierino*, sur les vignettes, les jambes de Gemmy la blanche épouse et concubine du Ras Aïtou que l'héroïque *avanguardista* Mario sauve des griffes de son époux. Il retrouve toute une série de jambes nues, délire à leur vue, s'attarde sur les illustrations des revues féminines *Novella*, qui appartenaient sans doute à sa mère. Il remarque tristement qu'il avait forgé à partir de ces héroïnes de magazines « la figure idéale... une idée jamais atteinte mais poursuivie durant toute la vie » :

Ero già condannato al ricupero della memoria, solo che allora era un gioco, con tutte le mie *madeleines* a disposizione, e ora invece una sfida disperata⁹⁵⁷.

En pénétrant dans la Chapelle, Giambattista Bodoni ignore qu'il pénètre à l'intérieur de son Moi le plus secret, le plus intime, inscrit dans les replis les plus profonds de sa conscience. Il découvre avec étonnement des poésies qu'il avait écrites et qu'il juge à présent très laides : pourquoi les avait-il « ensevelies » ? En les relisant il se rend compte qu'il était amoureux. Gianni son ami qu'il interroge, s'étonne qu'il ne se souvienne pas du nom de la jeune fille, Lila Saba, dont il était follement épris. Ainsi, il avait sublimé, idéalisé la Lila de son adolescence, partie au Brésil ou en Argentine, sans avoir jamais osé lui avouer son amour. Il l'avait gardé secret sur les conseils de son confesseur, et caché ses poèmes et ses fantasmes dans la chapelle, crypte de ses émois d'adolescent. Il s'était mué, lui apprend Gianni, en pèlerin orphique : « tu passais ta vie à chercher Lila Saba ». Il l'a cherchée dans le monde entier, à travers les femmes qu'il a aimées. Il comprend qu'il n'est jamais parvenu à l'oublier :

Mi ero affannato per quarant'anni intorno a un fantasma. Avevo dato un taglio al passato all'inizio dell'università, tra tutti quello era l'unico ricordo di cui non mi ero liberato, e senza saperlo stavo girando a vuoto intorno a una tomba. Molto poetico. E lacerante⁹⁵⁸.

Gianni lui rappelle que quelques jours avant son « accident » il lui avait annoncé qu'elle était morte à 18 ans, peu de temps après son départ d'Italie et que Lila était le diminutif de Sibilla !

Les révélations de son ami précèdent stratégiquement le dénouement de la quête. Elles interviennent alors que Giambattista tente désespérément de franchir la barrière de brouillard,

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 248.

⁹⁵⁸ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 290.

persistante malgré les sémaphores allumés dans sa nuit depuis son arrivée à Solara. A-t-il encore quelque chose à faire ici ?

Les objets, les livres, les lieux semblent constamment insuffisants à dépasser leur perception. Chacun « fait sens » sans que Yambo ne parvienne à les relier. Les mystérieuses flammes qu'ils engendrent, les agnitions, n'effacent pas le sentiment insistant du manque car elles ne provoquent pas la *révélation*⁹⁵⁹ attendue.

3.3 - Locked in

Dans le grenier il inventorie un dernier carton. Le contenu laisse apparaître une nouvelle moisson de livres, des romans de Conrad, Zola, les aventures de Merle Blanc de la baronne d'Orczy, un polar italien d'avant guerre, *L'Albergo delle tre rose* d'Augusto Maria de Angelis. L'intrigue du roman ressemble à son histoire : à travers le brouillard il avait entrevu trois femmes Lila, Sibilla, Paola qu'il avait identifiées à La Femme.

Des journaux recouvrent deux tomes plus « vétustes », la Bible illustrée par Gustave Doré mal en point, et le second, inattendu, mais la plus belle récompense pour le bibliophile qu'il est : un volume du XVII^e siècle, l'in-folio complet de 1623 des œuvres de Shakespeare !

Anche in condizioni di salute normali, era una trovaille da infarto. [...] Con questo in-folio sto vivendo un romanzo assai più eccitante di tutti 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.
È sicuramente il grande colpo della mia vita⁹⁶⁰.

L'ultime découverte dans la maison de Solara provoque un deuxième accident vasculaire cérébral et « il entre dans le coma » : « Non capisco se vi lievito o vi cammino, ma anche per terre è solo nebbia⁹⁶¹ ». Le coma vécu et décrit par Giambattista Bodoni s'assimile scientifiquement au *locked-in syndrome*⁹⁶² complet, « le patient souffrant d'une immobilité complète, comprenant tout mouvement des yeux, combinée d'une conscience préservée ». Jean Dominique Bauby et Philippe Vigand ont raconté leur expérience respective du

⁹⁵⁹ U. Eco, *De superman au surhomme*, Paris, Grasset, biblio essais livre de poche, 1993, p. 27. U. Eco définit *agnition* et *révélation* dont le mélange produit le *dévoilement* dans l'enquête policière. Dans *La misteriosa fiamma* le mort est le Yambo du passé et sa quête épouse tous les aspects d'une enquête.

⁹⁶⁰ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 295.

⁹⁶¹ *Ibidem*, p. 299.

⁹⁶² S. Laureys, F. Pellas, P. Van Eeckhout, *Le locked-in syndrome* in *La lettre du neurologue*, vol X-n° 6 –juin 2006 : <http://www.edimark.fr/publications/articles/le-locked-in-syndrome/12322>

syndrome incomplet du *locked in*. Jean Dominique Bauby communiquait avec la paupière de son œil, Philippe Vigand, avec les yeux ; il écrivait avec un ordinateur et une caméra qui détectait les mouvements oculaires. Alexandre Dumas dans *Le Comte de Monte-Cristo* décrit également un état de *locked-in* ⁹⁶³. Noirtier de Villefort communique avec sa petite fille Valentine et avec son fils, au moyen des seuls organes qui demeurent vivants :

La vue et l'ouïe étaient les deux seuls sens qui animassent encore, comme deux étincelles, cette matière humaine déjà aux trois quarts façonnée pour la tombe [...] Certes, le geste du bras, le son de la voix manquaient, mais cet œil puissant suppléait à tout [...] c'était un cadavre avec des yeux vivants, et rien n'était plus effrayant parfois que ce visage de marbre au haut duquel s'allumait une colère ou luisait une joie ⁹⁶⁴.

Sur son lit d'hôpital, Yambo vit une curieuse expérience de coma profond « il cervello non dà segni di attività, mentro io penso, sento, rammemoro ⁹⁶⁵ ». Retranché malgré lui dans son silence intérieur, Yambo perçoit l'étrangeté de la situation, imagine le coup de théâtre qu'il provoquerait en se manifestant, bien vivant, à tous ceux qui le considèrent déjà mort. Giambattista/Yambo cherche *un double* dans sa mémoire de papier. Il trouve dans la résurrection d'Edmond Dantès, une identification possible, rêve alors son retour : « guardami, sono tornato, io sono Edmond Dantès ⁹⁶⁶ ». Influencé par le personnage, il reconstruit son passé comme un roman feuilleton du XIXe siècle, en étonnements successifs et rebondissements spectaculaires.

Brouillard, littérature, évocations alternent, entraînant le lecteur vers le dénouement du récit, une marche vers la mort, une descente onirique vers les profondeurs du « je », la jeunesse de Yambo, « un retour à la maison », comme *Pipino nato vecchio e morte bambino* :

La nebbia amica mi affronta, mi aggira, mi ricopre, mi avvolge, mi respira, mi accarezza le guance e poi s'infiltra tra il bavero e il mento e mi punzecchia il collo ⁹⁶⁷.

Le coma l'isole du monde extérieur ; plus scientifique que le songe, en apparence moins poétique, il en garde l'essence et les contours. Les images oniriques, auréolées de brume, s'affranchissent bientôt du voile qui les dissimule et surgissent, d'abord en un flot discontinu pour se structurer ensuite dans un monde plus réel encore que la maison de Solara. Le film des événements a remplacé les errements de la conscience. L'expérience singulière du coma

⁹⁶³ S. Laureys, M.E. Faymonville, P. Maquet, *Quelle conscience dans le coma ?* in Pour la science, n° 302 – décembre 2002, http://www.coma.ulg.ac.be/papers/french/Coma_PourLaScience2002.pdf. Les auteurs citent Dumas, Zola (*Thérèse Raquin*).

⁹⁶⁴ A. Dumas, *Le Comte de Monte Cristo*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 728-729.

⁹⁶⁵ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 307.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, p. 307.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 299-300.

répond à une structure idéologique du texte⁹⁶⁸ qui se superpose à la stratégie discursive de la remémoration, topos du roman. Les souvenirs appartiennent au passé. Ils surgissent dans l'ultime clarté des derniers moments de la vie et disparaissent avec le héros narrateur. Le tunnel « dalle pareti fosforescenti » qu'il emprunte débouche à l'*Hôtel des trois roses*, dans l'atmosphère glauque d'un hôtel minable où « le diable ricane dans tous les coins⁹⁶⁹ ». Encore et toujours les livres, ses fidèles compagnons, demeurent actifs dans son cerveau, l'aident à penser, à imaginer ses univers. Ses lectures ont construit sa « géographie sémantique »⁹⁷⁰, sa mémoire de papier. Il vit son coma par romans interposés, pour l'heure « dentro *Le orecchie di Meo*⁹⁷¹ » assez longues pour retourner dans le passé et suffisamment vastes pour contenir les souvenirs qui se sont amassés. Les ombres du passé revivent : la ville, Solara, son père qui lui lit les *Quatre mousquetaires*⁹⁷², les bombardements, et aussi la chaleur et la douceur de la voix maternelle qui le berce.

E ora fluttuo qui, in una nebbia brulicante di figure che emergono da ogni anfratto del mio passato. [...] Io vivo con me stesso e per me stesso, e so quello che dopo il primo incidente avevo dimenticato. Questa per ora, e forse per sempre, è la mia vita⁹⁷³.

Les pièces du puzzle s'assemblent, s'organisent, retrouvent leur place dans la chronologie des histoires, la grande Histoire et la petite de Giambattista/Yambo. Le coma les sauve toutes deux de l'oubli. La maison, qui devait déclencher le choc psychologique libérateur, n'a provoqué que des perturbations émotionnelles, n'a servi qu'à « répéter » des habitudes. Il a été troublé, ému « piqué », superficiellement sans en comprendre les raisons. Le corps, le « moi-peau » selon l'expression de Didier Anzieu apparaissait tel un écran entre lui et ses souvenirs. Les choses, les livres n'étaient que des miroirs où il se réfléchissait sans se reconnaître, absent au présent et au passé. Sur son lit d'hôpital, débarrassé des contraintes corporelles, l'esprit s'ouvre et libère les souvenirs les plus enfouis de la mémoire, les plus secrets, refoulés, censurés inconsciemment :

⁹⁶⁸ U. Eco, *Lector in fabula*, Livre de poche, biblio essais, Paris, Grasset, 1985, pp. 230-241.

⁹⁶⁹ A. De Angelis, *l'Hôtel des trois roses*, Paris, Payot & Rivages pour la traduction française de Daniele Valin, 2003, p. 27. La phrase citée est extraite de la lettre anonyme que le commissaire Carlo De Vincenzi a reçue et qui annonce les meurtres.

⁹⁷⁰ J.-P. Changeux, P. Ricoeur, *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Editions Odile Jacob, Paris, 1998, p. 124.

⁹⁷¹ G. Bertinetti, *Le orecchie di Meo. Storia di quei ragazzi intelligenti che amano lo studio come il fumo negli occhi*, Torino, Andrea Viglione & C. – Editori, 1988.

⁹⁷² *Les Quatre* et non pas *les Trois*, publié à la suite « d'une parodie radiophonique qui tenait la nation entière collée au poste car elle était liée à un concours publicitaire » du chocolat Perugina p. 331 in *La mystérieuse flamme de la reine Loana*.

⁹⁷³ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 305, 308.

La mia memoria va a proglottidi, come il verme solitario, ma a differenza del verme non ha la testa, gira a labirinto, qualunque punto può essere l'inizio o la fine del viaggio⁹⁷⁴.

Le spectacle est terminé, le rideau se lève une dernière fois sur ses fantômes du passé, les héros de son enfance. Ils surgissent dans son rêve, en une parade fantomatique, descendent, majestueux, un monumental escalier et disparaissent dans le silence de sa nuit.

3.3.1 Le « Je » du roman

A la fin de ce livre (El Hacedor) je raconte l'histoire d'un peintre qui voulut faire un tableau de l'univers. Au bout de plusieurs années de travail il avait couvert un mur entier d'images de bateaux, de tours, de chevaux, d'armes et de personnages, pour découvrir au moment de mourir qu'il n'avait peint que sa propre figure. Il en est peut-être ainsi de tous les livres ; c'est certainement le cas de celui-ci⁹⁷⁵.

Jorge Luis Borges

La misteriosa fiamma della regina Loana nous entraîne dans les mondes étranges des neuro-sciences et des sciences cognitives qui servent d'alibis pour une descente dans le monde de l'enfance et de la littérature italiennes sous le fascisme. Nous trouvons déjà le thème de l'enfance dans les trois romans précédemment étudiés mais il se diluait à l'intérieur d'un enjeu plus grand que nous définirions, en plagiant Kundera, comme le dévoilement, « à travers des ego expérimentaux (personnages)⁹⁷⁶ » de la condition humaine et de la constitution du « moi » par le franchissement des frontières du temps et de l'espace. Les quatre histoires commencent ou reviennent au cours de leur récit, à l'enfance ou à l'adolescence du personnage : Adso, jeune novice du Moyen Âge dont l'éducation est confiée à un moine savant ; Baudolino, petit paysan piémontais, adopté par l'empereur Frédéric Barberousse ; Roberto de la Grive instruit dans un vieux château par un carme voyageur et les sévères principes moraux de son père ; Yambo, élève de l'école fasciste, passionné de littérature. Adso, Baudolino, Roberto et Yambo partagent une enfance livresque et religieuse, grandissent dans une société où sévissent la violence et la guerre. Ils mettent en lumière une préoccupation constante de l'auteur : construire des représentations psycho-sociologiques d'individus qui s'efforcent de donner un sens à leur vie dans le tumulte d'un monde « où les

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p. 323.

⁹⁷⁵ Borges, *Livre de préfaces suivi de Essai d'autobiographie*, Gallimard, Paris, 1980, p. 329.

⁹⁷⁶ Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard folio, 2001, p. 175.

déterminations extérieures sont devenues si écrasantes que les mobiles intérieurs ne pèsent plus rien⁹⁷⁷ ». Chaque enfant est nourri de la substance « Eco » ; chaque œuvre nous offre une représentation plus ou moins consciente du vécu de l'écrivain qui, selon ses aveux, règle « ses comptes avec ses souvenirs d'enfance⁹⁷⁸ ». L'enfant qu'il fut, « le passé, la vie, le rêve qui charrient des images et des formes disloquées et hantent l'écrivain⁹⁷⁹ », comme le suggère Claude Lévi Strauss, ont migré dans ses romans et plus fortement encore dans celui qui nous préoccupe. Umberto Eco déclare dans *De la littérature* qu'[il] avait l'impression d'avoir mis dans son premier roman, *le Nom de la rose*, tout ce qui [lui] plaisait et [l']intriguait, et tout ce que, « fût-ce indirectement », il pouvait dire de lui et il se demandait s'il restait autre chose, qui soit vraiment à lui, qu'il pourrait raconter⁹⁸⁰. En écrivant *La misteriosa fiamma della regina Loana* il a « l'impression d'avoir fait œuvre de testament, d'avoir réglé tous les comptes ; j'éprouve une sorte de réconciliation avec ma propre naissance⁹⁸¹ » déclare-t-il au journaliste de *Topo*.

La voix qui raconte serait donc l'écho de celle d'Umberto Eco ? Le « je narrant⁹⁸² » et de nombreux éléments factuels et biographiques contribuent à l'identifier comme telle. L'école, la colonisation, la guerre, la résistance, le repli de la famille à la campagne, les objets ménagers, les jeux, l'ourson, la littérature de jeunesse, les affiches de cinéma, le mode de vie correspondent à l'Histoire et aux conditions d'éducation et d'existence possibles de l'auteur durant le « ventennio nero ». Cependant nous devons écarter l'étiquette « autobiographique » puisque selon Philippe Lejeune l'autobiographie se singularise par l'identité onomastique de l'auteur, du narrateur et du personnage. Or Yambo alias Giambattista Bodoni n'apparaît pas sur la page de titre et aucune note ne suggère qu'Umberto Eco raconte ses propres souvenirs. Comment alors analyser le « je » du seul roman d'Umberto Eco dont le narrateur est autodiégétique ?

Nous relevons des détails troublants, connus de la vie de l'auteur, (révélés dans ses écrits ou lors de ses interviews) qui composent le personnage de Yambo : il a le même âge que

⁹⁷⁷ *Ibidem*, p. 39.

⁹⁷⁸ Interview du 17/2/2002, accordée à l'hebdomadaire *Le Point* à l'occasion de la sortie de son livre *Baudolino* (propos recueillis par Marie-Françoise Leclère) retrouvée sur le site <http://mondalire.pagesperso-orange.fr/eco2.htm>

⁹⁷⁹ C. Lévi Strauss, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, p. 106.

⁹⁸⁰ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002, p. 393.

⁹⁸¹ U. Eco, interview accordée au magazine *Topo*, n° 14, avril 2005, pp. 12-13.

⁹⁸² Hermann Grosser, *Le narrateur autodiégétique comme forme symbolique, Notes pour une typologie et une histoire du je narrant dans le roman italien d'Ortis à Zeno*, in *Aspects du roman italien aux XIX^e et XX^e siècles*, P.U. de Saint Etienne, 2000, pp. 43-82.

l'auteur, comme l'écrivain il réside à Milan, dans un bel appartement, face au château Sforza où il possède, bibliophile passionné, cinq mille livres, des incunables qu'il collectionne :

Riconosci Milano ? Mai vista. Ma quando siamo arrivati a uno slargo ho detto : « Castello Sforzesco. E poi c'è il Duomo. E il Cenacolo, e la Pinacoteca di Brera. » [...] Mi ha fatto passare per un lungo corridoio coperto da scaffali pieni di libri. [...] Per la prima volta avevo l'impressione di trovarmi in un posto in cui mi sentivo a mio agio⁹⁸³.

Lors d'un entretien avec un journaliste de l'hebdomadaire *Le Point* de Septembre-Octobre 2011, Umberto Eco évoque quelques souvenirs personnels sous le régime fasciste

L'Autre était entièrement reconstruit sous un jour odieux. Les premiers doutes sont arrivés lorsque la guerre a commencé à mal tourner et lorsque, après les lois raciales, à l'âge de 10 ans, j'ai un jour croisé des juifs contraints à des travaux collectifs au bord des trottoirs (le but était de les humilier). L'un d'entre eux connaissait mes parents et m'a dit de les saluer. Alors j'ai compris qu'il y avait quelque chose qui ne marchait pas⁹⁸⁴.

Nous retrouvons ce souvenir presque à l'identique dans le roman :

Quel giorno non riusciamo a giocare perché lungo il marciapiede ci sono dei signori, in giacca e cravatta, che con una zappetta tolgono le erbacce. Lavorano con scarso entusiasmo, lentamente, e uno di loro si mette a parlare con noi, informandosi sui vari giochi di biglie. [...] « Conosco i tuoi, » mi ha detto, « portagli i saluti del signor Ferrara, quello del negozio di capelli. » Ho riferito a casa. « Sono gli ebrei, » ha detto la mamma, « li obbligano a fare i lavori. » Il papà ha alzato gli occhi al cielo e ha detto « mah ! » Più tardi sono andato al negozio del nonno e gli ho chiesto perché gli ebrei facevano i lavori. Mi ha detto di trattarli con educazione se li rincontravo, perché era brave gente, ma per il momento non mi spiegava ancora quella storia perché ero troppo piccolo. « Sta' zitto e non parlarne in giro, specie al maestro.

Umberto Eco rappelle également dans *La misteriosa fiamma della regina Loana* sa passion de jeunesse pour les romans-feuilleton « qui étaient dans la bibliothèque de son grand-père » et qu'il a « abîmés à force de les lire⁹⁸⁵ » :

era un'intera biblioteca che scoprivo – che dico, probabilmente lo stock della vecchia bottega del nonno che gli zii avevano liquidato in città⁹⁸⁶.

Une photo, celle d'« un bambino che si chinava un poco imbarazzato mentre una fanciullina più piccola si alzava su un paio di scarpine bianche, gli metteva le braccia al collo

⁹⁸³ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 32-33.

⁹⁸⁴ U. Eco, Entretien *Le Point* Références, *Nous vivons depuis des millénaires sous l'empire du faux*, Septembre-Octobre 2011, p. 108.

⁹⁸⁵ *Ibidem*, p. 111.

⁹⁸⁶ U. Eco, *Ibidem*, p. 129.

e lo baciava sulla guancia⁹⁸⁷ » prend place dans le roman. Qui sont les enfants ? Umberto Eco donne la réponse lors de l'interview à *Topo* :

Oui ! Oui ! C'est bien moi ! C'est la seule image où j'apparaisse effectivement.

La photo d'Umberto Eco et de sa sœur Emi⁹⁸⁸, et ces quelques souvenirs personnels que nous avons relevés parmi d'autres, tendent à assimiler le texte à une *mimesis* d'autobiographie, « roman rétrospectif à la première personne qui simule une énonciation autobiographique sans prétendre qu'il y ait identité entre l'auteur et le héros-narrateur⁹⁸⁹ » comme le rappelle Philippe Gasparini. « La fonction paradoxale de ce discours était d'assurer une réception romanesque » à la manière des romans « d'Apulée, Pétrone et Lucien [...] redécouvert par les conteurs picaresques. Il a donné naissance, dès la fin du XVII^e siècle », précise Philippe Gasparini « à un récit réel de la jeunesse de l'auteur ».

Une déclaration de l'auteur sur *La misteriosa fiamma della regina Loana* nous amène à compléter cette interprétation :

Le problème pour moi était de montrer que l'on peut reconstituer une période historique non seulement à travers les événements majeurs, mais aussi à travers ces créations que l'on considère mineures : chansons, comics, petits livres illustrés. [...] Il s'agit de reconstruire vingt ans de l'histoire italienne à travers la publicité, l'image et les chansons : c'est mon projet, mon propos, bien au-delà du jeu avec la nostalgie⁹⁹⁰.

Le « je » narrant est-il alors, comme le suggère Eugène Vance, « un piège trompeur », une figure bicéphale dans le discours ? :

Les mots deviennent signes. Les pronoms de la personne, le « je » et le « tu », sembleraient nous tenir leur promesse d'action subjective à l'intérieur de ce système qu'on appelle le langage, et pourtant ce sont les pièges les plus trompeurs. L'énoncé contenant un « je » appartient comme le dit Benveniste, à un type de discours qui inclut, avec ses signes, la personne qui les utilise (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1926, p. 252.). Pourtant, contrairement à tous les autres signes linguistiques, le sujet du pronom « je » ne peut être identifié que dans l'acte de parole au moment où il le profère. Le « je » n'a pas d'existence, hormis l'instance de sa production dans le discours. [...] « je » perd sa référentialité, et sa fonction dans l'ordre du discours est plus grammaticale que sémantique. Il appartient à tout le monde et à personne⁹⁹¹.

⁹⁸⁷ *Ibidem*, p. 273.

⁹⁸⁸ U. Eco précise le prénom de sa sœur dans la même interview à *Topo*.

⁹⁸⁹ P. Gasparini, *Est-il Je ? roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 20.

⁹⁹⁰ U. Eco, interview accordée au magazine *Topo*, n° 14, avril 2005, pp. 12-13

⁹⁹¹ E. Vance, *Le moi comme langage : Saint Augustin et l'autobiographie*, in *Poétique*, revue de théorie et d'analyses littéraires, Seuil, n° 14, 1973, pp. 163-164.

La double représentation par l'instance narrative d'un singulier, Yambo qui s'identifie fortement à l'auteur et d'un collectif, en l'occurrence la génération d'Umberto Eco, établit le lien entre l'expérience d'une vie et l'Histoire, entre le particulier et l'universel. Dans le dispositif narratif il assure la fonction de l'intrigant qui se joue des différences génériques, attachées traditionnellement aux types de textes. Il tisse le fictionnel et le réel et produit une nouvelle forme de narration où le héros narrateur malgré lui est entraîné vers le passé par le matériau historiographique. Le « je » apparaît comme une technique narrative, une *captatio benevolentiae*, qui nourrit l'ambiguïté de l'œuvre et l'ouvre à un champ infini d'interprétations sans l'épuiser.

3.3.2 *L'être empêtré dans des histoires*

Toutefois il se peut que je me trompe, et ce n'est peut-être qu'un peu de cuivre et de verre que je prends pour de l'or et des diamants. Je sais combien nous sommes sujets à nous méprendre en ce qui nous touche, et combien aussi les jugements de nos amis nous doivent être suspects lorsqu'ils sont en notre faveur. Mais je serai bien aise de faire voir en ce discours quels sont les chemins que j'ai suivis, et d'y représenter ma vie comme un tableau, afin que chacun en puisse juger, et qu'apprenant du bruit commun les opinions qu'on en aura, ce soit un nouveau moyen de m'instruire que j'ajouterai à ceux dont j'ai coutume de me servir.

Descartes, *Discours de la méthode*

Les choses, les événements, l'espace de la maison occupent la deuxième partie de *La misteriosa fiamma*, la phase la plus longue, la plus concrète et la plus complexe aussi sur les plans structurel et sémantique. *Una memoria di carta* réunit dix chapitres sur les dix huit que compte le roman. Dès les premières pages le héros narrateur manifeste ses intentions d'ancrer le récit dans le réel et de ne rien dissimuler à son lecteur, « de se décrire » dirait Montaigne « tout entier et tout nu » « sans contention et artifice ». La description de sa défécation dans les vignes⁹⁹² en donne un exemple édifiant. Avec une verdeur de langage qui rappelle Rabelais et quelque ironie il avertit qu'il n'est pas Proust et que toute tentative de rapprochement avec l'auteur de la Recherche serait mal venue car :

⁹⁹² Dans une longue interview accordée à Isabelle Rabineau pour le magazine *Topo* n° 14 d'avril 2005, U. Eco raconte qu'il a écrit cela en « hommage et défi » à Joyce » qui a été « le premier à décrire les sensations d'un personnage, en l'occurrence Léopold Blum, alors qu'il chiait. J'ai voulu continuer et décrire la forme même de l'étron – que Joyce lui, ne décrit pas. [...] Comme si en littérature, on n'avait jamais parlé de la merde, de Rabelais à La Fontaine ou Dante.»

Per ritrovare il tempo perduto non ci vuole la diarrea ma l'asma. L'asma è pneumatica, è soffio (sia pure faticoso) dello spirito : è per i ricchi che possono concedersi stanze tappezzate di sughero. I poveri, nei campi, non vanno d'anima, vanno di corpo.

Eppure non mi sentivo diseredato bensì contento, dico veramente contento, in modo mai provato dopo il risveglio. Le vie del Signore sono infinite, mi sono detto, passano anche attraverso il buco del sedere⁹⁹³.

Aucune nostalgie n'anime le héros narrateur, simplement le désir de combler un vide intérieur frustrant. Provoquer l'évocation par la rencontre et la confrontation avec les lieux et les objets de son enfance et plus encore avec l'Histoire, se présente comme une thérapie possible. Durant sa quête il ne se préoccupe pas d'organiser ses découvertes. Son récit épouse l'aléa de ses trouvailles et va, « à sauts et à gambades », au gré de sa curiosité, retrouver les voix du passé. Yambo cherche une fusion avec la maison et les objets qui lèverait le brouillard de l'amnésie. Mais il n'entend pas les échos de ces voix, et n'appréhende qu'une réalité impersonnelle : l'Histoire d'une génération. Les journaux, les revues, les atlas et encyclopédies, la radio, les chants, les disques, les cahiers et manuels scolaires, les romans, les affiches construisent en fait « la réalité empirique⁹⁹⁴ », le monde dans lequel Giambattista Bodoni a grandi. Elles déterminent le cadre, l'espace et le temps de ce « particulier », Yambo, et, à ce titre, constituent des « références identifiantes⁹⁹⁵ » selon la terminologie de P.F. Strawson dans l'essai de métaphysique descriptive qu'il consacre à l'identification ou à la réidentification d'un individu ou « particulier ». P.F. Strawson nomme ainsi tous les « éléments publiquement perceptibles ou observables » qui nous fournissent « notre géographie physique, les traits que nous notons sur nos cartes, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré, aussi bien immédiatement qu'à la longue, aussi bien dans les grandes lignes que dans les détails⁹⁹⁶ ». Il les divise en « événements et processus, états et conditions, de corps matériels ou de choses possédant des corps matériels, [...] en un sens large du mot, (qui) nous assurent un cadre de référence commun, unique, susceptible d'être constamment l'objet d'une référence identifiante. [...] Les détails de la structure du cadre changent, mais sans nuire à son unité » précise-t-il. « La connaissance des détails qui la composent varie d'une personne à l'autre, mais sans nuire à son identité⁹⁹⁷ », ajoute-t-il.

Cependant, si les références identifiantes permettent de localiser dans le temps et l'espace un « particulier », elles ne suscitent chez Yambo aucun souvenir intime, seulement quelques

⁹⁹³ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 88-89.

⁹⁹⁴ P. F. Strawson, *Les individus*, Paris, Seuil, 1973, p. 31, traduit de l'anglais par A. Shalom et Paul Drong.

⁹⁹⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁹⁹⁶ *Ibidem*, p. 50.

⁹⁹⁷ *Ibidem*, p. 59.

mystérieuses flammes. Elles situent le héros narrateur dans une époque, le relie à « l'extériorité du monde », à une société, une langue, une Histoire qu'il a vécue mais qu'il a oubliée. Elles représentent « la dimension passive et constituante du soi que ce dernier ne prend pas explicitement en charge⁹⁹⁸ » selon Sophie-Jan Arrien. Ils composent un matériau testimonial dont Umberto Eco se sert comme *media* historique et psychologique pour réanimer une période, non pas en exhumant des représentations stéréotypées ou des concepts usés à force d'avoir été utilisés, mais des images avec des « racines, profondes, vraies, réelles [...] : des [une] image[s] donatrice[s] d'être⁹⁹⁹ ».

« Toutes ces images sont des porte-manteaux auxquels il essaie de pendre son propre souvenir alors qu'il n'en possède pas en propre¹⁰⁰⁰ ». Elles fleurissent inopinément dans les pages d'un livre, à l'écoute d'un disque, à la vue d'un objet ou d'une illustration. Elles génèrent alors des *remake*, des histoires politiques, culturelles, événementielles de son pays, de sa génération. Yambo apparaît alors, « empêtré lui-même, avec toute son âme, avec ses passions, ses pulsions, ses dispositions caractérielles, son amour, sa haine, sa tristesse, sa joie, son intelligence, sa raison, son savoir, ses connaissances¹⁰⁰¹ » dans ces histoires car selon Wilhem Schapp toute histoire individuelle s'inscrit dans d'autres histoires :

L'histoire d'un homme ne surgira jamais (non plus) dans le vide, de manière à ce que l'homme seul surgisse, mais elle surgit dans un environnement, sur l'arrière-plan des histoires des autres [...] De même que l'histoire nous dirige automatiquement vers l'homme tout entier qui est empêtré et vers les horizons de son histoire, alors que l'histoire elle-même, l'histoire individuelle, fournit l'avant-plan d'où des fils partent dans toutes les directions¹⁰⁰².

Les histoires configurent l'Histoire et contribuent à façonner comme le montrent Strawson et Schapp la personnalité du héros narrateur mais sur le plan narratif elles perturbent le bon déroulement de la fabula. Elles introduisent en effet des phases explicatives, des « nœuds » qui brouillent les anticipations et les attentes du lecteur et retardent le dénouement de l'intrigue. L'intrication des histoires se conçoit alors comme une stratégie narrative privilégiant les connaissances historiques au détriment de l'aspect émotionnel. Ce dernier

⁹⁹⁸ S.J. Arrien, *Le montage narratif et constitution performative du soi*, in *Le montage des identités*, Kairos, Série Travaux communs, Pul, Canada, 2008, p. 36. On trouve également cet article fort intéressant sur le site : <http://id.erudit.org/iderudit/018171ar>.

⁹⁹⁹ Nous détournons sans la déformer la comparaison de Bachelard entre métaphore et image in *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957, pp. 79-80.

¹⁰⁰⁰ U. Eco, interview in *Topo* n° 14 avril 2005, p. 14.

¹⁰⁰¹ W. Schapp, *Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose*, Paris, Cerf, 1992, p. 14.

¹⁰⁰² *Ibidem*, p. 124.

transparaît néanmoins dans les apartés interrogatifs du héros narrateur qui émaillent le texte.
Par exemple :

Qui si era formato il mio primo sapere ? [...] Sono dunque cresciuto pensando che l'uomo fosse irrimediabilmente malvagio e la vita un racconto pieno d'urlo e furore ? [...]
Che cosa univa la mia infanzia alla Deutsch-Ostafrika, alle Nederlandsch-Indie, e soprattutto a Zanzibar¹⁰⁰³ ?
Era questa l'educazione nazionalistica¹⁰⁰⁴ ?

Ces courtes interrogations glissées dans le discours lui donnent un rythme, une dynamique ou pour utiliser la terminologie de Raphaël Baroni une « tension narrative ». « C'est bien la tension, explique Raphaël Baroni, qui rythme l'intrigue en contrastant ses temps "forts" (ou toniques) et ses temps "faibles" (ou atones) et, en retour, c'est l'intrigue qui configure temporellement la tension, qui lui donne son *extension* et sa *direction*¹⁰⁰⁵ ». Les découvertes de Yambo correspondent, selon nous, aux temps « forts » dont parle Baroni tandis que les digressions, les histoires, les sorties au village, les visites familiales et les échanges avec Amalia représentent les temps « faibles ». Cependant c'est leur combinaison qui confère au récit la pertinence et le relief d'une expérience factuelle authentique qui se déroule durant le temps de la narration. « Le temps du discours, écrit Umberto Eco, est donc l'effet d'une stratégie textuelle qui interagit avec la réponse du lecteur et lui impose un temps de lecture¹⁰⁰⁶ ».

Les temps consacrés aux histoires de la littérature de jeunesse et aux chansons s'imposent dans cette deuxième partie ainsi que le suggèrent le titre et les intertitres. Umberto Eco renouvelle dans la reine Loana le jeu gnoséologique des titres d'ouvrages qui constituent « ces références compréhensibles¹⁰⁰⁷ » de lui seul. Ils reprennent des intitulés de livres ou de chansons de l'époque qui dialoguent avec le texte sans renvoyer précisément au contenu du chapitre. Ils l'enrichissent et racontent d'autres histoires qui s'inscrivent à l'intérieur de l'autre, dans une histoire sans fin. Les clés qu'ils nous apportent entrouvrent les portes des souvenirs de Yambo et nous dévoilent comment ils se construisent à partir d'une mémoire collective ainsi que l'influence qu'ils ont exercée sur la personnalité du conteur.

Le premier de ces dix chapitres qui composent la deuxième partie, porte le nom d'une bande dessinée de Walt Disney : *Il tesoro di Clarabella*. Les aventures de Topolino pour

¹⁰⁰³ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 112-113.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*, p. 144.

¹⁰⁰⁵ R. Baroni, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 52.

¹⁰⁰⁶ U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, p. 80.

¹⁰⁰⁷ U. Eco, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2006, p. 258.

récupérer le trésor de la vache Clarabella n'ont qu'un lointain rapport avec l'arrivée à Solara de Yambo mais elles représentent le prologue du grand livre d'histoires qui le conduiront jusqu'au trésor enfoui dans sa mémoire, enjeu de sa démarche. Aucune allusion dans cet épisode aux liasses de bandes dessinées, américaines pour la plupart, qu'il découvrira dans le grenier et auxquelles il consacra une grande partie du chapitre 11 *Lassù a Copacabana*. Publiées dans les hebdomadaires *Topolino*, *Avventuroso*, elles représentent sans doute les premiers livres de lecture et d'évasion du jeune Yambo ; aussi leur accorde-t-il la première place, celle qu'elles occupaient dans sa propre imagination et celle des enfants de sa génération. *Il tesoro di Clarabella* place la recherche du passé sous le signe de la littérature et de l'enfance et laisse entrevoir l'errance, le tâtonnement, le doute, le découragement qui accompagnent toute quête. Topolino, le personnage le plus populaire des bandes dessinées dans l'Italie de l'époque¹⁰⁰⁸, frappe les trois coups d'une histoire plurivoque qui se situe à deux niveaux, historique et individuel. Le rideau du théâtre de la mémoire se lève sur la première scène, une scène d'horreurs.

Il Nuovissimo Melzi présente un spectacle du monde qui ressemble au triptyque de Bosch avec la liste des instruments de tortures et les images des suppliciés qui voisinent avec les armes et les planches de champignons, de drapeaux et d'oiseaux exotiques. « Il blando orrore, la quieta esaltazione », se souvient Yambo. L'atlas universel *Melzi* nous sert de guide et nous pénétrons à la suite du héros dans l'univers mystérieux et inquiétant des récits d'aventures, ceux de Jules Verne, Dumas, Jacolliot ou Jack London qui ont tous influencé voire formé son savoir et son jugement sceptique sur le genre humain comme le soupçonne l'adulte qu'il est devenu.

Otto giorni in una soffita, qui lui succède, apporte un peu de douceur dans ce monde d'horreurs. Un retour à la mièvrerie de la littérature enfantine de l'époque, des aventures, à l'issue fatalement heureuse et morale, d'enfants riches, espiègles mais compatissants, ou pauvres, abandonnés ou maltraités, sauvés par des adultes généreux. L'intitulé du chapitre correspond à un de ces romans, l'histoire de la petite orpheline qui se réfugie dans le grenier de la maison de trois garçons pour se soustraire à la méchante madame Duflet. Les garçons la cachent, dissimulant avec adresse sa présence au personnel de la maison en l'absence de la maman. Aucun lien ne relie l'aventure de Nicoletta à celle de notre narrateur excepté que l'héroïne porte le même prénom que sa fille : Nicoletta. Hasard ? Le choix de cet ouvrage

¹⁰⁰⁸ Topolino était si populaire que Mussolini ne le supprima pas, pour satisfaire ses enfants. En février 1942, apparut Toffolino créé par Pier Lorenzo de Vita, un vrai garçon qui copiait les sujets américains. Gambadilegno fut renommé Bimbo, Minnie devint Mimma et Clarabella Claretta, rebaptisée précipitamment Clara à cause de Claretta Petacci. Toffolino ne vécut que le temps de quatre aventures avant de disparaître le 21 décembre 1943.

résulte sans doute du lieu « una soffitta », exploré dans le chapitre par le personnage et de l'engouement qu'il éprouvait alors pour ces romans qui contrastaient avec la littérature italienne plus politisée, plus orientée. Umberto Eco dénoncera en 1973 le livre *Cuore* de De Amicis : « De Amicis a écrit un livre où toutes les tares des mœurs préfascistes (et souvent protofascistes) étaient magnifiées et présentées en exemple aux jeunes gens¹⁰⁰⁹ ». Mariella Colin rapporte dans ses ouvrages très documentés sur la littérature de jeunesse de la Péninsule : « Les romans de Salgari, Enrico Novelli (Yambo), Luigi Motta et leurs nombreux épigones¹⁰¹⁰ mettent en scène des personnages qui tantôt combattent sur des champs de bataille, armés de fusils et non de sabres, et tantôt rendent fertile la terre africaine, en la cultivant dans des fermes modèles¹⁰¹¹ ». Ils apportaient une vision plus patriotique et nationaliste, plus effrayante aussi, des dangers qui guettent l'enfant dans le monde des adultes et préparaient surtout psychologiquement l'enfant italien à devenir un valeureux combattant.

Pinocchio ou Ciuffettino affrontant des créatures monstrueuses enflammaient l'imaginaire enfantin bien plus que les romans français de la *Biblioteca dei miei ragazzi* de l'éditeur Salani. Mad. H. Giraud, Catalany, Goudareau, Bourcet figuraient parmi les auteurs de la Bibliothèque de Suzette, traduits en Italie au début du siècle, très appréciés dans le milieu catholique parce que leurs héros appartenaient à la classe bourgeoise traditionnaliste que le fascisme ménageait. Ils manifestent d'une certaine manière l'évolution de la société et de l'éducation des enfants pendant et après la chute de Mussolini. Giambattista/Yambo, les retrouvant dans le grenier de la maison familiale, suppose qu'ils ont tous contribué à éduquer son goût du fantastique. Les personnages de ces romans n'incarnaient pas ses héros préférés ; il s'imaginait davantage en Fantômas, Mandrake ou Sherlock Holmes et cependant ils occupent une place essentielle dans sa formation littéraire puisqu'une autre phase de son exploration à Solara, la plus secrète, la plus intime, porte le titre d'une autre traduction d'un écrivain français : *La torre dell'alchimista*. Son auteur, Arlette de Maillane, n'a pas la notoriété d'un Verne ou d'un Conan Doyle, elle appartient à cet ensemble d'écrivains oubliés de La Bibliothèque de Suzette trouvés en grand nombre à Solara : *Il mistero di Morande* de Valdor, *il mistero del castello* de Marguerite Goudareau, *Le prigioniere di Casabella* de Eric de Cys pseudonyme de Valentine Benoît d'Entrevaux. Héros de sa propre histoire, Yambo

¹⁰⁰⁹ U. Eco, *Franti strikes again*, in *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 89-91, cité in réédition de *Le Livre Coeur de Edmondo De Amicis*, Paris, Editions Ens rue d'Ulm, 2001, 2005, p. 351.

¹⁰¹⁰ Voir l'ouvrage de Mariella Colin, *Les enfants de Mussolini » Littérature, Livres, Lectures d'enfance et de jeunesse sous le fascisme*, Presses Universitaires de Caen, 2010.

¹⁰¹¹ M. Colin, *Les enfants de Mussolini, Littérature, Livres, Lectures d'enfance et de jeunesse sous le fascisme*, cit., p. 272.

utilise les stratagèmes des personnages de ces romans pour retrouver l'entrée secrète de la chapelle murée, la trappe qu'il empruntait après l'obturation de la chambre secrète, sur le sol du grenier.

La torre dell'alchimista raconte l'histoire de Pierre de Vallières, jeune noble, ambitieux et cupide qui n'hésite pas à mentir, voler et séquestrer un innocent pour rester le seul héritier du baron son oncle au détriment de son cousin Jean. Passionné d'alchimie, il meurt dans l'explosion de la tour au cours d'une de ses expériences. Aucun rapport apparent là encore entre le chapitre et l'intrigue de ce roman sinon le titre qui rapproche la chapelle murée de la tour que toutes les personnes du château et du village croyaient fermée et la cascade d'événements qui s'enchaînent vers une fin dramatique. Cependant nous décelons un autre sens caché, plus allégorique : la chapelle et la tour cachent des secrets diaboliques ! Yambo enferme dans la chapelle ses poésies, ses ouvrages préférés et surtout ses émois d'adolescent, considérés comme un péché par son confesseur. Quant aux alchimistes, leurs recherches ont été jugées quelquefois sulfureuses car elles conduisent sur des chemins qui les éloignent de Dieu. Une même ambition réunit le scientifique et notre héros : la quête d'un trésor. *La torre dell'alchimista* apporte à la recherche d'*Il tesoro di Clarabella* la poétique du mystère. En faisant entendre une chose par une autre, en substituant l'expression indirecte à l'expression directe, l'auteur opère des glissements de sens, brouillant les frontières entre la fiction et le réel, le présent et le passé. Le jeu narratif s'apparente à la métalepse dont Genette rappelle l'étymologie avant d'en examiner les champs d'application de plus en plus nombreux en narratologie¹⁰¹² : « *metalepsis* désigne en général toute sorte de permutation, et plus spécifiquement l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens. »

L'évocation d'un autre roman, *L'Ile au trésor*, conforte la recherche d'un trésor enfoui. Mais enterré où ? Existe-t-il vraiment ? Quel est ce trésor ? « La storia era la mia¹⁰¹³ » s'exclame Yambo en prenant dans ses mains le livre de Stevenson, « ma avevo dimenticato la storia, segno che era diventata parte della mia vita¹⁰¹⁴ ». Dans cette perspective, le livre donne sens à la vie, la reflète comme une expédition hasardeuse pleine d'aventures, à la recherche d'un trésor qui ne serait peut-être que la vie elle-même.

Avant la chapelle murée, le rideau du théâtre de la mémoire se lève sur une scène plus animée, plus musicale, intitulée *Quand la radio*. Le titre reprend la première ligne de la chanson *Quand la radio émet depuis Turin* et annonce, cette fois, le thème développé dans le

¹⁰¹² G. Genette, *De la figure à la fiction*, in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, p. 22.

¹⁰¹³ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 148.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, p. 147.

chapitre. Yambo a abandonné temporairement le grenier pour explorer l'aile centrale de la maison et en particulier le bureau de son grand-père. Il y découvre la vieille radio et également le tourne disque et la pile de disques. Un livre, remarque notre personnage, restitue : « che lo apri e trovi quello che hanno pensato, detto e stampato cinquecento anni fa¹⁰¹⁵ » alors qu'avec le poste de radio renaissent « le parole congelate di Pantagruel ». Bien qu'elle n'émette que dans le présent, la vue et le toucher de la vieille radio poussiéreuse stimule la mémoire défaillante du héros. Les paroles de la chanson *Quando la radio trasmette da Torino* surgissent et il chantonne. Gianni, son ami de toujours, l'aide à revivre ses moments magiques de la radio « la voce che incanta » car il n'a pas oublié le dimanche où son père, ouvrier, a annoncé qu'il avait reçu de son patron une jolie prime qui avait permis d'acheter enfin le poste de radio, tant convoité, jusqu'alors trop cher :

In quegli anni circolava *Se potessi avere mille lire al mese*. Era la canzone di un piccolo impiegato [...] Una volta alla settimana c'era il concerto operistico Martini e Rossi, e un altro giorno la commedia. [...] E poi con la guerra, l'unica stanza riscaldata era la cucina, la radio si è spostata lì, e alla sera, a volume basso basso se no si andava in galera, si ascoltava Radio Londra. Chiusi in casa con i vetri coperti di carta azzurrina, quella da zucchero, per l'oscuramento. E poi le canzoni ! Quando torni se vuoi te le ricanto tutte, persino gli inni fascisti. Sai che non sono un nostalgico, ma certe volte mi viene voglia degli inni fascisti, per sentirmi di nuovo come quelle sere accanto alla radio¹⁰¹⁶

La radio représente un progrès technique considérable dans ces débuts du XX^e siècle et une évolution spectaculaire de la communication. Elle se révèle en effet l'un des auxiliaires les plus efficaces de la propagande fasciste. Elle joue un rôle social essentiel dans la construction identitaire voulue par Mussolini et participe à la construction d'une culture populaire autour d'une langue commune, l'italien, prolongeant ainsi l'enseignement dispensé à l'école. En diffusant sur les antennes les chants patriotiques et les chansons populaires, elle touche au cœur de la sensibilité italienne ou tout simplement humaine : « Les hommes se libèrent de leurs passions en chantant, comme on l'observe dans l'excès de la douleur et de la joie » remarquait Giambattista Vico¹⁰¹⁷. Depuis l'unification italienne les hymnes jouent un rôle très important dans la société ainsi que le souligne Gianni Borgna¹⁰¹⁸ :

¹⁰¹⁵ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 166.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 168.

¹⁰¹⁷ Giambattista Vico, *Scienza nuova*, Ed. 1744, Laterza, Bari, 1928, p. 25, (Trad. De J. Chaix-Ruy, dans J. B. Vico, *Œuvres choisies*, PUF, 1946, p.77.) cité par Jean Guichard, *La chanson dans la culture italienne Des origines populaires aux débuts du rock*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 42.

¹⁰¹⁸ Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992, p. 57.

Per i primi, basti pensare al *Canto degli italiani* (1847) di Novaro e Mamelli, divenuto più tardi l'inno nazionale, cantato per la prima volta durante i moti di Genova, probabilmente il 9 novembre del 1847, [...] o all'*Inno a Giuseppe Garibaldi*, composto da Luigi Mercantini e musicato da Alessio Olivieri, capobanda della Brigata Savoia [...] o ad *Addio mia bella addio* (ovvero *La partenza del soldato*) la più popolare gentile canzone che sia stata scritta e cantata da coloro che combatterono le guerre dell'Indipendenza dal 1848 al 1878 » scrive il Gori nel suo *Canzoniere nazionale* [...] o, in epoca più tarda, al vigoroso Inno a Oberla (1882) dedicato all'eroe irredendista Guglielmo Oberlan.

Les disques apportent à notre héros ce que la vieille radio ne permet plus : ils actualisent le passé et restituent les voix, l'ambiance d'antan qui régnait alors dans les foyers. En écoutant *Se potessi avere mille lire al mese*, les gens rêvaient à un *Trésor de Clarabelle*, promis par la chanson.

La musica leggera conosce negli anni Trenta un vero e proprio boom. La radio, che inizia a trasmettere nel 1924, contribuisce ad accelerare a processo, elevando la canzonetta a genere di consumo di massa e lanciando anche i primi grandi divi della canzone italiana tra i quali Natalino Otto (*Polvere di stelle*, *Ho un sassolino nella scarpa*), Alberto Rabagliati (*Mattinata fiorentina*, *Ba-ba-baciami piccina*), Luciana Dolliver (*Bambina innamorata*) Fedora Mingarelli (*Un'ora sola ti vorrei*). Ma, soprattutto, decreta il successo di Caterinetta, Giuditta e Sandra Leschan, le sorelle olandesi del Trio Lescano. Attraverso voci dalla impostazione infantile e con uno stile che ammiccava allo swing, motivi come *Tornerai* (1936), *Ma le gambe* (1938), *Maraméo...perché sei morto* (1939) diventano i successi canori e radiofonici dell'epoca¹⁰¹⁹.

Quando la radio ouvre une autre page de l'Histoire. La musique s'insinue alors dans tout l'espace de La misteriosa fiamma réveillant les paroles gelées, fleurissant les pages du roman d'intermèdes musicaux.

La chanson *Pippo non lo sa*, intitulé de la scène qui suit la découverte de la radio, symbolise la coexistence dans l'Italie fasciste de deux mondes dont Yambo prend conscience en organisant chronologiquement, selon la méthode de l'historien, tous les témoignages, objets, livres, journaux trouvés à Solara. Ces éléments hétéroclites sollicitent l'activité herméneutique du héros qui les utilise littéralement pour reconstruire la période. Auxiliaires de la fiction, ils soulèvent le voile d'une autre réalité que *Pippo non lo sa* et les autres chansons dénoncent : la pauvreté du peuple, son ignorance, sa naïveté mais aussi sa fierté. Pippo joue le rôle de l'innocent du village dont on se gausse quelquefois tant son comportement paraît étrange mais dont on craint les paroles car il possède un don : il voit

¹⁰¹⁹ S. Pivato, *La Storia leggera L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 75.

dans le brouillard qui entoure les êtres et les choses, la petite étincelle d'une vérité qui dérange. La chanson saisit la matière historique de l'intérieur, dans l'insondable de l'humain et des événements. Elle contribue avec les autres objets brocantés dans la maison de Solara à reconstituer un univers réel en empruntant des voies inédites. L'usage des intitulés de romans ou de chansons comme titres de chapitres répond à une économie de signes adressés au lecteur, auteur de seconde main de la fabula. Ils représentent chacun une énigme, un jalon sur la piste du trésor caché dont une partie se trouve dans chacun des chapitres de *La misteriosa fiamma*. Nous parvenons alors à une sémiotisation du référent, au livre à la fois signifiant et signifié qui dépasse ses limites et s'ouvre à d'autres espaces infinis. *Pippo non lo sa* apporte la vision d'un autre monde qui contraste avec le monde construit et voulu par le régime fasciste. La confrontation des divers témoignages ainsi réunis révèlent la face cachée d'une dictature et la souffrance d'un peuple. Les journaux, largement censurés, propagent des informations tronquées, édulcorées et entretiennent le mythe du héros que l'on cite en exemple dans les livres d'écolier récupérés par Yambo. Dans les pages intérieures du *Libro della prima classe* de l'année XVI de l'ère fasciste les phrases et les petits textes sur la vie familiale alternent avec les passages consacrés à la gloire du dictateur, des armées et de la nation. Les actes héroïques des *avanguardiste* en Espagne ou en Afrique servent de modèles aux jeunes italiens enrôlés de force dans le processus guerrier de Mussolini. Des portraits du Pape, de la Vierge Marie, et des souverains voisinent avec ceux du Duce¹⁰²⁰ tandis que les poésies et les comptines succèdent aux discours de Mussolini, aux hymnes et aux chants.

La structure du roman adopte celle du manuel scolaire en alternant textes et chansons, satisfaisant ainsi aux exigences théoriques d'une œuvre réussie selon Aristote lorsqu'elle est « comme engendrée par un mouvement initial, et trouvant en lui – tel un escargot qui développe sa coquille à partir de son mouvement d'enroulement – les éléments nécessaires à sa mise en œuvre finale. Les caractères découlent de l'histoire, la pensée découle des caractères, et de la pensée l'expression verbale¹⁰²¹ ». Pippo oppose son débraillé vestimentaire aux uniformes des Balilla et à la morgue des fascistes le désenchantement du laissé-pour-compte de la classe dominante. Il incarne à sa manière la résistance du petit Bruno, l'indocile et le provocateur, le premier à apprendre la rébellion au jeune Yambo :

In una di quelle adunate del sabato fascista, in cui eravamo schierati tutti in divisa, la nostra fiammante, quella di Bruno come il grembiule dei giorni feriali, col fazzoletto

¹⁰²⁰ Maria Zanetti, *Il Libro della prima classe*, ill. de Enrico Pinochi, Rome, Libreria dello stato, anno XVI E.F., 1938.

¹⁰²¹ Aristote, *Poétique*, Paris, Mille et une nuits, 1997, traduction du grec Odette Bellevue et Séverine Auffret, p. 84.

azzurro male annodato, e si doveva pronunciare il Giuramento il centurione diceva : « Nel nome di Dio e dell'Italia, giuro di eseguire gli ordini del Duce e di servire con tutte le mie forze, e se è necessario, col mio sangue, la causa della Rivoluzione Fascista. Lo giurate voi ? E tutti dovevamo rispondere : « Lo giuro ! » Mentre tutti gridavamo « lo giuro », Bruno – che era vicino a me, e l'ho udito benissimo – aveva gridato « Arturo ! »¹⁰²²

Le chapitre *Pippo non lo sa* est ainsi construit selon une figure d'opposition, le chiasme qui traduit, dans le miroir inversé qu'offrent les chansons populaires, l'image de l'Italie qui apparaît à Giambattista Bodoni/Yambo comme une « Italia schizoprenica¹⁰²³ » : deux mondes qui s'opposent mais cohabitent :

L'unico inno ottimistico che la radio mi ha proposto è stato la *Canzone dei Sommergibilisti* : « Andar pel vasto mar ridendo in faccia a Monna Morte ed al Destino... » Ma quelle parole me ne richiamavano altre, e sono andato a cercare la canzone, *Signorine non guardate i marinai*.

Questo non potevano farmela cantare a scuola. Evidentemente la trasmetteva la radio. La radio trasmetteva e l'inno dei sommergibilisti e l'appello alle signorine, sia pure in ore diverse. Due mondi¹⁰²⁴.

Le monde de la chanson et celui de la littérature continuent à cohabiter et à titrer les chapitres de *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Après la tour de l'alchimiste, la chanson *Lassù a Capocabana* illustre l'utilisation des titres comme métalepse ou ouverture à l'envers d'un discours, caché et à découvrir comme un trésor, la substantifique moëlle en somme du discours. Le chapitre s'intéresse presque exclusivement aux bandes dessinées que le jeune Yambo a dévorées dès son plus jeune âge. *Lassù a Capocabana* rend compte avec les *Corriere dei Piccoli*, les *Vittorioso*, les *Topolino*, les *Avventuroso*, les *Corrierino*, des rêves et de l'évasion procurés par les aventures des héros des comics ou les rengaines à la mode. La jeune génération les trouvait déjà plus modernes que les Jacolliot, Verne ou Salgari et bien qu'italianisés, ils amenaient avec eux le souffle de l'Amérique. Avec Flash Gordon, Mandrake il Mago, l'Agente Segreto X9, Topolino, Li'l Abner et Dick Tracy et bien d'autres il retrouve les aventures coloniales de Cino et Franco dans *La misteriosa fiamma della regina Loana*, une bande dessinée de la célèbre série de Lyman Young que le Yambo adulte trouve insipide mais dont le nom a ensorcelé l'enfant :

Tu leggi da piccolo una storia qualsiasi, poi la fai crescere nella memoria, la trasformi, la sublimi, e puoi eleggere a mito una vicenda priva d'ogni sùgo. [...] Un'espressione come la

¹⁰²² U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 320.

¹⁰²³ *Ibidem*, p. 204.

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p. 200.

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 dimenticate¹⁰²⁵.

Le douzième chapitre échappe semble-t-il à la référence d'un livre ou d'une chanson : *Adesso viene il bello* adopte le parler populaire d'une conversation entre deux copains, un échange de souvenirs, d'exploits familiaux ou personnels. Amalia, la fidèle gardienne de la mémoire, raconte l'aventure du grand-père, victime des *Camicie nere* qui se livraient en toute impunité aux pires exactions pour contraindre les consciences et réduire au silence les forces d'opposition au régime. Un groupe de fascistes avait envahi le siège du journal socialiste où il travaillait, avait cassé toutes les machines et lui avait administré la purge, l'huile de ricin. Humilié, bien disposé à se venger, il avait conservé précieusement dans un flacon une preuve de la torture subie « *S'as gira*¹⁰²⁶ ». A la chute de Mussolini, il réussit à retrouver son tortionnaire. Aux yeux de Yambo, l'histoire « *Celebravo nell'alto del nonno la rivolta di Gordon contro Ming, tiranno di Mongo*¹⁰²⁷ ». Curieusement « bello » phonétiquement nous évoque davantage l'ablatif latin de « bellum » « la guerre » ou encore « bello » « je fais la guerre ». L'interprétation pourrait paraître hasardeuse si le chapitre ne relatait pas des faits de guerre dont l'aventure du grand-père n'est qu'un exemple. Le narrateur raconte en effet à travers cet épisode, les journaux et les chansons, le débarquement des Alliés, la chute de Mussolini.

La quête touche à sa fin, le trésor reste à découvrir. Ses investigations déçoivent le héros narrateur car elles ne servent qu'à raviver l'Histoire sans révéler la sienne. Le titre du chapitre est à nouveau celui d'une romance populaire des années 1931, *Signorinella pallida* qui raconte la tristesse d'un amour perdu. La jolie demoiselle de la chanson se révèle la bonne fée de l'histoire. Elle détient la précieuse clé qui ouvre la porte des souvenirs personnels de Yambo : une photo avec sa sœur et les poèmes qu'il écrivait à Lila, la jolie demoiselle qu'il aimait en secret. Gianni son ami lui détaille les astuces amoureuses déployées pour croiser la jolie lycéenne dont il était tombé éperdument amoureux jusqu'à tenter, adulte, de la trouver au Brésil où elle était partie. Il l'avait cherchée en vain durant toute sa vie, à travers les autres femmes qu'il avait aimées sans parvenir à l'oublier. Elle s'appelait Lila Saba, la jolie

¹⁰²⁵ *Ibidem*, p. 251.

¹⁰²⁶ *Ibidem*, p. 264.

¹⁰²⁷ *Ibidem*, p. 269.

demoiselle et elle était morte sans qu'il l'apprenne, peu après son départ d'Italie. Il manquait une histoire d'amour à *La misteriosa fiamma*, elle arrive enfin auréolée de poésie pour s'achever tragiquement comme dans les histoires d'amour mythiques d'Orphée et Eurydice, d'Enée et de Didon, de Tristan et Yseult, de Roméo et Juliette, ou encore d'Hamlet et Ophélie.

Les mots succèdent aux mots, les livres aux chansons dans une guirlande algorithmique de titres de livres et de chansons. Le rideau se lève sur la dernière scène tragique : deux corps, un virtuel, Lila l'amour de jeunesse, et Yambo terrassé par un nouvel accident cardiaque. La similitude entre le roman et l'enquête policière explicite en partie le choix du roman policier de Augusto De Angelis « *L'albergo delle tre rose* ». Dans cet hôtel qui a perdu son lustre d'antan, le commissaire De Vincenzi se heurte à un imbroglio où sont mêlées trois figures féminines : trois sœurs semblables à des Parques « littéraires » qui président aux destinées du roman, en ouvrant et fermant le texte, sans intervenir dans l'intrigue. Ensuite nous trouvons trois autres femmes impliquées dans les meurtres et trois poupées, véritables héroïnes puisqu'elles détiennent la clé de l'énigme et enfin les trois roses de l'enseigne de l'hôtel. Alors que « *L'albergo delle tre rose* », élément métafictionnel de la stratégie narrative, établit une corrélation avec les trois femmes aimées par le héros-narrateur : Lila, Paola, Sibilla, le genre policier conclut la deuxième partie du roman constituée par la quête de Yambo. *La misteriosa fiamma della regina Loana* s'assimile ainsi à « une histoire de conjecture à l'état pur. [...] Chaque histoire d'enquête et de conjecture nous raconte une chose auprès de laquelle nous habitons depuis toujours. On comprend alors clairement pourquoi mon histoire de base [...] se ramifie en tant d'autres histoires, toutes des histoires d'autres conjectures, toutes tournant autour de la conjecture en tant que telle. Le monde abstrait de la conjecture, c'est le labyrinthe¹⁰²⁸ ». La remarque d'Umberto Eco sur « la métaphysique policière » dans *Il nome della rosa* s'applique autant à *La misteriosa fiamma della regina Loana* qu'aux autres romans de l'auteur. Nous retrouvons, en effet, dans chacun la volonté du romancier de « faire frémir » son lecteur en choisissant « (parmi les modèles de trames) celle qui est la plus métaphysique et philosophique, le roman policier¹⁰²⁹ ». Guillaume d'Occam, Casaubon, Baudolino, Roberto poursuivent une quête qui prend appui sur les techniques d'écriture du genre policier, considéré jusqu'à Edgar Poe comme mineur. En le replaçant dans « l'histoire de la conjecture » Umberto Eco reconnaît au roman policier « héritier des sciences

¹⁰²⁸ U. Eco, *Apostille au « Nom de la rose »*, Paris, Grasset, 1985 pour la traduction française, pp. 63-64.

¹⁰²⁹ *Ibidem*, p. 62.

positives¹⁰³⁰ », l'art de s'orienter dans le labyrinthe des énigmes posées au cours de l'enquête en leur donnant un sens. La conjecture policière ne diffère en rien de la conjecture mathématique qu'Yves André¹⁰³¹ décrit par une métaphore : elle est « un phare éclairant de loin la petite porte cachée qui ouvre sur la clarté. [...] les conjectures marquent et éclairent un but [...] mais pas du tout un chemin pour l'atteindre ». *L'albergo delle tre rose* signe *La misteriosa fiamma della regina Loana*, lui donne sa couleur particulière, la recherche du grand mystère : qu'est-ce qui fait qu'un être est ce qu'il est ?

Le rideau de la deuxième partie du roman est tombé sans que Yambo ait eu conscience d'avoir récupéré sa mémoire. Les fragments épars se sont pourtant rassemblés et surgiront du brouillard, clairs et précis durant le coma. « De retour à la maison », l'expression grecque, titre de la dernière partie du roman, manifeste dans une ultime métaphore, le recouvrement mémoriel de Yambo. Il habite à nouveau son espace intérieur, il a réintégré son corps, s'est réapproprié son moi. Il est parvenu au terme de sa quête, a parcouru le long chemin qui l'a conduit de l'infini de l'univers au monde clos de sa conscience. Le passé remonte pour affleurer dans un présent sans avenir à l'intérieur des *Orecchie di Meo* où « i ricordi mi vorticano attorno come nottole¹⁰³² ». Pourquoi ce livre de Giovanni Bertinetti maintenant ? Yambo ne pouvait avoir oublié ce livre curieusement absent de Solara, alors qu'il est considéré « il libro più bello dopo Pinocchio. Anche la radio, nel secondo dopoguerra, lo trasmise a puntate. [...] Meo fu molto amato, [...] sbarazzina figura di Meo anche come pretesto per istruttive digressioni¹⁰³³ ! » Sur son lit d'hôpital, Giambattista/Yambo ne bouge pas, ne parle pas mais il pense ou croit qu'il pense. Ce livre lu dans sa jeunesse, *Le Orecchie di Meo*, lui sert de métaphore pour exprimer poétiquement ce dédoublement. « Io sto vivendo dentro *Le Orecchie di Meo*¹⁰³⁴ ». L'histoire de Meo ne ressemble pas à celle de Yambo. Meo est un petit garçon qui n'aimait pas l'école et dont le papa aurait bien aimé qu'il fût docteur. Pour rendre son fils intelligent il le conduisit à « Madama Pitonessa, la vecchiaccia faceva il giuoco delle carte, prediceva il futuro, sia prossimo che remoto, e guariva tutte le malattie¹⁰³⁵ ». Elle touche les oreilles de Méo avec « la polvere di Pirimpimpin ». Les jours suivants « le orecchie prosperavano a vista d'occhi come se fossero tirate da una forza

¹⁰³⁰ F. Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 103.

¹⁰³¹ Consulter sur « Conjectures et mathématiques » le site <http://repmus.ircam.fr/media/mamux/ecole-mathematique/yves-andre/ch8epilogue.pdf>

¹⁰³² U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 303.

¹⁰³³ G. Bertinetti, *Le Orecchie di Meo*, Torino, Andrea Viglino & C. Editori, 1988, p. VII, Préface de Felice Pozzo.

¹⁰³⁴ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 303.

¹⁰³⁵ G. Bertinetti, *Le Orecchie di Meo*, cit., p. 27.

misteriosa¹⁰³⁶ » Voilà à présent le pauvre Meo doté de disgracieux organes dignes d'un âne. Honteux et malheureux il quitte le village et la maison familiale pour parcourir le monde, connaître beaucoup d'aventures et revenir au village après avoir retrouvé, grâce à sa volonté, des oreilles normales.

Cette histoire, à l'instar des précédentes, comporte une richesse extraordinaire de références et de significations car elle sollicite un thème particulièrement fécond de la connaissance et de la littérature : l'âne¹⁰³⁷. Depuis l'Antiquité, le symbole ambigu de l'âne irrigue de nombreux domaines dont nous ne citerons que quelques éléments : les mythes, les contes, la philosophie, la poésie, la psychanalyse, l'astronomie¹⁰³⁸. Nous retiendrons de la *coincidentia oppositorum* qui se manifeste dans l'image symbolique de l'âne à travers les âges et les écrits, le dessein d'Umberto Eco de valoriser dans *La misteriosa fiamma*, une mémoire naturelle, en marge des procédés mnémotechniques de *l'ars memoriae* qui engendrent « des asnes chargés de livres¹⁰³⁹ », et de la mémoire artificielle de l'ordinateur. Alors que *l'ars memoriae* est « un déni outrancier de l'oubli et, de proche en proche, des faiblesses inhérentes tant à la préservation des traces qu'à leur évocation¹⁰⁴⁰ selon Paul Ricoeur, Umberto Eco revendique dans la remémoration une place pour l'ingenium, « le génie, l'esprit [...] lequel tient en germe la culture de l'imagination créatrice¹⁰⁴¹ ». En effet, l'auteur nous conduit vers une remémoration poétique de l'enfance de Yambo. Le héros narrateur a subi comme dans les contes ou la nouvelle de Kafka une métamorphose en recouvrant une taille d'enfant. Il est devenu un Petit Poucet qui loge dans l'oreille de Méo. Qu'écoute-t-il ? Les contes s'emboîtent et dessinent les limites d'un récit mémoriel qui ne s'embarrasse pas d'une sottise mémoire, car logé dans l'oreille d'âne de Meo, il écoute les souvenirs. Il représente le veilleur, la glande pinéale du théâtre cartésien chargé de guider les pas de l'écrivain dans le labyrinthe de sa mémoire.

Nous ne pouvons mettre un terme à ce chapitre sur la plurivocité de la littérature dans le roman, sans parler de deux autres ouvrages, récurrents dans le texte, *Martin Eden* de Jack London et *Pipino nato vecchio morto bambino* de Giulio Gianelli. Le premier parce que Yambo, dans un éclair de lucidité comprend au moment de mourir, comme Martin Eden, « il

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p. 38.

¹⁰³⁷ Se reporter à B. Urbani, *Histoires d'ânes. De Lucius à Dario Fo*, Italies, 2008, URL : <http://italies.revues.org/1188>

¹⁰³⁸ Voir pour de plus complètes références, l'essai de Nuccio Ordine, *Le Mystère de l'âne Essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres, Edition de 2005.

¹⁰³⁹ Montaigne, Livre I, chapitre XXVI, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, la Pleiade, 1962, p. 177.

¹⁰⁴⁰ P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 79.

¹⁰⁴¹ *Ibidem*, p. 81.

senso della vita, ma « appena lo seppe, cessò di saperlo¹⁰⁴² » et le second parce qu'il résume l'histoire de Yambo/Giambattista qui arrive adulte dans la maison de Solara et meurt empêtré dans ses souvenirs d'enfant.



Figure 16 : *Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino*¹⁰⁴³.

3.4 - Entre le paradoxe de Zénon et l'Aleph de Borges

La misteriosa fiamma della regina Loana nous promet toujours autre chose à voir¹⁰⁴⁴ comme l'image sur les boîtes d'*eauvichi* retrouvées dans le grenier, qui se duplique dans une régression à l'infini¹⁰⁴⁵. Le roman procède d'une mise en abyme de livres, d'histoires, de souvenirs, d'images qui s'emboîtent dans la quête de Yambo/Giambattista Bodoni comme les matriochkas ou les « cassettes chinoises dont la dernière, la plus petite, contient la clé pour ouvrir la première, la plus grande¹⁰⁴⁶ ». Le procédé littéraire de la mise en abyme introduit le récit spéculaire à des fins métatextuelles et métafictionnelles. En utilisant la mise en abyme

¹⁰⁴² *Ibidem*, p. 132.

¹⁰⁴³ G. Gianelli, *Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino*, Torino, S.E.I., 1993, p. 11, sur le site : <http://vivacissimamente.files.wordpress.com/2011/05/gianelli-giulio-storia-di-pipino-nato-vecchio-e-morto-bambino.pdf>

¹⁰⁴⁴ U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 32.

¹⁰⁴⁵ Nous trouvons une régression à l'identique sur nos boîtes de la Vache qui rit.

¹⁰⁴⁶ F. Tristan, « Lorsqu'il eut traversé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre », in *Figures, Jeux de fiction*, Dijon, Cahiers du Centre de Recherche sur L'Image, le symbole, le mythe, n° 10, Année 1992, pp. 71-72.

comme technique, l'auteur met en attente la fabula principale, la soumet à l'épreuve du temps, la confronte à d'autres expériences narratives. Les récits prolongent, ramifient la fiction en une infinité de lectures possibles, à la manière des *Mille et une Nuits*. Ils donnent au final la clé perdue de la mémoire de Yambo et de son amour pour Lilia en intervenant comme des adjuvants dans le schéma actanciel. *La misteriosa fiamma della regina Loana* ne livrera son secret que lorsque toutes les portes « des ombres intimes¹⁰⁴⁷ », contenues dans les livres, les objets, les espaces intérieurs et extérieurs qui condensent le temps du héros, passé, présent et avenir, seront ouvertes. L'ultime porte, celle de la chapelle, intentionnellement, est murée, car « le souvenir pur, image qui n'est qu'à nous, on ne veut pas la communiquer¹⁰⁴⁸ » pense Bachelard. Yambo a enterré, dans ce lieu caché, son secret le plus intime : son amour pour Lilia.

L'amnésie a exilé le héros narrateur des choses de la vie en ne lui laissant que les mots qui lui servent à présent à traduire les correspondances entre l'infini du monde et l'infini de l'être. Dans le *Maharabata* de Peter Brook, l'histoire de Markandeya exprime poétiquement l'analogie entre les deux immensités qui s'inscrivent en filigrane dans le roman d'Umberto Eco, exposées à travers le thème de l'enfance, réceptacle du passé et promesse d'avenir :

Il y a de cela bien longtemps, toutes les créatures vivant sur terre avaient disparu.
 Le monde n'était plus qu'une mer grise, un marécage glacé et brumeux.
 Il ne restait qu'un vieil homme, tout seul, que la dévastation avait épargné.
 Son nom était Markandeya
 Il marchait, marchait dans l'eau stagnante, épuisé, ne trouvant refuge nulle part, ni trace de vie. Il était au désespoir, la gorge torturée d'un chagrin inexprimable.
 Soudain, ne sachant pas pourquoi, il se retourna et vit derrière lui un arbre qui poussait et se développait hors du marécage. C'était un figuier. Au pied de l'arbre un enfant d'une grande beauté lui souriait.
 Markandeya s'arrêta, le souffle coupé, les yeux pleins de larmes, incapable de comprendre pourquoi cet enfant était là.
 Et l'enfant dit : « Je vois que tu as besoin de repos. Viens dans mon corps. »
 Le vieil homme ressentit soudain une grande lassitude.
 L'enfant ouvrit la bouche, un grand vent se leva, une rafale irrésistible qui emporta Markandeya vers la bouche de l'enfant. Malgré lui il y entra, tout entier, tel qu'il était, et tomba au fond du ventre de l'enfant. Là, regardant autour de lui, il vit un fleuve, des arbres, des pâturages, de riches troupeaux. Il vit des femmes qui portaient de l'eau, des enfants, une ville, des rues, des foules, des rivières. Oui, dans le ventre de l'enfant, il vit la terre entière, calme, belle, nonchalante ; il vit l'océan, il vit le ciel infini. Il marcha longtemps, il marcha longtemps, pendant plus de cent ans, sans parvenir jamais jusqu'aux limites du ventre de l'enfant.

¹⁰⁴⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 86.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*, p. 88.

Alors, le vent se leva à nouveau, il se sentit soulevé, aspiré vers le haut par une tornade irrésistible ; il sortit à travers la même bouche, tout entier, tel qu'il était, et vit l'enfant sous le figuier.

L'enfant le regarda en souriant et dit : « J'espère que tu t'es bien reposé¹⁰⁴⁹ »

Dans les romans d'Umberto Eco il y a toujours des lieux cachés et un espace dans un espace plus grand qui symbolisent « autant de mémoires utérines¹⁰⁵⁰ » : la bibliothèque dans *Il nome della rosa*, le Conservatoire dans *Il pendolo di Foucault*, le navire dans *L'Isola del giorno prima*. L'adolescent Yambo est né dans la chapelle murée de *La misteriosa fiamma della regina Loana* où il se réfugiait pour vivre plus intensément ses émois amoureux. Les ouvrages de la littérature d'enfance possédaient ces lieux mystérieux : le grenier de *Huit jours dans un grenier* qui recueille la petite orpheline malmenée par la mère Duflet, ou la tour de l'alchimiste qui abritait les expériences du diabolique Pierre de Vallières.

Dans le désordre structurel apparent d'histoires emboîtées, *La misteriosa fiamma della regina Loana* exprime la complexité de la quête (de la reconquête) du « moi », de notre personnage « défini comme « ego expérimental », comme sujet fictionnel chargé de représenter ou d'incarner un point de vue sur l'existence¹⁰⁵¹ ». Le lecteur, saisi de vertige s'égare dans les histoires, oublie le *primum* de la chaîne inférentielle : qu'est-ce qui construit le « je », qui est « je » ? Nous avons tenté de répondre à ces questions sans toutefois épuiser les procédés littéraires utilisés par l'auteur pour y parvenir.

Parmi eux, une figure se détache : la liste. Bien que présente dans tous les romans d'Umberto Eco, elle s'affiche dans *la regina Loana* sous deux aspects différents. Umberto Eco écrit¹⁰⁵² :

Il existe [...] un (autre) mode de représentation artistique : quand on ignore les confins des choses que l'on entend représenter ; quand on ne sait pas combien il y en a et qu'on en présuppose un nombre, sinon infini, du moins astronomiquement grand ; ou encore quand on ne peut donner de quelque chose une définition par essence, et que, pour parler de ce quelque chose, le rendre compréhensible, plus ou moins perceptible, on en énumère les propriétés [...] et les propriétés accidentelles d'un quelque chose depuis les Grecs jusqu'à nos jours, sont considérées comme infinies. [...] l'infini dont nous parlons ici est un infini *actuel*, fait d'objets peut-être dénombrables mais que nous n'arrivons pas à démontrer – et dont nous craignons que la numération (et l'énumération) soit sans fin. [...] la forme de représentation dont nous parlons suggère presque *physiquement* l'infini,

¹⁰⁴⁹ Extrait du *Le Maharabata*, film de Peter Brook, traduction Michel Martinez.

¹⁰⁵⁰ Dans l'interview à la revue *Topo*, précédemment citée, U. Eco parle d'« un espace dans un espace. D'ailleurs, tous mes livres en contiennent un de ce type – *Le pendule de Foucault*, le bateau dans *l'Île du jour d'avant*, le cimetière avec le squelette de *Baudolino*... Autant de mémoires utérines ». p. 17.

¹⁰⁵¹ D. Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, 2010, p. 11.

¹⁰⁵² U. Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 15.

car, de fait, *il ne finit pas*, il ne se conclut pas dans une forme. Nous appellerons cette modalité de représentation *liste*, ou *énumération*, ou *catalogue*.

Pour Umberto Eco, « La Liste, est éminemment un genre littéraire ¹⁰⁵³ ». Nous la trouvons dans le récit en mots et en images et elle prend selon l'analyse de Ch. Morris ¹⁰⁵⁴ « un caractère iconique au sein du langage ». Bernard Sève ¹⁰⁵⁵ considère quant à lui que « paradoxalement le mot en liste est coupé du monde et fait corps avec le monde [...] Le mot n'est plus l'outil d'une manipulation linguistique, il devient un morceau du monde. [...] Une remotivation du signe se fait presque naturellement dans la lecture poétique du mot en liste. [...] chaque mot peut sembler démentir l'arbitraire du signe et jouer un rôle « évocatoire ».

Les listes des tortures, des martyrs, des marques de cigarettes, des romans de la Bibliothèque des Enfants de Salani, jouent ce rôle évocatoire que nous trouvons également dans la liste des onomatopées des bandes dessinées ¹⁰⁵⁶ :

Arf arf bang crack blam buzz kaï spot tchaf tchaf clomp splas crackle crunch dling gosh
grunt honk honk kaï meow mumble pant plop pfuit

Les listes d'images de livres se présentent en planches ou insérées dans les pages qu'elles colorent. Elles rompent le rythme de la lecture comme une citation mais aussi comme une invitation à découvrir une nouvelle histoire dont elles nous désignent les héros, Sherlock Holmes, Fantômas, Ciuffettino, Balilla, Topolino et bien d'autres. Elles suggèrent d'autres livres, d'autres chansons, d'autres images : un *etcétéra* visuel difficile à combler car il recouvre « L'Univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) ¹⁰⁵⁷ ». Les vignettes coupent la page, suspendent l'action et invitent à un saut dans le passé à l'unisson avec Yambo.

Les illustrations apportent une esthétique nouvelle au roman, inédite dans la littérature fictionnelle contemporaine. En imitant l'esthétique des romans de sa jeunesse, Umberto Eco renoue avec la tradition romanesque des romans feuilletons illustrés très populaires au début du XX^e siècle. De plus, en croisant les images et le texte il met en évidence leurs fonctions respectives dans le récit et leurs particularités sémiotiques. Il partage avec le lecteur son expérience des images et le rôle essentiel qu'elles ont joué dans son imaginaire. La valeur testimoniale historique et affective qu'il accorde aux signes iconiques les valorise et

¹⁰⁵³ *L'expérience des images*, U. Eco, Marc Augé, G. Didier Huberman, Entretiens de Media Morphoses, Paris, INA, 2011, p. 43.

¹⁰⁵⁴ U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 65, note 18.

¹⁰⁵⁵ B. Sève, *De haut en bas Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010, pp. 120-121.

¹⁰⁵⁶ Berio les mettra ultérieurement en musique. Cathy Berberian les interprétera.

¹⁰⁵⁷ U. Eco, *De Bibliotheca*, Paris, L'Echoppe, 1986, p. 11. U. Eco cite J.-L. Borges (La bibliothèque de Babel in *Fictions*) en commençant ce discours, en mars 1981, lors des festivités du vingt-cinquième anniversaire de la bibliothèque communale de Milan dans le Palais Sormani.

argumente en faveur d'une reconnaissance sociale et littéraire. L'auteur déplore en effet que contrairement aux apparences, la société actuelle ne leur accorde qu'un statut mineur. Il s'en explique, lors d'un entretien avec Adeline Wrona et Frédéric Lambert, en affirmant que, paradoxalement, notre civilisation a perdu le goût des images :

Après les ordinateurs, la civilisation est devenue une civilisation alphabétique. On voyait plus d'images dans ma génération ; on allait au cinéma, on lisait des bandes dessinées, ensuite on a eu la télévision. Maintenant la génération de mon fils lit dans l'ordinateur. On a rejoint un régime mixte, mais socialement divisé. C'est à dire qu'il y a le prolétariat qui emploie seulement les images. Les vieilles dames qui voient seulement la télé. Et la classe dirigeante qui lit encore¹⁰⁵⁸.

Ainsi, avant que ne disparaissent des mémoires et des bibliothèques les livres, albums et objets de cette période, Umberto Eco enrichit l'Histoire officielle des échos des « alfodeli¹⁰⁵⁹ » de son passé générationnel. Les images asphodèles constituent des sources historiques véritables qui contribuent à faire lire le roman comme un récit réel, une autobiographie, une bibliothèque visuelle. Signes iconiques, marqueurs des temps et des espaces, elles conditionnent l'univers fictionnel qu'elles fragmentent au hasard des découvertes du héros narrateur. Dans *La Recherche de la langue parfaite*, Umberto Eco consacre un long chapitre à *La langue parfaite des images* que les savants du Moyen Age, de la Renaissance et du XVII^e siècle (Kirscher par exemple) ont cru trouver dans les hiéroglyphes égyptiens et les idéogrammes chinois. L'image et le texte se rencontrent d'une façon récurrente dans les romans d'Umberto Eco, sous forme de figures visuelles, ou littéraires comme l'hypotypose ou l'ekphrasis¹⁰⁶⁰. Plus dispersées dans *L'Isola del giorno prima*, elles jaillissent en bouquet final dans *La misteriosa fiamma della regina Loana*.

Yambo retrouve son passé par intuition. La perception des objets ne provoque pas de souvenirs précis immédiats : Le temps ne coule plus, « il jaillit¹⁰⁶¹ » en mystérieuses flammes, en agnitions éphémères. En chassant la poussière des cartons, en écartant les toiles d'araignées et en libérant les livres, les disques, les boîtes, les objets, le héros constate qu'il ne parvient pas à les replacer, à les situer dans une histoire, la sienne. « Il faut la mémoire de beaucoup d'instant pour faire un souvenir complet¹⁰⁶² », assure M. Roupnel. « Pour mesurer

¹⁰⁵⁸ *L'expérience des images*, U. Eco, M. Augé, G. Didier Huberman, Entretiens de Media Morphoses, Paris, INA, 2011, p. 21.

¹⁰⁵⁹ Depuis l'Antiquité, l'asphodèle est considéré comme la fleur du deuil.

¹⁰⁶⁰ Voir notre communication sur l'ekphrasis in *Cahiers d'études romanes*, n° 24/2 (2011), Université Aix-Marseille, pp. 353-370.

¹⁰⁶¹ G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, p. 106.

¹⁰⁶² *Ibidem*, p. 14.

tout ce qui constitue une vie, il faudrait revivre tous les instants du temps poursuit le philosophe¹⁰⁶³ ». Impossible, constate notre héros confronté à cette infinité d'instantanés rappelant le Funes de Borges :

Se volevo rifare tra quelle carte tutto me stesso, sarei diventato Funes el Memorioso, avrei rivissuto momento per momento tutti gli anni dell'infanzia, ogni stormire di foglio ascoltato di notte, ogni profumo di caffelatte annusato alla mattina. Troppo. E se fossero rimaste solo e sempre e ancora parole, a confondere ancor più i miei neuroni malati senza azionare lo scambio ignoto che avrebbe dato via libera ai miei ricordi più veri e nascosti¹⁰⁶⁴ ?

Le vertige saisit Yambo devant l'impossibilité de revivre instant par instant les années de son enfance. L'amnésie a entraîné une dispersion des événements et des faits, un effritement de la relation entre son histoire et l'Histoire. En tentant de la rétablir à la manière des historiens en organisant chronologiquement ses découvertes, il est pris au piège des histoires et des images du présent et du passé qui se réfléchissent et se croisent dans les deux discours qui se veulent réels, le romanesque et l'historique. De cette confrontation entre le temps historique et le temps personnel, naît l'histoire dramatique de Yambo « nato vecchio morto bambino » comme Pipino dans le roman éponyme. L'enfant qui regardait l'image se perdre à l'infini sur la boîte *d'eauwichi* demeure inaccessible au héros narrateur. Car comment remonter le cours du temps ? Le reconstruire tel qu'il fut vécu ? Yambo a recours au paradoxe de Zénon pour suggérer l'impossibilité de sa quête. Il se trouve dans la même situation que la flèche du paradoxe de Zénon : il n'atteindra pas son but car ses découvertes successives découpent le temps en une infinité d'instantanés discontinus immobiles qu'aucun lien n'unit. Il manque l'alchimie de l'émotion, du sentiment, une poudre de Perlimpinpin qui restaurerait le temps vécu. La madeleine de Proust ne suffit pas, elle n'apporte que l'instant éphémère de la saveur d'un gâteau sur les papilles. Umberto Eco ne se dérobe pas à la perception des sens mais il s'en défie, accumule des preuves plus matérielles moins suggestives d'un passé qui fait œuvre de témoignage et de testament, car il s'y livre en partie.

Pour Zénon et Parménide, « le temps était (est) inexplicable, et tout pouvait être décrit à partir du seul concept d'immobilité¹⁰⁶⁵ » ; la flèche du paradoxe de Zénon n'atteint pas son but parce que le temps, contrairement à la métaphore d'Héraclite, n'est pas conçu comme un fleuve qui s'écoule. L'absence de mouvement dans le temps se manifeste dans la deuxième partie dont il est, paradoxalement, le vrai héros. Yambo est le magicien qui réveille le passé

¹⁰⁶³ *Ibidem*, lire tout le petit ouvrage.

¹⁰⁶⁴ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 155.

¹⁰⁶⁵ E. Klein, *Les tactiques de Chronos*, Paris, Flammarion, 2004, p. 51.

dans la maison de Solara et assiste au spectacle, dépassé par ses créatures. Il n'entre en scène et ne devient le héros de sa propre histoire que dans la troisième partie, le retour à la maison. Il joue, sans la jouer, immobile sur son lit, la dernière scène. Tout le monde est réuni autour du grabataire dans d'ultimes ekphrasis que le brouillard recouvre peu à peu. Ce compagnon fidèle qui accompagne le héros narrateur depuis le début de *La misteriosa fiamma della regina Loana*, le brouillard, est revenu une dernière fois. Il l'enveloppe, l'entraîne à l'abri des regards dans la maison de la mort.

Le roman se situe entre deux pôles, deux paradoxes, deux infinis : le paradoxe de Zénon et un hologramme : l'Aleph de Borges. L'enfant a l'intuition de l'infini et du calcul infinitésimal en regardant la mise en abyme des images sur la boîte d'*eauvichi*. Elle procure encore à l'adulte Yambo une sensation identique d'emboîtement à l'infini, de labyrinthes aux sentiers qui bifurquent, d'escaliers qui montent et qui descendent, sans issue apparente, comme dans les dessins d'Escher. Il est entraîné et saisi de vertige, il s'enfonce toujours plus dans l'insondable profondeur de son être. Comme Dante il rencontre les dieux de son enfance, ses héros de papier et les autres et lorsque, parvenu au terme de son odyssée, il trouve l'incunable de Shakespeare il a trouvé son Aleph « un des points de l'espace qui contient tous les points [...] le lieu où se trouvent sans se confondre tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles. [...] Le microcosme d'alchimistes et de cabalistes, notre ami concret, proverbial, le *multum in parvo*. [...] je vis l'Aleph, sous tous les angles, je vis sur l'Aleph la terre, et sur la terre de nouveau l'Aleph [...] j'eus le vertige et je pleurai car mes yeux avaient vu cet objet secret et conjectural, dont les hommes usurpent le nom, mais qu'aucun homme n'a regardé : l'inconcevable univers ¹⁰⁶⁶ ».

« Je suis une boucle étrange ¹⁰⁶⁷ » nous raconte Yambo dans une histoire qui donne au « Je » un nouveau son, à la fois « tu » et « nous », « l'autre » et « moi » et prend l'apparence « d'une sorte d'anamorphose, étant bien entendu, d'une part, que l'œuvre ne se prête jamais à un pur reflet, et, d'autre part, que l'anamorphose elle-même est une transformation surveillée soumise à des contraintes optiques ¹⁰⁶⁸ ».

L'anamorphose s'insinue dans le tissu textuel, crée *une image dans le tapis*, celle de Yambo que nous entrevoyons dans les fragments du passé éparpillés dans la maison. La représentation du présent vacille, la figure distord le réel, transforme la quête en rébus,

¹⁰⁶⁶ J.-L. Borges, *L'aleph*, Paris, Gallimard, 1967 pour la traduction française, pp. 203, 205, 209.

¹⁰⁶⁷ Nous empruntons l'expression au titre du livre de Douglas Hofstadter qui a écrit « sur les âmes, le soi et la conscience » ce livre qu'il qualifie par une métaphore « un saladier géant de métaphores et d'analogies » dans son avant-propos p. XIX, édité Paris, Dunod, 2008 pour la traduction française.

¹⁰⁶⁸ R. Barthes, *R. Barthes par lui-même*, cité par Jurgis Baltrusaitis, *Les perspectives dépravées*, T.2 *Anamorphoses*, Paris, Flammarion, 1996, p. 295.

modifie les objets, les livres, les disques en histoires qui se superposent, se juxtaposent, s'entremêlent, disparaissent, réapparaissent, se confrontent, s'interposent dans la reconstruction du moi et donnent une image déformée et fuyante de Yambo. Le chemin qui conduit jusqu'à l'issue fatale dessine une carte avec des sentiers qui bifurquent, des arrêts dans les chambres, le grenier, la chapelle, le vallon, le jardin, autant de points, de nœuds déclencheurs de souvenirs. Nous identifions cette carte à l'image du cerveau que nous connaissons avec ses zones, ses neurones et ses synapses, reliés, connectés à l'infini avec les autres et au « labyrinthe en réseau » qui reflète l'univers du savoir.

de la culture tout entière ». Elle sert à bâtir des « réseaux maniables, dans le dessein d'interpréter et d'expliquer l'interprétabilité de ces portions de discours¹⁰⁷⁰ » que constituent, selon nous, les fictions. L'analyse des romans montre que la métafiction historiographique puise dans une bibliothèque déterminée par un contexte historique d'une époque, qui génère un système sémiotique représentable par « un labyrinthe de nœuds interconnectés¹⁰⁷¹ », « extensible à l'infini, [qui] n'a ni intérieur ni extérieur¹⁰⁷². »

Umberto Eco explicite ainsi l'utilisation de l'encyclopédie :

L'encyclopédie est l'unique moyen par lequel nous pouvons rendre compte non seulement du fonctionnement de tout système sémiotique, mais encore de la vie d'une culture comme systèmes sémiotiques interconnectés¹⁰⁷³.

DE L'ARBRE AU LABYRINTHE

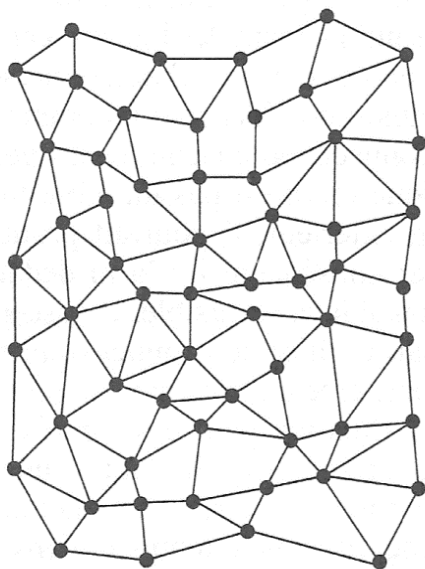


Figure 17

Figure 18 : labyrinthe de type "en réseau"¹⁰⁷⁴.



Figure 19 : le costume d'Arlequin

(sotto la maschera, gli Italiani)¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷⁰ U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Grasset, 2010, p. 75.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*, p. 79.

¹⁰⁷² *Ibidem*, p. 74.

¹⁰⁷³ *ibidem*, p. 71.

¹⁰⁷⁴ La structure des séphiroth que nous avons mis sur la page « Conclusion » rappelle la figure en réseaux du labyrinthe. Elle représente un système holistique où la connaissance se retrouve et se diffuse dans les autres parties, à l'infini. Elle pourrait être une représentation fractale de l'Aleph.

¹⁰⁷⁵ <http://www.storiain.net/arret/num17/masche17.htm>

Ce type de labyrinthe en réseau n'est pas sans rappeler l'habit d'Arlequin qui nous avait servi de métaphore illustrative de l'œuvre romanesque d'Umberto Eco dont chaque roman nous apparaissait configuré par un faisceau d'éléments et de faits historiques et fictionnels qu'il nous appartenait de déterminer. L'analyse a révélé l'entrelacement des matériaux historiographiques et narratifs constituant chaque œuvre et le rôle joué par la métafiction historiographique dans les *fabulae*. Nous pensons qu'il serait intéressant à présent d'apprécier les représentations du passé, de suivre les fils, les réseaux qui les relient et de comprendre les intentions de l'auteur à partir des « langages » de l'Historia que nous déclinons en périodes et personnages historiques, œuvres littéraires et cartes géographiques. Nous n'avons cité que quelques unes de ces structures sémiotiques qui composent l'encyclopédie culturelle de l'Historia des romans car notre étude a révélé d'autres entités discursives productrices de sens : les mythes et les légendes, l'histoire des sciences, des religions, de la philosophie, des arts. Tous ces langages constituent les points de la figure, les noyaux qui peuvent, précise Umberto Eco, se connecter entre eux et modifier la structure de la figure qui se reproduit dans chacune de ces parties comme les losanges multicolores dans l'habit d'Arlequin. Le héros du roman représente, au sein de ce réseau que nous pourrions parcourir chaque fois différemment, un simple noyau de la structure.

A l'intérieur de chaque roman l'Historia tisse sa toile. Nous identifions les éléments qui la constituent à une sémiosphère, terme proposé par Youri Lotman qu'il définit comme « un espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages, et non en tant que somme des langages existants¹⁰⁷⁶ ». Nous identifions le roman à une sémiosphère composée d'autres sémiosphères que la métafiction historiographique a permis d'analyser. Nous disons que l'auteur Umberto Eco reconstruit l'image d'une culture donnée en organisant « à l'intérieur d'un cadre appartenant à un espace-temps spécifique » « d'autres éléments sémiotiques, langages ou textes, extérieurs » qu'il transforme au point qu'ils deviennent « constitutifs du système sémiotique interne à la sémiosphère, tout en conservant leurs propres caractéristiques¹⁰⁷⁷ ». La sémiosphère dont les éléments « sont reliés entre eux de façon mouvante et dynamique » donne ainsi la représentation d'un cosmos composite unifié par la langue.

« La sémiosphère », précise Lotman, « est marquée par l'hétérogénéité. Les langages qui emplissent l'espace sémiotique sont variés, et reliés les uns aux autres [...]. L'hétérogénéité est définie à la fois par la diversité des éléments qui constituent la sémiosphère et par les

¹⁰⁷⁶ Y. Lotman, *La sémiosphère*, Limoges, PULIM, 1999, p. 10.

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p. 30.

différentes fonctions de ces derniers¹⁰⁷⁸. [...] La circulation des textes s'effectue en réalité dans toutes les directions, des courants grands et petits s'entrecroisent et laissent leurs propres traces. Simultanément les textes se trouvent relayés non par un, mais par de nombreux centres de la sémiosphère, et la véritable sémiosphère est mobile à l'intérieur de ses propres frontières. Ces mêmes processus se produisent finalement à plusieurs niveaux¹⁰⁷⁹ ».

Présentes dans chaque fiction, la nature et les fonctions de la sémiosphère *Historia* diffèrent, influent sur la structure et les contenus narratifs, sollicitent les interprétations. Ainsi dans *Baudolino* nous distinguons deux grands espaces sémiotiques qui correspondent aux deux phases du roman. La première est conditionnée par la personne historique de Frédéric Barberousse qui représente un point, un noyau, un des langages de la sémiosphère. Il contamine d'autres points de la figure : les personnes de sa cour, les villes, les Papes et Baudolino en sont les principaux. Son règne détermine la période et les événements historiques ; sa nationalité allemande, son titre d'empereur et roi d'Italie, son ambition, sa personnalité entraînent les conflits avec les villes italiennes et les Papes, et sa rencontre avec le petit Baudolino. Chacun de ces noyaux dessine des liens avec les autres, produit des signes, concepts ou mots qui induisent des sens et des niveaux de significations. Ainsi la période historique entraîne une représentation de la société féodale, du peuple, des pouvoirs, des mœurs et des coutumes. Baudolino franchit la frontière de la sémiosphère de la première partie, génère la seconde et nous ouvre les portes d'un Orient mythique, blessé, meurtri, déchiré entre foi et passion, rapines et religions. Le sac de Constantinople sert de révélateur des conflits entre les Chrétiens et les Musulmans, les *Basilei* et les chefs croisés tandis que Nicetas, l'orateur de cour raffiné et gourmet, dévoile les coutumes culinaires orientales de la population riche : « che aveva detto che, se doveva restare nascosto, non voleva per questo rinunciare ai suoi piaceri consueti¹⁰⁸⁰. »

La gastronomie constitue un domaine sémiotique qu'Umberto Eco utilise pour construire le réel de l'univers fictionnel et l'entité des personnages. Elle occupe donc des fonctions rhétoriques et ontologiques. Le discours épideictique informe sur la nature et la composition des plats préférés des héros, renseigne sur leurs habitudes, leurs goûts. Selon la définition du signe de Peirce elle est un *interprétant* :

Un signe ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, p. 52.

¹⁰⁸⁰ U. Eco, *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 42-43.

dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *l'interprétant* du premier signe¹⁰⁸¹.

Les nourritures caractérisent les individus, leurs ressources, reflètent une société, des croyances, contribuent à la connaissance d'une tribu, d'une époque, d'une région, de son agriculture, de sa végétation. L'alimentation des anthropophages, des ichtyophages, des végétariens détermine jusqu'à leur dénomination. Quant aux habitants du royaume du Diacre Jean, ils mangent tellement mal qu'une onomatopée suffit à désigner leur nourriture : « *dal burq [...] verso la fine di uno di quei banchetti*¹⁰⁸². »

Un autre point nodal signifiant dans *Baudolino* est représenté par l'espace géographique. Il dessine un labyrinthe complexe de routes et de chemins empruntés par les troupes de Frédéric qui se rendent en Italie combattre les villes rebelles. Frédéric sillonne le pays, prend ses quartiers d'hiver à Roncaglia, assiège Tortone, se fait couronner à Pavie, puis à Rome, part en Bourgogne pour se marier avec Béatrix, effectue de fréquents voyages entre l'Allemagne et l'Italie, traverse les Balkans lors de la troisième croisade. Baudolino voyage beaucoup avec l'empereur puis seul. Il part étudier à Paris et en Orient, il cherche à rejoindre le royaume du Prêtre Jean en suivant la carte de Cosmas, une carte cosmogonique de l'univers. Elle apporte un éclairage particulier au voyage car elle induit un sens moral, religieux et culturel : « se mouvoir dans l'espace géographique signifiait se déplacer le long de l'échelle verticale des valeurs religieuses et morales¹⁰⁸³ », explique Lotman qui remarque : « L'histoire des cartes géographiques est le carnet de notes de l'histoire sémiotique¹⁰⁸⁴ ». Les représentations spatiales, descriptives ou iconiques, traversent les frontières temporelles des sémiosphères, ouvrent des fenêtres sur un passé encore plus lointain et sur un avenir incertain. Elles invitent à entreprendre un autre voyage terrestre ou dantesque sur les chemins tortueux de la connaissance, de la conscience ou de la foi. Sémaphores dans la nuit de l'Historia, elles servent de repères et d'illustration au même titre que les images de *La misteriosa fiamma della regina Loana* ou du *Cimitero di Praga* et se révèlent aussi secrètes que le Plan de Casaubon¹⁰⁸⁵ du *Pendolo di Foucault* ou le dédale de la bibliothèque de *Il nome della rosa*.

¹⁰⁸¹ Ch. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 121.

¹⁰⁸² U. Eco, *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2005, p. 406.

¹⁰⁸³ Y. Lotman, *La sémiosphère*, cit., p. 87.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*, p. 97.

¹⁰⁸⁵ Isaac Casaubon (1559-1614) démontra, par des méthodes de nature philologique, que les écrits hermétiques (*Corpus hermeticum*) attribués à Hermès Trismégiste que l'on croyait de la plus haute antiquité, étaient tardifs et apocryphes (II^e ou III^e siècle après JC). Cf. U. Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, op. cit., p. 141

Les lieux et les villes en particulier présentent la géographie du monde réel d'une époque donnée. Deux villes rayonnent dans l'univers fictionnel d'Umberto Eco : Milan et Paris. Casaubon habite Milan que Yambo parcourt à bicyclette la guerre finie, Simonini et Roberto demeurent un certain temps à Paris, Baudolino devient goliard à Paris. Les cités dans *Baudolino* cristallisent la rébellion, la résistance au pouvoir de l'empereur, le refuge au sein des guerres intestines, des brigandages et des pillages. Alessandria, la ville natale d'Umberto Eco, née de la dissension entre les cités italiennes et l'empereur Frédéric, incarne symboliquement la résistance à l'arbitraire impérial, annonce le changement historique et l'avènement d'une Italie nouvelle. Sa création a une signification politique et sert de modèle aux cités environnantes. Lotman analyse :

Dans cette relation au monde environnant une ville peut être semblable à une église située au centre d'une ville, en d'autres termes, le modèle idéalisé se voit situé au centre de la Terre¹⁰⁸⁶.

La naissance d'Alessandria reflète un moment de l'Histoire de l'Italie, le commencement de nouveaux rapports de force, un éveil à la citoyenneté. Jusqu'au XII^e siècle les villes appartiennent aux seigneurs féodaux, elles s'émancipent à présent, revendiquent leur autonomie. La conception des villes évolue au cours des siècles avec les mentalités. Elles inspirent poètes, architectes, politiciens, philosophes, écrivains. Thomas More et Rabelais imaginent des villes utopiques, Campanella et Cyrano de Bergerac rêvent de cités célestes, Italo Calvino raconte les *Villes invisibles* au Grand Khan et par sa voix nous écoutons « les raisons invisibles pour lesquelles vivaient les villes, et pour lesquelles peut-être bien, après leur mort elles vivront de nouveau¹⁰⁸⁷. » La ville collige les rencontres, produit des « collisions sémiotiques » entre le réel et l'utopique, entre l'Histoire et la mythologie, entre le profane et le sacré. A l'intérieur de la fiction elles deviennent « un langage dans lequel des idées qui ne sont pas d'ordre spatial peuvent être exprimées¹⁰⁸⁸. »

L'espace géographique et la nourriture relèvent de champs sémantiques communs à toutes les cultures. Ils sont atemporels, universels aussi les retrouvons-nous générant des réseaux plus ou moins denses dans les textes. La géographie réelle et (ou) imaginaire de *L'Isola del giorno prima* se divise en trois espaces : terrestre, maritime et allégorique. Le héros, Roberto, représente au sein de la *fabula* l'élément mobile qui accomplit un voyage initiatique en franchissant les frontières culturelles et terrestres. Il est originaire, comme Baudolino, Yambo,

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*, p. 125.

¹⁰⁸⁷ I. Calvino, *Les villes invisibles*, Paris, Seuil, 1974, p. 158.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*, p. 54.

Casaubon, Simonini du Piémont italien. Il quitte sa région natale après le siège de Casal, part en Provence puis à Paris, devenu espion il traverse la Hollande pour gagner le port d'Anvers où il embarque sur *L'Amaryllis*. Nouveau Robinson Crusoé, il échoue quelque part sur le cent quatre-vingtième méridien, près d'une île déserte fréquentée par des cannibales de l'océan Pacifique, sur un bateau, *la Daphné*. La Carte du Tendre crée une image idéalisée du parcours amoureux du Précieux que Roberto fut un temps lorsqu'il fréquentait le salon de Madame de Rambouillet et qu'il faisait sa cour à Lilia. Mais la carte, c'est aussi celle du Plan de Casaubon, Belbo, Diotallevi, « Non abbiamo inventato nulla, salvo la disposizione dei pezzi¹⁰⁸⁹ » qui causa leur mort, les plans secrets d'invasion et de subversion des Protocoles de Sages de Sion du *Cimitero di Praga* et la recreation par Mussolini de l'empire romain avec la conquête de l'Ethiopie reprise dans la *Misteriosa fiamma della regina Loana*.

Quelquefois les espaces n'occupent pas de grandes surfaces car les signes qu'ils émettent concernent l'intimité du narrateur. En parcourant les salles de la maison de Solara, Yambo explore ses souvenirs d'enfance. « Mais au-delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite¹⁰⁹⁰ » en lui. Il a perdu la mémoire mais il retrouve les habitudes, les gestes familiers. Il monte au grenier, ouvre les armoires, les cartons et les livres, se découvre un peu plus dans la chapelle murée mais les espaces se réduisent : il sait enfin, de toute certitude, qui il est dans une oreille¹⁰⁹¹ : « Io sto vivendo dentro *Le orecchie di Meo*¹⁰⁹². »

Tous les héros sont des voyageurs en quête d'aventures autant que de savoir. Ils sillonnent toutes les pistes proposées par leur période historique et dans cette « planète-temps », rencontrent les savants et les chercheurs, côtoient des hommes célèbres. Umberto Eco bâtit un système de nomination des personnages générant plusieurs horizons d'attente et plusieurs niveaux d'interprétation. Dans *Il nome della rosa* les personnalités historiques Michele da Cesana, général de l'ordre des franciscains, Ubertino da Casale, théologien franciscain, auteur du *Arbor vitae crucifixae*, Bernardo Gui l'inquisiteur gardent leurs patronymes. D'autres avancent masqués sous des figures pour lesquelles nous pourrions tenter le néologisme « méta-mots-valises » : Guglielmo da Baskerville et Jorge da Burgos. Le nom Guglielmo da Baskerville réunit deux maîtres de l'interprétation des signes, deux anglais, chacun situé à des siècles de distance, Guillaume d'Occam et Sherlock Holmes. L'écrivain Borges sert de modèle au vieux moine assassin aveugle Jorge da Burgos. Nous trouvons des personnages

¹⁰⁸⁹ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, p. 490.

¹⁰⁹⁰ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 32.

¹⁰⁹¹ G. Bertinetti, *Le orecchie di Meo*, Milano, première édition S. Lattes e C., 1908, réédition Torino, Viglongo, 1988.

¹⁰⁹² U. Eco, *La misteriosa fiamma del regina Loana*, cit., p. 303.

célèbres dissimulés souvent sous des pseudonymes dans les autres romans. Le père Caspar sur la *Daphné* n'est autre que le père jésuite Kircher, et le docteur Byrd, l'alchimiste Digby. Les hommes politiques se présentent sous leurs vrais noms, par exemple Richelieu, Mazarin, Colbert ou Toyras dans *L'Isola del giorno prima*. Ils figurent en grand nombre dans *Il cimitero di Praga*¹⁰⁹³ avec des écrivains connus du XIX^e siècle comme Dumas ou Sue. Si Charcot figure sous son patronyme, Freud devient Froïde « un medico sulla trentina, che certamente veniva da Magny solo perché non poteva permettersi di meglio, e che stava facendo un periodo di apprendistato presso Charcot¹⁰⁹⁴ ». Le travestissement des mots exprime le plaisir du sémioticien qui en parodiant le langage populaire, comme avec le *Gradale*, réalise des *analogiae attributiones*.

La géographie, la nourriture, les personnages historiques, ces points communs de la sémiosphère Historia lient les romans entre eux, assurent une continuité humaine, donnent une cohérence culturelle à l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Umberto Eco qui s'articule autour d'un pays, l'Italie, et d'une région, le Piémont dont il est originaire. Nous pouvons, en commençant par Baudolino, en retracer l'Histoire jusqu'à la guerre de 1940 car le choix des époques correspond à des périodes charnières de la lente unification de la Péninsule. La parution du roman *Il cimitero di Praga*, qui relate les guerres garibaldiennes, comble le silence entre le XVII^e siècle de *L'Isola del giorno prima* et le XX^e siècle de *La misteriosa fiamma del regina Loana*. Umberto Eco est « un compositeur d'intrigues » selon la conception aristotélicienne du poète. Il agence des faits historiques qu'il met au service d'un individu, d'un personnage, certes de fiction, qui se meut et agit dans un univers, *mimesis* d'un réel possible qu'il reconstruit à partir d'une Encyclopédie. Les héros naissent dans la *fabula* au Piémont et quittent le pays à l'instar de nombreux autochtones. Le monde de la *fabula* leur réserve, comme dans la vie réelle, des surprises, des déboires, des joies. Les guerres, la violence et le mensonge guettent les héros en chemin. Ils les subissent sans les rechercher, plus courageux qu'ils ne paraissent, humains tout simplement. Roberto se terre durant le siège de Casal mais son double rejoint les troupes ennemies : l'incompréhension, le hasard et/ou la peur l'amènent à la trahison. Il devient espion de Mazarin et acteur de ce qui serait idéalement une belle aventure scientifique, la découverte de la longitude, si elle n'était entachée de sordides recherches de pouvoir. Simonini est différent. Il ne sert pas les mêmes *intentiones auctoris*. Une analyse du livre que nous n'avons pas encore conduite nous livrerait probablement les clefs de son comportement. Il ne vit que de mensonges et de trahisons, peu

¹⁰⁹³ Cf. aussi l'utilisation du nom de Casaubon dans *Il pendolo di Foucault*.

¹⁰⁹⁴ U. Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010, p. 47.

important les causes et les conséquences, il n'apparaît jamais sur le devant de la scène. Passe-muraille de l'Historia, il participe dans l'ombre aux campagnes garibaldiennes, à la Commune de Paris et aux complots du XIX^e siècle. Baudolino n'aime pas la guerre mais recherche au milieu des ennemis, parmi les cadavres, sur le champ de bataille de Legnano, son père adoptif. Casaubon affronte une secte secrète qui a déjà assassiné son ami Belbo :

È notte alta, sono partito da Parigi questa mattina, ho lasciato troppe tracce. Hanno fatto in tempo a indovinare dove sono. Tra poco arriveranno. Vorrei aver scritto tutto ciò che ho pensato da questo pomeriggio a ora. Ma se Essi lo leggessero, ne trarrebbero un'altra cupa teoria e passerebbero l'eternità a cercare di decifrare il messaggio segreto che si cela dietro la mia storia. È impossibile, direbbero, che costui ci abbia raccontato solo che si stava prendendo gioco di noi. [...] Che io abbia scritto o no, non fa differenza. [...] Ma vaglielo a dire. Non hanno fede. E allora tanto vale star qui, attendere, e guardare la collina. È così bella¹⁰⁹⁵.

Quant au jeune Yambo, malgré la peur et les dangers, il accepte de guider, la nuit, dans le labyrinthe du Vallon, les partisans recherchés par les fascistes.

Les personnages se trouvent compromis par les circonstances, dans les complots et les faux de l'Historia quand ils ne les fomentent pas eux-mêmes comme Baudolino. Umberto Eco se sert des complots et des faux de l'Historia comme stratégie narrative car ils contiennent intrinsèquement l'intrigue, l'agencement logique des faits requis par le déroulement de l'histoire, comme le souligne Paul Ricoeur, « Les événements, la chronologie et les grands hommes reviennent en force sous le signe du complot. Même déduit du système idéologique, le complot, dirais-je, réintroduit l'événement avec l'intrigue. Car le complot est peut-être la pièce d'un délire, mais le délire est à l'œuvre, générateur d'événements¹⁰⁹⁶ ». Les personnages sont pris au piège, englués dans une machination sordide dont ils sont les victimes innocentes et aveugles. L'auteur ne raconte pas seulement l'Historia, il pense l'Historia, il la voit et la représente en sémioticien critique humaniste. A ce titre l'Historia est un signe du Temps humain car selon la définition qu'Umberto Eco donne du signe elle peut « être utilisée pour mentir ou pour affirmer quelque chose de faux (mais que je crois vrai) [...] Le signe peut être utilisé pour mentir puisque je peux produire un signe même si l'objet n'existe pas (je peux nommer et représenter des chimères et représenter des licornes)¹⁰⁹⁷ ». Adso ne comprend rien à ce qui se passe autour de lui. Paradoxalement l'aveugle machiavélique met en échec la clairvoyance de Guillaume de Baskerville. Roberto, nous l'avons dit précédemment, ne

¹⁰⁹⁵ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 508-509.

¹⁰⁹⁶ P. Ricoeur, *Temps et récit, I, l'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 393.

¹⁰⁹⁷ U. Eco, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999, p. 513.

souhaite pas du tout s'embarquer pour espionner, il y est contraint par les menaces de Mazarin. Yambo n'est qu'un enfant et s'il admire Gragnola, l'anarchiste, il ne connaît pas les ressorts politiques qui animent les hommes et, aussi naïf qu'Adso, il agit sans comprendre. Ces personnages sont jeunes, inexpérimentés, confrontés à des événements qui les dépassent. Ils appartiennent à un entourage qui les a protégés contrairement à Baudolino que la misère a éduqué et à Simonini qui fut instruit dans les complots, littéraires par ses lectures, et politiques par son milieu familial :

Io ho sempre conosciuto persone che temevano il complotto di un qualche nemico occulto, gli ebrei per il nonno, i massoni per i gesuiti, i gesuiti per mio padre garibaldino, i carbonari per i re di mezza Europa, il re fomentato dai preti per i miei compagni mazziniani, gli Illuminati di Baviera per le polizie di mezzo mondo, e via, chissà quanta altra gente c'è ancora a questo mondo che pensa di essere minacciata da una cospirazione¹⁰⁹⁸.

Umberto Eco, (il ne s'en cache pas), cultive une véritable passion pour les falsifications. Il dévoile les faux de l'Historia sans les dénoncer par fiction interposée. Il entremêle le vrai et le faux, la réalité des dates et des événements historiques avant que l'histoire proprement dite ne commence. Ainsi, l'auteur commet un faux en réinventant la découverte du manuscrit d'Adso car celui-ci « naturellement » n'existe pas. L'auteur raconte une fable structurée canoniquement, avec destinataire, destinataire, objet de la quête et actions. Il déclare avoir retrouvé des citations du manuscrit perdu, qu'il a vainement cherché dans les bibliothèques, dans « un libretto di Milo Temesvar, *Dell'uso degli specchi nel gioco degli scacchi*¹⁰⁹⁹ ». Or cet auteur n'existe pas, il fut inventé à la Foire du livre de Francfort par un éditeur, popularisé par une rumeur savamment entretenue notamment par Umberto Eco¹¹⁰⁰ lui-même qui raconte :

Milo Temesvar est devenu très important pour moi. J'ai écrit un article qui était le compte rendu d'un livre de Temesvar, *The Patmos sellers*, supposé être une parodie de tous les vendeurs d'apocalypse. J'ai présenté Milo Temesvar comme un albanais qui avait été chassé de son pays pour déviationnisme de gauche ! Il avait écrit un livre inspiré par Borges sur l'emploi des miroirs dans le jeu des échecs. Pour son ouvrage sur les apocalypses, j'avais même proposé un nom d'éditeur qui était très clairement inventé. [...] Mais Milo Temesvar n'en est pas resté là. Si vous lisez l'introduction au Nom de la rose, un texte de Temesvar y est cité.

¹⁰⁹⁸ U. Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010, p. 95.

¹⁰⁹⁹ U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2007, p. 13.

¹¹⁰⁰ J.-C. Carrière, U. Eco, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, Paris, Grasset, 2009, p. 280.

Umberto Eco lève le voile sur les mensonges de l'Histoire et les complots et les faux qu'il dénonce le placent parmi les *supermen*¹¹⁰¹ qui tentent d'éveiller à la réalité historique les consciences populaires.

Qui sont ces personnages, ces héros ? Que cherchent-ils dans leur errance narrative ?

« Un personnage de fiction est sans conteste un *objet sémiotique*¹¹⁰², répond Umberto Eco. Par cette expression, j'entends qu'il possède un ensemble de caractéristiques recensées dans l'encyclopédie d'une culture et véhiculées par une expression donnée (un mot, une image ou tout autre dispositif) ». Ils « vivent dans un monde qui dépend parasitairement du nôtre¹¹⁰³ » aussi explorent-ils les voies de la vie qui les conduisent, à l'instar des êtres humains réels, à aimer, à souffrir, à mourir. Car les héros tombent amoureux deux, souvent trois fois, et les prénoms des femmes aimées présentent un certain isomorphisme qui induirait une familiarité avec l'auteur. Yambo aime successivement Lila, Paola, Sibilla, Roberto s'amourache de Lilia et auparavant de la belle Novarese, anonyme comme la petite paysanne de *Il nome della rosa* qui fit découvrir l'amour sexuel au jeune novice Adso dont elle fut probablement le seul péché. Ampero séduit Casaubon et l'abandonne au Brésil et Lia lui donne un enfant qu'il ne verra pas grandir. Baudolino idolâtre Béatrix l'impératrice, épouse Colandrina et fait un enfant à Hypatie, la femme aux formes caprines. Et Simonini ? Son travestissement d'abbé ou de malheureuses expériences dans l'enfance l'ont-ils éloigné des relations amoureuses ? Les femmes le troublent mais il ne les aime pas :

Odio le donne, per quel poco che ne so. [...] E a ogni merletto che cade ecco apparire quella schifose carni bianche, quei seni turgidi, quella ascelle brune dall'afrone che ti snerva¹¹⁰⁴.

Si en chemin le héros rencontre l'amour, à la fin du roman, la mort l'attend. Discrète, suggérée plus que montrée, toujours poétique, elle ne semble pas l'effrayer. Elle représente l'inconnaissable Savoir, la Connaissance qui les révèle toutes. Chacun voudrait la connaître sans en payer le prix. Roberto, Adso, Baudolino, Casaubon, Yambo, Simonini accomplissent un voyage qui ressemble à celui de Dante. A la sortie du labyrinthe se tient la mort. Elle est

¹¹⁰¹ Nous empruntons l'image d'une part au collage de la revue *Topo*, p. 3 et d'autre part à l'écrivaine américaine Cynthia Ozick qui écrivait en quatrième de couverture du *Complot* de Will Eisner diffusé par Grasset en 2005 préfacé par Umberto Eco : « Il se pourrait que *Le complot* soit aux *Protocoles* ce que *Maus* fut à l'Holocauste : un moyen de diffuser la vérité auprès d'un large public. La puissance artistique du livre et l'aspect saisissant du récit, conçu pour dénoncer, une fois pour toutes, ce mensonge qui a répandu son venin de par le monde, font d'Eisner le véritable super-héros de notre époque ». Nous rappelons également les réactions des milieux religieux à la parution d'*Il cimitero di Praga*.

¹¹⁰² U. Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, Paris, Grasset, 2013, p. 116.

¹¹⁰³ *Ibidem*, p. 137.

¹¹⁰⁴ U. Eco, *Il cimitero di Praga*, cit., pp. 20-22.

allégoriquement l'île inaccessible de Roberto où se trouve Lilia, méconnaissable dans la mort dont elle est devenue l'image :

La testa rovesciata, gli occhi tralunati che, rimpiccioliti dal dolore, si mostravano troppo distanti dalla radice del naso – ormai affilato in punta – appesantiti da gonfietti, gli angoli segnati da una raggiera di piccole grinze, impronte lasciate da passero sulla sabbia. Le narici un poco dilatate, una leggermente più carnosa dell'altra. La bocca screpolata, dal colore di ametista, due rughe arcuate ai lati, e il labbro superiore un po' sporgente, rialzato a mostrare due dentuzzi non più d'avorio. La pelle del volto dolcemente cascante, due pieghe rilassate sotto il mento, a svilire il disegno del collo¹¹⁰⁵.

Elle est l'île non trouvée qui apparaît à Yambo en train de mourir sur son lit d'hôpital. Il prie, « pénitente laico¹¹⁰⁶ », que la reine Loana vienne le sauver et il voit son *Aleph* « dal quale traluceva non l'infinito mondo ma lo zibaldone dei miei ricordi¹¹⁰⁷ ». La mort prend l'apparence de Lilia, une belle jeune fille « bella qual sole, bianca come la luna¹¹⁰⁸ » qu'il a aimée en silence. Le visage de l'amour guide aussi les pas de Baudolino. Bien qu'âgé il préfère rejoindre Hypatie plutôt que de rentrer au pays ou attendre sagement que sa vie s'achève auprès de son ami Nicetas.

La métafiction historiographique forme la « toile de fond sémantique¹¹⁰⁹ » des fictions que nous assimilons à des tableaux que l'auteur reconstitue pour restituer une image fidèle et vivante d'un passé visible ou invisible. Au centre de la sémiosphère se trouve la langue qu'Umberto Eco sélectionne « en fonction du monde choisi, et les éléments qui s'y déroulent, qui nous impose le rythme, le style, les choix lexicaux eux-mêmes¹¹¹⁰ » avec une exception pour Baudolino, ajoute l'auteur, car « le langage de Baudolino n'est pas né de la construction d'un monde, mais un monde est né par la stimulation de ce langage¹¹¹¹ » dialectal de la chronique du petit paysan de la Frasketa. Ainsi chaque monde requiert un « exercice de style » lié à une époque et à une culture données. Le langage confère une sensibilité particulière, une atmosphère aux fictions et « il se reconstruit ailleurs par le flux pressé de tous les plaisirs du langage. Où ailleurs ? au paradis des mots¹¹¹² » dans la langue babélique du texte, dans le hors-champ de l'écriture où l'auteur met en scène les signes pour combler les absences du roman :

¹¹⁰⁵ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 457.

¹¹⁰⁶ U. Eco, *La misteriosa fiamma del regina Loana*, cit., p. 400.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 417.

¹¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 444.

¹¹⁰⁹ Y. Lotman, cit., p. 26.

¹¹¹⁰ U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 398.

¹¹¹¹ *Ibidem*, pp. 408, 409.

¹¹¹² R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 15.

Le goût quasi charnel qu'un écrivain (sinon il n'est qu'à peine un écrivain) a pour les mots, écrit Julien Gracq, pour leur corpulence ou leur carrure, pour leur poids de fruits ronds qui tombent de l'arbre un à un, ou au contraire pour la vertu qu'ils ont de changer « en délice leur absence », de s'évanouir à mesure au seul profit de leur sillage élargi [...] la succulence de ces mots compacts, riches en dentales et en fricatives, que l'oreille happe un à un [...] un ouvrage littéraire est bien souvent la mise bout à bout et le tricotage intime dans un tissu continu et bien lié – telles ces couvertures faites de bouts de laine multicolores – de passages appuyés à l'expérience réelle et de passages appuyés seulement à la conformité au caprice de la langue¹¹¹³.

A l'intérieur du discours, l'auteur libère les mots dans des énumérations, les listes et dans les figures de rhétorique, hypotypes et/ ou ekphrasis qui subvertissent le réel de l'Historia et renvoient à d'autres registres de sens :

Così tra le Sostanze porremo, al di sotto del Sommo Iddio, le Divine Persone, le Idee, gli Dij Fabulosi, maggiori, mezzani & infimi, gli Dij Celesti, Aerei, Marittimi, Terreni & Infernali, gli Heroi deificati, gli Angeli, i Demoni, i Folletti, il Cielo e le Stelle erranti, i Segni celesti e le Costellazioni, il Zodiaco, i Circoli e le Sfere¹¹¹⁴...

Dans les *Confessions d'un jeune romancier*, Umberto Eco avoue un goût rabelaisien pour l'accumulation et le *flatus vocis* de certaines listes. Il consacre un long chapitre à ces listes qui soulignent les limites de l'auteur « confronté à quelque chose d'immense ou d'inconnu sur quoi nous ne sommes pas encore renseignés (ou ne le serons jamais)¹¹¹⁵ ». Dans l'œuvre romanesque les listes suggèrent l'abondance, constituent des *Aleph* de la connaissance, et classent par catégories comme dans la citation précédente. Elles interviennent également dans les hypotypes, contribuent à la description des lieux ou des choses, des situations ou des personnages ainsi que nous le montre l'exemple suivant dont nous ne citons qu'un bref passage :

Apparirà una fanciulla di sedici anni [...] sarà vestita solo dioreficerie, di lucidi minerali, una gorgiera le serrerà la vita come un corsaletto e, superbo fermaglio, un gioiello meraviglioso dardeggerà i suoi lampi nella divisione dei seni, alle anche sarà cinta da una fascia che nasconde la parte superiore delle cosce su cui batte un gigantesco pendente versando un fiume di carbonchi di smeraldi, sul suo corpo ormai nudo ...¹¹¹⁶

Les ekphrasis décrivent une réalité sensiblement différente, des *eikones*, des tableaux de peintres que l'auteur aime dissimuler dans la narration ou au contraire exposer au regard du

¹¹¹³ J. Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Joseph Corti, 1981, pp. 157, 158.

¹¹¹⁴ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 88.

¹¹¹⁵ U. Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, Paris, Grasset, 2013, pp. 162, 163.

¹¹¹⁶ U. Eco, *La misteriosa fiamma del regina Loana*, cit., pp. 442, 443.

lecteur qui identifie, s'il le connaît, le référent de la description. *Ekphrasis occulta* ou *ekphrasis évidente*, le procédé renvoie à des œuvres d'art dans l'univers romanesque. Umberto Eco propose plusieurs tableaux de peintres du XVII^e siècle dans *L'isola del giorno prima* : Georges de la Tour, Arcimboldo, Vermeer ou Saenredam, le peintre des églises :

Il s'inspire des portails de Moissac et Vézelay pour décrire l'extérieur de l'église de *Il nome della rosa*, et d'une gravure du XVII^e siècle représentant le *Temple des Rose-Croix* de Teophilus Schweighardt Constantiens dans *Il pendolo di Foucault* :

La torre muoveva su ruote, aveva una prima elevazione quadrata, delle finestre, una porta, un ponte levatoio, sul fianco destro, poi una sorta balconata con quattro torricelle d'osservazione, ciascuna abitata da un armato con lo scudo (istoriato di caratteri ebraici) che agitata una palma. Ma degli armati se ne vedevano solo tre, e il quarto se indovinava, nasconto dalla mole della cupola ottagonale, su cui si elevava un tiburio, altrettanto ottagonale, e da questo spuntavano un paio di grandi ali. Sopra, un'altra cupola più piccola, con una torretta quadrangolare che, aperta su grandi archi retti di esili colonne, mostrava al proprio interno una campana. Poi, una cupoletta finale, a quattro vele, su cui si imperniava il filo retto in alto della mano divina. Ai lati della cupoletta, la parola « Fa/Ma » sopra la cupola un cartiglio « Collegium fraternitatis¹¹¹⁷ ».

Métalangages de l'Historia, les ekphrasis, les hypotypes et les listes embellissent le discours, proposent des pauses esthétiques, enrichissent les mondes des *fabulae*. Ce qui frappe dans l'écriture d'Umberto Eco c'est son exubérance, sa volubilité, sa prodigalité, ses couleurs, son érudition, son art d'assembler les codes et les langages, d'emboîter des récits, de mettre en abyme les choses, les personnages, les lieux. Romancier et historien, il feint et dissimule, fabule et témoigne, raconte et dénonce. Il donne le vertige et le lecteur peine à suivre les fils qui s'entremêlent et forment le texte car le réseau dense et serré l'entraîne vers la Bibliothèque de Babel, « cette fiévreuse bibliothèque dont les hasardeux volumes courent le risque incessant de se muer en d'autres et qui affirment, nient et confondent tout comme une divinité délirante¹¹¹⁸ ».

Le texte suppose un interprète, un décodeur de signes, un Guillaume de Baskerville qui « n'a jamais douté de la vérité des signes » et qui cependant n'a pas compris « la relation entre les signes » car il n'est point d'ordre dans l'univers. La confusion apparente qui gouverne les fictions n'est que l'image spéculaire du monde et « l'ordre que notre esprit imagine est comme un filet, ou une échelle, que l'on construit pour atteindre quelque chose ». Mais quoi ? L'auteur prolonge dans son œuvre romanesque l'ombre qui entoure la lecture du

¹¹¹⁷ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 32.

¹¹¹⁸ U. Eco, *De Bibliotheca*, Paris, Lafond, p. 12.

monde avec l'isotopie du brouillard. Il le glisse insidieusement dans les fictions, soulignant la difficulté d'en déchiffrer les signes, oblige le lecteur à ralentir, à se méfier de la brume trompeuse où il risque de s'égarer. Jorge, le moine aveugle, s'oriente sans peine dans le brouillard qui recouvre l'abbaye tout comme Yambo guide les résistants dans le brouillard du vallon. Alors que Frédéric se perd dans la *nebbia* de la forêt, Baudolino le conduit sain et sauf jusqu'à la hutte de son père. L'auteur est né à Alessandria, envahie même l'été par les brumes de la plaine du Pô, et il ne craint pas de s'y perdre. Tandis que les lecteurs se heurtent au brouillard et tentent de le percer, le poète s'y réfugie et s'y dissimule à moins que malicieusement il ne se tienne « à l'orée du bois » pour le féliciter d'avoir franchi l'obstacle. Car « le texte prévoit le lecteur » il « postule sa [la] coopération » : « générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre ¹¹¹⁹ ». Les romans d'Umberto Eco parlent à plusieurs niveaux de sens et s'adressent simultanément à un Lecteur Modèle, capable de percevoir la métanarrativité et qui « ait à l'esprit le bruissement de l'intertextualité qui a précédé [...] et qui sache s'unir dans le corps mystique des Ecritures terrestres ¹¹²⁰ » et à un lecteur plus naïf qui commence « à percevoir le parfum de nombreux autres textes qui ont précédé celui qu'il est en train de lire ¹¹²¹ ».

Dans le processus d'interprétation, la métafiction historiographique intervient comme une méthode d'analyse, d'investigation des signes et de la communication du message qu'Umberto Eco nous délivre dans ses romans sur l'individu et l'Historia. Nous le percevons comme un européen humaniste qui, instruit et nourri de cultures, porte sur le passé et sur les hommes un regard critique mais positif. Il nous raconte que le monde réel comme le monde fictionnel dont il est le reflet est « structurable mais jamais définitivement structuré ¹¹²² » et l'homme, comme le héros, est, en accord avec Aristote, *un être de langage dont on parle de façon multiple*. Chacun des romans est construit en réseau de telle sorte que chaque sémiosphère peut se connecter à une autre, chaque chemin à chaque chemin, et l'homme, héros de passage, peut emprunter de nombreux sentiers. Sémioticien, philosophe, chercheur, Umberto Eco considère que « tout ouvrage scientifique doit être une sorte d'enquête criminelle » ; romancier et poète, il nous dit « qu'il faut aller à la rencontre de l'être avec gaieté, [...] l'interroger, en éprouver les résistances, en saisir les ouvertures et les signes jamais trop explicites. Le reste est conjecture ¹¹²³ »...

¹¹¹⁹ U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 65.

¹¹²⁰ U. Eco, *De la littérature*, cit., p. 298.

¹¹²¹ *Ibidem*, p. 297.

¹¹²² U. Eco, *Apostille au Nom de la rose*, cit., p. 65.

¹¹²³ U. Eco, *Kant et l'ornithorynque*, cit., pp. 79, 80.

L'espace de la conjecture est un espace en rhizome [...] il n'a pas de centre, pas de périphérie, pas de sortie parce qu'il est potentiellement infini¹¹²⁴.

Au terme de cette recherche nous ne pouvons nous empêcher de penser que nous avons assisté, à travers l'écriture de ces romans, à une tentative de représentation encyclopédique d'une totalité. Chaque roman semble écrit avec l'intention borgésienne, impossible par essence, de contenir tout, comme cette fameuse carte à l'échelle 1/1 qui reproduirait fidèlement le territoire¹¹²⁵.

Chacun recèle le thème de la carte – territoire, repris par Umberto Eco dans *Pastiches et postiches*¹¹²⁶, entrecroisé avec celui des bibliothèques infinies ou labyrinthiques, de Babel ou de *Il nome della rosa*. Umberto Eco partage le projet de Joyce et de Borges¹¹²⁷ et prend la culture comme terrain de jeu.

Les héros voyagent dans un labyrinthe dont chaque nœud recèle un nouveau réseau et ouvre sur de nouveaux univers. Le parcours de vie n'est plus celui du pèlerin de Chartres ou de Lucca, le simple parcours de la voie d'un labyrinthe contourné et long mais sans surprises, mais celui, incertain, de choisir une voie dans un réseau récursif de réseaux complexes, *jardin aux chemins* de conjectures *qui bifurquent*, par nature impossible à parcourir dans sa totalité.

De cette impossibilité pourraient alors naître ces tentatives d'épuisement du réel par l'érudition la plus encyclopédique, mais par essence lacunaire. Umberto Eco, ici éveilleur et passeur de l'humanisme, nous renvoie à la recherche profondément ontologique, commune à tous les hommes, de ce qui justement ne peut pas être atteint.

Peut-être pourrions-nous y voir la poursuite d'une parole perdue, antérieure au nom qui fut attribué un jour à un enfant trouvé, le grand-père d'Umberto, à qui on donna le nom ECO, acronyme de la belle formule latine : *Ex Coelis Oblatum*.

¹¹²⁴ U. Eco, *Apostille au Nom de la rose*, cit., p. 65.

¹¹²⁵ J.-L. Borges, *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 3e édition, 1982, p.199 : « En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Etude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elle l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abimées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. (Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Livre IV, Chapitre XIV, Lérida, 1658.) »

¹¹²⁶ U. Eco *Pastiches et postiches*, Chap. : « De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle du 1/1 », Paris, Messidor, pp. 95-104.

¹¹²⁷ U. Eco, *De la littérature*, cit., p. 146 : « Le projet de Joyce était de prendre la culture universelle comme terrain de jeu. Eh bien, ce projet fut aussi celui de Borges. »

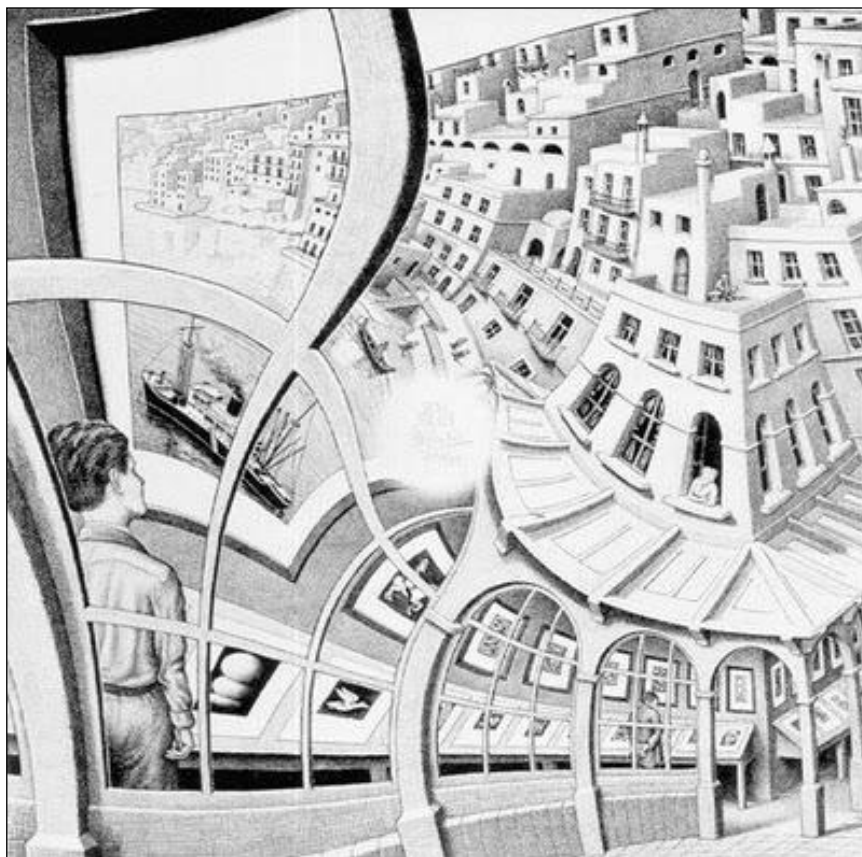


Figure 20 : M. C. Escher, *Prentententoonstelling*.

Prentententoonstelling,
sur le site :
[http://images.math.cnrs.fr/L-
-effet-Droste.html](http://images.math.cnrs.fr/L-effet-Droste.html)

Bibliographie

Umberto Eco, édition originale en italien

Œuvres romanesques

Eco U., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

Eco U., *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.

Eco U., *L'Isola Del Giorno Prima*, Milano, Bompiani, 1994.

Eco U., *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2000.

Eco U., *La misteriosa fiamma della regina Loana. Romanzo illustrato*, Milano, Bompiani, 2004.

Eco, U. *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010

Essais et publications

Eco U., *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1965.

Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1967.

Eco U., *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani, 1970.

Eco U., *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971.

Eco U., *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano, V. Bompiani, 1973.

Eco U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

Eco U., *Come si fa una tesi di laurea*, Milano, Bompiani, 1977.

Eco U., *Dalla periferia dell'Impero*, Milano, Bompiani, 1977.

Eco U., *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.

Eco U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano,

Bompiani, 1979.

Eco U., *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1980.

Eco U., *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1982.

Eco U. et T. A. Sebeok, *Il Segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983.

Eco U., *Postille a il Nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1984.

Eco U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.

Eco U., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

Eco U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987.

Eco U., *Diario minimo*, Milano, A. Mondadori, 1988.

Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

Eco U. *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992.

Eco U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Norton lectures 1992-1993, Harvard university, Milano, Bompiani, 1994.

Eco U., *Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani, 1997.

Eco U., *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.

Eco U., *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani, 1998.

Eco U., *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000.

Eco U., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

Eco U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

Eco U., *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2004.

Eco U., *A passo di gambero*, Milano, Bompiani, 2006.

Eco U., *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007.

Eco U., *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 2008.

Eco U., *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

U. Eco, Carrière J.-C., J.-P. de Tonnac, et A. M. Lorusso, *Non sperate di liberarvi dei libri*, Milano, Bompiani, 2009.

Eco U., *Storia Della Bruttezza*, Milano, Bompiani, 2010.

Eco U., *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2011.

Umberto Eco, Traduction française

Œuvres romanesques

Eco U., *Le Nom de la rose*, trad. J.-N. Schifano, Paris, Grasset, 1983.

Eco U., *Le Pendule de Foucault*, trad. J.-N. Schifano, Paris, Grasset, 1990.

Eco U., *L'Île du jour d'avant*, trad. J.-N. Schifano, Paris, Grasset, 1996.

Eco U., *Baudolino*, trad. J.-N. Schifano, Paris, Grasset, 2002.

Eco U., *La mystérieuse flamme de la reine Loana*, trad. J.-N. Schifano, Paris, Grasset & Fasquelle, 2005.

Eco U. *Le cimetière de Prague*, trad. J.-N. Schifano, Paris, Grasset, 2011.

Essais et publications

Eco U. et Zorzoli G. B., *Histoire illustrée des inventions de la pierre taillée au satellite artificiel*, Ed. du Pont Royal, Paris, Hachette, 1961.

Eco U., *L'œuvre ouverte*, Paris, trad. C. Roux de Bézieux, Seuil, coll. « Pierres vives », 1965.

Eco U., *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, trad. U. Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972.

Eco U., L. Vázquez de Parga Iglesias, *Beatus de Liébana. Miniatures du « Beatus » de Ferdinand IA et Sanche (manuscrit B.N. Madrid Vit. 14-2)*, trad. M. Fusco, Paris, F. M. Ricci, 1982.

- Eco U., *Apostille au Nom de la rose*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- Eco U., *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- Eco U., *La guerre du faux*, trad. M. Tanant, Paris, Grasset, 1985.
- Eco U., *De bibliotheca*, trad. E. Descamps-Pria, Caen, L' Echoppe, 1986.
- Eco U., *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*, trad. J.-M. Klinkenberg Bruxelles, Éditions Labor, 1988.
- Eco U., *Pastiches et postiches*, trad. B. Guyader. Paris, Messidor, 1988.
- Eco U., *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. M. Bouzaher, 3e éd., PUF, 1988.
- Eco U., *L'énigme de la Hanau*, trad. A. Perifano, Paris, J. –C. Bailly, 1990.
- Eco U., *Les limites de l'interprétation*, M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.
- Eco U., *De superman au surhomme*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1993.
- Eco U., *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, préface de J. Le Goff, trad. J.-P. Manganaro, Paris, Seuil, 1994.
- Eco U., *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1996.
- Eco U., *Interprétation et surinterprétation*, trad. S. Collini, Paris, PUF, 1996.
- Eco U., *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. M. Janvion, Paris, Grasset, 1997.
- U. Eco, J. Delumeau, S.-J. Gould et J.-C. Carrière, *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard, 1998.
- Eco U., *Comment voyager avec un Saumon. Nouveaux pastiches et postiches*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1998.
- Eco U., *Kant et l'ornithorynque*, trad. J. Gayrard, Paris, Grasset, 1999.
- Eco U., *Cinq questions de morale*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2000.

Eco U., *De la littérature*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 2003.

Eco U., *Histoire de la beauté*, trad. M. Bouzaher et F. Rosso, Paris, Flammarion, 2004.

U. Eco, *Eloge de Franti et Franti strikes again*, in Amicis E. de, *Le livre Cœur*, trad. P. Caracciolo, M. Macé, 2004, Paris, Rue d'Ulm, 2004.

Eco U., *À reculons comme une écrevisse. Guerres chaudes et populisme médiatique*, trad M. Bouzaher, Paris, Grasset, 2006.

Eco U., *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 2007.

Eco U., *Histoire de la laideur*, trad. M. Bouzaher et F. Rosso, Paris, Flammarion, 2007.

Eco U., *Vertige de la liste*, trad. M. Bouzaher, Paris, Flammarion, 2009.

U. Eco, Carrière J.-C., et J.-P. de Tonnac, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, Paris, B. Grasset, 2009.

Eco U., *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation*, trad. H. Sauvage, Paris, Grasset, 2010.

Eco, U. *Le royaume du prêtre Jean*, in *Revue Alliage* n° 45-46, mis en ligne le 3 septembre 2012, URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3842>

Eco U., *Confessions d'un jeune romancier*, trad. F. Rosso, Paris, Grasset, 2013.

Ouvrages et articles sur Umberto Eco

Cotroneo R., *Eco. Due o tre cose che so di lui*, Milano, Bompiani, 2001.

Fabbri P., *Le dédale dans le texte*, in *Le Magazine littéraire*, n° 262, février 1989.

Gambaro F., *Umberto Eco. Éloge de l'utopie*, in *Magazine littéraire*, mars 2002, n° 407.

Gritti J., *Umberto Eco*, Paris, Editions universitaires, 1991.

Musarra F. *Eco in fabula. Umberto Eco dans les sciences humaines*. Actes du congrès international, Leuven, Leuven University Press, 2002.

Peyronie A., *Le Nom de la rose. Du livre qui tue au livre qui brûle. Aventure et signification*, Rennes, PU Rennes, 2006.

Pujas S., *Umberto Eco*, article : « *Nous vivons depuis des millénaires sous l'empire du faux !* », sur le site : http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/umberto-eco-nous-vivons-depuis-des-millénaires-sous-l-empire-du-faux-12-09-2011-1372324_326.php, consulté le 7 juin 2012.

Rabineau I., *Dévisagez Umberto*, in *Revue Topo* n° 14, avril 2005, Paris, Société des Gens de Lettres de France, 2005.

Œuvres littéraires citées

Artaud A. *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004.

Aubigné A. d', *Les Tragiques*, Paris, Larousse, 1995.

Borges J.-L., *Fictions*, trad. R. Caillois, Paris, Gallimard, 2003.

Borges J.-L., *L'aleph*, trad. R. Caillois et L.-F Durand, Paris, Gallimard, 1967.

Borges J.-L., *L'Auteur et autres textes. El Hacedor*, Ed. bilingue, trad. R. Caillois, Paris, Gallimard, 1982.

Borges J.-L., *Livre de préfaces. Suivi d'Essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980.

Borges J.-L., *Œuvres complètes, Tome 1*, Paris, Gallimard Pléiade, 2010.

Caillois R., *Ponce-Pilate*, Paris, Gallimard, 1981.

Cervantès M., *Les travaux de Persilès et de Sigismonde*, trad. Daudiguiet, Paris, Stock, 1947.

Cervantès Saavedra M. de, *Nouvelles exemplaires. Suivies de Persilès*, trad. J. Canavaggio, C. Allaigre, et J.-M. Pelorson Paris, Gallimard, 2001.

Compagnon A., *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

Curtius E. R., *La Littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, PUF, 1956.

Dante, A., *L'Enfer*, trad. A. de Rivarol, Paris, Hachette, 2009.

Dauphiné J., *Ésotérisme et littérature. Étude de symbolique en littérature française et*

comparée du Moyen âge à nos jours, Paris, Eurédit, 2009.

Demerson G., *Poétiques de la métamorphose*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1981.

Dula-Manoury D., *Queneau, Perec, Butor, Blanchot. Éminences du rêve en fiction*, Paris, Harmattan, 2004.

Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984.

Érasme, *Éloge de la folie suivi de la Lettre d'Érasme à Dorpius*, trad. P. de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

Érasme, *Essai sur le libre arbitre*, consultable sur le site de Gallica.

Érasme, *L'éloge de la folie, composé en forme de déclamation, par Érasme, et le tout sur l'original de l'académie de Basle*, Amsterdam, François l'Honoré, 1728.

Falempin M., *La légende travestie*, Paris, Flammarion, 1987.

Ferrand J., *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010.

Ferrand N., *Livres vus, livres lus. Une traversée du roman illustré des lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009.

Foehr-Janssens Y., *La jeune fille et l'amour. Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010.

Gothot-Mersch C., J. Bem, *La Production du sens chez Flaubert. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

Grimmelshausen J., *Les Aventures de Simplicissimus*, trad. J. Amsler, Paris, Fayard, 1990.

Guillemot M., *Dédicace des Muses françaises ralliées de diverses pars*, Paris, Guillemot, 1599.

Huet M.-H., *Le héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle*, Paris, Corti, 1975.

Jacob S., *Histoires de s'entendre*, Paris, Nadeau, 2008.

James H., *Nouvelles*, trad. M., Gauthier J. Lee, B. Peeters, Paris, L'Equinoxe, 1984.

Kerdu P.-M. L. de Boisgelin de, *Malte ancienne et moderne. Contenant la description de cette isle, son histoire naturelle*, Paris, chez Madame Hocquart, 1809.

Khaitzine R., *La langue des oiseaux. Quand littérature et ésotérisme se rencontrent*, Paris, Dervy-Poche, 1996.

Lahouati G., *La conversation*. Actes des journées d'études de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, les 15 novembre 1996, 17 janvier 1997 et 19 novembre 1999, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2001.

Le Néouannic P. et H. Pena-Ruiz, *Petit manuel de laïcité à usage citoyen*, Paris, B. Leprince, 2011.

Lever M., *Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1983.

Meter H. et P. Glaudes, *Le génie du lieu. Expériences du ravissement, du transport, de la dépossession*, Münster, Lit, 2003.

Meunier P. et J. Soubeyroux, *Stratégies de l'Encuentro et du Desencuentro dans les textes hispaniques*. Actes du colloque des 8, 9 et 10 juin 2006, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

Molière, *Dom Juan ou Le Festin de pierre*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1999.

Morin E., *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1982.

Nauroy G., P. Halen, et A.-E. Spica, *Le désert, un espace paradoxal*. Actes du colloque de l'Université de Metz, 13-15 septembre 2001, Bern, Lang, 2003.

Ovide, *Les métamorphoses*, trad. J. Chamonard, Paris, Flammarion, 1966.

Pagnol M., *Œuvres complètes*, Paris, Editions de Fallois, 1995.

Pavel T. G., *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.

Périer G. et A. Couprie, *La vie de Monsieur Pascal*, Paris, Table ronde, 1993.

Pétrarque, *Canzoniere. Le Chansonnier*, trad. P. Blanc, Paris, Garnier, 2004.

Pirandello, *Chacun sa vérité*, in Théâtre complet, Tome I, Paris, Gallimard, 1977,

Poe E.- A., *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989.

Pseudo-Callisthène, *Le roman d'Alexandre. Vie d'Alexandre de Macédoine*, trad. A. Tallet-Bonvalot, Paris, Flammarion, 1994.

Queffélec C. et M. Stistrup Jensen, *Littérature et langue de bois. Quand l'autre parle en moi*, Paris, Eurédit, 2012.

Quincey T. de., *Judas Iscariote*, trad. E. Dayre. Toulouse, Ombres, 1990,

Rabelais F., *Œuvres complètes. 1, Pantagruel*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1968.

Rabelais F., *Œuvres complètes. 2, Gargantua*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1969.

Rochefoucauld F. de L. et J. Truchet, *Maximes et réflexions diverses*, Paris, Flammarion, 1977.

Ronsard P. de, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1993.

Ronsard P. de, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1994.

Roupnel G., *La nouvelle Siloë*, Paris, Grasset, 1945.

Sainte-Beuve C.-A. et M. Brix, *Panorama de la littérature française de Marguerite de Navarre aux frères Goncourt. Portraits et causeries*, Paris, Librairie générale française, 2004.

Sauval H., *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, Claude Bernard Rousseau, 1723, document numérisé sur <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/FB1925Index.asp>

Sébillot P., *Le folklore de France*, Paris, Imago, 1982.

Tellart R., *Histoire d'une œuvre. Une autre Daphné de Gagliano*, Fantastique, le journal des concerts de Radio-France, n° 222, avril 2007.

Thibaudet A., *Le cygne rouge. Mythe dramatique en 3 actes, un prologue et un épilogue*, Paris, Mercure de France 1897.

Tourette E., *Quatrains moraux XVI^e-XVII^e siècles. Guy du Faur de Pibrac, Antoine Favre, Claude Guichard, Pierre Mathieu et Guillaume Colletet*, Grenoble, J. Millon, 2008.

Uricini A. M., *Œuvres de Voiture. Lettres et poésies*, Tomes I et II, Genève, Slatkine reprints, 1967.

Weber H., *La création poétique au XVI^e siècle en France. De Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné.*, Paris, Nizet, 1975.

XVII^e siècle

Angoulvent A.-L., *L'Esprit Baroque*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ?, 1998.

Accetto T., *De l'honnête dissimulation*, trad. M. Blanc-Sanchez, Lagrasse, Verdier, 1990.

Adam A., *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle, tome 1*, Paris, Del Duca, 1962.

Adam A., *Sur le problème religieux dans la première moitié du XVII^e siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1959.

Alexandre C., *Le Masque et le Visage. Du Baroque Espagnol au Classicisme Français*, Genève, Droz, 1983.

Allen S. *Petit traité du nœud*, in *Figures du Baroque*. Actes du colloque de Cerisy 1976, Paris, PUF, 1983,

Amadou R., *La Poudre de sympathie. Un chapitre de la médecine magnétique*, Paris, G. Nizet, 1953.

Couvreur C., A. Fine, et A. Le Guen, *Le double*, Paris, PUF, 1995.

Du Ryer P., Secrétaire de Monsieur le Duc de Vendôme, 1635, *Alcimédon*, Publié par Ernest et Paul Fièvre, Avril 2011, document *pdf* sur le site d'Édition Théâtre Classique.fr, 2008 : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/DURYER_ALCIMEDON.pdf, consulté le 21 avril 2013.

Antoine A., *Les libertins au XVII^e siècle*, Paris, Buchet/Chastel, 1964.

Blanchard J.-V., *L'optique du discours au XVII^e siècle. De la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005.

Buci-Glucksmann C., *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

Casa G. della, *Il Galathea Trattato... nel quale sotto la persona d'un uecchio idiota ammaestrante un suo giouanetto si ragiona de modi, che si debbono ò tenere, ò schifare nella comune conuersatione, cognominato Galathea*, Livorno, 1807.

Castiglione B., *Le livre du courtisan*, trad. A. Pons, Paris, GF - Flammarion, 1991.

Cavaillé J.-P., *Dis-simulations. Jules César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

Chauvire C., *L'essayeur de Galilée*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

Chevalley C., *L'Ars Magna Lucis et Umbrae d'Athanase Kircher, Néoplatonisme, hermétisme, et nouvelle philosophie*. Actes de la X^e session internationale d'étude du baroque, Montauban, 1983.

Chevalley C., *L'Ars Magna Lucis et Umbrae d'Anathase Kircher*, Montauban, Baroque N°12, 1987.

Clave É. de, *Paradoxes ou Traitez philosophiques des pierres et pierreries, contre l'opinion vulgaire... par Estienne de Clave*, Paris, Vve P. Chevalier, 1635.

Commedia dell'arte, article sur le site

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/commedia-dell-arte/>, consulté le 16 juin 2012.

Courtès F. *Le discours scientifique du Baroque*. Actes de la X^e Session Internationale d'Étude du Baroque à Montauban, 1983, Montauban, Cocagne, 1987.

Couton G., *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.

Crescenzo R., *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Geneve, Librairie Droz, 1999.

Cyrano de Bergerac S., *Les États et empires de la Lune et du Soleil. Avec le Fragment de physique*, Paris, H. Champion, 2004.

Dandrey P., *Les tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003.

Du Faur G., *Ensemble les quatrains de la vanité du monde. Le tout reveu, corrigé & augmenté des tablettes ou quatrains de la vie & de la mort, par P(ierre) Matthieu, Conseiller du roy*, Charenton, L. Ventosme, 1674.

Dubois C.-G., *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

Dupont J. et F. Mathey, *Le dix-septième siècle. Les tendances nouvelles en Europe de Caravage à Vermeer*, Genève, Skira, 1951.

Garapon J., *Armées, guerre et société dans la France du XVII^e siècle*. Actes du VIII^e Colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle, Nantes, 18-20 mars 2004, Tübingen, Günter Narr, 2006.

Gendarme de Bévotte G., *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.

Gendarme de Bévotte, R. Guichemerre, *Le Festin de Pierre Avant Molière. Dorimon, De Villiers. Scénario des Italiens*, Paris, Garnier, n° 62, 1988.

Godwin J. *Athanasius Kircher. Un homme de la Renaissance à la quête du savoir perdu*, trad. S. Matton, Paris, J.-J. Pauvert, 1980.

Godwin J., *Athanasius Kircher. A Late Renaissance Philosopher and Scientist*, London, Thames & Hudson, 2005.

Gracián B., *L'Homme de cour*, trad. A.-N. Amelot de la Haussaie, Paris, Gallimard, 2010.

Hersant Y., *La métaphore baroque. D'aristote à Tesauro. Extraits du Cannochole aristotelico*, présentés, traduits et commentés par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2001.

Joly B., *La rationalité de l'alchimie au XVII^e siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.

Jouslin O., *Science et baroque. La polémique sur le vide entre Blaise Pascal et Étienne Noël (8 octobre 1647- été 1648)*. *Etudes Epistémé*, n° 9, 2006, article au format pdf sur le site : <http://revue.etudes-episteme.org/?science-et-baroque-la-polemique>, consulté le 17 avril 2013.

Kemp F., *Figurations et inscription. Quatre siècles d'emblèmes*, in *Figures du Baroque*. Actes du colloque de Cerisy 1976, Paris, PUF, 1983.

Leonardy E. *La figure du labyrinthe dans quelques jeux et divertissements du XVII^e siècle*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (Juin 1991), *Esthétique baroque et imagination créatrice*, Tübingen, Günter Narr Verlag 1998, Biblio 17.

Mazarin J., *Bréviaire des politiciens*, trad. F. Rosso, Paris, Arléa, 1997.

McKenna A., *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle. Gassendi et les gassendistes et les passions libertines*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000.

Mirandola G. et C., *L'Italianisme en France au XVII^e siècle*. Actes du 8^e Congrès de

la Société française de littérature comparée, 26-28 mai 1966, Grenoble-Chambéry, recueillis et publiés par Giorgio-Mirandola, Paris, Didier, 1969.

Morales H., *L'ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, The Classical Review, vol. 52, 2002.

Papasogli B., *Le fond du cœur. Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2000.

Pelegrín B., *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, Seuil, 2000.

Philostratus, Callistratus, B. de Vigenère, et T. Artus, *Les images ou tableaux de platte peinture*, A Paris, Chez la veufue Abel l'Angelier et la veufue M. Guillemot, 1614.

Pintard R., *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Genève, Slatkine, 2000.

Ricci M. T., *Du cortegiano au discreto. L'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris, H. Champion, 2009.

Rank O., *Don Juan et le Double*, Paris, Payot, 2001.

Richelieu cardinal duc de A. J. du P.-R. et S. Goyard-Fabre, *Testament politique d'Armand du Plessis cardinal Duc de Richelieu*, Caen, Centre de philosophie politique et juridique Université de Caen, 1689.

Rizza C., *Etat présent des études sur les rapports franco italiens au XVII^e siècle*, Torino, Giorgio Mirandola Società editrice internazionale, 1970.

Rousset J., *Dernier regard sur le baroque. Suivi de Le geste et la voix dans le roman*, Paris, Corti, 1998.

Rousset J., *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle.*, Paris, Corti, 1968.

Rousset J., *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1953.

Ryer P. D., *Alcimedon, tragi-comédie par P. du Ryer. Stances anonymes, hexastichon par H. Du Four*, Chez Antoine de Sommaville, Paris, 1635, voir aussi le texte numérisé sur le site :

http://books.google.fr/books?id=pO2rAwSA2z4C&pg=PA1&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false, consulté le 18 avril 2013

Saint-Léger B. M. de et K. Schott, *Notice raisonnée des ouvrages de Gaspar Schott. Contenant des Observations curieuses sur la Physique Expérimentale, l'Histoire Naturelle & les Arts*, Paris, Lagrange, 1785.

Sallo D. de et J. Gallois, *Le Journal des scavans*, à Paris chez Jean Cusson, à l'image de Saint Jean Baptiste, 1666, document numérisé sur Gallica.

Vaquero S., *Baltasar Gracián. La civilité ou l'art de vivre en société*, Paris, PUF, 2009.

Sémiologie, théorie littéraire

Abbrugiati P., *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011.

Aristote, *Art rhétorique et art poétique. trad. nouv. avec introd. et notes par Voilquin et Capelle*, Paris, Garnier, 1944.

Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

Audet R., *Frontières de la fiction*, Québec, Nota Bene, 2002.

Bal M., *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977.

Baladier C., *Eros au Moyen Âge. Amour, désir et délectation morose*, Paris, Cerf, 1999.

Baron-Carvais A., *La Bande dessinée*, PUF, Coll. Que sais-je ?, 1994.

Baroni R., *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.

Baroni R., *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

Barthes R., *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

Barthes R., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Barthes R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Barthes R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

Barthes R., *Nouveaux essais critiques. Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1981.

Billault A., *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, PUF, 1991.

Bonnet-Baron C. et J. Bessière, *Utopie littéraire et ironie dans l'œuvre d'Italo Calvino et quelques textes de J.-L. Borges et Raymond Queneau*, Paris, l'Harmattan, 1996.

Bouchard M., *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au XVI^e siècle*, sur le site : <http://crm.revues.org/6703>, consulté le 8 mars 2013.

Boutet D., *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1993.

Brogie G. de, *L'histoire et le roman aujourd'hui*. Actes du colloque du 20 avril 2005 à la Fondation Singer-Polignac, Paris, Fondation Singer-Polignac, 2005.

Bucciantini M., *Galilée et Kepler. Philosophie, cosmologie et théologie à l'époque de la Contre-Réforme*, trad. G. Marino Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Calvino I., *La machine littérature*, trad. M. Orcel et F. Wahl, Paris, Seuil, 1984.

Cave T., *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, Paris, Macula, 1997.

Cave T., *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999.

Chassay J.-F., *Robert Coover. L'écriture contre les mythes*, Paris, Belin, 1996.

Chevrolet T., *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 2007.

Clemens E., *La fiction et l'apparaître*, Paris, A. Michel, 1993.

Collectif, *Figures, Jeux de fiction*, Dijon, Cahiers du Centre de Recherche sur *L'Image, le symbole, le mythe*, n° 10, Année 1992, Dijon, Université de Bourgogne, 1993.

Déruelle A. et A. Tassel, *Problèmes du roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Dionne U., *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2010.

Dornis J., *Le roman italien contemporain*, Paris, P. Ollendorff, 1907.

Dubost F., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e – XIII^e siècles). L'autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine, 1991.

Engélibert J.-P., *La postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité, 1954-1986*, Genève, Droz, 1997.

Esmein-Sarrazin C., *L'essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008.

Ferrand N., *Locus in fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, Actes du colloque international de la SATOR, Leuven, Peeters, 2004.

Fumaroli M., *Le genre des genres littéraires français. La conversation*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Gasparini P., *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Genette G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Gracq J., *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1981.

Huet P.-D., *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans, 1669-1669. Suivie de La lecture des vieux romans par Jean Chapelain*, Paris, A.-G. Nizet, 1971.

Iwamatsu M., *La poétique de l'histoire palimpseste. Réalèmes et causalité dans la métafiction historiographique. Etudes de langue et littérature françaises*, n° 74, Tokyo, 1999.

Kibédi Varga A., *Discours, récit, image*, Liège - Bruxelles, P. Mardaga, 1989.

Kohler H., *Figures du récit fictionnel et du récit factuel*, Laboratoire Littérature et histoire des pays de langues européennes, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2003.

Kristeva J., *Semiotike. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Kundera M., *L'art du Roman*, Paris, Gallimard, 1986.

Kundera M., *Le rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

Kundera M., *Les Testaments trahis. Essai*, Paris, Gallimard, 1993.

- Lacour P., R. Jacquemond, *Le récit au travail*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- Lavocat F., *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998.
- Lepaludier L. *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- Lotman Y. et A. Ledenko, *La sémiosphère*, Limoges, PULIM, 1999.
- Lotman Y., *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1975.
- Molho M. et J.-F. Reille, *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, 1968.
- Molinié G., *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.
- Pageaux D., *Don Quichotte ou le commencement du roman. Textes réunis par Jean Bessière*, Paris, H. Champion, 2001.
- Parret H. et M. Arrivé, *Temps et discours*, Leuven, Presses universitaires de Louvain, 1993.
- Paschoud A. et J.-C. Mühlethaler, *Poétiques de la liste (1460-1620)*, Paris, H. Champion, 2009.
- Pavel T. G., *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- Peirce C.S. et G. Deledalle, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- Pier J. et J.-M. Schaeffer, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.
- Rabaté D., *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, Corti, 2010.
- Rabaté D., *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 2004.
- Récanati F., *Le sens littéral. Langage, contexte, contenu*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007.
- Rigolot F., *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.
- Rivara R., *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris,

L'Harmattan, 2000.

Sanchez J.-P., *Le roman picaresque. El Lazarillo de Tormes et El Buscón*, Nantes, Éd. du Temps, 2006.

Schaffner A., *L'ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Arras, Artois presses université, 2005.

Schoentjes P., *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

Sermain J.-P., *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002.

Sève B., *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.

Simonet-Tenant F., V. Bonnet, A. Coudreuse, et C. Delory-Momberger, *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007.

Souiller D., *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1988.

Souiller D., *Le Roman picaresque*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1980.

Sperti V., *Ecriture et mémoire. Le labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori, 1999.

Spica A.-E., *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle. Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002.

Tadié J.-Y., *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.

Tapié V.-L., *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette Littératures, 2005.

Testanière J., Communication : *L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco*, in *Cahiers d'études romanes* Nouvelle série, n° 24/2 : *L'autre même*, Centre Aixois d'Etudes Romanes, Aix-en-Provence, Université d'Aix-Marseille, 2011

Tisseron S., *Y a-t-il un pilote dans l'image ? Six propositions pour prévenir les dangers de l'image*, Paris, Aubier, 1998.

Tocanne B., *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978.

Villeneuve J., *Le sens de l'intrigue ou la narrativité. Le jeu et l'invention du diable*, Québec, CELAT : Les Presses de l'Université Laval, 2003.

Psychanalyse (ouvrages, articles)

Abraham N., M. Torok, et J. Derrida, *Cryptonymie. Le verbier de l'Homme aux loups*, Paris, Aubier Flammarion, 1976.

Didier-Weill A., *Freud et Vienne. Freud aurait-il inventé la psychanalyse s'il n'avait pas été viennois ?*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2004.

Freud S., *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.

Laurens A. D., *Discours des maladies mélancoliques*, Paris, Klincksieck, 2012.

Michaud H., *Les revenants de la mémoire. Freud et Shakespeare*, Paris, PUF, 2011. Pigeaud J., *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*, Paris, Dilecta, 2005.

Pigeaud J., *Délires de métamorphose*, Gesnerus n° 63, 2006

Pigeaud J., *Maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Belles Lettres, 2006.

Rogozinski J., *Le moi et la chair. Introduction à l'ego-analyse*, Paris, les Éd. du Cerf, 2006.

Valente P., *Le traître nécessaire ? Judas l'Iscaïote*, Revue Française de Psychanalyse n° 4, 2008.

Philosophie, épistémologie

Abécassis A., *Sophia et l'âme du monde*, Paris, A. Michel, 1983.

Aubenque P., *Etudes sur la Métaphysique d'Aristote*. Actes du VI^e Symposium Aristotelicum, J. Vrin, 1979.

Bachelard G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

Bachelard G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, 9^{ème} réimpression, Corti, 1970.

Bachelard G., *L'intuition de l'instant*, Paris, Librairie Générale française, 2011.

Bachelard G., *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1962.

Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

Bachelard G., *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, Corti, 1971.

Beyer C. J., *Comment Descartes combattit Gassendi*, in P. M. L. A. , New York, Publications of the Modern Language Association of America, vol. 59, 1944.

Bianchi L., *Pour une histoire de la « double vérité »*, Paris, Vrin, 2008.

Biès J., J.-P. Laurant, P. Barbanegra, *René Guénon*, in *Cahiers de l'Herne* n° 49, Paris, L'Herne n° 49, 1985.

Brague R., *Aristote et la question du monde. Essai sur le contexte cosmologique et anthropologique de l'ontologie*, Paris, PUF, 1988.

Caillois R., *La dissymétrie*, Paris, Gallimard, 1973.

Carraud V., *L'invention du moi*, Paris, PUF, 2010.

Cassin B., *Parménide. Sur la nature ou sur l'étant. La langue de l'être*, Paris, Seuil, 1998.

Clavelin M., *Galilée copernicien. Le premier combat (1610-1616)*, Paris, Albin Michel, 2004.

Descartes R., A. Arnauld, P. G. Gassendi, *Œuvres de Descartes 2, Suite des Objections contre les Méditations*, Paris, F.-G. Levrault, 1824.

Descartes R., *Descartes. Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard La Pléiade, 1937.

Descartes R., J. M. Beyssade, M. Beyssade, *Méditations métaphysiques. Objections et réponses. Suivies de Quatre lettres*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

Descartes R., *Le monde, l'Homme*, Paris, Seuil, 1996.

Descartes R., *Œuvres philosophiques (1638-1642)* par F. Alquié. Tome 2, Paris, Garnier, 2010.

Descartes R., *Œuvres philosophiques, tome 2*, Paris, Editions Classiques Garnier, coll. « textes de philosophes », 1967.

Dherbey G. R., *Les Choses mêmes. La Pensée du réel chez Aristote*, Paris, L'Âge

d'Homme, 1990.

Foucault M., *Histoire de la folie à l'âge classique. Suivi de mon corps, ce papier, ce feu et la folie, l'absence d'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1972.

Foucault M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Galilée, *Dialogues*, trad. P.-H. Michel, Paris, Hermann, 2008.

Gilson É., *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Librairie philosophique, 1989.

Godin C., *La totalité. La philosophie 3*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

Grotius H., *Le droit de la guerre et de la paix*, Paris, PUF, 2005.

Haggenmacher P., *Mutations du concept de guerre juste de Grotius à Kant*, Cahiers de philosophie politique et juridique de l'Université de Caen, 1986.

Hamou P., *La mutation du visible. Essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle. Volume 2, Microscopes et télescopes en Angleterre de Bacon à Hooke*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

Heidegger M., *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1983.

Jünger E., *Sur l'homme et le temps. Essais traduits de l'allemand par Henri Plard, Tome 1. Traité du rebelle, « der Waldgang »*, Monaco, Éditions du Rocher, 1957.

Koyre A., *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973.

Koyré A., *Etudes d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1985.

Koyré A., *Etudes galiléennes*, Paris, Hermann, 1966.

Kupiec J.-J. et P. Sonigo, *Ni Dieu ni gène. Pour une autre théorie de l'hérédité*, Paris, Seuil, coll. Zulma, 2000.

Lévi-Strauss C., *Mythologiques 3. L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.

Libera A. de, *La querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Age*, Paris, Seuil, 1996.

Macrobius A. A. T. et M. Armisen-Marchetti, *Commentaire au Songe de Scipion*.

Tome I, Livre I, Paris, Belles Lettres, 2001.

Marrou H.-I., *De la Connaissance historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1959.

Maury J.-P., *Galilée. Le messenger des étoiles*, Paris, Gallimard, 1986.

Montaigne M., *Les Essais, tome 1*, Grasset, 1997.

Montaigne M., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1962.

Morin E., *La nature des idées. Article Philosophie*, sur le site : http://www.scienceshumaines.com/la-nature-des-idees_fr_11716.html, consulté le 6 juin 2012.

Murr S., *Gassendi et sa postérité, 1592-1792. Actes du Colloque international de Paris Sorbonne, 6-10 octobre 1992*, Paris, J. Vrin, 1997.

Nef F., *Traité d'ontologie pour les non-philosophes (et les philosophes)*, Paris, Gallimard, 2009.

Netz R. et W. Noel, *Le codex d'Archimède. Les secrets du manuscrit le plus célèbre de la science*, Paris, Lattès, 2008.

Olivier M., *Peirce. La pensée et le réel*, Paris, Hermann, 2013.

Onfray M., *Contre-histoire de la philosophie III. Les libertins baroques*, Paris, Grasset, 2007.

Parménide, *Sur la nature ou sur l'étant. La langue de l'être*, Paris, Seuil, 1998.

Pascal B. *Œuvres complètes*, nouvelle édition de M. Le Guern, Paris, Gallimard, 2000.

Pascal B., *Pensées*, Paris, Gallimard, 2008.

Pelletier M., *Couleurs de la terre. Des mappemondes médiévales aux images satellitaires*, Paris, Seuil [Bibliothèque nationale de France], 1998.

Pelletier M., *Géographie du monde au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1989.

Platon, L. *Les lois, Livres I à VI*, Paris, Flammarion, 2006.

Porphyre, Boethius, A. de Libera, et A. P. Segonds, *Isagoge*, Paris, Vrin, 1998.

Quine W. van O., *Le mot et la chose*, trad. J. Dopp et P. Gochet, Paris, Flammarion,

1977.

Ricœur P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Ricœur P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

Ricœur P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Ricœur P., *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, 1983.

Robredo J.-F., *Du cosmos au big bang. La révolution philosophique*, Paris, PUF, 2006.

Rogozinski J., *Faire part. Cryptes de Derrida*, Paris, Lignes, 2005.

Romeyer-Dherbey G., *Les sophistes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1985

Ronchi V. *Histoire de la lumière*, trad. J. Taton, Paris, S.E.V.P.E.N., 1956.

Rossi P., *Clavis universalis. Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, trad. P. Vighetti, Grenoble, J. Millon, 1993.

Safa K., *L'humanisme de Pic de la Mirandole. L'esprit en gloire de métamorphoses*, Paris, Libr. philosophique J. Vrin, 2001.

Schapp W. et J. Greisch, *Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose*, Paris, Les Éd. du Cerf, 1992.

Seguin M. S., *Science et religion dans la pensée française du XVIII^e siècle. Le mythe du Déluge universel*, Paris, H. Champion, 2001.

Seneca L. A., G. Rachet, E. Regnault, *Traité. De la colère, De la brièveté de la vie, De la tranquillité de l'âme, De la clémence, De la vie heureuse*, Paris, Sand, 1997.

Simmel G., *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989.

Simon G., *Sciences et savoirs, aux XVI^e et XVII^e siècles*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

Sokal A. D. et J. Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, O. Jacob, 1997.

Sortais G., *La Philosophie moderne depuis Bacon jusqu'à Leibniz études historiques, par Gaston Sortais*, Paris, Lethielleux, 1922.

Spranzi-Zuber, M., *Le dialogue sur les deux grands systèmes du monde de Galilée. Rhétorique, dialectique et démonstration*, Paris, PUF, 2004.

Strawson P. F., P. Drong, et A. Shalom, *Les Individus. Essai de métaphysique descriptive*, Paris, Seuil, 1973.

Taguieff P.-A., *La Foire aux illuminés. Esotérisme, théorie du complot, extrémisme*, Paris, Mille et une nuits, 2005.

Tesauro, E., Extraits du Cannocchiale aristolelico in *La Métaphore baroque d'Aristote à Tesauro*, trad. d'Yves Hersant, Paris, Seuil, 2001.

Tilliette X., *Les philosophes lisent la Bible*, Paris, Cerf, 2001.

Vernant J.-P., *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard Coll. Folio, 1996.

Vico G., *De nostri temporis studiorum ratione* « La méthode des études de notre temps » édition bilingue, Paris, Belles lettres, 2010.

Vico G., *Œuvres choisies de Vico. Contenant ses mémoires, écrits par lui-même, La science nouvelle, les opuscules, lettres, etc.*, Paris, Hachette, 1835.

Viegnes M. J., *Aux quatre angles du monde*, in *Imaginaires des points cardinaux*. Actes du colloque international organisé par le Centre de recherche sur l'imaginaire, Université Stendhal, Grenoble-III, Paris, Imago, 2005.

Watzlawick P., J. H. Beavin, et Donald D. A. Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1979.

Watzlawick P., *L'invention de la réalité. Contributions au constructivisme*, Paris, Seuil, 1996.

Watzlawick P., *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*, Paris, Seuil, 1984.

Yates F.-A., *L'art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

Ziller-Camenietzki C., *L'extase interplanétaire d'Anathasius Kircher. Philosophie, Cosmologie et Discipline dans le Compagnie de Jésus au XVII^e siècle*, fascicule 1, Firenze, Leo S. Olschki, 1995,.

Ziller-Camenietzki C., *La poudre de Madame. La trajectoire de la guérison magnétique des blessures en France*, document pdf sur le site :

http://www.cairn.info/landing_pdf.php?ID_ARTICLE=DSS_012_0285, consulté le 17 avril 2013

Histoire

Autrand F., *Histoire de la diplomatie française*, Paris, Perrin, 2007.

Bouloux N., *Les villes d'Italie du milieu du XII^e au milieu du XIV^e siècle. Economies, sociétés, pouvoirs, cultures*, Paris, Ellipses, 2004.

Brice C., *Histoire de l'Italie*, Paris, Perrin, 2003.

Brown P. et A. Rousselle, *La société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, Paris, Seuil, 2002.

Caspar M.-H., *L'Africa di Buzzati*, Paris, Centre de Recherches Italiennes, Université Paris X, 1997

Certeau M. de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002

Certeau M. de, *La fable mystique 1, XVI^e - XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982.

Chartier R., *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, A. Michel, 1998.

Cichocka M., *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, Harmattan, 2007.

Cornette J., *Chronique de la France moderne T. 1, Le XVI^e siècle*, Paris, SEDES, 1995.

Delacroix C., F. Dosse, et P. Garcia, *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Folio, 2007.

Delumeau J., *La peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978.

Femia R., *Cette Italie qui m'en chante. Histoires et chants d'Italie*, Toulouse, France, Editalie, 2005.

Foucault M., *Histoire de la sexualité. Tome 1, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Galeotti C. et B. Mussolini, *Credere, obbedire, combattere. I catechismi del fascismo*, [Viterbo], Roma, Stampa alternativa, 1999.

Galluzzi P., *Les Ingénieurs de la Renaissance de Brunelleschi à Léonard de Vinci [exposition, Istituto e Museo di Storia della Scienza]*, Florence, Giunti, 1995.

Ginzburg C., *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard, 2003.

Giraud Y., C. Balavoine, *L'Emblème à la Renaissance*. Actes de la journée d'études de la Société française des seiziémistes du 10 mai 1980, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.

Heers J., *Chute et mort de Constantinople (1204-1453)*, Paris, Perrin, 2004.

Jacquemond R., *L'écriture de l'histoire entre historiographie et littérature*. Université du Caire. Actes du Colloque : *Ecrire l'histoire de son temps*, Faculté des lettres, et Centre français de culture et de coopération (Le Caire), Paris, l'Harmattan, 2006.

L. Gosserez, *Les points cardinaux dans l'Antiquité chrétienne*, in Imaginaires des quatre points cardinaux, Actes du colloque international organisé par le Centre de recherche sur l'imaginaire, Université Stendhal, Grenoble-III, Paris, Imago, 2005.

Maalouf A., *Les Croisades vues par les Arabes*, Paris, J'ai lu, 1999.

Mattiato E., *Ecrivains, journalistes sous le fascisme. Le cas de Dino Buzzati et du Corriere della sera*, Nanterre, Université Paris X, 2000.

Maugain G., *Étude sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1657 à 1750 environ*, Paris, Hachette et Cie, 1909.

Michelet J., R. Casanova, et P. Viallaneix, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1982.

Pacaut M., *Frédéric Barberousse*, Paris, Fayard, 1967.

Prstojevic A., *Raconter l'histoire*, Paris, L'Improviste, 2009.

Rollin S., *La guerre en dentelles ou un regard oblique porté sur la guerre dans les Lettres de Vincent Voiture*, Tübingen, Günter Narr, 2006.

Schiller F. von et B. de Carlowitz, *Histoire de la guerre de Trente ans*, Trad. Baronne de Carlowitz, Paris, Charpentier, 1849.

Tallon A. et Casa de Velázquez, *Le Sentiment national dans l'Europe méridionale aux XVI^e et XVII^e siècles (France, Espagne, Italie)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

Tulard J., *Peut-on faire confiance aux historiens ?*, Paris, PUF, 2006.

Veyne P., *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 1996.

Walzer M., *Guerres justes et injustes. Argumentation morale avec exemples historiques*, Paris, Belin, 1999.

Art

Arasse D., *Histoires de peintures*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio Essais, 2006.

Baltrūsaitis J., *Les perspectives dépravées*, Tome 2, *Anamorphoses*, Paris, Flammarion, 1996.

Benoist L., *Georges de la Tour et les caravagesques au Musée des beaux arts de Nantes*, La Revue française, Supplément n° 131, Nantes, Musée des Beaux Arts, 1961.

Blanc M., *Voyages en enfer. De l'art paléochrétien à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004.

Bodoni G. *Manual of typography*, Köln, Taschen, 2010.

Bodoni G.-B., F. Rosapina, et L. Servolini, *Autobiografia di G.-B. Bodoni*, Parma, Commune di Parma, 1958.

Chastel A., *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, PUF, 1982.

Chastel A., *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988.

Démoris R. *Les Fins de la peinture*. Actes du colloque organisé par le Centre de recherches Littérature et arts visuels, 9-11 mars 1989, Paris, Desjonquières, 1990.

Gombrich E. H. et J. Bouniort, *Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1996.

Lee R.W., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991.

Michel A., *La Parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Albin Michel, 1994.

Morel P., *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.

Peureux G., *Le caprice*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1955.

Roudaut J., *Une ombre au tableau. Littérature et peinture*, Chavagne, Ubacs, 1988.

Thuillier J. *Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 1992.

Wolfflin H., *Réflexions sur l'histoire de l'Art*, Paris, Flammarion, 2008.

Yasha P., *Arcimboldo le merveilleux*, Paris, Robert Laffont, 1977.

Moyen-Âge

Bejczy I. P., *La lettre du Prêtre Jean. Une utopie médiévale*, Paris, Imago, 2001.

Brunel G. et E. Lalou, *Sources d'histoire médiévale. IX^e - milieu du XIV^e siècle*, Paris, Larousse, 1992.

Frappier J., *La Mort le roi Artu. Roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1964.

Friedman M., *L'arche de Noé de Saint-Savin*, Cahiers de civilisation médiévale, vol. 40, n° 158, 1997.

Gaignebet C. et J.-D. Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985.

Garnier F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982.

Le Goff J., *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008.

Le Goff J., *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1957.

Pirenne J., *La légende du « Prêtre Jean »*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1992.

Polo M., *Le Livre de Marco Polo ou le devisement du monde*, trad. T'Serstevens A., Evreux, Cercle du bibliophile, 1969.

Runciman S., D.-A. Canal, et G. Villeneuve, *Histoire des Croisades*, Paris, le Grand livre du mois, 2006.

Neurosciences

Buser P.-A., *Cerveau de soi, cerveau de l'autre. Neurobiologie, conscience et*

inconscient, Paris, O. Jacob, 1998.

Dennett D. C., *De beaux rêves. Obstacles philosophiques à une science de la conscience*, trad. C. Pichevin, Paris, l'Éclat, 2008.

Dennett D. C., *La Conscience expliquée*, trad. P. Engel, et P. Wiener, Paris, Jacob, 1993,

Dennett D. C., *Sweet dreams. Philosophical obstacles to a science of consciousness*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005.

Edelman G. M., *Biologie de la conscience*, trad. A. Gerschenfeld, Paris, Seuil, 1994.

Esquirol E., *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, 1838, consultable sur le site de Gallica.

Jeannerod M., *Le cerveau intime*, Paris, Jacob, 2005.

Naccache L., *Perdons-nous connaissance ?*, Paris, Jacob, 2010.

Rosenfield I., *L'invention de la mémoire*, trad. A.-S. Cismaresco, Paris, Flammarion, 1994.

Rudolf A., *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1999.

Searle J. R., D. C. Dennett, D. J. Chalmers, et C. Tiercelin, *Le mystère de la conscience*, Paris, Jacob, 1999.

Religion, théologie, mythologie

17 Klauck H. -J., *Judas, un disciple de Jésus. Exégèse et répercussions historiques*, Paris, Les Editions du Cerf, 2006.

Bottéro J. et S. N. Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard, 1989.

Camus J.-P., *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*, par Monseigneur l'évêque de Belley J.-P. Camus, Lyon, G. Gaudion, 1626.

Dauzat P.-E., *Judas. De l'évangile à l'holocauste*, Paris, Bayard, 2008.

Delehaye H., *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes,

1927.

Donne J., *Biathanatos*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, PUF, 2001.

Du Bartas G. de S., *La septmaine ou Création du monde*, Tübingen, M. Niemeyer, coll. « Die Schöpfungwoche des Du Bartas », 1963.

Dulaey M., *Le De Arca de Grégoire d'Elvire et la tradition exégétique de l'Eglise ancienne*, Arras, Presses Universitaires d'Artois, coll. « Graphè », 2006.

Dunand F. et F. Boespflug, *Voir les dieux, voir Dieu*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2002.

Fliche A., Martin V., *Histoire de l'Eglise*, France, Bloud et Gray, vol.9, 1953,

Fliche A., R. Foreville, et J. Rousset, *Du premier Concile du Latran à l'avènement d'Innocent III (1123-1198)*, Paris, Bloud & Gay, 1944.

Hildesheim J. von, *Les Rois Mages Balthazar, Gaspard, Melchior. Histoire des trois bienheureux rois*, Paris, Renaissance du Livre, 2001.

Huby J, Benoit P. M., *La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem. 3ème édition*, Paris, Les Editions du Cerf, 1976.
Lubac H. de, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture [Première partie, tome 1]*, Paris, Éd. du Cerf, 1993.

Lubac H. de, *Histoire et esprit. L'intelligence de l'Écriture d'après Origène*, Paris, Aubier, 1981.

Miquel P., *Lexique du désert. Étude de quelques mots-clés du vocabulaire monastique grec ancien*, Bégrolles-en-Mauges, Abbaye de Bellefontaine , Diffusion, Editions monastiques, 1986.

Nicolas de Cusa, *Le tableau ou la vision de Dieu*, trad. A. Minazzoli Paris, Éd. du Cerf, 1986.

Origène, *Homélie sur la Genèse*, Paris, Editions du Cerf, 2003.

Poulouin C., *Relire le récit biblique après la critique libertine*, Arras, Presses Universitaires d'Artois, coll. « Graphè », 2006.

Rachet G., *Les Confessions de Saint Augustin*, Paris, Sand & Tchou, 1997.

Taylor R. et A. Blunt, *Hermetism and mystical architecture in the Society of Jesus*, New York, Fordham University Press, 1972.

Vergely B., *Saint Augustin ou la découverte de l'homme intérieur*, Toulouse, Milan, 2005.

Voragine J. de, *La légende dorée*, trad. J.B.-M. Roze, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

Walter P., *Mythologie chrétienne. Rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Editions Entente, 1992.

Thèses

Bloch O. R., *La Philosophie de Gassendi. Nominalisme, Matérialisme et Métaphysique*, La Haye, Kluwer Academic Publishers, coll. « Archives internationales d'histoire des idées », Thèse doctorat d'état : lettres, Paris, 1970.

Cohen van Delft L. (directeur de recherche : J. Truchet), *L'écrivain moraliste dans la littérature française (1649-1696). Essai de définition et de typologie*, Thèse de Lettres, Université Paris 4, Paris, 1980.

Leiduan A., Université de Nice-Sophia Antipolis, UFR Lettres, *Le problème esthétique chez Umberto Eco*, (directeur de recherche M. Cassac), Thèse, Université de Nice, Nice, 2005.

Ouvrages collectifs

Collectif, *La France et l'Italie au temps de Mazarin*. Actes du XV^e Colloque du C.M.R. 17, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1986.

Collectif, Actes du Séminaire interdisciplinaire de recherches littéraires (Bruxelles) *Littératures de langue française : théorie littéraire et littérature comparée. Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.

Collectif, Actes du V^e colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle, Bordeaux III, 28-30 janvier 1999, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2000, vol.3.

Collectif, *Alchimie et philosophie à la renaissance*. Actes du colloque international de Tours, 4-7 décembre 1991, Paris, Vrin, 1993.

Collectif, *Aspects du roman italien aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000.

Collectif, *Au nom du sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Grasset, 2000.

Collectif, Centre international de synthèse du baroque. *Actes des journées internationales d'étude du baroque*, Montauban, 1967.

Collectif, *Correspondances. Mélanges offerts à Roger Duchêne*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992.

Collectif, Eco U., *La contribution de la pensée italienne à la culture européenne*. Actes du Colloque présidé par Umberto Eco, Leuven, Peeters, 2007.

Collectif, Eco U., *préface et textes in Le renversement du ciel. Parcours d'anthropologie réciproque*, Paris, CNRS, 2011.

Collectif, *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, 2008.

Collectif, *Esthétique baroque et imagination créatrice*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1998.

Collectif, *Esthétique baroque et imagination créatrice*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (Juin 1991), Tübingen, Günter Narr Verlag, 1998.

Collectif, *Études seiziémistes offertes à M. le Prof. V.-L. Saulnier*, Paris, Champion, 1980.

Collectif, *Hommage à René Fromilhague*, Centre de recherche « Idées thèmes et formes 1580-1660 », Toulouse, Université de Toulouse-le Mirail, 1984.

Collectif, *Imaginaires des points cardinaux. Aux quatre coins du monde*. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Université Stendhal, Grenoble-III, Paris, Imago, 2005.

Collectif, Institut français d'études byzantines, *Revue des études byzantines*, vol. 48, Paris, 1946.

Collectif, *L'Âge d'or du nocturne*, Paris, Gallimard, 2001.

Collectif, *L'Allégorie, La revue littéraire*, no 4, janvier 2000, Reims, Centre de Recherche sur la lecture littéraire, 2000.

Collectif, *L'amato alloro. Études de littérature italienne offertes à Claude Perrus*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2000.

Collectif, *L'automne de la Renaissance, 1580-1630*. Actes du XXII^e Colloque international d'études humanistes, Tours 2-13 juillet 1979, Paris, J. Vrin, 1981.

Collectif, *L'histoire mise en œuvres. Fresques, collage, trompe-l'œil, des modalités de « fictionnalisation » de l'histoire dans les arts et la littérature italienne*. Actes du colloque des 2 et 3 mai 2000, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001.

Collectif, *La France et l'Italie au temps de Mazarin*. Actes du 15^e colloque du C. M. R.-17, 25-27 janvier 1985, Grenoble, P. U. de Grenoble, 1986.

Collectif, *La littérature face à l'histoire. Discours historique et fiction dans les littératures est-européennes*, Paris, l'Harmattan, 2005.

Collectif, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*. Actes du colloque international, Leuven-Anvers, 30 mars-1 avril 2000, Leuven, Peeters, 2001

Collectif, *Le monde du roman grec*. Actes du colloque international, à l'Ecole normale supérieure, Paris 17-19 décembre 1987, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1992.

Collectif, *Le vraisemblable. Recherches sémiologiques*, Paris, EHESS Éditions du Seuil, 1968,

Collectif, *Naissance du roman moderne. Rabelais, Cervantès, Sterne. Récit, morale, philosophie*, études recueillies par Christian Michel, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007.

Collectif, *Paul Ricœur. Penser la mémoire*, Paris, Seuil, 2013.

Collectif, Société Rencesvals, *Au carrefour des routes d'Europe. La chanson de geste*, Tome 1, Université de Provence, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1987.

Collectif, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

Romans

Calvino I. *Les villes invisibles*, trad. J. Thibaudeau, Paris, Seuil, 1974.

Calvino I., *Le chevalier inexistant*, trad. M. Javion, Paris, Gallimard, 2001.

Calvino I., *Le Roland furieux de l'Arioste*, trad. N. Franck, Paris, Flammarion, 1982.

Dumas A., *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Pocket, 2009.

Mérimée P., *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, 2001.

Nievo I., *Confessions d'un Italien*, trad. Michel Orcel, Paris, Fayard, 2006.

Pavese C., *Avant que le coq chante*, Paris, Gallimard, 2007.

Schmitt E.-E., *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Albin Michel, 2000.

Sciascia L., *Le jour de la chouette*, trad. J. Bertrand, Paris, Flammarion, 1986.

Sciascia L., *Le théâtre de la mémoire*, trad. M. Fusco, Paris, Nadeau, 1984.

Sciascia L., *Les paroisses de Regalpetra*, trad. M. Fusco, Gallimard Coll. Folio, Paris, 1991.

Tabucchi A., *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 2006.

Tabucchi A., *L'ange noir*, trad. L. Chapuis, Paris, Gallimard Coll. Folio, 2008.

Tabucchi A., *Tristano meurt*, trad. B. Comment, Paris, Gallimard Coll. Folio, 2004.

Verne J., *Voyage au centre de la Terre*, Grasset, Le Livre de Poche, 1972.

Littérature de jeunesse

Bertinetti G., *Le orecchie di Meo. Storia di quei ragazzi intelligenti che amano lo studio come il fumo negli occhi*, (Première édition C. Lattes e C., 1908), Paris, Grasset, 1988.

Bourcet M., *L'erede di Ferralba*, Firenze, Salani, Biblioteca dei miei ragazzi, 1900

Collodi C., *Pinocchio*, trad. L. Chapuis, Toulouse, Milan, 2011.

Curreri L., *Pinocchio in camicia nera. Quattro «pinocchiate» fasciste*, Cuneo, Nerosubianco, 2011.

Disney W., *I Clamorosi colpi della banda Bassotti.*, Verona, Mondadori, 1973.

Disney W., *Il tesoro di Clarabella*, Milano, ed. Disney – Mondadori, 1936.

Ferranti M., *La princesse de Mantoue*, Paris, Gallimard, 2004.

Jaccoliot, L., *Il capitano Satana*, Milano, Sonzogno, 1924.

Maillane A. de, *La tour de l'alchimiste*, Henri Gautier, coll. Bibliothèque de Suzette, 1920.

Motta L., *Gli abbandonati del Galveston. Romanzo d'avventure*, Torino, Viglongo, 1960.

Novelli E. / Yambo, *Avventure di Cino e Franco. La misteriosa fiamma della regina Loana*, Firenze, Nerbini, 1936.

Pratt H., *Corto Maltese. La ballade de la mer salée*, Bruxelles, Castermann, 2005.

Pratt H., *Corto Maltese. Les éthiopiennes*, Bruxelles, Castermann, 2011.

Salgari, E. *Le tigre di Mompracem*, Milano, C. D. C., 1986.

Salgari, E., *Sandokan alla riscossa*, Milano, Mondadori, 2011.

Ouvrages et articles sur la littérature-jeunesse

Amicis E. de, *Le livre Cœur. Suivi de deux essais d'U. Eco : Eloge de Franti et Franti strikes again*, trad. P. Caracciolo, M. Macé, 2004, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure : Rue d'Ulm, 2005.

Bosetti G., *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*, Grenoble, Ellug, 1998.

Bosetti G., *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, 1995.

Colin M. et P. Vagliani, *Les enfants de Mussolini. De la Grande Guerre à la chute du régime*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2010.

Colin M., *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne. Des origines au fascisme*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2005.

Gadducci F., M. Stefanelli, E. Duca, Antonio Rubino. *Le maestro italien de la bande dessinée enfantine*, Arles, Actes Sud, 2009.

Guareschi G., *Milano 1936-1943. Guareschi e il Bertoldo*, Milano, Rizzoli, 1994.

Iouanes R., *Enfance et identité nationale dans la littérature italienne du XVI^e au XX^e siècle, regards croisés*, Centre de recherche Écritures, Metz, Université Paul Verlaine, 2010.

Index des auteurs cités dans le texte

A

Abbé de Saint Léger, 130
Abraham, 51, 211, 260
Accetto, 183, 197
Adam A., 81, 91, 93, 94, 95, 108, 142, 182, 234
Agrippa d'Aubigné, 97
Allen, 106
Alpin, 186
Amadou, 135, 136
Amicis, 274
Angoulvent A. L., 90, 225
Arasse, 172
Aristote, 66, 75, 80, 117, 118, 138, 168, 177, 187, 199,
202, 218, 221, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 235, 278,
306
Arrien, 271
Artous-Bouvet, 260
Assoun, 248
Augé, 287, 288

B

Bachelard G., 70, 174, 190, 195, 196, 210, 251, 254, 256,
271, 285, 288, 298
Baltrusaitis, 290
Baroni, 272
Bartas, 160
Barthes, 152, 193, 194, 290, 303
Bartlett, 254
Benoist, 165, 172
Benzi, 246
Bérenger Boulay, 80
Berggren, 231
Berio, 287
Bérose, 157, 158
Bertinetti, 264, 282, 298

Bessière, 234
Beyer, 219
Bianchi L., 56, 74, 75
Biet, 113, 114
Blanc P., 183, 194, 262
Blanc-Sanchez, 183
Blas de Roblès, 169
Bloch, 220
Bodoni, 242, 243, 253, 261, 262, 266, 270, 279, 284
Bois J.P., 100
Boisgelin de Kerdu, 120
Borderie, 238
Borges, 47, 84, 213, 265, 284, 287, 289, 290, 298, 301,
307
Borgna, 276
Borromini, 91, 92
Bottero, 157
Bouloux, 42
Boutet, 39, 40
Boyer, 174
Boyle, 145, 218
Bratelli, 158
Braudel, 98
Brice, 111
Brody, 175
Brook, 285, 286
Bruno Ambroise, 82
Bucciantini, 119
Buser, 245

C

Caillois, 213, 214
Calvino, 297
Campanella, 90, 225, 297
Camus, 235
Capelle, 227

Carel Fabritius, 143
 Carraud, 198, 226
 Carrière, 301
 Casaubon, 281, 296, 297, 298, 299, 300, 302
 Caspar, 88, 89, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 130,
 131, 132, 139, 140, 143, 148, 149, 150, 155, 156, 164,
 165, 168, 171, 178, 184, 187, 190, 209, 216, 223, 299
 Cassin, 225, 227
 Castiglione, 182, 183, 184
 Cavaillé, 183, 197
 Cave, 235
 Certeau, 19
 Cervantès, 175, 178, 233, 234, 235
 Changeux, 264
 Chevalley, 149, 150
 Choné, 174
 Cichocka, 47, 172
 Cioranescu, 235
 Civil, 175
 Clave, 220
 Clavel A., 86, 88
 Clavelin, 118
 Cohen Van Delft, 189
 Colin, 274
 Crescenzo, 175, 176, 177
 Cyrano de Bergerac, 104, 143, 161, 206, 223, 297

D

Dandrey, 202
 Dauphiné, 208
 Dauzat, 210, 212, 213
 David, 126
 De Angelis, 264, 281
 de Certeau (de) Michel, 52
 Delumeau, 10, 105
 Dennett, 249
 Derrida, 260
 Descartes, 105, 114, 120, 121, 129, 136, 138, 141, 143,
 156, 169, 181, 184, 199, 206, 209, 217, 218, 219, 220,
 224, 229, 230, 249, 269
 Deschamps Villiers, 221
 Dethan, 116

Dewhurst, 187
 Dherbey, 226
 Digby, 135, 137, 237, 299
 Dohne, 212
 Dorimon, 221
 Du Laurens, 186, 201
 du Ryer, 88
 Dubois, 189
 Dubost, 39, 48
 Ducellier A., 58
 Dulay, 160, 163
 Dumas, 87, 133, 202, 255, 263, 273, 299
 Dupont, 173
 Durand, 144

E

Eisner, 302
 Elyot, 113
 Erasme, 190, 212, 235
 Escamilla, 98
 Escher, 252, 290
 Esquirol, 185

F

Fabri, 146, 218
 Faymonville, 263
 Fedida, 185
Ferrand, 201
 Ferranti, 99
 Fiori J., 58, 142
 Fliche, 42
 Fontanier, 237
 Fortia de Piles, 120
 Foucault, 63, 86, 87, 109, 195, 222, 241, 244, 286, 296,
 298, 299, 300, 305
 Freud, 49, 55, 192, 215, 241, 248, 299
 Friedman, 163
 Füssel, 243
 Fumaroli, 91, 175, 176, 185

G

Galien, 185, 187, 201
Galilée, 108, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 130, 131, 132, 134, 138, 139, 140, 141, 142, 194, 218, 225
Galilée Dialogodi Galileo Galilei Linceo [...] *sopra idue Massime i Sistemi del Mondo Tolemaico, E Copernicano.*, 117
Gallouédec, 44
Galluzzi, 125, 126, 128
Gasparini, 268
Gassendi, 88, 108, 132, 135, 137, 138, 141, 182, 218, 219, 220, 229, 230
Gendarme de Béville, 221
Genette, 136, 153, 275
Giacomo da Lentini, 191
Giordano Bruno, 90, 107, 108, 110, 117, 161, 169, 283
Giovanni Della Casa, 183
Giraud, 274
Godwin, 145, 146, 147
Gorgias, 225, 227
Gosserez M., 68
Gousset M.- T., 65
Gracián, 89, 181, 182, 184, 185
Gracq, 86, 304
Grimmelshausen, 101, 102
Grosser, 266
Grotius, 104
Guichard, 189, 276
Guillemot, 93

H

Hamon, 225
Hamou, 141, 142, 143, 144
Harvey, 218, 282
Heers J., 76
Hersant, 89, 229
Hobbes, 218, 219
Huberman, 287, 288
Huet, 233, 236
Hugo V., 104, 113, 133, 165, 180, 202, 255

J

Jaccoliot, 255, 273, 279
Jaffe, 146

K

Kapp, 103
Kepler, 119, 131, 138, 141, 145
Kircher, 89, 109, 117, 120, 121, 122, 126, 130, 137, 139, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 155, 156, 162, 168, 169, 170, 206, 223, 299
Klauck, 211, 212
Klein, 289
Kochansky, 151
Koyré, 123, 131
Kramer, 157
Kristeva, 25
Kundera, 133, 234, 265
Kupiec, 228

L

l'Express, 86, 88, 111
La Mothe Le Vayer, 108, 161, 197
Lacan, 49, 55, 251
Lambotte, 201
Laureys, 262, 263
Lavin, 174
Le Goff, 36, 50, 56, 57, 58, 60, 66, 77, 81, 83, 84
Le Point, 266, 267
Le Tasse, 117
Leclère, 266
Lee, 177
Lever M., 64
Lévi Strauss, 266
Libera, 228
Lope de Vega, 235
Lotman, 294, 296, 297, 303

M

Machon, 197
Maquet, 263

Marco Polo, 37, 51, 60, 65, 67, 68, 71, 76, 78

Marino, 87, 94, 192

Marrou, 19

Martin, 42, 140, 283

Martinez, 286

Mathey, 173

Mathieu, 189

Maury, 118

Mazarin, 88, 89, 97, 104, 114, 115, 116, 133, 134, 150,
183, 193, 205, 221, 237, 299, 301

Méchoulan, 104

Michelet, 111, 112, 115

Million, 189, 192, 245, 246

Molho, 203, 204

Molière, 94, 221, 222, 223

Molinié, 177, 180

Molonié, 204

Montaigne, 92, 108, 161, 162, 175, 176, 182, 184, 188,
190, 192, 217, 225, 235, 237, 239, 269, 283

Morel, 206

Morin, 133, 237, 244

Motta, 274

N

Naccache, 250, 252

Naudé, 108, 197

Nedjat H., 68

Nicolas Caussin, 103

Nicolas de Cues, 117, 122

O

Onfray, 108, 109, 217

Origène, 159, 162, 163, 164, 212

Osler, 230

Ovide, 158, 159, 180

Ozick, 302

P

Pacaut, 34, 40, 42, 43, 44

Pageaux, 234

Pagnol, 213

Pallavicino, 91, 96, 104

Papasogli, 191, 194

Parménide, 225, 227, 289

Pascal B., 90, 101, 123, 137, 184, 188, 192, 198, 199,
206, 224

Pastoureau M, 61, 67

Pavel, 189

Peirce, 295, 296

Pelegrin, 131, 165, 167

Périer, 198

Pétrarque, 49, 94, 193, 194

Peureux, 96

Philostrate, 176, 236

Pic de la Mirandole, 110, 186, 231

Pieyre de Mandiargues, 126

Pigeaud, 180, 185, 186, 187, 199

Pintard, 91, 107, 108

Pivato, 253, 277

Platon, 117, 138, 161, 168, 187, 199, 228, 237, 248

Poe, 190, 210, 255, 281

Porphyre, 228

Postel, 185

Poulouin, 161

Q

Quincey, 213

Quine W. V. O., 82

R

Rabaté, 286

Rabelais, 92, 163, 206, 233, 235, 238, 269, 297

Rabineau, 269

Rachet, 247

Rank, 222, 223

Reviel Netz, 127

Rey-Flaud, 49, 55

Ricci M. T., 160, 164, 182, 184

Richelieu, 104, 111, 112, 115, 133, 204, 299

Ricoeur, 199, 227, 231, 258, 264, 283, 300

Rigolot, 194

Rizza, 92

Robbe-Grillet, 282

Robredo, 118, 119, 121

Rocheffoucault, 137, 192

Rollin, 100

Romeyer-Dherbey, 225, 226

Ronchi, 131

Ronsard, 86, 92, 207, 235

Roob, 292

Rosenfield, 254

Rossi, 245, 246, 276

Rosso, 97

Roupnel, 288

Rousseau, 180, 203, 241

Rousset, 42, 87, 91, 92, 221, 222

Runciman, 45

S

Safa, 186

Saint Augustin, 90, 170, 247, 268

Saluste, 160, 161

Saumaise, 108

Sauval, 202, 203

Schaeffer, 30, 275

Schapp, 271

Schifano, 86, 218

Schiller, 101, 112

Schmitt, 213

Schrader, 44

Sciascia, 249

Searle, 257

Sébillot, 190

Segonds, 228

Seguin, 156

Séjournant, 204

Servolini, 243

Sève, 287

Sextus Empiricus, 225

Sobel, 134, 138

Sonigo, 228

Sorin, 111

Souiller, 193, 195, 204, 205, 217, 218

Spear, 174

Strawson, 270, 271

Sydenham, 186

T

Tabucchi A., 72, 73

Tadié, 247, 253

Taguieff, 20

Tapié, 95

Taylor, 146

Thibaudet, 196

Thomas d'Aquin, 35, 117, 212

Thuillier, 174

Tirso de Molina, 207, 221

Tocanne, 192

Topo, 266, 268, 269, 271, 286, 302

Torok, 260

Tourrette, 189, 192

Tristan, 284

U

Ubicini, 101

Urbani, 283

V

Valente, 211

Van Eeckhout, 262

Vance, 268

Vanini, 107, 108, 161, 197

Vasari, 125

Verne, 15, 17, 22, 59, 87, 133, 154, 242, 243, 255, 273,
274, 279

Vesalius, 207

Veyne, 9, 19

Vico, 276

Vigenère, 175, 176, 178

Viglongo, 264, 282, 298

Vives, 251

Voilquin, 227

Voiture, 100, 101

Voragine, 211

W

Wier, 180, 186

Willis, 186, 187

Wittkower, 146

Wolska-Conus W., 68

Y

Yates, 245, 246

Z

Zanetti, 278

Ziller Camenietzki, 121, 122

Zorzoli G. B., 59, 124, 127, 129, 131

Table des illustrations

<i>Figure 1 : Blemmie et Sciapode</i>	<i>33</i>
<i>Figure 2 : Les croisades.....</i>	<i>44</i>
<i>Figure 3 : Carte de Cosmas Indicopleustes</i>	<i>46</i>
<i>Figure 4 : Le Prêtre Jean</i>	<i>65</i>
<i>Figure 5 : L'Arche de Noé de l'Abbaye de Saint-Savin (photographie personnelle).....</i>	<i>85</i>
<i>Figure 6 : Le Siège de Casal</i>	<i>110</i>
<i>Figure 7 : Mazarin au Siège de Casal</i>	<i>116</i>
<i>Figure 8 : Carte du tendre</i>	<i>197</i>
<i>Figure 9 : S. Rosa, allégorie du mensonge.....</i>	<i>198</i>
<i>Figure 10 : L. Lippi, allégorie de la simulation</i>	<i>198</i>
<i>Figure 11 : La misteriosa fiamma.....</i>	<i>240</i>
<i>Figure 12 : figuration du Théâtre cartésien.....</i>	<i>249</i>
<i>Figure 13 : généralisation de la fig. 12.....</i>	<i>250</i>
<i>Figure 14 : D. Hofstadter, semantic network</i>	<i>252</i>
<i>Figure 15 : D. Dennett, modules de conscience.....</i>	<i>252</i>
<i>Figure 16 : Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino.</i>	<i>284</i>
<i>Figure 17 : figuration de réseaux récursifs (cabbale).</i>	<i>292</i>
<i>Figure 18 : labyrinthe de type "en réseau".....</i>	<i>293</i>
<i>Figure 19 : le costume d'Arlequin.....</i>	<i>293</i>
<i>Figure 20 : M. C. Escher, Pretententoonstelling.</i>	<i>308</i>