AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

École Doctorale : **Espaces, Cultures, Sociétés (ED 355)**

Laboratoire de recherche : **Centre Aixois d'Études Romanes (EA 854)**

THÈSE

Pour obtenir le grade de docteur d'Aix-Marseille Université

Spécialité : **Études romanes** Discipline : **Italien**

Présentée par Giuseppe LOVITO

LA DIALECTIQUE INTERPRÉTATIVE ENTRE TEXTE ET LECTEUR DANS L'ŒUVRE THÉORIQUE ET ROMANESQUE D'UMBERTO ECO : LA (MÉS)INTERPRÉTATION DE LA RÉALITÉ PAR LA FICTION

Dirigée par M. Yannick GOUCHAN, Professeur des Universités

Soutenue à Aix-en-Provence le 05 décembre 2017 devant le jury composé de :

Mme Perle ABBRUGIATI	Professeur des Universités	(Aix-Marseille Université)
M. Nicolas BONNET	Professeur des Universités	(Université de Bourgogne)
M. Yannick GOUCHAN	Professeur des Universités	(Aix-Marseille Université)
M. Alessandro LEIDUAN	Maître de Conférences	(Université de Toulon)
M. Ferdinando PAPPALARDO	Maître de Conférences	(Università di Bari)

Résumé

Notre thèse de doctorat se propose de montrer, selon une perspective historique et analytique, que toute l'œuvre théorique et romanesque d'Umberto Eco peut être lue, de manière originalement organique et problématique, à travers le thème de la dialectique interprétative entre texte et lecteur. Présent dans tous ses différents écrits, dans lesquels il nous amène à instaurer entre eux un dialogue intertextuel et intratextuel, fécond et critique, ce thème nous permet ainsi de soutenir qu'il est possible, voire significatif, d'envisager les divers aspects de l'œuvre échienne de façon cohérente et complémentaire.

À ce propos, notre conviction est que, si les livres de sémiotique d'Eco s'interrogent surtout sur les règles et les modalités fondamentales pour une fructueuse coopération interprétative entre lecteur et texte, en vue de la définition d'un sens partageable de ce dernier, ses romans, loin d'être entendus comme une simple illustration didactique de ses conceptualisations théoriques, doivent plutôt être vus comme des formes de leur enrichissement successif. En effet, en y représentant allégoriquement les conséquences dramatiques des dérives herméneutiques liées au rapport interprétatif entre texte et lecteur, Eco se sert de la fiction narrative pour justement critiquer l'emploi de la sémiotique à des fins d'abstraction intellectuelle et pour l'ancrer, à l'inverse, dans le terrain concret de l'histoire, en mettant ainsi en valeur sa fonction critique, sociale et culturelle.

Mots-clés

Texte narratif, interprétation, Umberto Eco, ouvrages théoriques, ouvrages romanesques, fiction

Abstract

Our doctoral thesis intends to show, from a historical and analytical perspective, that all the theoretical and novelistic works by Umberto Eco can be read, in an originally organic and problematic way, through the theme of the interpretative dialectic between the text and the reader. The theme is present in all his different books. It leads us to establish a rich, critical, intertextual and intratextual dialogue and allows us to argue that it is possible, even significant, to consider the various aspects of his work in a coherent and complementary manner. In fact, our conviction is that, even though Eco's semiotic books mainly focus on the fundamental rules and modalities of a fruitful interpretative cooperation between the reader and the text – in order to define a shared meaning of the latter –, his novels, far from being understood as a simple didactic illustration of his theoretical conceptualizations, should rather be regarded as forms of their successive enrichment. Indeed, through the allegorical representation of the dramatic consequences of hermeneutic practises pushed to the extreme – related to the interpretative relationship between the text and the reader –, Eco precisely uses narrative fiction to criticize the use of semiotics for the purposes of intellectual abstraction and to anchor it, on the contrary, in the concrete realm of history, thus highlighting its critical, social and cultural role.

Keywords

Narrative text, interpretation, Umberto Eco, theoretical works, novelistic works, fiction

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS **9**

REMERCIEMENTS **9**

INTRODUCTION **11**

PRÉAMBULE **25**

I. Le "sens" d'un parcours : propositions pour une biographie intellectuelle d'Umberto Eco (1932-2016) **25**

I.1. Les années 1950 : les études universitaires, l'expérience à la Rai et chez Bompiani 26

I.2. Les années 1960 : le *Gruppo 63*, les recherches théoriques et les écrits sur les médias de masse 33

I.3. Les années 1970 : l'enseignement à Bologne et la sémiotique 40

I.4. Les années 1980 : de la théorie à la fiction romanesque 49

I.5. Les années 1990 : la consécration internationale comme professeur invité, essayiste et romancier à succès 57

I.6. Les années 2000 : entre romans, livres savants et recueils d'écrits occasionnels 61

PREMIÈRE PARTIE **67**

La dialectique interprétative entre texte et lecteur dans le cadre des recherches d'esthétique, des études structuralistes et des analyses de critique littéraire d'Eco **67**

1.1. Le modèle interprétatif échien à l'aune de l'esthétique de Pareyson, du structuralisme et de la théorie de la communication : de l'« œuvre ouverte » au « message à fonction esthétique » **69**

1.1.1. Le concept de forme dans l'esthétique de Thomas d'Aquin : un modèle d'organisation "structurale" de l'œuvre d'art selon Eco 78

1.1.2. La dialectique entre la forme de l'œuvre d'art et son « ouverture » à l'interprétation du destinataire : de l'*Estetica* de Pareyson à *Opera aperta* 83

1.1.3. La structure comme « modèle théorique » dans le cadre de la conception échienne de l'« œuvre ouverte » : de la linguistique saussurienne au structuralisme lévi-straussien entre apports et critiques 95

1.1.4. Le concept échien de code à la lumière de la théorie jakobsonienne de la communication et l'œuvre d'art comme « message à fonction esthétique » 104

1.1.5. Conclusion 113

1.2. Le modèle interprétatif échien selon sa conception du code comme « structure normative » et son analyse critique de textes narratifs de littérature populaire : validité et limites 117

1.2.1. La conception échienne du code comme « structure normative » 122

1.2.2. Les « codes normatifs » conventionnels à l'œuvre dans les textes narratifs de la littérature de masse étudiés par Eco 127

1.2.3. Les « codes normatifs » conventionnels comme véhicule du « retour du déjà connu » et moyen de « consolation » pour le lecteur de textes narratifs de littérature populaire 138

1.2.4. Conclusion 164

DEUXIÈME PARTIE 169

La dialectique interprétative dans le cadre de la sémiotique textuelle et de l'herméneutique littéraire : de la « sémiosis illimitée » à la « fusion des horizons » du texte et du lecteur 169

2.1. Le modèle interprétatif échien à « encyclopédie » développé à l'aune de Joyce, de Peirce et de Borges 171

2.1.1. L'interprétation échienne de Joyce comme exemple de critique littéraire illustrant l'idée peircienne de la « sémiosis illimitée » 177

2.1.2. Le principe peircien de la « sémiosis illimitée » et la conception échienne de l'« encyclopédie » 186

2.1.3. Le concept peircien de l'« abduction » à l'épreuve de l'analyse échienne des textes narratifs : les exemples de Borges-Casares, de Voltaire et de Conan Doyle 197

2.1.4. Conclusion 203

2.2. Le modèle de la coopération interprétative entre texte et lecteur : de l'« Auteur Modèle » et du « Lecteur Modèle » à l'« *intentio operis* » et à l'« *intentio lectoris* » entre sémiotique et herméneutique 209

2.2.1. Le principe de la coopération interprétative entre texte et lecteur : les stratégies textuelles de l'« Auteur Modèle » et du « Lecteur Modèle » entre possibilités et limites 214

2.2.2. Les compétences encyclopédiques et les opérations interprétatives demandées au lecteur par le texte selon les règles et les modalités de la coopération interprétative 222

2.2.3. La dialectique coopérative dans le cadre de l'herméneutique : libertés et limites, possibilités et écarts de l'« *intentio lectoris* » par rapport à l'« *intentio operis* » 238

2.2.4. Conclusion 249

TROISIÈME PARTIE 255

La dialectique interprétative entre texte-monde et protagoniste-lecteur dans les romans d'Eco comme allégorie du rapport herméneutique de compréhension de la réalité par son interprète à travers le récit de fiction 255

3.1. La représentation critique, dans les romans d'Eco, de protagonistes interprètes du texte-récit de leur histoire comme allégorie du lecteur-interprète du texte-monde entre évasion de la réalité et refuge dans la fiction 257

3.1.1. La fonction « thérapeutique » de la fiction narrative et le rôle du récit selon Eco 261

3.1.2. Les protagonistes échiens confrontés à la vérité : sa manipulation, par un récit de fiction complotiste ou fantaisiste, comme recherche du sens insaisissable de leur histoire et de la réalité 268

3.1.2.1. Jorge de Burgos et la vérité dogmatique : la mystification de la réalité par la fiction complotiste 268

3.1.2.2. Jacopo Belbo et la vérité fuyante : la réécriture complotiste et fictionnelle de la réalité comme recherche obsessionnelle du sens de son histoire et de l'Histoire 274

3.1.2.3. Roberto de la Grive et la vérité fictionnelle : le « Pays des Romans » comme lieu d'évasion et d'aliénation de la réalité 289

3.1.2.4. Baudolino et la vérité comme création fabulatrice : le récit fantaisiste comme fondement et légitimation d'une réalité autoréférentielle 294

3.1.2.5. Yambo et la vérité illusoire : le récit autobiographique comme quête, par la fiction, de sa réconciliation avec un amour et une réalité insaisissables 301

3.1.2.6. Simone Simonini et la vérité infalsifiable : la mort comme allégorie d'une réalité qui, tant de fois refoulée et mystifiée par la fiction, finit par s'imposer à lui 311

3.1.2.7. Colonna et la vérité inventée : la fiction complotiste pratiquée à des fins de révision historique et de construction frauduleuse de la réalité 317

3.1.3. Conclusion 319

3.2. L'œuvre de fiction comme représentation allégorique et critique de la réalité : le rôle du lecteur-interprète dans la construction de son sens entre connaissance et responsabilité 323

3.2.1. Le postmoderne littéraire selon Eco : dialogisme, « ironie intertextuelle » et *double coding* entre jeux textuels et appels au lecteur 325

3.2.2. Le rôle coopératif et critique du lecteur dans l'interprétation des romans d'Eco entre ironie et dialogue intertextuels 337

3.2.3. La figure féminine comme incarnation du principe de réalité et allégorie du rôle de responsabilité à jouer par le lecteur-interprète contre la mésinterprétation de la réalité et sa manipulation par la fiction 351

CONCLUSION 361

BIBLIOGRAPHIE 369

AVANT-PROPOS

Cette thèse constitue l'approfondissement de mon parcours de formation et de recherche universitaire portant sur l'étude de l'œuvre d'Umberto Eco. Ce parcours a été entamé à l'occasion de la rédaction du mémoire de Licence III (Laurea Triennale in « Cultura letteraria dell'età moderna e contemporanea ») en 2007, qui a été présenté à l'Université de Bari (Italie) sous la direction de M. Ferdinando Pappalardo. Ce mémoire avait pour titre : *Il romanzo storico nella postmodernità: "Baudolino" di Umberto Eco*.

L'analyse littéraire de l'œuvre Eco a été ensuite poursuivie lors de la rédaction du mémoire de Master II (Laurea Magistrale in « Filologia moderna »), présenté en 2010 toujours à l'Université de Bari, sous la supervision des professeus M. Giuseppe Bonifacino et M. Ferdinando Pappalardo. Le travail, concernant le deuxième roman de l'écrivain piémontais, était intitulé : *Un'idea di postmoderno letterario: "Il pendolo di Foucault" di Umberto Eco*.

Par rapport à ces deux mémoires, qui se sont intéressés quasi exclusivement à la production narrative d'Eco, cette thèse de doctorat se propose, en revanche, d'élargir l'analyse aux parties théorique et critique de son œuvre, afin d'essayer de l'aborder dans toute la richesse et la complexité stimulantes de ses aspects et sujets.

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier tous ceux qui m'ont guidé, aidé et soutenu dans cette aventure passionnante et formatrice qu'a été la rédaction de ma thèse.

Je n'aurais jamais pu mener à bien ce travail sans l'implication de mon directeur de thèse, M. Yannick Gouchan. Je veux vivement saluer ici le professionnalisme et la bienveillance par lesquels il a su me conduire à l'aboutissement de mon projet de recherche. Pour cela, je lui exprime ma plus profonde gratitude.

Mon projet de thèse n'aurait pas pu se concrétiser non plus sans l'implication de M. Ferdinando Pappalardo, mon premier guide, qui m'a toujours encouragé dans mes études avec conviction et compétence et auquel j'adresse mes remerciements les plus sincères.

Mes remerciements infiniment reconnaissants vont aussi à : Mme Perle Abbrugiati qui, lors des comités de suivi de thèse et des diverses rencontres académiques, m'a toujours fait part de ses remarques précieuses et pertinentes ; M. Alessandro Leiduan pour les échanges nombreux et enrichissants que nous avons eus sur Eco (mais pas seulement), en partageant

le même bureau à l'université de Toulon ; à M. Nicolas Bonnet pour avoir accepté d'être rapporteur de ma thèse, de siéger au jury, mais surtout pour nos confrontations d'idées stimulantes sur Eco ; et, enfin, à M. Bernard Urbani pour avoir accepté de lire ma thèse en tant que pré-rapporteur.

En outre, je tiens à exprimer chaleureusement toute ma gratitude à Ivana Berthon, Guillaume Berthon, Stéphanie Demange et Pierre-François Peirano pour avoir relu minutieusement et patiemment différentes parties de ma thèse.

Je remercie tout particulièrement Simone Visciola et Loredana Ruccella, collègues de travail à l'université de Toulon, pour leur soutien fort et amical, ainsi que tous les autres collègues de la faculté de Lettres et du laboratoire Babel de l'Université de Toulon, qui m'ont aidé dans mon travail d'enseignement et de recherche.

Je souhaite témoigner ma plus grande reconnaissance à tous les membres du CAER et surtout à l'équipe des italianistes du Département d'études italiennes de l'Université d'Aix-Marseille, notamment en les personnes de Claudio Milanesi, Colette Collomp, Théa Picquet, Stefano Magni, Sophie Nezri-Dufour, Judith Obert, Jean-Marc Rivière, Carmela Lettieri, Ilaria Splendorini, Michela Toppano, Estelle Ceccarini, Sophie Saffi, José Pagliardini, Virginie Sauva et Michele Galletta, pour toute leur aide et tout leur soutien, qui m'ont été très utiles dans la préparation de mes premiers cours, en tant que lecteur d'italien, et de mes premières communications pour différentes occasions académiques.

Un grand remerciement aussi à Mme Gaëlle Chapdelaine du service PEB de la bibliothèque universitaire de Toulon pour sa disponibilité et son travail toujours efficace.

Un grand remerciement également à Javi Blanco pour son soutien amical et dévoué.

Enfin, ma gratitude et mes pensées les plus profondes et sincères vont à ma famille et à mes amis les plus proches, qui ont toujours été là quand il le fallait.

INTRODUCTION

Figure emblématique de l'intellectuel humaniste intéressé par plusieurs domaines du savoir et compétent dans plusieurs disciplines, Umberto Eco (1932-2016) est sans aucun doute l'un de ces hommes de lettres qui, par son immense érudition, son regard critique et son écriture prolifique, a marqué notre temps de manière profonde et significative.

Spécialiste de philosophie et de sémiotique, d'histoire et de littérature, d'esthétique et de médias de masse, essayiste fécond et écrivain à succès, il a, au cours de sa longue et féconde carrière intellectuelle, porté son attention sur différents aspects culturels et traversé différents courants théoriques et critiques contemporains. En se basant sur une formation universitaire à caractère éminemment philosophique, mûrie surtout sous l'influence de Luigi Pareyson, il s'est occupé, entre autres, de structuralisme, de poststructuralisme et de postmodernisme. En outre, à travers ses écrits, il a contribué notamment au développement de l'esthétique, de la sémiotique, de la philosophie du langage, de la littérature et des médias de masse. Il est aussi l'auteur de sept romans (*Il nome della rosa*, *Il pendolo di Foucault*, *L'isola del giorno prima*, *Baudolino*, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, *Il cimitero di Praga* et *Numero zero*)[1] qui ont été traduits partout dans le monde et ont consolidé sa renommée auprès du grand public, limitée, avant la publication de son premier ouvrage narratif, aux seuls milieux académiques et journalistiques.

Mais son intérêt scientifique principal concerne bien évidemment la sémiotique, la science de la production, de la communication et de l'interprétation des signes, qu'Eco lui-même a contribué à fonder et à diffuser et qu'il entend essentiellement comme une philosophie, une vision du monde par laquelle il essaie d'analyser tout ce qui est autour de lui. Cette vision, englobant tout aspect de la réalité, et ce regard, tourné vers plusieurs horizons et chargé de plusieurs significations, témoignent de la nécessité d'appréhender par sa pensée la complexité du réel, de plus en plus perçu comme multiforme et insaisissable.

L'exigence de comprendre la réalité contemporaine et la reconnaissance de l'importance de l'étude de la pensée antérieure pour y parvenir l'ont également conduit à se munir, en particulier par l'intermédiaire de la sémiotique de Charles Sanders Pearce, de la linguistique de Roman Jakobson et de Louis Hjelmslev, ainsi que de la sémiologie de Roland Barthes, des instruments théoriques et critiques aptes à la création d'une méthode

[1] Nous signalons que nous avons choisi délibérément de mentionner les titres des romans d'Eco en italien et que ce choix a aussi été respecté dans la mention des titres de ses autres ouvrages que nous citons tout au long de notre thèse.

d'analyse et d'un système philosophique solides, rigoureux et polyvalents. Toutefois, la conscience des limites du savoir humain et de tout paradigme scientifique, ainsi que la volonté de perfectionner le progrès de la connaissance et d'explorer, à cet effet, d'autres moyens d'investigation lui ont ouvert la voie de l'écriture fictionnelle.

Cette dernière est en fait envisagée comme une forme autre d'exploration de certains aspects problématiques du monde d'aujourd'hui et comme un moyen complémentaire aux moyens scientifiques de compréhension de leurs significations plurielles. En ce sens, la production narrative échienne[2], qui démarre tardivement par rapport au reste de son œuvre (la parution de son premier roman, *Il nome della rosa*, date en effet de 1980), constitue une partie d'un tout cohérent et organique. Même si elle est soumise à des règles constitutives parfois très différentes, ou bien, peut-être, précisément à cause de cela, sa production romanesque, par l'ensemble des thématiques abordées – qui seront énoncées par la suite – peut être lue comme l'approfondissement et la problématisation de certains sujets chers à l'auteur afin d'en faire une critique et d'en offrir d'autres clés de lecture.

Définition du sujet de notre thèse

L'interdépendance entre Eco théoricien et Eco romancier est la perspective que nous avons choisi d'adopter pour pouvoir pénétrer, souvent au risque (ou dans le but) de nous égarer, dans le labyrinthe vaste et emmêlé de son abondante production écrite. En effet, nous sommes fermement persuadés qu'il existe un lien bien solide, fécond et réciproque unissant les aspects foisonnants et divers de la pensée et de l'écriture échiennes qui caractérisent en profondeur l'originalité de son œuvre.

En outre, nous sommes également convaincus que, si l'on se propose d'analyser son œuvre dans son intégralité, ces aspects ne peuvent pas et ne doivent pas être tenus distincts et cloisonnés, si ce n'est pour des raisons méthodologiques et disciplinaires visant à la clarté didactique de leur exposition, comme nous le ferons notamment dans les deux premières parties de notre thèse. Dans cette optique, ce sont donc ces mêmes raisons qui nous amènent à privilégier une approche analytique nous permettant de tenir compte à la fois de la pluralité de ses intérêts de recherche, de la complémentarité des formes et des thèmes qui les expriment et de l'organicité de son système de pensée qui les englobe tous.

[2] Nous employons l'adjectif « échienne » qui sera utilisé dans toute notre thèse pour signifier ce qui se réfère à Umberto Eco.

Nous croyons en effet que, si l'on emploie une telle démarche, c'est-à-dire si l'on considère que toutes ces dimensions sont, chez Eco, étroitement liées et qu'elles s'influencent mutuellement, on pourrait alors voir la création narrative comme une forme d'écriture en même temps autre et complémentaire à la théorie et la théorie comme une forme de pensée narrativisée et problématisée.

C'est pourquoi, contrairement à ce qu'ont dit sur ce point Anna Maria Lorusso et Marco Trainito[3], et conformément à ce qu'en a écrit Daniele Maria Pegorari[4], nous soutenons que les romans d'Eco ne peuvent pas être considérés comme une partie séparée du reste de sa production, mais qu'ils doivent être joints à ses écrits théoriques et critiques, avec lesquels ils constituent un seul, multiple et protéiforme corpus, dont l'unité organique et fondamentale est assurée par la pensée qui l'a produit. En ce sens, l'œuvre d'Eco ne peut être envisagée dans son intégralité qu'à travers l'étude de l'articulation de cette pensée cohérente et globale, à savoir des liens qui peuvent être établis entre théorie et fiction. C'est en cela que, selon nous, résident l'originalité et l'ambition de notre travail.

Dans cet ordre d'idées, l'une des clés de lecture qui donne la possibilité d'étudier, sous ce rapport, la pensée d'Eco et son corpus d'ouvrages est le sujet de la dialectique interprétative entre texte et lecteur. Par conséquent, la thèse que nous entendons discuter dans notre travail consiste à montrer, selon une perspective historique et analytique, que toute l'œuvre théorique et romanesque échienne peut être lue, de manière organique et problématique, à travers ce sujet de la dialectique interprétative entre texte et lecteur. Présent dans tous ses écrits, à la lumière desquels Eco nous invite à instaurer un dialogue intertextuel et intratextuel, fécond et critique, ce thème nous permet ainsi d'affirmer qu'il

---

[3] Dans l'introduction à son livre, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici* (Roma, Carocci, 2008, p. 10) Anna Maria Lorusso justifie son choix de ne s'occuper que de la partie théorique du travail d'Eco, en disant que, ce faisant, elle a voulu suivre une indication d'Eco lui-même, « […] quella di tenere separato il suo percorso semiotico da quello letterario », {« […] celle de séparer son parcours sémiotique de son parcours littéraire (Notre traduction. Cette mention sera abrégée par la suite en N.T.)}. Dans son ouvrage (*Umberto Eco: Odissea nella biblioteca di Babele*, Saponara (Pd), Il prato, 2011, p. 14), Marco Trainito affirme, pour sa part, de façon un peu plus nuancée, que « […] se si va a guardare la produzione teorica coeva ai romanzi, si scopre che questi ultimi spesso non sono che il cantuccio ricreativo e "applicativo" della prima », {« […] si l'on considère la production théorique contemporaine des romans, on découvre que ces derniers ne sont souvent que le coin récréatif et d'"application" de la première » (N.T.)}.

[4] Dans son essai, *Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà*, Bari, Stilo Editrice, 2016, p. 29), Daniele Maria Pegorari écrit que les romans d'Eco peuvent être considérés comme une « forma estrema di scrittura capace di elaborare fantasticamente passaggi concettuali di fronte ai quali la teoria si ferma […], talvolta […] documentando posizioni ben fondate nei libri di filosofia del linguaggio […], talaltra anticipando e spingendo la speculazione oltre i limiti sui quali si era prudentemente attestata », {« […] forme extrême d'écriture capable d'élaborer fictionnellement des passages conceptuels devant lesquels la théorie s'arrête […], tantôt en documentant […] des positions bien fondées dans les livres de philosophie du langage […], tantôt en anticipant et en poussant la spéculation au-delà des limites dans lesquelles elle s'était prudemment cantonnée » (N.T.)}.

est possible, voire pertinent, d'envisager les différents aspects de son œuvre de façon cohérente et complémentaire.

À cet égard, notre conviction est que, si ses livres théoriques, et notamment ceux de sémiotique, s'interrogent surtout sur les règles et les modalités fondamentales d'une coopération interprétative fructueuse entre lecteur et texte, en vue de définir un sens partageable et partagé de ce dernier, ses romans, loin d'être entendus comme une simple illustration didactique de ses théorisations, doivent être vus plutôt comme des formes de leur enrichissement et de leur problématisation. En effet, en y représentant allégoriquement les possibilités cognitives, ainsi que les conséquences dramatiques des dérives herméneutiques, qui sont liées au rapport interprétatif entre texte et lecteur, Eco se sert de la fiction narrative pour justement mettre en garde contre l'emploi de la sémiotique à des fins d'abstraction intellectuelle et pour l'ancrer, à l'inverse, dans le terrain concret de l'histoire, en mettant ainsi en valeur sa fonction critique, sociale et culturelle.

État de l'art de la critique échienne

Or, à la lumière du sujet que nous venons d'énoncer, ce que nous remarquons est le fait que tous les travaux de critique échienne, bien qu'ils se soient occupés, à plusieurs reprises, des deux aspects fondamentaux de sa pensée, ne les ont pas du tout, ou pas suffisamment, abordés dans leur interdépendance et globalité. En effet, sauf erreur de notre part, tous les ouvrages que nous avons consultés portent presque exclusivement sur l'une des deux dimensions constitutives de son œuvre. Que ce soit en France, en Italie ou dans d'autres pays francophones, ces ouvrages s'occupent soit uniquement de sa production théorique soit uniquement de sa production narrative.

En ce qui concerne la critique échienne dans les pays francophones, deux ouvrages remarquables se sont intéressés aussi bien à ses essais théoriques qu'à ses romans. Ces ouvrages, qui ont pour titre *Au nom du sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco* (2000)[5] et *Eco in fabula* (2002)[6], réunissent les actes des deux congrès internationaux qui se sont déroulés respectivement à Cerisy-la-Salle et à Louvain. Toutefois, ils s'avèrent limités chronologiquement et thématiquement car les textes qui y sont inclus, même s'ils abordent, par des sujets spécifiques, l'ensemble des parties de l'œuvre d'Eco, restent liés à un corpus

[5] Jean Petitot et Paolo Fabbri (sous la direction de), *Au nom du sens : autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Colloque de Cerisy (1996), Paris, Grasset, 2000.

[6] Franco Musarra, Bart Van den Bossche, *et al.* (sous la direction de), *Eco in fabula*, Actes du Congrès internation de Leuven (1999), Leuven, Leuven University Press (Firenze, Franco Cesati Editore), 2002.

incomplet. En ce sens, il faut également signaler un autre travail important qui porte sur Eco théoricien et romancier, mais pas sur la totalité de son œuvre. Datant de 1998, le livre de Daniel Salvatore Schiffer, *Umberto Eco. Le labyrinthe du monde*[7], ne tient évidemment pas compte des écrits postérieurs. Il en va de même pour la thèse de doctorat de Racha Mezrioui, intitulée *Théorie et fiction chez Umberto Eco : le problème de l'interprétation*[8], qui a été soutenue en 1996 et qui, bien qu'elle s'articule sur un sujet similaire au nôtre, l'aborde quasi exclusivement du point de vue sémiotique.

En ce qui concerne la critique échienne en Italie, la situation demeure inchangée. La seule exception est représentée par l'essai de Claudio Paolucci, *Umberto Eco. Tra ordine e avventura*[9], qui, du fait qu'il est sorti tout récemment (courant 2017), n'a pas pu être pris en compte dans ce travail. En revanche, et bien qu'il ne fasse pas référence à l'ensemble de l'œuvre échienne, le livre de Daniele Maria Pegorari, *Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà* (2016), mérite une mention particulière, puisqu'il, en analysant les romans d'Eco, parvient à faire dialoguer de manière originale et significative les différents aspects de sa pensée théorique et narrative. Quant aux essais de Roberto Cotroneo, *Eco: due o tre cose che so di lui* (2001)[10], d'Anna Maria Lorusso, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici* (2008) et de Marco Trainito, *Umberto Eco: Odissea nella biblioteca di Babele* (2011), pour ne citer que quelques essais parmi les plus importants, ils se focalisent tous sur l'un ou l'autre des deux dimensions fondamentales de l'œuvre échienne.

Explication de l'approche méthodologique choisie

Compte tenu du sujet de notre thèse et de son originalité par rapport aux autres travaux de critique échienne, nous avons adopté une approche méthodologique différente. Celle-ci considère l'unité nécessaire et féconde entre la théorie et la fiction narrative chez Eco comme la clé de lecture privilégiée, par laquelle nous pouvons étudier, de manière cohérente et significative, les différents aspects de l'œuvre d'Eco dans leur organicité et globalité. Plus en particulier, cette approche consiste à analyser notre sujet selon trois perspectives interprétatives : une perspective esthétique et critique-littéraire, une

[7] Daniel Salvatore Schiffer, *Umberto Eco. Le labyrinthe du monde*, Paris, Éditions Ramsay, 1998.

[8] Racha Mezrioui, *Théorie et fiction chez Umberto Eco : le problème de l'interprétation* (Thèse de Doctorat soutenue à l'Université Paris 2 en 1996).

[9] Claudio Paolucci, *Umberto Eco. Tra ordine e avventura*, Milano, La Feltrinelli, 2017.

[10] Roberto Cotroneo, *Eco: due o tre cose che so di lui*, Milano, Bompiani, 2001.

perspective sémiotique et critique-littéraire et une perspective herméneutique-littéraire. Chacune d'entre elles nous permet d'aborder un aspect différent, mais complémentaire, de notre sujet, qui fera l'objet d'une partie spécifique de notre travail, ainsi que nous l'expliquerons par la suite.

À ce propos, nous tenons à préciser que ces trois perspectives analytiques, suivant lesquelles nous organisons notre travail, sont tenues distinctes pour des raisons de méthode, afin de favoriser une exposition claire et détaillée de notre sujet. D'ailleurs, c'est également pour ces mêmes raisons que, notamment dans les deux premières parties et pour bien expliquer les tournants décisifs intervenus dans la pensée échienne, nous suivrons un développement chronologique. Ce dernier nous permettra de souligner l'évolution de certains thèmes, traités dans certains textes, à la lumière de la publication des textes postérieurs, où Eco fait souvent des mises au point conceptuelles visant à éclaircir les aspects les plus douteux de ces thèmes. Cependant, nous tenons aussi à préciser que, justement du point de vue de l'évolution de sa pensée, ces trois perspectives doivent être considérées comme étant étroitement liées car, comme nous le verrons par la suite, elle est le résultat de l'échange continu et prolifique de toutes les parties, les disciplines et les thématiques qui la constituent.

À travers cette approche méthodologique et interprétative, qui permet de montrer l'unité fondamentale de la pensée théorique et narrative échienne, nous souhaitons proposer un travail qui n'a jamais été réalisé dans cette ampleur et avec cette portée.

Développement du sujet et de la problématique générale

Dans cette optique, ce qui sera alors analysé, dans les aspects et selon l'approche et la finalité que nous venons d'exposer, est bien le sujet de cette dialectique interprétative, que nous entendons comme un rapport dialogique et coopératif, à la fois fructueux et conflictuel, entre le lecteur et le texte pour l'interprétation de ce dernier. À ce propos, il est important de préciser que l'idée d'une dialectique interprétative ainsi conçue nous est venue d'Eco lui-même, et notamment de ses ouvrages *Opera aperta* (1962), *La struttura assente* (1968) et *Lector in fabula* (1979).

Plus particulièrement, dans *La struttura assente*, Eco, intéressé à élargir à la description de tout texte, considéré comme un message à fonction esthétique, le modèle théorique qu'il avait élaboré dans *Opera aperta* et qui visait à expliquer comment une œuvre d'art d'avant-garde prévoit et sollicite, par sa forme « ouverte », l'intervention interprétative de

son destinataire, parle en effet du rapport entre eux dans les termes d'une « *dialettica tra forma e apertura* (a livello del messaggio) e tra *fedeltà e iniziativa*, a livello del destinatario »[11]. Autrement dit, pour Eco, l'interprétation de tout texte esthétique, dont la forme « ouverte » et les codes expressifs plurivoques suggèrent et permettent au destinataire la construction de sens pluriels et différents, peut être décrite, d'un point de vue théorique, comme étant caractérisée par cette dialectique entre, d'un côté, les possibilités et les contraintes prévues par la structure du texte et, d'un autre côté, la libre et « fidèle » initiative herméneutique du destinataire.

Comme nous l'illustrerons dans la première partie, dans ce genre d'ouvrages et par le biais de ce type particulier de confrontation interprétative, Eco définit les conditions structurelles par lesquelles le destinataire peut parvenir à degager potentiellement les multiples sens d'un texte.

Toutefois, si au cours des années 1960 et jusqu'au début des années 1970 le problème de la production et de la communication du sens du texte et le problème de l'élaboration d'un modèle théorique qui puisse en établir les règles et les enjeux ont été expliqués selon une idée de dialectique interprétative entre le destinataire du texte esthétique (de n'importe quel genre) et le texte lui-même, avec *Lector in fabula*, Eco limite le domaine d'étude de son modèle et de cette dialectique aux seuls textes narratifs. En introduisant dans son paradigme explicatif les rôles textuels de l'Auteur Modèle et du Lecteur Modèle, et en leur confiant la tâche de développer, respectivement, la stratégie de génération et la stratégie d'interprétation du sens du texte narratif, l'auteur italien conçoit l'interprétation de ce dernier comme « una dialettica tra strategia dell'autore [modello] e risposta del Lettore Modello »[12].

Comme nous le montrerons dans la deuxième partie, le texte narratif est en effet considéré par Eco comme un message que le lecteur doit actualiser à travers un acte de lecture coopératif pour qu'il puisse manifester ses sens implicites. C'est en cela que consiste, selon le sémioticien, le principe qui fonde le dialogue herméneutique entre le texte et le lecteur. Dans cette perspective, ce dialogue est désormais conçu dans les termes d'une dialectique entre les stratégies textuelles, jouées virtuellement par l'Auteur Modèle

[11] Umberto Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, [1968] 2004, p. 81 (les italiques sont de l'auteur), {« […] cette *dialectique entre forme et ouverture* (au niveau du message) et entre *fidélité et initiative*, au niveau du destinataire […] » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

[12] Umberto Eco, *Lector in fabula*. *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, [1979] 2004, p. 59, {« […] une dialectique entre la stratégie de l'auteur [modèle] et la réponse du Lecteur Modèle » (U. Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 76)}.

et le Lecteur Modèle, et les mouvements interprétatifs mis en œuvre concrètement par le lecteur réel afin de les reconstruire et de les réaliser convenablement lors de sa lecture. Ce faisant et, en même temps, en activant les compétences encyclopédiques nécessaires que le texte mobilise et présuppose, le lecteur réel est en mesure ainsi d'en faire émerger les sens.

À la lumière de la dialectique interprétative envisagée de cette façon, le rôle du lecteur réside donc dans le fait de rendre explicites et accessibles les sens implicites contenus dans les structures narratives et idéologiques du texte, en tenant compte de ses propres compétences et intentions, ainsi que des intentions du texte[13] liées également au contexte historique et culturel de sa publication.

En outre, pour faire en sorte que le texte soit interprété correctement, le lecteur réel est appelé à développer le système de références, de connaissances et de significations portant sur le monde réel que le texte suggère et pose comme possibilité et condition fondamentales de sa compréhension adéquate. En faisant émerger les références, les connaissances et les significations impliquées par le texte, il confronte alors le monde réel avec le monde fictionnel représenté dans le texte. Par cette confrontation entre le monde fictionnel prévu par le texte et le monde réel le lecteur peut acquérir une connaissance de soi et de la réalité plus accrue car, sur la base du principe du cercle herméneutique, sa lecture du texte lui permet de s'éloigner de son monde pour entrer dans un autre monde et de revenir ensuite au sien tout en étant changé, puisque mûri grâce au parcours cognitif et expérientiel entrepris.

Cependant, pour que cette dialectique interprétative et coopérative entre texte et lecteur, monde fictionnel et monde réel, soit fructueuse du point de vue sémantique et herméneutique, il est important que certaines règles textuelles et certaines conditions pragmatiques soient respectées. Nous faisons référence tout d'abord à la reconnaissance et à l'application des conventions littéraires. En effet, lorsque le lecteur démarre la lecture d'une œuvre de fiction, comme par exemple un conte pour enfants, il comprend tout de suite, face à l'incipit « Il était une fois… », qu'il est plongé dans un univers où les animaux peuvent parler et agir comme s'ils étaient des êtres humains. En présence de telles circonstances et de tels signaux textuels et afin d'accorder une vraisemblance à l'histoire

[13] Comme nous le verrons plus dans le détail dans le second chapitre de la deuxième partie, pour mieux définir les possibilités et les limites de cette dialectique interprétative, Eco parle, dans *I limiti dell'interpretazione* (1990), d'un rapport entre l'« *intentio lectoris* » (l'intention du lecteur) et l'« *intentio operis* » (l'intention de l'œuvre, c'est-à-dire du texte).

qu'il lit, il est appelé à accepter les conventions typiques de ce genre littéraire et à partager le système d'attentes qu'il implique[14].

De plus, étroitement liée à cela se trouve l'activation des compétences précises qu'un tel univers fictionnel requiert et qui dérivent du partage de la même encyclopédie culturelle, celle qui est justement prévue par le genre de textes et par le contenu des histoires en question. Ces compétences peuvent être de nature éminemment linguistique, en ce qui concerne la maîtrise des règles d'une langue donnée, ou bien textuelle, c'est-à-dire dépendant des codes de fonctionnement d'un texte, comme celui de type narratif, ou bien de nature littéraire ou encore culturelle, au sens le plus large du terme.

Mais que se passe-t-il lorsque le lecteur ne maîtrise pas ces conventions et ces compétences, lorsqu'il ne les applique pas de manière adéquate, en donnant ainsi lieu à des utilisations ou à des surinterprétations du texte, ou bien lorsqu'il se fait piéger par ce dernier, qui parfois joue délibérément avec les conventions littéraires et les compétences des lecteurs ? Et, surtout, quelles sont les conséquences herméneutiques et quels sont les effets pragmatiques que ces situations interprétatives provoquent chez le lecteur eu égard à sa compréhension de la réalité, ainsi qu'à l'attribution de sens à tout ce qui l'entoure, à sa propre existence et à son action dans le monde ?

Ces questions, touchant à la dialectique interprétative, complexe et problématique, entre lecteur et texte, monde réel et monde textuel, réalité et fiction, sont celles auxquelles, selon nous, Eco essaie d'apporter des réponses par ses romans, mais non pas tant dans le but de fournir, à travers elles, des explications préétablies et univoques que dans le but de mettre en évidence les contradictions et les problèmes qu'elles soulèvent, afin de nous pousser à y réflechir et à chercher à trouver nous-mêmes des solutions.

Comme nous le montrerons dans la troisième partie, d'après notre analyse, ces questions et ces réponses sont représentées par Eco, de manière allégoriquement et dramatiquement critique, à travers les histoires des protagonistes de ses romans. Dans ces derniers, en effet, ces questions et ces réponses sont mises en intrigue par le biais des récits que ces protagonistes font de leurs histoires, afin de pouvoir mieux les interpréter et leur

[14] Nous employons à dessein cet exemple, peut-être non représentatif de l'ensemble des textes narratifs, non seulement parce qu'il rend bien l'idée que nous voulons illustrer, mais aussi parce qu'il a été utilisé par Eco lui-même dans certains de ses ouvrages, comme dans le livre *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994). En effet, dans ce dernier, il traite, entre autres, de ces règles et de ces conventions, qui établissent les conditions d'interprétation d'un texte par le lecteur, ainsi que des risques et des conséquences de leur méconnaissance et de leur application incorrecte, qui peuvent entraîner des confusions et des mélanges entre la fiction narrative et la vie réelle.

donner un sens, qui leur permette de justifier leur existence et de tenter, ainsi, de renouer leur rapport conflictuel avec la réalité.

Par conséquent, le sujet de la dialectique interprétative – que nous aurons examiné dans les deux premières parties en tenant compte des essais d'esthétique, de sémiotique et de critique littéraire, dans lesquels l'auteur italien le développe dans le cadre de son modèle interprétatif, dont nous soulignerons la validité et les limites, – sera alors analysé précisément à la lumière de cet ensemble de questions et de réponses, qui sont abordées dans ses ouvrages de fictions. En effet, nous verrons que, par ces derniers, Eco nous invite à nous interroger sur les réponses que ses protagonistes donnent à ces questions et sur les conséquences graves de l'échec de leurs tentatives de se réconcilier avec la réalité au terme de leur reconstruction de leur vie, effectuée à travers le dialogue problématique entre les récits qu'ils font d'elle et les textes par lesquels ils cherchent à l'interpréter.

De cette façon, Eco nous amène aussi à réflechir, de manière plus générale, sur le rôle que la fiction narrative joue dans notre rapport à la réalité, à savoir sur les possibilités que la fiction nous offre de nous comprendre nous-même à travers une meilleure compréhension de la réalité et de comprendre la réalité à travers une meilleure compréhension de nous-mêmes. Mais il nous incite également à nous interroger sur le fonctionnement de la fiction narrative, de sorte que nous évitions certains dangers consistant à ne plus percevoir les différences entre la fiction et la réalité et, de ce fait, à devenir prisonniers des mondes fictionnels que nous interprétons ou que nous créons nous-mêmes.

Dans cette perspective, ce qui émergera de notre étude de ses romans sera donc l'idée selon laquelle la fiction narrative, chez Eco, peut être envisagée comme un instrument interprétatif et cognitif, qui peut nous permettre d'approfondir la connaissance de nous-mêmes et de la réalité qui nous entoure, et qui, en même temps et inversement, peut aussi nous amener à perdre le contact avec la réalité, en finissant par nous enfermer dans notre bulle. En ce sens, nous expliquerons que, par ces ouvrages, le romancier souhaite aussi nous mettre en garde contre certains usages et effets de la fiction narrative qui, de moyen utile pour l'interprétation de la réalité, peut devenir, plus ou moins délibérément, un moyen de mésinterprétation de la réalité elle-même. Ce faisant, nous mettrons ainsi en relief l'importance qu'Eco accorde au rôle que le lecteur peut, et même doit, jouer, de manière critique, consciente et responsable, dans l'interprétation des textes de fiction.

En définitive, tout cela nous permettra de montrer que, selon nous, ce rôle du lecteur dans l'interprétation du texte peut être vu comme l'allégorie du rôle que le lecteur-

interprète du texte-monde peut remplir dans l'interprétation de ce dernier. À cet égard, en nous fondant sur notre interprétation des romans échiens, nous remarquerons, en dernier lieu, que le lecteur-interprète est invité à démasquer les manipulations et les mystifications de la réalité faites par certains récits de fiction, fantaisistes ou complotistes, à des fins d'utilitarisme politique ou de révisionnisme historique, et à la fois à réaffirmer la fonction cognitive de l'Histoire et la fonction critique de la culture, aujourd'hui malheureusement discréditées et à tort dévalorisées aussi à cause de ces mêmes pratiques herméneutiques.

Illustration du plan de la thèse

En tenant compte de ce cadre de référence, nous avons décidé d'analyser le sujet de la dialectique interprétative entre texte et lecteur, en divisant notre travail en trois parties, qui seront précédées par un préambule consacré au parcours intellectuel et artistique d'Eco. Conçu à des fins didactiques, ce préambule exposera le sujet de notre thèse dans ses lignes générales, en présentant les textes qui ont posé les bases de sa définition et de son développement. En même temps, il évoquera, d'un point de vue biographique et historique, les étapes fondamentales de la carrière scientifique et romanesque de l'auteur italien. Ce faisant, nous établirons le contexte historique, littéraire et culturel dans lequel son parcours s'est déroulé, ce qui nous servira à montrer les rapports et les échanges qu'Eco a entretenus avec les auteurs et les courants d'études qui ont influencé l'élaboration de son œuvre.

Dans la première partie, le sujet de la dialectique interprétative entre texte et lecteur sera abordé d'un point de vue essentiellement esthétique et critique-littéraire, afin de mettre en évidence l'importance du rôle que le lecteur est appelé à jouer, de manière active et critique, non seulement dans l'interprétation des ouvrages artistiques d'avant-garde, mais aussi dans l'interprétation des ouvrages littéraires de masse. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les premiers écrits théoriques et de critique littéraire d'Eco, allant d'*Opera aperta* jusqu'à *Il superuomo di massa*.

Dans la deuxième partie, en prenant en considération les textes majeurs de sa production scientifique (du *Trattato di semiotica generale* jusqu'à *I limiti dell'interpretazione*), notre sujet sera traité sous un angle principalement sémiotique et critique-littéraire, dans le but d'examiner les mécanismes de production et les processus d'interprétation du sens qui, respectivement, fondent et orientent le rapport dialectique entre texte et lecteur lors de la lecture d'un ouvrage narratif.

Enfin, dans la troisième partie, le sujet sera développé, suivant une optique herméneutique et littéraire, à travers l'analyse des romans d'Eco, dans lesquels l'auteur met en scène, tout en le problématisant, le thème de la confrontation interprétative conflictuelle entre le lecteur-interprète et le texte-monde ("réel" et fictionnel). D'après notre analyse, dans ses romans, cette confrontation est représentée, de façon allégorique et critique, par le rapport interprétatif que les protagonistes-interprètes instaurent avec le texte-récit qu'ils font de leur histoire, pour chercher à lui donner un sens qui justifie leur existence et oriente leurs actions dans la vie "réelle". Une tentative qui est cependant vouée à l'échec, ce qui finalement les amène tous vers une fin tragique.

Dans cette optique, nous montrerons que, selons nous, Eco, à travers la représentation allégorique de l'échec existentiel de ses personnages, de leurs pratiques interprétatives aberrantes et de leurs activités aliénantes de construction de mondes fictionnels, dans lesquels ils se réfugient pour fuir la réalité, qui leur est étrangère, en finissant toutefois par s'y enfermer, veut inviter son lecteur à réfléchir sur le rôle que ce dernier peut jouer, de manière plus consciente et responsable, dans la compréhension de la réalité par la fiction en interprétant de façon critique les textes narratifs.

En ce sens, dans notre conclusion, nous nous interrogerons sur le type de rôle que le lecteur-interprète est appelé à jouer, sur les rapports cognitifs qu'il peut établir, dans ses pratiques herméneutiques et culturelles quotidiennes, entre le texte de fiction et la vie réelle, et sur les enjeux et les risques liés à sa (més)interprétation de la réalité par la fiction.

Justification du corpus des œuvres échiennes retenues

Nous précisons enfin que la mise au point bibliographique, qui nous a permis de dresser l'état de l'art sur notre sujet de thèse, a été faite dans le but de donner une vue d'ensemble représentative, mais non exhaustive, de l'étendue du corpus de la critique échienne que nous avons retenu.

Par contre, à propos du corpus des œuvres échiennes retenues, nous signalons que le choix a été dicté par l'approche que nous avons adoptée pour analyser le sujet, qui a donc justifié notre décision de prendre en compte l'intégralité de la production d'Eco, soit ses écrits portant sur la philosophie, l'esthétique, la sémiotique, la littérature et les médias de masse, sur lesquels nous nous appuierons. Toutefois, nous tenons à faire remarquer que nous avons seulement fait abstraction de ses ouvrages savants sur l'histoire de l'art, que

nous mentionnons dans le préambule mais qui n'ont pas été pris en considération par la suite, car leur thème est trop éloigné de l'objet de notre travail.

PRÉAMBULE

I. Le “sens” d’un parcours : propositions pour une biographie intellectuelle d’Umberto Eco (1932-2016)[15]

Vouloir retracer le parcours intellectuel et artistique d’Umberto Eco n’est pas chose simple, car il s’étale sur plus d’un demi-siècle et foisonne en activités et en productions de toute sorte. Mais, malgré cela, le choix de commencer notre thèse par une mise au point bio-bibliographique et culturelle de cet auteur s’avère très important. Tout d’abord cette mise au point en préambule permet en effet de clarifier, à des fins didactiques, pour le chercheur et le lecteur, un parcours complexe et multiforme, mais cohérent, ce que nous entendons justement démontrer. Ensuite, elle nous permet de suivre et de comprendre l’évolution concomitante de la pensée théorique et de la pratique romanesque chez Eco, telles qu’elles ont été développées pendant sa longue et prolifique carrière de chercheur, de professeur, d’essayiste, de chroniqueur et d’auteur de fictions.

C’est pourquoi, dans ce préambule, nous chercherons à reconstruire son parcours suivant une direction chronologique, à partir de ses premières études universitaires sur l’esthétique de Thomas d’Aquin jusqu’à ses derniers ouvrages scientifiques et narratifs, en passant par ses expériences d’enseignement et ses activités de recherche dans les universités et les instituts, italiens et étrangers, où il a exercé ses fonctions.

Tout en examinant ses publications fondamentales, concernant les domaines d’étude les plus variés, allant de la philosophie à l’esthétique, de la sémiotique à la linguistique, de la littérature aux médias de masse, nous tenterons donc de présenter les lignes directrices de sa pensée, ce qui nous permettra également d’exposer les sujets principaux sur lesquels Eco a travaillé tout le long de sa vie. Ce sera aussi l’occasion de parler du contexte historique et culturel dans lequel ses recherches ont évolué, des courants théoriques et critiques avec lesquels il s’est confronté toujours de manière ouverte et constructive, et des auteurs avec qui il a entretenu un dialogue riche et fécond.

La présentation de ses ouvrages et l’illustration des thèmes qui y ont été traités nous aideront à bien montrer les liens unissant les différents aspects de son œuvre, traversée par

[15] Pour écrire ce préambule, nous nous sommes inspirés du chapitre I de notre mémoire de *Laurea Magistrale* en *Filologia Moderna*, rédigé sous la direction de Messieurs les Professeurs Giuseppe Bonifacino et Ferdinando Pappalardo, et soutenu le 08 juillet 2010 à l’Université de Bari. Le titre du mémoire était : « Un’idea di postmoderno letterario : *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco » (« Une idée de postmoderne littéraire : *Le Pendule de Foucault* d’Umberto Eco »).

une vision du monde cohérente et organique qui englobe et enrichit aussi bien ses essais que ses romans. Afin de rendre compte de tout cela, nous avons décidé d'articuler l'exposition de la bio-bibliographie d'Eco autour de six paragraphes recouvrant chacun une période historique et des activités intellectuelles précises : dans le premier, nous évoquerons ses études à l'Université de Turin et ses expériences de travail à la Rai et chez la maison d'édition Bompiani, qui lui ont permis de développer ses premiers intérêts de recherche, notamment dans les domaines de la philosophie, de l'esthétique, de la littérature et des communications de masse ; dans le deuxième, nous focaliserons notre attention sur son rapport avec le *Gruppo 63*, qui a représenté un moment très important dans le processus de développement de ses idées sur la littérature et l'esthétique contemporaines ; ensuite, dans le troisième paragraphe, il sera question de dresser le tableau de ses premières théorisations concernant principalement un nouveau champ d'études, la sémiotique ; dans le quatrième, nous poursuivrons l'exposition des points fondamentaux de sa théorie sémiotique et traiterons des débuts de sa carrière de romancier ; dans le cinquième, tout en continuant à illustrer, de manière générale, sa conception de l'interprétation des textes narratifs, nous passerons en revue ses romans de l'époque ; et enfin, dans le sixième paragraphe, après avoir traité de ses dernières œuvres de fiction et de ses autres écrits sur la littérature, la sémiotique et les médias de masse, nous présenterons ses publications les plus récentes, qui s'inscrivent dans la lignée des ouvrages précédents, avec lesquels elles forment un corpus hétérogène, mais harmonieux et coordonné, quant aux problématiques et aux thèmes abordés.

I.1. Les années 1950 : les études universitaires, l'expérience à la Rai et chez Bompiani

Retracer les étapes fondamentales du parcours artistique et intellectuel d'Umberto Eco ne signifie pas seulement entreprendre de longues « passeggiate nei boschi narrativi »[16], de longues promenades dans ses romans et dans les romans des auteurs qui l'ont le plus influencé. Cela veut dire aussi explorer les « bois » vastes et touffus de sa recherche scientifique, surtout dans les domaines philosophique, sémiotique, esthétique, linguistique, littéraire, historique et mass-médiatique.

Ce caractère éclectique et pluridisciplinaire de son œuvre reflète parfaitement la personnalité d'Eco, un homme de lettres prolifique, polyvalent, aux multiples intérêts et

[16] L'expression fait référence au titre de l'ouvrage d'Eco *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994 (U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996).

curieux de tout ce qui concerne le savoir humain, qu'il maîtrise et produit dans ses écrits, non pas de manière austère, mais avec beaucoup de légèreté et d'ironie. Pour cette raison, on pourrait même le définir comme un *homo ludens*[17], « che ama scherzare, giocare, ridere e fare ridere. Fare ridere in modo serio, naturalmente »[18]. Selon Jacques Le Goff, il est « uno di quegli individui che Rabelais chiamava i "morosophes", i "saggi folli". Cerca e propone la verità attraverso il gioco »[19].

Que le rire soit une caractéristique essentielle de l'univers échien est confirmé non seulement par son appréciation particulière de l'œuvre de Rabelais (champion inégalable d'un humour vif et féroce), mais aussi, entre autres choses, par l'importance qu'Eco lui accorde dans *Il nome della rosa* (1980), où il se sert du rire pour critiquer l'obscurantisme et le dogmatisme de certains milieux ecclésiastiques, comme nous le verrons par la suite. Cette conception du rire telle une force émancipatrice et critique constitue, ainsi que le scepticisme et la méfiance envers les vérités absolues et les valeurs abstraites, l'un des aspects les plus importants de sa personnalité et de sa vision du monde, qui est présent aussi dans le caractère de certains des personnages de ses romans – comme, par exemple, Belbo de *Il pendolo di Foucault* (1988), Baudolino, protagoniste du roman éponyme (2000), et Yambo de *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004). Mais l'explication sur l'origine de cet état d'esprit et de cette attitude est tout à fait singulière. En effet, comme il le dit dans l'article « Pochi clamori tra la Bormida e il Tanaro », inclus dans *Il costume di casa* (1973) :

> [...] alle basi del mio scetticismo, della mia indifferenza per i Valori astratti, della mia diffidenza per il Noumeno, non stavano ascendenze culturali o scelte ideologiche, ma solo il fatto che ero nato ad Alessandria.[20]

---

[17] Il s'agit du titre du livre de Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988. La première publication originale date de 1938. Dans cet ouvrage l'historien néerlandais expose son idée du jeu, entendu comme libre création d'un monde, qu'il pose à fondement de différents aspects de la société humaine, tels que la culture, dont le jeu constitue la base de son fonctionnement.

[18] Francesca Pansa, Anna Vinci, prefazione di Jacques Le Goff, *Effetto Eco*, Roma, Nuova Edizioni Del Gallo, 1990, p. 5. Dans la préface de ce volume, le grand historien français, en parlant de son ami Umberto Eco, affirme « […] qu'il aime plaisanter, jouer, rire et faire rire. Faire rire de manière sérieuse, bien évidemment » (N.T.).

[19] *Ibidem*. Umberto Eco est « l'un de ces individus que Rabelais appelait les "morosophes", les "sages-fous". Il cherche et propose la vérité à travers le jeu » (N.T.).

[20] Umberto Eco, *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana,* Milano, Bompiani, 1973, p. 9, {« […] à la base de mon scepticisme, de mon indifférence pour les Valeurs abstraites, de ma méfiance pour le Noumène, il n'y avait pas d'ascendances culturelles ou de choix idéologiques, mais seulement le fait que j'étais né à Alexandrie » (N.T.)}.

L'écrivain piémontais découvrit la raison de son attitude en lisant une histoire des Alexandrins. La preuve en est que, dans l'article que l'on vient de citer ainsi que dans le chapitre final du *Secondo diario minimo* (1992), intitulé « Il miracolo di San Baudolino », en parlant de sa ville natale, il écrit qu'Alexandrie est une « città senza ideali e senza passioni »[21], « senza retorica e senza miti, senza missioni e senza verità »[22], qui a un « profondo disinteresse per l'amplificazione retorica, la ripugnanza per le passioni, il sospetto verso le grandi imprese »[23].

Dans cette ville il vécut son enfance et son adolescence et ce fut dans ce climat que commencèrent à se manifester les germes d'une crise philosophique et religieuse qui éclata pendant la période de sa formation universitaire. Dans *Sette anni di desiderio* (1983), il raconte que, quand il était âgé de treize ans, lorsqu'il assistait à un match de football, il eut une première révélation qui instilla le doute dans son esprit :

> […] osservando gli insensati movimenti laggiù nel campo, sentii come se il sole alto meridiano avvolgesse di una luce raggelante uomini e cose, e come se davanti ai miei occhi si dipanasse una recita cosmica senza senso [...] per la prima volta dubitai dell'esistenza di Dio e ritenni che il mondo fosse una finzione senza scopo.[24]

Puisqu'il était catholique à l'époque, il chercha à se rassurer en lisant, sur les conseils de son confesseur, auquel il avait confié son âme inquiète, quelques classiques de la pensée chrétienne, dont Dante et Manzoni. Mais le résultat ne fut pas à la hauteur de ses aspirations, comme il l'explique toujours dans le même ouvrage : « confuso da questo consenso delle genti, rimandai di circa un decennio la mia crisi religiosa »[25]. Celle-ci éclata quand le jeune Umberto, avec d'autres jeunes responsables régionaux de la *Gioventù Italiana di Azione Cattolica* – une association catholique à laquelle il avait adhéré dès l'âge de treize ans – démissionna à cause de divergences profondes avec la direction centrale de Rome. À ce propos, il affirme que :

---

[21] Umberto Eco, *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, [1992] 2006, p. 337. Pour lui, Alexandrie est une « […] ville sans idéaux et sans passions » (N.T.).

[22] *Ibidem*, p. 338, {« [...] sans rhétorique et sans mythes, sans missions et sans vérités » (N.T.)}.

[23] Umberto Eco, *Il costume di casa*, cit., p. 9, {« […] désintérêt profond pour l'amplification rhétorique, la répugnance pour les passions, le soupçon pour les grandes entreprises […] » (N.T.)}.

[24] Umberto Eco, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, p. 40.

[25] *Ibidem*, p. 41, {« confondu par ce consensus des gens, je reportai d'à peu près une décennie ma crise religieuse » (N.T.)}.

> Questa rottura politica ha messo in grave crisi l'intera organizzazione per molti anni, ma per molti dei miei amici si era trattato solo di una crisi politico-disciplinare, per me invece era maturata anche come crisi filosofica e religiosa.[26]

Néanmoins cela lui permit d'obtenir en 1954 un diplôme en philosophie à l'Université de Turin, en soutenant, sous la direction de Luigi Pareyson, un mémoire de maîtrise sur l'esthétique du plus orthodoxe des philosophes catholiques, Saint-Thomas. Ce travail fut ensuite approfondi et publié en 1956 sous le titre *Il problema estetico in San Tommaso*, qui fut à son tour remanié et réédité quelques années plus tard, en 1970, chez Bompiani sous le titre *Il problema estetico in Tommaso D'Aquino*.

La philosophie thomiste et, plus en général, la culture médiévale entrèrent ainsi dans l'univers intellectuel d'Eco qui, attiré par un monde aux multiples facettes, extrêmement foisonnant et intéressant, n'a, depuis, jamais cessé de l'explorer, en arrivant même à découvrir, notamment du point de vue philosophique et littéraire, de nombreuses analogies entre le Moyen Âge et la période contemporaine.

C'est justement dans ce monde qu'il repéra les premiers témoignages de ce qui deviendrait par la suite sa théorie du signe, en les faisant remonter jusqu'à Augustin d'Hippone, « il primo autore che, sulla base di una cultura stoica ben assorbita, fonda una teoria del segno »[27]. À partir de là démarra ce processus de redécouverte du monde médiéval qui conduisit, d'abord, le spécialiste à en faire l'objet de plusieurs de ses analyses esthétiques et sémiotiques et, ensuite, le romancier à y situer la trame de deux de ses romans, *Il nome della rosa* et *Baudolino*.

En outre, dans la préface à *Il problema estetico in Tommaso D'Aquino*, après avoir souligné l'influence intellectuelle de son maître, Luigi Pareyson, pour l'intégrité et la cohérence de son *Estetica*[28] (1954), Eco reconnaît une dette double envers Thomas d'Aquin : la première concerne la méthodologie historiographique employée dans l'analyse

---

[26] Francesca Pansa, Anna Vinci, *op. cit.*, p. 24, {« Cette rupture politique a longtemps porté atteinte, de manière grave, à l'organisation toute entière, mais pour beaucoup de mes amis il n'avait été question que d'une crise politique et disciplinaire, pour moi, au contraire, elle a été également une crise philosophique et religieuse » (N.T.)}.

[27] Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, [1985] 2004, p. 222. Selon Eco, Augustin est « […] le premier auteur qui, sur la base d'une culture stoïque bien absorbée, fonde une théorie du signe […] » (N.T.). Dans ce même passage, pour prouver ce qu'il vient d'affirmer, Eco cite un extrait du *De Doctrina* II, I, I d'Augustin : « Signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se facies in cogitationem venire » (« Le signe est en effet toute chose qui nous fait venir à l'esprit quelque chose d'autre, au de-là de l'impression que la chose même fait sur nos sens ». N.T.).

[28] Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di Filosofia, 1954. La traduction française n'est parue qu'en 2007, sous le titre *Esthétique. Théorie de la formativité*, Paris, Éditions Rue d'Ulm.

des œuvres philosophiques, et la seconde concerne les procédés de recherche, caractérisées par la rigueur, la lucidité et l'attitude argumentative. De plus, il tient à préciser que, bien que ses convictions religieuses et philosophiques aient changé au fil du temps, son ouvrage demeure actuel et significatif du point de vue esthétique et méthodologique.

Les années universitaires, passées à suivre les cours de Giovanni Getto, Nicola Abbagnano et Luigi Pareyson à la faculté de Lettres et Philosophie de l'Université de Turin, furent très importantes pour Eco, parce qu'elles lui ont permis de développer ses premiers intérêts culturels et ses premières connaissances. Parmi celles-ci il y eut le poète Edoardo Sanguineti – qui deviendra, plus tard, professeur de Littérature italienne à l'Université de Gênes – avec qui Eco se lia d'une amitié très "dialectique", en se fondant sur un échange franc d'idées et de pensées, parfois très divergentes. Entre les deux il y avait souvent une forte opposition qui provoquait de continuelles disputes. D'ailleurs l'un avait reçu une éducation essentiellement catholique, l'autre une formation plutôt laïque (Sanguineti ayant toujours déclaré être un athée matérialiste). C'est pour cela qu'on pourrait en partie comprendre les raisons fondamentales des critiques sévères de l'auteur de *Laborintus* adressées aux romans de son camarade d'université.

Malgré cela, dans cette période, tous les deux s'imprégnaient d'activités culturelles tout à fait capitales, particulièrement dans le domaine de l'expérimentation, des activités qui les conduiraient, peu de temps après, à l'expérience du *Gruppo 63*. Ainsi que Sanguineti l'a rappelé, à l'époque à Turin « c'era un clima di grande avidità di conoscenza, di letture : bisognava recuperare tutto quello che il fascismo aveva occultato »[29]. Leurs intérêts allaient de la littérature à la philosophie, du cinéma à l'art et à la musique.

Mais à Turin, dans les années 1950, un nouveau phénomène culturel, destiné à changer les habitudes et les modes de vie des Italiens, attisa la curiosité du jeune Eco : il s'agit de la télévision. En effet, ce fut dans les studios turinois que la télévision italienne naissante inaugura ses premières émissions. Et ce fut justement sur la télévision comme important moyen de communication de masse qu'Eco porta son regard de spectateur, de spécialiste et de responsable de la programmation culturelle, car il y travailla durant quelques années. Après l'obtention de son diplôme, en 1954 il remporta un concours pour entrer à la Rai, auquel participèrent aussi d'autres jeunes intellectuels, tels que Furio Colombo, Gianni Vattimo, Angelo Guglielmi et Folco Portinari.

[29] Cette citation est tirée de l'interview que Sanguineti a accordée à Francesca Pansa et Anna Vinci, *op. cit*., p. 33, {« […] il y avait un climat de grande avidité de connaissance, de lectures : il fallait récupérer tout ce que le fascisme avait occulté » (N.T.)}.

L'expérience à la Rai, qui dura jusqu'en 1958, le mit en contact avec un phénomène culturel de masse tout à fait inédit, qui fit très vite l'objet d'âpres critiques de la part des intellectuels traditionalistes n'étant pas préparés à une nouveauté aussi bouleversante. En s'occupant des programmes culturels et désireux d'en connaître les mécanismes de fonctionnement, Eco put ainsi allier la curiosité pour les techniques de la communication politique et culturelle et pour les langages des médias de masse aux recherches théoriques en esthétique et linguistique.

En même temps, il développait en effet des idées et des concepts qui allaient devenir les sujets principaux de ses premiers essais, comme *Diario minimo*[30] (1963) et *Apocalittici e integrati*[31] (1964). Si dans les textes du premier ouvrage, comme la célèbre « Fenomenologia di Mike Bongiorno », « Elogio di Franti » et « Lettera a mio figlio », l'auteur, à l'aide d'un humour lucide et polémique, visait à critiquer certains comportements moralistes et hypocrites de la société contemporaine, dans les écrits du second, il cherchait, de manière provocatrice et originale, à utiliser les méthodes d'analyse de la culture « élevée » pour étudier certains produits de la culture « basse », comme les bandes dessinées, les chansons populaires, la littérature de masse et la télévision.

Une fois achevée la brève parenthèse à la Rai, fort des connaissances et des compétences acquises, Eco fit son entrée dans le monde de l'édition, qui dans cette période était en pleine transformation. Le « miracle économique » des années 1960 et un certain bien-être se diffusant dans de nouvelles couches de la population italienne, associés à l'aspiration de la société de masse naissante d'élargir ses propres horizons culturels, avaient jeté les bases d'une rapide expansion de l'industrie éditoriale qui cherchait à conjuguer quantité et qualité, produit de valeur et profit.

Cette tâche fut attribuée à des intellectuels et à des écrivains, qui parvinrent même à occuper des postes de direction au sein des maisons d'éditions. Par exemple, Italo Calvino et Elio Vittorini travaillaient chez Einaudi, Vittorio Sereni chez Mondadori, Nanni Balestrini chez Feltrinelli et Eco chez Bompiani, entreprise qui avait été fondée en 1929 à Milan par Valentino Bompiani. Celui-ci, écrivain et dramaturge, créateur d'un ambitieux dictionnaire éponyme portant sur les l'œuvres et les personnages de tous les temps et de

[30] Umberto Eco, *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963 (seconda edizione accresciuta : Milano, Mondadori, 1975). *Diario minimo* était le titre d'une chronique qu'Eco a tenue, entre 1959 et 1961, sur la revue littéraire *Il Verri* fondée par Luciano Anceschi. En France l'ouvrage a été édité par Grasset en 1988, en version augmentée, sous le titre *Pastiches et postiches*.

[31] Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964. Il s'agit du premier essai d'Eco qui questionne les aspects positifs et négatifs des nouveaux moyens de communication, mis en relation avec la société et de la culture de masse.

toutes les littératures, s'entoura de jeunes intellectuels et misa sur les ouvrages narratifs italiens contemporains, en publiant les livres de Alberto Moravia, Corrado Alvaro et Vitaliano Brancati, sur la littérature narrative étrangère et sur les études sociologiques, structuralistes et philosophiques.

C'est dans le cadre de cette dernière section que s'inscrivit l'activité d'Eco comme sélectionneur des nouvelles propositions éditoriales, en assurant la direction de la collection « Idee Nuove ». Ce titre était d'ailleurs emblématique de la personnalité éclectique et des multiples intérêts culturels qu'Eco était en train de cultiver et qui allaient « da San Tommaso alle poesie "composte" con un computer, da De Saussure a Woody Allen »[32]. Ces mots ont été prononcés par Valentino Bompiani qui, en intégrant Eco dans les rangs de sa maison d'édition, fut frappé précisément par la versatilité et la génialité du jeune philosophe. Dans un entretien accordé à Francesca Panza et à Anna Vinci, en parlant de cet épisode, Bompiani a déclaré :

> Mi era capitato tra le mani un libretto con *La storia della filosofia in versi*, tra il goliardico e i limericks: geniale, e il genio nel piccolo è ancora più sorprendente perché privo di appoggi retorici. Volli conoscere l'autore: adesso è di là che scrive lettere e telefona. Ogni tanto mette la testa nel mio studio e dice una freddura oppure il titolo di un libro, ma sembra che la battuta di spirito lo interessi di più: sono i suoi tantra salmodiati con i quali evoca il vuoto.[33]

Les propos de l'éditeur constituent, à ce jour, un témoignage significatif des intérêts encyclopédiques et des expériences littéraires, des idées philosophiques et des théories esthétiques qu'Eco développait simultanément dans ses écrits. De plus, dans ces années il fréquentait à Paris quelques-uns des plus importants structuralistes français, comme Lévi-Strauss et Barthes, alors qu'il lisait Jakobson, Hjelmslev, Peirce et les formalistes russes.

Ses réflexions théoriques autour des différentes formes du langage, de celles des avant-gardes aux moyens expressifs standardisés des mass-médias, s'élargissaient ainsi sur les

[32] Francesca Pansa e Anna Vinci, *op. cit.*, p. 57, {« […] de Saint Thomas aux poèmes "composés" avec un ordinateur, de De Saussure à Woody Allen » (N.T.)}.

[33] *Ibidem*, p. 58, {« Un petit livre, entre le goliardique et les limericks, était tombé dans mes mains, *L'histoire de la philosophie en vers* : géniale ! Et le génie en petit est d'autant plus surprenant qu'il est dépourvu d'appuis rhétoriques. Je voulus connaître l'auteur : à présent il est, dans son bureau, en train d'écrire des lettres et de téléphoner. De temps en temps il passe me voir à mon bureau et dit une boutade où bien le titre d'un livre, mais il semble que le mot d'esprit l'intéresse davantage : ce sont ses tantra récités par lesquels il évoque le vide » (N.T.)}. Cette *Storia della filosofia in versi*, publiée pour la première fois en 1958, en édition limitée à 500 exemplaires, et réapparue en 1959, avec un tirage toujours de 500 exemplaires, a été rééditée, parce que très demandée, sous le nom *Filosofi in libertà* qui, faisant partie du volume *Il secondo diario minimo*, cit., pp. 203-243, est précédée d'une note, d'où nous avons tiré les informations rapportées plus haut.

derniers acquis dans le domaine de la linguistique et de la sémantique. Ceux-ci, en même temps que ses études sur la rhétorique et la logique médiévales, influencèrent aussi ses premières tentatives littéraires, marquées par le pastiche, la parodie, le divertissement, la démythisation ironique de la culture et des valeurs traditionnelles, la brillante satire des mœurs. *Diario minimo*, édité dans ce contexte artistique et culturel, reflétait exactement cet état de choses. En plus, la charge anticonformiste et irrévérencieuse se dégageant de ses divertissements littéraires était le fruit d'une mentalité qui entendait rajeunir et "déprovincialiser" la culture italienne en la mettant en contact avec la culture internationale de l'époque. Cette attitude commençait à se répandre dans certains milieux intellectuels et réunissait idéologiquement Eco aux membres du mouvement qui est entré dans l'histoire littéraire sous le nom de *Gruppo 63*.

I.2. Les années 1960 : le *Gruppo 63*, les recherches théoriques et les écrits sur les médias de masse

Né dans le sillage des avant-gardes historiques des débuts du XX^e^ siècle[34] et créé sur le modèle de l'expérience allemande du Groupe 47[35], le *Gruppo 63* originel était initialement composé des jeunes poètes qui gravitaient autour de l'anthologie *I Novissimi*[36], rassemblant les textes de Sanguineti, Pagliarani, Porta, Balestrini et Giuliani, laquelle fut publiée chez Einaudi en 1961 sous la direction de ce dernier. Ensuite, en octobre 1963, lors du congrès de Palerme le groupe se présenta plus nombreux, fort des nouvelles adhésions de Guglielmi, Barilli, Filippini, Riva, Manganelli, Lombardi et Eco, pour ne citer que les plus représentatives. Cette réunion décréta l'acte officiel de naissance du mouvement et fut aussi l'occasion pour rédiger, après une série d'interventions et de discussions, un

[34] « Fenomeno dalle molte facce, la neoavanguardia fu anzitutto una *rivisitazione critica* della modernità, un ripercorrerla senza pregiudizio e con molta passione di capire » (depuis l'introduction de Nanni Balestrini et Alfredo Giuliani à *Gruppo 63. L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002, p. VII. L'italique est de l'auteur), {« Phénomène aux multiples visages, la néo-avant-garde fut avant tout une *revisitation critique* de la modernité, une manière de la reconsidérer sans préjudice et avec beaucoup de passion de comprendre » (N.T. L'italique est de l'auteur)}.

[35] Le Groupe 47 a été un mouvement littéraire et culturel allemand, qui est né à Munich en 1947 et s'est dissous en 1967. Il était composé de jeunes littéraires et écrivains de langue allemande, qui avaient pour objectif de renouveler la littérature et la culture allemandes de l'après-guerre. Ses membres les plus influents étaient : Hans Werner Richter, Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann, Wolfgang Hildesheimer, Hans Magnus Enzensberger, etc. C'est notamment le programme d'un renouveau littéraire et culturel, soutenu par ces membres du Groupe 47, qui a beaucoup influencé l'esprit et les buts régénérateurs des représentants du *Gruppo 63*.

[36] Cf. Alfredo Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961; poi, Torino, Einaudi, 1965.

manifeste conjoint et programmatique d'avant-garde, dont le point crucial était la rupture avec le langage, les formes et les thèmes littéraires traditionnels.

Mis à part Calvino, Pasolini et, dans une certaine mesure, Sciascia et Moravia, ouverts aux nouveaux changements, en Italie régnaient les « Liale di quegli anni, cioè i Bassani e i Cassola »[37], des écrivains assez conformistes dont les ouvrages avaient été transformés en best-sellers éclatants par l'industrie culturelle. Contre ceux-ci les membres du *Gruppo 63* voulaient mener leur combat pour l'innovation littéraire.

Les nécessités dont découlait cette expérience étaient liées aux radicales transformations sociales, qui étaient dues à la modernisation du pays et qui consistaient, d'un côté, en la marchandisation de la culture[38], davantage soumise à l'industrie éditoriale, et, d'un autre côté, en la crise irréversible des paradigmes cognitifs et des langages traditionnels, devenus inaptes à expliquer les modifications rapides de la réalité contemporaine. Il était urgent de changer de cap, car l'objectif était de créer un produit culturel qui dépasse les logiques industrielles et les habitudes invétérées de lecture de la classe moyenne, afin d'affirmer l'autonomie de l'art et la libre expérimentation.

Face à la « palus putredinis »[39] de la société néocapitaliste, délabrée et pourrie, aliénée et automatisée, le seul moyen de maintenir sa propre individualité et sa propre conscience critique vigilantes consistait à dénoncer le chaos du réel et l'incommunicabilité des langages traditionnels, à travers la création d'un nouveau langage qui démasque, en le mimant, le chaos lui-même. D'où une idéologie inédite de l'« engagement » qui, même si elle ne fit jamais l'unanimité, en causant de vives polémiques sur la façon de la mettre en pratique, n'était cependant plus conçue, à la manière néoréaliste, comme représentation documentaire et crue de la réalité, ou bien comme acte d'accusation parfois moraliste[40].

---

[37] Francesca Pansa e Anna Vinci, *op. cit.*, p. 65. Ici, le terme "Liale", employé au pluriel, fait référence à l'écrivaine italienne Liala, pseudonyme d'Amalia Liana Negretti Odescalchi, auteure d'une très vaste production de romans d'amour. Pour le *Groupe 63*, son nom était, par antonomase, synonyme d'écrivain à succès plutôt conventionnel dans la forme et le contenu.

[38] À ce sujet nous signalons qu'en 1960 Calvino publiait dans le second numéro de la revue *Il Menabò* l'essai intitulé « Il mare dell'oggettività », où il soulignait le fait que l'art contemporain était marqué par le triomphe de la réification et la crise de l'individualité, voire même par la submersion de l'homme dans la mer des objets.

[39] Cette locution latine a été utilisée par Edoardo Sanguineti, qui a exposé le thème du « marais de la putréfaction » dans le poème « Ah il mio sonno; e ah? », faisant partie de *Laborintus* (Varese, Magenta, 1956), un recueil de poèmes, dont l'expérimentalisme radical amène à des solutions stylistiques et formelles qui désagrègent le langage et la métrique traditionnels.

[40] Alfredo Giuliano écrit dans l'introduction à *I Novissimi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 16-17 : « Nessuno di noi vuole dimostrare o limitarsi a denunciare alcunché: ognuno ha coltivato senza pietismi la propria capacità di contatto con le forme linguistiche della realtà. […]. Suppongo sia chiara in noi una vocazione a conoscere, leggibile in ciò che scriviamo e non presunta in ciò che proclamiamo di voler scrivere. […]. Tutti noialtri ci siamo fatti un problema di verità, di rinnovamento strutturale, non di realismo coatto. […] se conveniamo che, in quanto "contemporanea", la poesia agisce direttamente sulla vitalità del lettore, allora ciò

L'engagement résidait, au contraire, dans le « modo di formare »[41] la nouvelle réalité, c'est-à-dire dans le choix assumé de la recréer, en la reproduisant mimétiquement, mais au travers de solutions formelles et linguistiques tout à fait originales et anticonformistes. Si la réalité était de plus en plus perçue comme chaotique et labyrinthique, ainsi que récalcitrante à toute forme d'encadrement dans les schémas mentaux habituels, et si elle était représentée par un langage désuet, il fallait la combattre à l'aide de paradigmes cognitifs novateurs, pour éviter de s'enliser, et, surtout, à l'aide d'un langage autant chaotique que subversif. En somme, les formes et les usages du langage traditionnel étaient ainsi balayés et remplacés par des modes expressifs minant les fondements de la lisibilité et de la communicabilité.

Umberto Eco, dans l'essai *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, après avoir analysé les conditions dans lesquelles se trouvaient la culture et la civilisation italiennes toujours plus désagrégées, désordonnées, réifiées et aliénées, dans le but de proposer un nouvel humanisme et de souligner la mission de l'art comme engagement sur la réalité, affirmait en effet que :

> [...] l'operazione dell'arte che tenta di conferire una forma a ciò che può apparire disordine, informe, dissociazione, mancanza di ogni rapporto, è ancora l'esercizio di una ragione che tenta di ridurre a chiarezza discorsiva le cose; e quando il suo discorso pare oscuro è perché le cose stesse, e il nostro rapporto con esse, è ancora molto oscuro. Così che sarebbe molto azzardato pretendere di definirle dal podio incontaminato dell'oratoria: questo diventerebbe un modo di eludere la realtà, per lasciarla stare così come è.[42]

---

che conta in primo luogo è la sua efficacia linguistica. […]. E nei periodi di crisi il *modo di fare* coincide quasi interamente col *significato* », {« Aucun de nous ne veut démontrer ou se limiter à dénoncer quoi que ce soit : chacun a cultivé sans indulgence hypocrite sa capacité de contact avec les formes linguistiques de la réalité. […]. Je suppose qu'il y a en nous-mêmes une vocation claire à connaître, lisible en ce que nous écrivons, et non présumée en ce que nous proclamons de vouloir écrire. […]. Chacun de nous tous a fait de la vérité, du renouveau structurel, et non du réalisme forcé, son objet principal d'écriture. […] si l'on convient que la poésie, en tant que « contemporaine », agit directement sur la vitalité du lecteur, il est clair que ce qui compte en premier lieu est son efficacité linguistique. […]. Et dans les périodes de crise la *manière de faire* coïncide quasi totalement avec le *sens* » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

[41] L'expression est tirée du titre d'un essai d'Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, qui, sorti initialement sur *Il Menabò* de 1962, a été ensuite inclus dans l'ouvrage *Opera aperta*, cit.).

[42] *Ibidem*, pp. 289-290, {« […] l'opération de l'art qui tente de conférer une forme à ce qui peut paraître désordre, informe, dissociation, manque de tout rapport, est encore l'exercice d'une raison qui, dans son discours, tente de rendre les choses claires ; et quand son discours semble obscur c'est parce que les choses elles-mêmes, et notre rapport avec elles, sont encore très obscures. C'est pourquoi il serait très hasardeux de prétendre les définir depuis la tribune immaculée de l'art oratoire : cela deviendrait une manière d'éluder la réalité afin de la laisser telle qu'elle est » (C'est nous qui traduisons parce que cet essai n'est pas présent dans la version française de l'ouvrage, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965)}.

La littérature devenait donc expérimentation, avant-garde, jeu, car le mot, vidé de son contenu et privé donc de son sens, était réduit à une pure matière verbale, libre d'être déstructurée, combinée et recréée[43]. La littérature devenait aussi parodie, pastiche, ironie, défamiliarisation, en récupérant ainsi la leçon des avant-gardes historiques, telles que le futurisme, le surréalisme et le dadaïsme, dont le *Gruppo 63* se considérait comme étant la continuation idéale. D'où la définition de « néo-avant-garde » donnée au mouvement et sa collaboration avec les autres courants et avant-gardes artistiques contemporains, comme l'art informel, le pop art, la musique sérielle, etc.[44].

Un autre moment décisif, qui détermina la consécration définitive du mouvement au sein du panorama littéraire italien, fut le deuxième congrès de Palerme, qui se déroula en septembre 1965. À cette occasion, après avoir examiné la situation de la littérature narrative, les adhérents procédèrent à la définition du roman expérimental ou « roman de la néo-avant-garde ». À ce sujet, en commentant l'événement de Palerme, Francesca Pansa et Anna Vinci ont écrit que :

> Il romanzo sperimentale promuovendo il primato del linguaggio sui contenuti rifiutava una determinazione troppo stretta aprendosi a letture diverse. In questo senso *Opera aperta* di Umberto Eco veniva ad appoggiare una tendenza in atto. È bene ricordare che con *Opera aperta* Umberto Eco proponeva una teoria che non valeva soltanto per il romanzo sperimentale ma per qualsiasi opera di ieri e di oggi, classica e d'avanguardia, che,

[43] Angelo Guglielmi décrit bien la situation en ces termes : « Ogni ponte tra parola e cosa è crollato. La lingua in quanto rappresentazione della realtà è ormai un congegno matto. Tuttavia il riconoscimento della realtà rimane lo scopo dello scrivere. Ma come potrà effettuarsi? La lingua che ha fin qui istituito rapporti di rappresentazione con la realtà, […], dovrà cambiare punto di vista. E cioè o trasferirsi nel cuore della realtà, trasformandosi da specchio riflettente in accurato registratore di processi, anche i più irrazionali, del formarsi del reale; oppure, continuando a rimanere all'esterno della realtà, porre tra se stessa e questa un filtro attraverso il quale le cose, allargandosi in immagini surreali o allungandosi in forme allucinate, tornino a svelarsi. Questa è l'operazione essenziale del nuovo sperimentalismo » (Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 73), {« Tous les ponts entre les mots et les choses se sont écroulés. La langue en tant que représentation de la réalité est désormais un mécanisme fou. Toutefois la reconnaissance de la réalité est encore le but de l'écriture. Mais comment pourra-t-elle s'effectuer ? La langue qui a jusqu'à présent établi des rapports de représentation avec la réalité, […], devra changer de point de vue. Elle devra soit s'immerger au cœur de la réalité, en se transformant de miroir réfléchissant en détecteur minutieux des processus, même les plus irrationnels, par lesquels se forme le réel ; soit, en continuant à rester en dehors de la réalité, elle devra interposer entre soi-même et cette dernière un filtre à travers lequel les choses, en s'élargissant dans des images surréelles ou s'allongeant dans des formes hallucinées, parviennent à nouveau se révéler. C'est l'opération essentielle du nouvel expérimentalisme » (N.T.)}.

[44] Une description aussi riche que complète de cette *temperie* historique et culturelle est présente dans l'ouvrage de Guido Baldi et Silvia Giusso, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. H, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 1999, pp. 12-43.

qualunque sia il grado di sua definizione, sempre si presta a tante letture quanti sono i lettori.[45]

Comme cela est expliqué dans le volume, paru sous la direction de Nanni Balestrini, *Il romanzo sperimentale: incontro di Palermo 1965*[46], le roman expérimental devait se présenter comme un « antiroman », négation et dépassement du roman traditionnel, dont il rejetait la langue, les formes, les contenus et l'intrigue linéaire. Le livre *Opera aperta*, publié par Eco en 1962, en célébrant l'indétermination des poétiques contemporaines et la possibilité de créer, dans chaque nouvelle œuvre d'art, un nouveau système linguistique, offrait une contribution théorique précieuse qui légitimait les choix artistiques des membres du groupe. L'exemple le plus représentatif du roman expérimental italien est *Capriccio italiano* (1963)[47] de Sanguineti qui démonte les mécanismes formels propres au genre, en dissout la structure narrative classique et propose un langage déformé et dégradé.

En outre, *Opera aperta*, de par sa discussion sur la valeur de l'art informel et de la musique atonale, accordait un statut d'œuvre d'art à des produits qui peinaient à être acceptés en tant que tels par un public mal préparé à ce type de nouveautés. Le nouveau statut d'œuvre d'art n'était plus attribué, à la manière de Croce, en raison des propriétés intrinsèques d'un ouvrage, jugées supérieures et incontestables ; au contraire, il lui était conféré par le caractère aléatoire et toujours renouvelable de ses éléments, qui à chaque réalisation faisaient de lui une pièce ou un événement unique et original. Cette caractéristique donnant une identité toujours différente et changeante à l'œuvre d'art était le fruit de la combinaison réciproque et contextuelle de deux moments : le moment « poïétique », lié à la création et à l'exécution, et le moment de la réception (ce concept – comme nous le verrons plus loin – a été ensuite approfondi et exposé, de manière plus précise, dans *Lector in fabula* datant de 1979).

Une telle dimension, très récurrente dans les avant-gardes historiques et dans les néo-avant-gardes – ce qui permet de les réunir du point de vue esthétique – était notamment évidente dans l'art et la musique contemporaines, spécialement dans la musique sérielle,

[45] Francesca Pansa, Anna Vinci, *op. cit.*, p. 80, {« Le roman expérimental, en promouvant l'importance du langage sur les contenus, refusait une détermination trop étroite, en s'ouvrant à de lectures diverses. En ce sens *Opera aperta* d'Umberto Eco venait appuyer une tendance en cours. Il est bien de rappeler qu'avec *Opera aperta* Umberto Eco proposait une théorie valable non seulement pour le roman expérimental, mais aussi pour toute œuvre d'hier et d'aujourd'hui, classique et d'avant-garde, qui se prête toujours à autant de lectures qu'il y a de lecteurs, quel que soit son degré de définition » (N.T.)}.

[46] Nanni Balestrini (a cura di), *Il romanzo sperimentale: incontro di Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966. Le volume recueille les interventions autour du roman expérimental, qui animèrent le congrès de Palerme de 1965 et qui furent introduites par les communications de R. Barilli et A. Guglielmi.

[47] Edoardo Sanguineti, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963.

annonciatrice de la musique électronique, à laquelle Eco commença à s'intéresser grâce à l'amitié avec Luciano Berio. Par une coïncidence fortuite, les bureaux de la maison d'édition Bompiani de *corso Sempione* à Milan se situaient deux étages en dessous de ceux du compositeur ligure. Entre les deux naquirent une entente et une collaboration solides, renforcées par le partage de passions et d'intérêts artistiques, dont l'expérimentation liée aux aspects phonologiques des langages artistiques. En effet, Berio, s'occupant depuis longtemps de musique dodécaphonique et d'expérimentations d'avant-garde de compositeurs, tels que Stockhausen, Boulez, Ligeti et Kagel, avec Bruno Maderna avait créé en 1955 à Milan le *Studio di fonologia della Rai*, consacré à la recherche et à la production de musique électronique. Ce laboratoire expérimental devint aussitôt un véritable centre d'agrégation culturelle, un lieu de rencontre de différentes et remarquables personnalités qui souvent s'y retrouvaient pour discuter des thèmes les plus disparates. Comme l'a rappelé Eco lui-même dans son *Opera aperta* :

> Tra il 1958 e il 1959 io lavoravo alla Rai di Milano. Due piani sopra al mio ufficio c'era lo studio di fonologia musicale, allora diretto da Luciano Berio. Ci passavano Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen, era tutto un sibilare di frequenze, un rumore di onde quadre e di suoni bianchi. In quei tempi io stavo lavorando su Joyce e si passava la sera a casa di Berio, mangiavamo la cucina armena di Cathy Berberian e si leggeva Joyce. E di lì è nato un esperimento sonoro il cui titolo originale era *Omaggio a Joyce*, una sorta di trasmissione radiofonica di quaranta minuti in cui si iniziava leggendo il capitolo 11 dello *Ulysses* (quello detto delle Sirene, un'orgia di onomatopee e allitterazioni) […].[48]

Au fil du temps, le *Gruppo 63* réussit d'abord à susciter et ensuite à faire croître autour de ses activités l'intérêt du monde académique italien, institution qui au début se montra assez sourde face à ses propositions innovatrices. Mais ceci n'était pas suffisant et, afin de provoquer un retentissement plus vaste, il décida de fonder une revue, appelée *Quindici*[49]. Cette revue, née en 1967 initialement comme un mensuel, puis comme un bimestriel de

[48] Umberto Eco, *Opera aperta*, cit., p. V, {« Entre 1958 et 1959 je travaillais à la Rai de Milan. Deux étages au-dessus de mon bureau il y avait le laboratoire de phonologie musicale, dirigé à l'époque par Luciano Berio. Y passaient Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen ; tout était un sifflement de fréquences, un crépitement d'ondes carrées et de bruits blancs. En ce temps-là je travaillais sur Joyce et on passait la soirée chez Berio, on mangeait la cuisine arménienne de Cathy Berberian et on lisait Joyce. Et de là est née une expérience sonore dont le titre originel était *Hommage à Joyce*, une sorte d'émission de radio de quarante minutes où on commençait par la lecture du chapitre 11 de l'*Ulysse* (le chapitre dit « des Sirènes », une orgie d'onomatopées et d'allitérations) […] » (C'est nous qui traduisons car la préface, « Opera aperta: il tempo, la società », dont cette citation a été tirée, ne figure pas dans l'édition française du livre)}.

[49] Cf. Nanni Balestrini (a cura di), *"Quindici". Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008.

théorie et de pratique littéraire, aborda immédiatement et de manière approfondie les questions politiques et sociales qui agitaient ces années-là, frappées par la vague révolutionnaire des contestations étudiantes.

Dans ses colonnes *Quindici* a accueilli des discussions très animées portant sur l'importance qu'on devrait accorder à des sujets non proprement littéraires. Les luttes sociales et politiques divisèrent en deux factions les consciences du mouvement, ce qui causa une faille irréparable. D'un côté se détachaient ceux qui, tels Giuliani et Barilli, en conformité avec les principes fondateurs, soutenaient que la revue, et donc le groupe, ne devaient s'occuper que de littérature[50], de l'autre militaient ceux qui, comme Balestrini et Sanguineti, estimaient que les lettres devraient encourager les revendications politiques et sociales[51]. Dans un premier temps, les plus modérés continuèrent à considérer la néo-avant-garde comme une expérience éminemment littéraire, quoique contestataire. Les plus idéologues d'entre eux, en revanche, arrivèrent jusqu'à refuser la pratique littéraire en faveur de l'action politique active. Dans un deuxième temps, *Quindici*, contrôlée davantage par ces derniers, devint un journal politique et, au moment où Balestrini y fit publier les documents du mouvement étudiant, il y eut la rupture définitive. Le *Gruppo 63*, considéré comme mouvement organisé, se sépara et chacun des membres suivit sa propre voie. Umberto Eco a synthétisé ainsi les différentes positions du *Gruppo 63* :

> La contestazione di un dominio di classe passa certamente attraverso la prassi rivoluzionaria, ma la contestazione di quella forma specifica del dominio che è la Kultura di classe passa

[50] Barilli, en parlant des lignes politiques et culturelles présentes à l'intérieur du *Gruppo 63*, rappelle que : « La prima di tali linee […] era rappresentata dal direttore responsabile stesso del giornale, Giuliani, e consisteva in quel rapporto […] di corrispondenza tra la radicalità di cui si voleva che godesse la ricerca sperimentale letteraria, e quella che si manifestava nella brutalità dei fatti del giorno. […] si teneva ben fermo il presupposto che i redattori di "Quindici" fossero prima di tutto degli operatori dell'ambito, appunto, letterario, o più in genere estetico-artistico: […]. » (Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 297), {« La première de ces lignes […] était représentée par le directeur même responsable du journal, Giuliani, et consistait en ce rapport […] de correspondance entre la radicalité, dont on voulait que la recherche expérimentale littéraire jouisse, et celle qui se manifestait dans la brutalité des faits quotidiens. […] on était très attaché au principe selon lequel les rédacteurs de « Quindici » étaient avant tout des opérateurs du milieu justement littéraire ou, plus en général, esthétique et artistique : […] » (N.T.)}.

[51] « Ecco allora la posizione di Nanni Balestrini […]; a suo giudizio si apriva una stagione in cui finalmente era possibile l'omologia, l'identità di funzionamento tra le une strutture e le altre. La rivoluzione linguistica, totale, spietata, senza mezzi termini, trovava finalmente un riscontro diretto nel programma d'azione di alcuni gruppi sociali precisi, esistenti, individuabili […]; da una convinzione del genere doveva scaturire, poco dopo, la prosa di *Vogliamo tutto* » (*Ibidem*, p. 300), {« Voici donc la position de Nanni Balestrini […] ; à son avis s'ouvrait une saison où était enfin possible l'homologie, l'identité de fonctionnement entre certaines structures et d'autres. La révolution linguistique, totale, impitoyable, sans mâcher ses mots, était enfin confirmée directement par le programme d'action de certains groupes sociaux précis, existants, reconnaissables […] ; d'une telle conviction devait découler, peu après, la prose de *Vogliamo tutto* » (N.T.)}.

> "anche" attraverso un discorso sulla cultura… Tutti questi problemi sono politici. È quindi sul piano politico che si registra il rinnovamento della cultura italiana, che vide il rifiuto delle case editrici tradizionali e la diffusione del ciclostilato.[52]

Une fois achevée l'aventure du *Gruppo 63*, les voies de ceux qui l'avaient animé se divisèrent. Certains se perdirent de vue et ne se rencontrèrent plus jamais, d'autres continuèrent à se fréquenter et à collaborer. Par exemple, Sanguineti a enseigné d'abord à l'Université de Salerne, puis à celle de Gênes ; Guglielmi a continué à travailler à la Rai en occupant des postes de direction ; Filippini est passé à *La Repubblica*, un nouveau journal fondé par Eugenio Scalfari en 1976 à Rome ; Giuliani a été appelé à enseigner à l'Université de Bologne ; Balestrini a continué à faire de la politique en militant dans des formations extra-parlementaires, comme « Potere operaio » ; Riva est resté à *l'Espresso* à la tête des services culturels. Et c'est dans cette revue qu'Eco débarqua et où il a réussi, au cours des décennies, à s'affirmer comme *giornalista di costume*, très attentif aux transformations politiques, sociales et culturelles de l'Italie, particulièrement sensible aux thèmes relatifs aux médias de masse. Il a été l'un des éditorialistes de *l'Espresso*, où il a tenu, jusqu'aux dernières années de sa vie, une chronique intitulée « la bustina di Minerva », qui rendait compte régulièrement des faits d'actualités, des us et coutumes et des aspects culturels concernant l'Italie contemporaine, passés au crible aussi bien de son regard, lucide et critique, que de son ironie, fine et brillante, qui l'a caractérisé de manière incomparable.

I.3. Les années 1970 : l'enseignement à Bologne et la sémiotique

Les années 1970 en Italie sont historiquement connues comme les « années de plomb ». Les luttes des étudiants laissèrent en effet la place aux luttes armées, aux massacres du terrorisme de droite comme de gauche et aux premiers assassinats politiques, dont le plus éclatant fut certainement le meurtre d'Aldo Moro par les Brigades rouges en 1978. Ce furent des années d'incertitude profonde et de crise généralisée, tant au niveau politique qu'au niveau économique et social. Dans le domaine de la culture, après la saison néo-

[52] Francesca Pansa, Anna Vinci, *op. cit*., pp. 83-84, {« La contestation d'une domination de classe passe certainement par la praxis révolutionnaire, mais la contestation de cette forme spécifique de la domination qu'est la Culture de classe passe "aussi" par un discours sur la culture... Tous ces problèmes sont politiques. C'est donc sur le plan politique qu'on enregistre le renouveau de la culture italienne, qui fut marqué par le refus des maisons d'éditions traditionnelles et par la diffusion du polycopié » (N.T.)}.

avant-gardiste, la curiosité intellectuelle et le désir d'apprendre manifestés par des classes sociales différentes et toujours plus nombreuses débouchèrent sur le genre des essais, notamment sur les ouvrages à caractère politique et sociologique, qui connurent une très large diffusion et un vaste succès.

Eco, de son côté, s'intéressa davantage à ses recherches scientifiques à tel point qu'en 1971 il fonda *Versus – Quaderni di studi semiotici*, une des premières revues d'études sémiotiques en Italie, dont il devint le directeur. « Gli anni del desiderio »[53] se poursuivirent avec un grand pas en avant pour sa carrière professionnelle : Eco fut en effet appelé en 1975 par l'Université de Bologne à occuper la chaire de Sémiotique au Département de Sciences de la Communication de la faculté de Lettres et Philosophie.

Cette nomination représentait une reconnaissance importante de ses recherches et de ses ouvrages qu'il avait publiés dans la période précédente et, en même temps, constituait la poursuite d'une carrière universitaire qui comptait déjà presque une quinzaine d'années d'enseignement. De fait, dès 1961 il avait été chargé de dispenser des cours en qualité de *Libero docente* et de *Professore incaricato* auprès de différentes universités italiennes, comme par exemple aux universités de Turin, de Milan et de Florence, où il avait enseigné l'esthétique, les communications visuelles et la sémiotique. Ensuite, il quitta son poste chez la maison d'édition Bompiani, pour laquelle il était parvenu à remplir le rôle de co-directeur éditorial, afin de se consacrer notamment à la carrière académique. La porte d'entrée dans ce monde lui avait été grande ouverte par la parution, à un rythme soutenu, des premiers écrits qui traitaient de questions abordées selon l'optique d'une nouvelle discipline, la sémiotique.

La struttura assente (1968), *Le forme del contenuto* (1971), *Il segno* (1973), le fondamental *Trattato di semiotica generale* (1975) et *Il superuomo di massa* (1976) témoignent de la direction que ses recherches philosophiques, linguistiques et mass-médiatiques prenaient à cette époque. Tandis que dans le dernier de ces livres Eco continuait à développer ses intérêts, inaugurés avec *Apocalittici e integrati*, pour les formes et les thèmes de la littérature narrative populaire des XIX^{e} et XX^{e} siècles, comprenant notamment *Les Mystères de Paris* et la série de James Bond, *Le Comte de Monte-Cristo* et les aventures d'Arsène Lupin, dans les autres il cherchait à mettre au point une théorie

[53] Nous empruntons cette expression, dont la traduction en français est « les années du désir », au titre du recueil d'écrits divers d'Umberto Eco, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983. Une sélection de ces textes, ainsi que de ceux qui sont inclus dans *Il costume di casa* (1973) et *Dalla periferia dell'impero* (1977), a été traduite en français et fait partie du livre *La Guerre du faux*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985. Ce volume est composé d'essais et d'articles de journaux et de revues portant sur la critique de différents aspects du quotidien et l'analyse du langage des moyens de communication de masse.

globale qui pourrait rendre compte, de manière systématique, de la multiplicité des sujets abordés dans cette période. Ce faisant, il avait commencé à se confronter aux courants structuralistes qui à l'époque étaient très répandus dans le domaine des sciences humaines.

Dans *La struttura assente*, par exemple, en discutant de certains aspects radicaux de la pensée de Lévi-Strauss, Eco critique son idée de structuralisme et met en garde contre le risque que cette méthode d'analyse dégénère en structuralisme ontologique[54]. En effet, il craignait que, de méthodologie appliquée à des domaines d'études aussi divers que l'étaient l'anthropologie et la psychanalyse, la linguistique et la littérature, la philosophie et l'histoire des religions, le structuralisme devienne un système philosophique à part entière, une vision du monde totalisante, valable dans l'absolu. Dans ses relations entre différences et oppositions, analogies et universels linguistiques, qui étaient à la base de son fonctionnement, le structuralisme, d'après lui, prétendait appliquer sa méthode à tous les langages humains, l'idée de fond étant que ses mécanismes fondamentaux constitueraient une seule et unique structure, une constante originelle et universelle. Pour le sémioticien, la structure du langage est au contraire évasive et insaisissable, étant donné que ses codes et ses formes sont historiquement déterminés, en raison de circonstances sociales et culturelles toujours changeantes. C'est pourquoi il écrit que la Structure, avec un s majuscule, est absente[55], tout en précisant que :

> Del linguaggio, come dell'essere, non vi è codice, non vi è struttura. È solo storicamente, nelle varie *epoche*, che l'essere può esprimersi anche attraverso universi strutturati. Ma ogni volta che si vogliano riportare questi universi alla loro origine profonda si scopre una non-origine che non è strutturata né strutturabile.[56]

[54] « La verità era che proprio il discorso condotto in Francia tendeva, a mio parere, sempre più a occultare il fatto che lo strutturalismo fosse un metodo (per quanto fecondissimo) per presentarlo (più o meno esplicitamente) come una filosofia, una visione del mondo, una ontologia » (Umberto Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, cit., p. V), {« La vérité était que même le discours mené en France tendait, à mon avis, à occulter davantage le fait que le structuralisme était une méthode (quoique très féconde) afin de le présenter (plus ou moins explicitement) comme une philosophie, une vision du monde, une ontologie » (Notre traduction de la Préface à la réédition italienne de l'ouvrage parue en 1980, soit douze ans après sa première publication. Cette préface ne figure pas dans sa version française révisée, *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972)}.

[55] Ces observations nous ont été inspirées par la lecture de l'essai *La signora assente* d'Alessandro Zinna, in AA.VV., *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 129-138.

[56] Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., p. XVIII (L'italique est de l'auteur), {« Du langage, ainsi que de l'être, il n'y a pas de code, il n'y a pas de structure. C'est seulement historiquement, dans les différentes *époques*, que l'être peut s'exprimer aussi à travers des univers structurés. Toutefois, à chaque fois qu'on veut reconduire ces univers à leur origine profonde on découvre une non-origine qui n'est pas structurée ni structurable (N.T. L'italique est de l'auteur)}.

Les recherches philosophiques et linguistiques d'Eco se poursuivaient donc sur le chemin de l'étude du langage humain, plus particulièrement de ses différents codes de communication, dans une période et dans une société où dominait « l'idea che *tutto sia comunicazione*, che la natura profonda di ogni rapporto sia di tipo comunicativo, che l'essere di tutti gli oggetti sia costituito secondo il modello segnico da un *significante* e da un *significato* o da *espressione* e *contenuto* »[57]. Il avait pleine conscience de cet état des choses et en rendait compte dans l'introduction à *La struttura assente* – qui contient la première exposition systématique de la sémiotique – par laquelle il souhaitait proposer un nouveau champ de recherche qui verrait

> […] tutti i fenomeni di cultura come fatti di comunicazione, per cui i singoli messaggi si organizzano e diventano comprensibili in riferimento a codici. Che siano messaggio la comunicazione linguistica, un testo in Morse o un segnale stradale, non costituisce oggetto di discussione: ma la ricerca semiologica si trova sfidata da quelle comunicazioni che sembrano naturali, immotivate, analogiche e spontanee […] e – più ancora – da quei fatti di cultura il cui fine primario non sembra la comunicazione […].[58]

Et, après quelques pages, il précise que la « semiologia studia tutti i fenomeni culturali come se fossero sistemi di segni – partendo dall'ipotesi che in verità tutti i fenomeni di cultura siano sistemi di segni e cioè fenomeni di comunicazione »[59]. Dans ce passage, Eco définit la mission de la sémiologie à l'égard des phénomènes de communication lesquels, s'ils sont considérés en termes saussuriens comme systèmes de signes, peuvent être étudiés comme phénomènes culturels. Ici le spécialiste se bornait à présenter une méthode d'analyse des produits du monde de la communication fondée sur la notion de signe, et sur

---

[57] La citation est extraite de l'essai *Il campo e la soglia. Riflessione sulle definizioni degli oggetti della semiotica nell'opera di Umberto Eco* par Ugo Volli, in AA.VV., *Semiotica: storia teoria interpretazione*, cit., p. 81 (les italiques sont de l'auteur), {« […] l'idée selon laquelle *tout est communication*, la nature profonde de tout rapport est de type communicatif, la caractéristique essentielle de tous les objets est constituée selon le modèle du signe d'un *signifiant* et un *signifié* ou *expression* et *contenu* » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

[58] Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., p 7, {« [...] tous les phénomènes de culture comme des faits de communication, de sorte que chaque message s'organise et devient compréhensible en référence à des codes. Qu'il s'agisse d'un message, de la communication linguistique, d'un texte en Morse ou d'un panneau de signalisation routière, et que ces derniers se réfèrent à des codes conventionnels, cela ne fait aucun doute : mais la recherche sémiologique se voit défiée par ces communications qui semblent naturelles, immotivées, analogiques et spontanées [...] et – encore plus – par ces faits de culture dont le but principal ne semble pas être la communication [...] » (N.T.)}.

[59] *Ibidem*, p. 15, {« […] sémiologie étudie tous les phénomènes culturels comme s'ils étaient des systèmes de signes – en partant de l'hypothèse qu'en vérité tous les phénomènes de culture sont des systèmes de signes, c'est-à-dire des phénomènes de communication » (N.T.)}.

ses fonctions, et sur la notion de code, qu'il suggérait d'étendre également à tout l'univers de la culture.

Il confirme sa thèse, en l'argumentant de manière plus détaillée, dans son ouvrage suivant, *Le forme del contenuto* de 1971, où il élargit le concept de phénomène communicatif à tous les aspects culturels. En effet, il y affirme que :

> Nella cultura ogni entità può diventare un fenomeno semiotico. Le leggi della comunicazione sono le leggi della cultura. La cultura può essere studiata completamente sotto il profilo semiotico. La semiotica è una disciplina che deve e può occuparsi di tutta la cultura.[60]

Ainsi que l'a fait remarquer Ugo Volli, il est bon de souligner que, dans ce passage, Eco évoque « una cultura scritta con la minuscola, dunque considerata in senso antropologico e tale da contenere tanto "la fabbricazione e l'impiego di oggetti d'uso" quanto "lo scambio parentale", oltre evidentemente a tutta la Cultura con la maiuscola, cioè le arti, le lettere e così via »[61]. Un peu plus loin dans *Le forme del contenuto*, en revenant sur le même point, il ajoute une précision importante :

> In effetti non solo la cultura *può* essere studiata come comunicazione ma [...] solo studiandola come tale essa può chiarirsi in alcuni suoi meccanismi fondamentali. E tuttavia è diverso dire che la cultura "deve essere studiata come" e dire che la cultura "è" comunicazione.[62]

Toutefois, à travers cet éclaircissement, il n'entend pas réduire la culture à un simple phénomène de communication. Au contraire, il soutient que, si elle était étudiée selon les principes et les procédés communicatifs, elle pourrait être mieux élucidée dans certains de ses mécanismes fondamentaux. La communication ne doit donc pas être vue comme

---

[60] Umberto Eco, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971, p. 84, {« Dans la culture toute entité peut devenir un phénomène sémiotique. Les lois de la communication sont les lois de la culture. La culture peut être complètement étudiée sous le profil sémiotique. La sémiotique est une discipline qui doit et peut s'occuper de la culture tout entière » (N.T.)}.

[61] Ugo Volli, *op. cit.*, p. 80, {« […] une culture écrite avec la minuscule, considérée donc au sens anthropologique et telle qu'elle contient tant « la fabrication et l'utilisation d'objets du quotidien » que « l'échange parental », outre évidemment toute la Culture avec la majuscule, c'est-à-dire les arts, les lettres et ainsi de suite […] » (N.T.)}.

[62] Umberto Eco, *Le forme del contenuto*, cit., p.86 (l'italique est de l'auteur), {« En effet, non seulement la culture *peut* être étudiée comme communication mais […] seulement si on l'étudie en tant que telle elle peut s'éclaircir dans certains de ses mécanismes fondamentaux. Et toutefois il est différent de dire que la culture « doit être étudiée comme » et dire que la culture « est » communication » (N.T. L'italique est de l'auteur)}.

culture à proprement parler, mais doit être entendue comme un moyen de l'organiser, de la produire et d'en disposer, « una "ratio", una *modalità*, un *aspetto*, un *attributo* sia pure inevitabile di certe organizzazioni materiali del mondo »[63], qui fournit « *un'immagine del mondo* (o una sua *descrizione* […]) »[64].

Dans le texte de 1973 *Il segno*, l'auteur, outre le fait qu'il éclaircisse la notion de signe, s'attache à rendre bien visible et concret l'objet de ses réflexions, plutôt complexes et abstraites, sur la théorie de la communication. Dans une page très significative, il explique que :

> Al di là del segno definito teoricamente, esiste il ciclo della semiosi, la vita della comunicazione, e l'uso e l'interpretazione che dei segni viene operata: c'è la società che usa i segni, per comunicare, per informare, per mentire, ingannare, dominare e liberare.[65]

Après avoir rigoureusement énoncé le concept de signe et avoir largement jeté les bases de sa théorie générale, il conclut son essai par une affirmation, qui représente une première tentative de définition de la sémiotique :

> La semiotica non è solo una teoria ma una pratica continua. Lo è perché il sistema semantico muta ed essa non può descriverlo che parzialmente in risposta ad accadimenti comunicativi concreti. Lo è perché l'analisi semiotica non può che esprimersi in forma di semiosi.[66]

Cet extrait est très important puisqu'il nous permet non seulement d'entrevoir la formulation, quoiqu'encore sous une forme embryonnaire, d'un nouveau domaine de recherche, mais aussi de mieux comprendre que cette théorie du signe n'a pas été conçue à des fins exclusivement spéculatives, car elle est également considérée comme « pratique continue », « cycle de la sémiosis » et « vie de la communication ». À partir de ces

---

[63] Ugo Volli, *op. cit.*, p. 80 (les italiques sont de l'auteur), {« […] un "ratio", une *modalité*, un *aspect*, un *attribut*, quoique inévitable, de certaines organisations matérielles du monde […] » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

[64] *Ibidem*, p. 81 (les italiques sont de l'auteur), {« […] *une image du monde* (ou une *description* de lui […]) […] » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

[65] Umberto Eco, *Il segno*, Milano, Bompiani, 1973, p. 21, {« Au de-là du signe défini théoriquement, il existe le cycle de la sémiosis, la vie de la communication, et l'utilisation et l'interprétation qu'on fait des signes : il y a la société qui emploie les signes pour communiquer, informer, mentir, tromper, dominer et libérer » (N.T.)}. Une adaptation en français de cet ouvrage a été faite par Jean-Marie Klinkenberg, dont le titre est : *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988.

[66] *Ibidem*, p. 159, {« La sémiotique n'est pas seulement une théorie, mais aussi une pratique continue. Elle l'est parce que le système sémantique change et elle ne peut le décrire que partiellement en réponse à des événements communicatifs concrets. Elle l'est parce que l'analyse sémiotique ne peut que s'exprimer en forme de sémiosis » (N.T.)}.

premières conceptualisations, Eco dotait la sémiotique, qui s'articulait déjà comme un ensemble organisé de processus liés à la signification et à la communication des signes, d'une approche aussi bien théorique qu'empirique.

Tous ces thèmes ont été ensuite approfondis et redéfinis dans son ouvrage clé en la matière, le *Trattato di semiotica generale* de 1975, dans lequel il expose, de manière rigoureuse et analytique, une théorie globale de tous les systèmes de production, codage et transmission de messages constitués de signes. Dans la première partie, il met en évidence les codes culturels sur lesquels se fondent les divers systèmes de signification, du langage parlé aux gestes, des images aux symboles, des textes écrits aux sons ; dans la deuxième partie, il analyse les mécanismes et les processus qui de la signification, c'est-à-dire du codage et de la production, amènent à la communication, c'est-à-dire au décodage et à l'interprétation, des messages. En précisant davantage le champ d'intérêt de ses études, Eco déclare que :

> La semiotica ha a che fare con qualsiasi cosa possa essere assunta come segno. È segno ogni cosa che possa essere assunto come un sostituto significante di qualcosa d'altro. Questo qualcosa d'altro non deve necessariamente esistere, né deve sussistere di fatto nel momento in cui il segno sta in luogo di esso. In tal senso la semiotica, in principio, è la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire.[67]

En empruntant les mots du philosophe Mario Perniola, nous pouvons dire que, pour le sémioticien italien,

> [...] la semiotica è una teoria generale della cultura che può occuparsi di qualsiasi cosa, indipendentemente dal fatto che esista. Ironicamente Eco perciò la definisce una teoria della "menzogna", o meglio "la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire". Se pensiamo all'enfasi posta da Pareyson sulla nozione di "verità", ci rendiamo conto di essere entrati in un orizzonte di pensiero che considera come "ingenua" ogni pretesa di portare alla luce le strutture naturali o universali del significato.[68]

---

[67] Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 17, {« La sémiotique a à voir avec n'importe quelle chose qui puisse être considérée comme un signe. Toute chose pouvant être considérée comme un substitut signifiant de quelque chose d'autre est un signe. Ce quelque chose d'autre ne doit pas nécessairement exister, ni doit subsister de fait au moment où le signe est à sa place. En ce sens la sémiotique, en principe, est la discipline qui étudie ce qui peut être utilisé pour mentir » (N.T.)}. De cet ouvrage il existe l'adaptation d'une de ses parties, celle qu'Eco ne considère pas comme dépassée par ses écrits postérieurs. Son titre est *La Production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

[68] Mario Perniola, *Le ultime correnti dell'estetica in Italia*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, tomo 1, Milano, Garzanti, 2001, p. 50, {« […] la sémiotique est une théorie générale de la culture qui

Ainsi entendue, la sémiotique, depuis le début, s'est fixée pour objectif d'étudier tous les aspects relevant du savoir humain auxquels une image, un son, un symbole, un texte, un objet quelconque, etc., peuvent faire référence afin d'être interprétés. D'où l'importance de l'interprète qui est appelé à donner du sens à tout ce qui se passe autour de lui et demande à être expliqué, sur la base des compétences et des connaissances qui lui sont propres. À ce propos, Eco ajoute que « il soggetto di ogni attività semiosica […] si presenta nella teoria dei codici come un modo di vedere il mondo; per conoscerlo non si può che vederlo come un modo di segmentare l'universo e di associare unità espressive a unità di contenuto »[69].

En se focalisant plutôt sur le moment de l'interprétation – un concept que le sémioticien a emprunté à la philosophie de Charles Sanders Peirce et à l'herméneutique, et qu'il entend surtout comme analyse des textes et des produits d'une culture – il a donc accordé, dès le début, une place prépondérante à leur réception. De cette façon, il a voulu mettre en relief moins l'opération du codage que celle du décodage. Dans cette optique, l'étape suivante pour Eco a été la parution en 1979 de *Lector in fabula*, où il théorise le rôle du lecteur dans le processus d'interprétation des textes.

Comme nous avons pu le remarquer, dans les dernières années s'était produite une délimitation plus précise de ses recherches, orientées plus particulièrement vers les textes littéraires, et notamment, mais pas seulement, vers les textes à caractère narratif. C'est Eco lui-même qui expose les raisons de ce choix dans l'introduction à l'ouvrage cité plus haut :

> Non so se sia il caso di far notare che, a differenza di quasi tutti gli altri miei libri, questo restringe il campo dell'indagine ai soli fenomeni verbali, anzi ai soli testi scritti e tra questi ai soli testi narrativi. Ma il concetto semiotico di testo è più vasto di quello meramente linguistico, e le proposte teoriche che faccio aspirano, con gli opportuni aggiustamenti, a risultare applicabili anche a testi non letterari e non verbali.[70]

---

peut s'occuper de n'importe quelle chose, indépendamment du fait qu'elle existe ou non. C'est pourquoi Eco la définit ironiquement une théorie du "mensonge", ou mieux "la discipline qui étudie tout ce qui peut être utilisé pour mentir". Si l'on pense à l'importance accordée par Pareyson à la notion de "vérité", nous nous rendons compte que nous sommes entrés dans un horizon de pensée qui considère comme "naïve" toute prétention de faire la lumière sur les structures naturelles ou universelles du sens » (N.T.)}.

[69] Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., p. 377, {« [...] le sujet de chaque activité sémiosique [...] se présente dans la théorie des codes comme une manière de voir le monde ; pour le connaître on ne peut que le voir comme une manière de segmenter l'univers et d'associer des unités expressives à des unités de contenu [...] » (N.T.)}.

[70] Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 10, {« Je ne sais pas s'il y a lieu de faire remarquer que, différemment de presque tous mes autres livres, celui-ci réduit le champ de l'enquête aux seuls phénomènes verbaux, voir aux seuls textes écrits et parmi ceux-ci aux seuls textes narratifs. Mais le concept sémiotique de texte est plus vaste que celui qui est simplement linguistique, et les propositions théoriques que je fais aspirent, avec les ajustements appropriés, à s'avérer applicables aussi aux textes non littéraires et non verbaux » (C'est nous qui traduisons car le passage cité est extrait de l'introduction à l'édition italienne, qui

En voulant déterminer le degré d'« ouverture » d'un texte, Eco est parti du principe selon lequel ce dernier est, pour lui, « una macchina pigra che esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire gli spazi di non-detto o di già-detto rimasti per così dire in bianco »[71]. Par cette définition il soutient que le sens d'un texte est le fruit non seulement de l'analyse de sa structure formelle et thématique, mais aussi d'un autre aspect très important, à savoir :

> [...] l'attività cooperativa che porta il destinatario a trarre dal testo quel che il testo non dice (ma presuppone, promette, implica ed implicita), a riempire gli spazi vuoti, a connettere quello che vi è in quel testo con il tessuto dell'intertestualità da cui quel testo si origina e in cui andrà a confluire. Movimenti cooperativi che, come ha poi mostrato Barthes, producono e il piacere e – in casi privilegiati – il godimento del testo.[72]

Ce faisant, il a confronté, réélaboré et refondé, dans une synthèse complète et originale, – ainsi que nous aurons l'occasion de l'illustrer en détail dans la deuxième partie de cette thèse – les principes et les techniques d'analyse propres au structuralisme français le plus avancé, à l'herméneutique gadamérienne et à l'esthétique de la réception, théorisée par Jauss et développée par l'École de Constance, avec ses théories esthétiques et ses idées sémiotiques, proposées surtout dans *Opera aperta*, *La struttura assente* et le *Trattato di semiotica generale*.

Dans une telle perspective, la coopération interprétative demandée au lecteur pour la construction du sens d'un texte passe nécessairement par son engagement direct en vue de l'actualisation du contenu narratif, dans le cadre d'une dialectique qui s'instaure entre lui-même et le texte. En énonçant ce principe, Eco faisait allusion à une question capitale qu'il allait aborder quelques années plus tard dans un autre volume fondamental : la question des limites de l'interprétation, posée dans le livre homonyme. Pour le moment, nous nous limitons à observer que, pour la première fois dans l'histoire de la théorie et de la critique littéraires, un statut théorique était officiellement reconnu au lecteur, qui était ainsi appelé

---

date de juillet 1978. L'introduction à l'édition française diffère presque intégralement de l'original et date d'octobre 1984.)}.

[71] *Ibidem*, pp. 24-25, {« […] le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc […] » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 29)}.

[72] *Ibidem*, p. 5, {« […] l'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas (mais il le présuppose, promet, implique et sous-entend), à remplir les espaces vides, à connecter ce qu'il y a dans ce texte avec le tissu de l'intertextualité duquel ce texte tire son origine et dans lequel il ira confluer. Des mouvements coopératifs qui, comme l'a montré ensuite Barthes, produisent et le plaisir et – dans des cas privilégiés – la jouissance du texte » (N.T.)}.

à prendre part, de manière active et déterminante, à l'opération herméneutique[73]. Voici comment Eco salut, dans l'introduction à l'édition italienne de *Lector in fabula*, l'entrée en scène du lecteur :

> Ecco, ora si rompono gli indugi e questo lettore, sempre accanto, sempre addosso, sempre alle calcagna del testo, lo si colloca *nel testo*. Un modo di dargli credito ma, al tempo stesso, di limitarlo e di controllarlo. Ma si trattava di fare una scelta: o parlare del piacere che dà il testo o del perché il testo può dare piacere. E si è scelta la seconda strada.[74]

I.4. Les années 1980 : de la théorie à la fiction romanesque

Les années 1980 furent vécues dans un climat politique et social plus détendu et serein, caractérisé par une plus grande collaboration entre les partis au pouvoir. Une fois diminuée la charge explosive et subversive du terrorisme, l'industrialisation croissante et la modernisation rapide du pays entrainèrent un bien-être économique et social largement partagé, en donnant naissance à une société davantage aisée et par conséquent consumériste.

Sur le front littéraire, on assista à une incroyable explosion de l'offre d'ouvrages de prose narrative. Face à la consolidation du succès d'Alberto Moravia, d'Elsa Morante et d'un écrivain très engagé dans les batailles civiles et culturelles, comme Leonardo Sciascia, et à la consécration sur le plan international d'Italo Calvino avec, entre autres, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) et *Palomar* (1983), commencèrent à se frayer un chemin ou à s'affirmer d'autres narrateurs, souvent jeunes et non conventionnels, tels que Stefano Benni, Aldo Busi, Antonio Tabucchi, Pier Vittorio Tondelli et Andrea De Carlo. Le genre de l'essai littéraire revint à la mode grâce notamment aux travaux remarquables de deux des plumes critiques les plus représentatives de cette période, c'est-à-dire Claudio

[73] Nous tenons à préciser que, outre Eco et même avant lui, d'autres auteurs ont également défini, de manière plus ou moins systématique et par des formulations conceptuelles différentes, le statut théorique du lecteur. Pour ne citer que les plus connus, il s'agit notamment de Walker Gibson (1950) avec son « lecteur simulé » (*mock reader*), de Wayne Booth (1961) avec son « lecteur implicite » (*implied reader*), de Michael Riffaterre (1966) avec son « archilecteur », de Stanley Fish (1970) avec son « lecteur informé » (*informed reader*), d'Erwin Wolff (1971) avec son « lecteur visé » (*intendierter leser*) et de Wolfgang Iser (1972) avec son « lecteur implicite » (*implizite leser*).

[74] Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 11 (l'italique est de l'auteur), {« Voilà, sans plus tarder ce lecteur, toujours à côté, toujours très proche, toujours aux trousses du texte, on le place maintenant *dans le texte*. Un moyen de lui donner du crédit mais, en même temps, de le limiter et de le contrôler. D'ailleurs il s'agissait de faire un choix : soit parler du plaisir que donne le texte, soit parler des raisons pour lesquelles le texte peut donner du plaisir. Et on a choisi la seconde voie » (N.T. L'italique est de l'auteur)}.

Magris et Pietro Citati[75]. Mais, du point du vue strictement narratif, le véritable cas éditorial fut le premier roman d'Eco, *Il nome della rosa*[76].

Vainqueur de différents prix littéraires, dont le prestigieux *Premio Strega*, le roman remporta un succès aussi retentissant qu'inattendu, auprès du grand public et des critiques, en Italie ainsi qu'à l'étranger, surtout aux États-Unis. Comme l'a bien expliqué Gian Carlo Ferretti dans son livre *Il best-seller all'italiana*, la fortune critique et publique de ce livre et d'autres livres, qui ont été qualifiés de *best-seller di qualità*, fut le résultat de l'adoption par les auteurs de choix narratifs précis et innovants, mais aussi, chez les éditeurs, de stratégies commerciales calculées. Pour Ferretti, il s'agit en fait de :

> Opere di sapiente o raffinata o abile "ingegneria letteraria" […], che si qualificano per una loro novità di invenzione e di linguaggio, e che sanno conquistarsi una loro fortuna di critica e di vendite per vie più dirette e consapevoli, basandosi molto più sui moderni mass media che sulle vecchie mediazioni, e risentendo molto meno del compromesso ben noto [tra "corporazione letteraria" e "repubblica (industria) delle lettere"][77].

D'après l'analyse que le critique italien a faite de ce phénomène, un nouveau type d'écrivain et de roman a vu le jour, à cheval entre les années 1970 et 1980, suivi d'une nouvelle manière d'entendre et de faire de la littérature qui, un peu plus tard, a été qualifiée de postmoderne. La littérature postmoderne, au niveau structurel, était construite selon un dessein préétabli et bien pensé, à travers l'usage de formes et de contenus élevés, voire, dans certains cas, sophistiqués ; mais en même temps, au niveau de la réception, elle s'avérait comme étant plutôt agréable et captivante, grâce à une écriture accessible et

[75] Pour plus d'informations sur ces auteurs et sur cette période de l'histoire littéraire italienne, voir, entre autres, Guido Baldi, Silvia Giusso, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. H, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 1999 ; Nino Borsellino, Walter Pedullà, *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XII, Milano, Federico Motta editore, 1999 ; Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1996.

[76] La première sortie de *Il nome della rosa* date de 1980 aux éditions Bompiani de Milan.

[77] Gian Carlo Ferretti, *Il best-seller all'italiana: fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 53-54, {« Œuvres de savante ou raffinée ou habile "ingénierie littéraire" […], qui se distinguent par leur nouveauté d'invention et de langage, et qui savent conquérir un succès auprès des critiques et du grand public par des voies plus directes et conscientes, en se basant davantage sur les mass-médias modernes que sur les vieilles médiations, et en étant beaucoup moins influencées par le compromis bien connu [entre « corporation littéraire » et « république (industrie) des lettres »] » (N.T.)}. Dans ce volume, l'auteur mène d'ailleurs une analyse approfondie des circonstances historiques et littéraires, sociologiques et éditoriales, qui ont conduit à l'affirmation, dans l'Italie de ces années-là, de ces romans. Pour les définir, l'expression « roman postmoderne » a été employée pour la première fois. Sur la littérature et le roman postmodernes, voir notamment Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, et Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

attentive à tout genre de public, un public dont les goûts commençaient à être influencés par des campagnes publicitaires massives et bien préparées.

En ce sens, Eco a été l'un des premiers à avoir su créer et, au fil du temps, fidéliser les lecteurs de ses premiers ouvrages de nature critique, qui avaient été édités dans différentes langues pour un marché ne comprenant pas uniquement les spécialistes des sujets traités. En outre, il avait réussi à former autour de lui un groupe de collaborateurs très soudé, composé notamment de traducteurs, éditeurs et publicitaires, dont chacun était impliqué dans de véritables opérations de marketing culturel. Par exemple, son deuxième roman *Il pendolo di Foucault* (1988) était sorti dans les librairies à l'occasion d'événements culturels importants et simultanés, comme la Foire du livre de Francfort, la plus prestigieuse "kermesse" libraire d'Europe, sans aucun doute l'une des plus grandes au monde par le nombre de visiteurs et d'exposants.

Cette attention particulière portée par Eco sur la gestion commerciale de ses travaux constitue une illustration typique du phénomène, étudié par Fredric Jameson, de fusion et de compénétration entre culture et économie dans notre époque contemporaine, dite postmoderne. En effet, comme il l'a bien exposé dans son célèbre ouvrage *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), l'un des présupposés centraux, sur lesquels se fonde sa vision, émanant de principes idéologiques d'origine marxiste, prévoit que la culture et l'économie non seulement se superposent jusqu'à se mélanger, mais – ce qui pourrait apparaître comme étrange – la première est même devenue la force motrice de la seconde. Dans un monde de plus en plus dominé par un « capitalisme tardif », qui tend à assujettir la nature, la culture et la société aux dynamiques économiques de la marchandisation et de l'exaltation idéologique du marché et de ses produits, s'est produite et largement répandue une combinaison malsaine entre les aspects matériels et les aspects idéaux de la réalité, entre la marchandise et son esthétisation, au point que la culture a été tellement imbriquée dans le monde de l'entreprise qu'elle a fini par devenir sa justification idéologique[78].

En cette période, parallèlement à la production romanesque, Eco continua de mener ses recherches scientifiques, qui l'ont conduit vers une formulation plus exhaustive de sa

[78] À ce propos Jameson affirme : « En fait, la production esthétique s'est aujourd'hui intégrée à la production de marchandises en général : la pression économique, qui pousse à produire frénétiquement des flots toujours renouvelés de biens toujours plus nouveaux en apparence (des vêtements aux avions) à un rythme de remplacement toujours rapide, assigne aujourd'hui à l'expérimentation et l'innovation esthétique une position et une fonction structurelles toujours plus essentielles » (Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, [2007] 2011, p. 37).

théorie de l'interprétation. L'avancée dans cette direction a été représentée par l'approfondissement de la notion d'encyclopédie, développée dans *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984). Dans cet ouvrage, outre sa définition de la sémiotique générale en tant que vision du monde se construisant et s'exprimant par le langage, le philosophe focalise aussi son discours sur les sémiotiques appliquées, comme la sémiotique textuelle, ayant pour objet l'étude des produits culturels variés relevant des domaines où l'analyse sémiotique peut être mise en pratique.

C'est dans ce contexte qu'il déploie sa conception de l'encyclopédie, entendue, en général, comme l'ensemble idéal des compétences, intellectuelles et matérielles, et des connaissances culturelles, qui sont enregistrées par le savoir humain et sont susceptibles d'être continuellement révisées. D'un point de vue plus spécifique, l'encyclopédie est une « *ipotesi regolativa* » qui conduit le destinataire, lorsqu'il est appelé à décoder un message, à activer une « *porzione* di enciclopedia concreta »[79], un numéro restreint de compétences et connaissances, à savoir celles qui lui permettent d'interpréter correctement tel message et pas un autre. Le modèle encyclopédique ainsi élaboré sert également de critère contraignant apte à limiter la prolifération arbitraire et incontrôlée des interprétations, surtout de celles qui sont aberrantes, comme Eco le précise dans le passage suivant :

> Una semiotica testuale studia anche le regole in base alle quali l'interprete di un testo, sulla base di "segnali" contenuti in quel testo (e magari sulla base di una conoscenza precedente) decide quale sia il formato della competenza enciclopedica necessaria ad affrontare quel testo. Il che stabilisce anche la discriminante fra *interpretazione* di un testo e *uso* indiscriminato dello stesso.[80]

Avec ces observations nous arrivons au point crucial de la discussion autour du sujet que nous avons commencé à énoncer avec *Lector in fabula* et qui sera au cœur de notre thèse : celui de l'interprétation des textes et de ses limites. Eco consacre à ce problème un livre entier, intitulé justement *I limiti dell'interpretazione* (1990). Dans cet écrit majeur

[79] Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 110 (les italiques sont de l'auteur). Les expressions « *hypothèse régulative* » et « *portion* d'encyclopédie concrète » figurent dans U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, « Quadrige », [1988] 2001, p. 111 (les italiques sont de l'auteur).

[80] *Ibidem* (les italiques sont de l'auteur), {« Une sémiotique textuelle étudie aussi les règles à partir desquelles l'interprète d'un texte, en se fondant sur des "signaux" contenus dans ce texte (et éventuellement sur une connaissance précédente), décide du format de la compétence encyclopédique nécessaire pour aborder ce texte. Ce qui établit aussi la distinction entre *interprétation* et *utilisation* sans discernement d'un texte » (*Ibidem*. Les italiques sont de l'auteur)}.

l'auteur entame l'exposition de ce thème en partant du constat selon lequel certaines pratiques interprétatives contemporaines, très courantes dans certains milieux critiques et littéraires, spécialement français et américains, aboutissent à une dérive aberrante du sens, à savoir à un dérapage sémantique des textes, qui fait de ceux-ci une utilisation allant bien au-delà de leur interprétation correcte. En s'arrêtant encore sur le concept de « sémiosis illimitée », à propos duquel il était longuement intervenu dans les essais précédents, il précise que :

> La semiosi è virtualmente illimitata ma i nostri scopi cognitivi organizzano, incorniciano e riducono questa serie indeterminata e infinita di possibilità. Nel corso di un processo semiosico ci interessa sapere solo ciò che è rilevante in funzione di un determinato universo di discorso [...].[81]

La clarification qu'il fait représente une allusion, certes voilée mais bien ciblée, à certaines théories interprétatives radicales dérivées de la déconstruction et du poststructuralisme, contre lesquelles il lance une polémique dure portant sur les procédés et les résultats d'une analyse textuelle qu'il désigne sous l'appellation de « sémiosis hermétique ». Cette pratique herméneutique, qui fait l'objet d'un examen détaillé dans la première partie du volume et dont l'application est repérée dans l'histoire entière de la pensée occidentale, depuis l'hermétisme alexandrin jusqu'à la déconstruction, en passant par le néoplatonisme de la Renaissance et le romantisme, tirerait son origine du syncrétisme hellénistique.

Afin d'illustrer sa thèse, Eco explique que ce mélange de doctrines philosophiques et religieuses disparates, qui s'influençaient mutuellement en caractérisant la société et la culture de la Grèce des trois derniers siècles de l'ère païenne, recelait, et recèle encore aujourd'hui, une vision du monde se basant sur une conviction bien précise : celle selon laquelle la réalité est régie par un réseau de relations d'analogie, de similitude et de continuité. De cela découlerait l'idée en vertu de laquelle, à cause de la ressemblance présumée d'une chose avec n'importe quelle autre, « molte cose possono essere vere nello

[81] Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 326, {« La sémiosis est virtuellement illimitée mais nos objectifs cognitifs organisent, encadrent et réduisent cette série indéterminée et infinie de possibilités. Au cours du processus sémiosique, notre seul intérêt est de savoir ce qui est important en fonction d'un *univers de discours* déterminé […] » (U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 370. L'italique est de l'auteur)}.

stesso momento anche se si contraddicono »[82]. Et si elles se contredisent cela signifie qu'elles font référence, de manière symbolique et cachée, à une quelconque vérité secrète, dissimulée astucieusement sous forme d'un message initiatique, afin de résulter comme incompréhensible au plus grand nombre. Seuls ceux qui sont versés dans ces arcanes pourraient aller à la chasse d'un tel message.

Toutefois, comme le précise Eco, lorsqu'ils l'auront ensuite découvert et enfin décrypté, en le trouvant ambigu et incertain, ils croiront qu'il n'est pas le vrai message. Ce faisant, ils se lanceront encore dans une course folle à la poursuite effrénée d'une vérité qui, en se révélant toujours comme étant vide, prolongera sa recherche à l'infini. Mario Perniola, en commentant ce point, s'est exprimé ainsi :

> La semiosi ermetica rimanda così ad una interpretazione infinita che non si può mai arrestare e il cui unico contenuto è in fondo l'affermazione della coincidenza degli opposti. "Il pensiero ermetico trasforma l'intero teatro del mondo in fenomeno linguistico, e contemporaneamente sottrae al linguaggio ogni potere comunicativo" (Eco, 1990, p. 45). Il sincretismo ermetico peraltro non induce i suoi seguaci ad un atteggiamento di umiltà: al contrario, poiché diffida di tutte le determinazioni e di tutte le opere, crea un vuoto che viene riempito dalla presunzione di detenere il segreto del mondo; il fatto che questo segreto sia inesprimibile pone l'adepto dell'esoterismo ermetico al riparo da ogni verifica e da ogni controllo e potenzia la sua arroganza.[83]

Tout cela engendrerait, selon Eco, des surinterprétations[84] pouvant amener à de véritables mystifications culturelles qu'il estime être largement diffusées auprès de plusieurs courants contemporains de la critique littéraire américains et européens, du *reader-oriented Criticism* au *New Critics* et au *Practical Criticism*, liés à la déconstruction,

---

[82] *Ibidem*, p. 43, {« Plusieurs choses peuvent simultanément être vraies et se contredire entre elles » (*Ibidem*, p. 54)}.

[83] Mario Perniola, *Le ultime correnti dell'estetica in Italia*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 52, {« La sémiosis hermétique renvoie ainsi à une interprétation infinie qui ne peut jamais s'arrêter et dont le seul contenu est, au fond, l'affirmation de la coïncidence des opposés. "La pensée hermétique transforme le théâtre du monde en un phénomène linguistique et, parallèlement, elle retire au langage tout pouvoir communicatif" (Eco, 1992, p.56). Le syncrétisme hermétique par ailleurs n'induit pas ses adeptes à une attitude d'humilité : au contraire, puisqu'il se méfie de toutes les déterminations et de toutes les œuvres, il crée un vide qui est rempli par la présomption de détenir le secret du monde ; le fait que ce secret soit inexprimable met l'adepte de l'ésotérisme hermétique à l'abri de toute vérification et de tout contrôle, ce qui renforce son arrogance » (N.T.)}.

[84] Surinterprétation est d'ailleurs le terme employé en guise de titre pour le volume, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, qui a été publié chez Bompiani en 1995 et qui réunit les textes remaniés des Tanner Lectures, les trois conférences qu'Eco a tenues en 1990 à Cambridge. Celles-ci sont accompagnées des communications, faites par Richard Rorty, Jonathan Culler et Christine Brooke-Rose lors du séminaire qui a suivi, et de la réplique conclusive d'Eco lui-même.

mais, à cet égard, éloignés de la pensée originaire de Derrida. C'est exactement contre une telle perspective que le sémioticien piémontais propose sa théorie des limites de l'interprétation, qui prévoit que les textes et les messages puissent être chargés de multiples sens, sans pour autant arriver à les épuiser tous. Mais, il précise aussi qu'on ne peut pas s'arroger « il diritto di dire che il messaggio può significare *qualsiasi cosa* »[85] et ajoute finalement que « c'è un senso dei testi, oppure ce ne sono molti, ma non si può dire che non ce n'è nessuno, o che tutti sono egualmente buoni »[86]. Afin de limiter la dérive incontrôlée du sens, il pose donc des limites à la liberté herméneutique du destinataire.

Pour ce faire, Eco établit que, dans le but d'actualiser le sens d'un texte, la participation du lecteur ne doit consister ni à suivre ses seules idées ou hypothèses interprétatives – ce qu'il appelle *intentio lectoris* – ni à remonter à ce que l'auteur voulait dire (*intentio auctoris*). En revanche, elle doit être capable de repérer et donner suite à la stratégie textuelle dissimulée sous l'apparence des mots, en respectant le critère de « coerenza testuale interna [che] controlla gli altrimenti incontrollabili impulsi del lettore »[87], critère qu'il dénomme de façon provocatrice *intentio operis*. En d'autres termes, par cette expression l'auteur fait référence à tous les indices linguistiques, thématiques et sémantiques que le discours textuel dissimule, mais qui font partie d'une stratégie narrative se déployant discrètement et habilement par l'entremise de l'*Autore Modello* et du *Lettore Modello*.

L'Auteur Modèle et le Lecteur Modèle ne doivent pas cependant être considérés comme des personnes réelles, mais comme des concepts sémiotiques. Du point de vue théorique, le premier construit le texte selon un certain dessein, afin que le second en oriente le contenu (les différentes portions de l'histoire) vers certaines fins. Plus concrètement, le lecteur, cette fois-ci en chair et en os, est amené, en lisant un texte, à mettre en pratique sa stratégie narrative sous-jacente et, en activant l'encyclopédie requise pour l'actualisation de son contenu sémantique, est ainsi appelé à formuler des hypothèses interprétatives sur le sens du dessein global, qui coïncide, en fin de compte, avec l'histoire construite et lue. En s'exprimant sur ce sujet, Eco affirme que :

---

[85] Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 9, {« […] le droit de dire que le message peut signifier *n'importe quoi* » (U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, cit., p. 12)}.

[86] *Ibidem*, p. 55, {« Il y a un sens des textes, ou alors il y en a plusieurs, mais on ne peut pas soutenir qu'il n'y en a aucun, ni que tous sont également bons » (*Ibidem*, p. 67)}.

[87] Umberto Eco, *Interpretazione e sovrainterpetazione*, Milano, Bompiani, [1995] 2004, p. 79, {« […] cohérence textuelle interne [qui] contrôle les parcours du lecteur, lesquels resteraient sans cela incontrôlables » (U. Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 59). Cet ouvrage a été publié pour la première fois en anglais sous le titre *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

> Un testo è un congegno atto a produrre il suo Lettore Modello. Questo lettore […] non è colui che fa l'unica congettura giusta. Un testo può prevedere un Lettore Modello legittimato a tentare infinite congetture. Il lettore empirico è solo un attore che fa congetture sul tipo di Lettore Modello postulato dal testo. Poiché l'intenzione del testo consta principalmente nel produrre un Lettore Modello in grado di congetturare su di esso, l'iniziativa di questo lettore consiste nell'immaginarsi un Autore Modello che non sia quello empirico e che alla fine coincida con l'intenzione del testo. Così, più che un parametro da usare al fine di convalidare l'interpretazione, il testo è un oggetto costruito dall'interpretazione nel corso dello sforzo circolare di convalidare se stesso sulla base di ciò che costruisce come proprio risultato. Non mi vergogno ad ammettere che sto in tal modo definendo il vecchio ma ancora valido "circolo ermeneutico".[88]

Ainsi que nous le verrons mieux dans la deuxième partie de cette thèse, la pratique interprétative échienne peut être considérée comme une sorte d'investigation policière, où le détective (le lecteur), une fois retrouvés et analysés les traces et les indices laissés dans le texte (le lieu du crime) par l'assassin (l'auteur), sur la base de certaines hypothèses et conjectures, arrive à reconstruire les faits, c'est-à-dire à les encadrer dans un plan et à leur donner du sens. Comme nous avons pu le constater, les traces, les indices, les signes, les symboles, les messages, les textes, etc., acquièrent donc, dans l'univers sémiotique d'Eco, une centralité et une importance prédominantes, car ils font partie du paradigme théorique et critique sur lequel se fonde le développement de la connaissance scientifique. Cette méthode épistémologique et gnoséologique, de même que la pensée philosophique et esthétique d'Eco, sont à la base de sa compréhension, de sa vision et de sa représentation du monde qu'il confie aussi à ses romans qui, construits comme de véritables architectures culturelles très riches et complexes, peuvent être ainsi entendus comme un moyen d'apporter un regard différent sur la réalité.

[88] *Ibidem*, p. 78, {« Un texte est un dispositif conçu dans le but de produire son Lecteur Modèle. […] ce lecteur n'est pas celui qui fait une conjecture dont on puisse dire qu'elle est la « seule bonne ». Un texte peut projeter un Lecteur Modèle habilité à envisager des conjectures infinies. Le lecteur empirique n'est qu'un acteur qui fait des conjectures sur le genre de Lecteur Modèle postulé par un texte. Dans la mesure où l'intention du texte est fondamentalement de produire un Lecteur Modèle capable de faire des conjectures à son propos, l'initiative du Lecteur Modèle consiste à se représenter un Auteur Modèle qui n'est pas l'auteur empirique et qui, à la fin, coïncide avec l'intention du texte. Ainsi, plus qu'un paramètre qu'il conviendrait d'utiliser afin de valider l'interprétation, le texte est un objet que l'interprétation construit au cours de l'effort circulaire qui consiste pour elle à se valider à partir de ce qu'elle façonne comme son résultat. Je n'éprouve aucune honte à admettre que je définis de la sorte le vieux et encore valide "cercle herméneutique" » (*Ibidem*, pp. 58-59)}.

I.5. Les années 1990 : la consécration internationale comme professeur invité, essayiste et romancier à succès

Sur le plan narratif, les années 1980 se sont déroulées pour Eco de manière inattendue : après la sortie et l'exploit incroyable de *Il nome della rosa*, il a su consolider sa renommée de romancier à succès avec la publication, en octobre 1988, – comme nous l'avons signalé auparavant – de son deuxième ouvrage narratif, qui est devenu, en très peu de temps, un vrai best-seller mondial. Cela n'a pas été chose facile, pour lui, que de répéter le succès de son premier roman, étant données les attentes énormes que *Il pendolo di Foucault* avait créées parmi le public cultivé et de masse. Et pourtant l'écrivain alexandrin y est parvenu largement, en démentant tous ceux qui pensaient que son extraordinaire performance littéraire était plus le fruit du hasard – et/ou d'une promotion éditoriale très efficace – que d'un réel talent de narrateur.

Il semble fort probable qu'il se soit agi d'une stratégie commerciale adroitement orchestrée, surtout si l'on songe que des ébauches du manuscrit circulaient déjà au printemps de cette année-là, comme l'ont raconté ensuite ceux qui avaient été chargés par Eco lui-même de lire le livre avant sa parution officielle[89]. Tout cela est en outre confirmé par le fait que même quelques comptes rendus avaient été dévoilés avant que le roman ne soit présenté officiellement à la Foire du livre de Francfort. De toute façon, quoiqu'il en soit, *Il pendolo di Foucault*, grâce aussi à l'énorme attente qu'il avait su susciter auprès du grand public, a pu rapidement s'imposer à l'attention des passionnés, des curieux et des critiques littéraires, partagés entre admirateurs et détracteurs, ces-derniers ayant été particulièrement gênés par l'histoire qui était racontée, extrêmement complexe et sophistiquée.

Sur le plan politique et social, en revanche, avec les massacres perpétrés par la mafia, les conséquences de la chute du mur de Berlin, le bouleversement institutionnel de *Tangentopoli* et l'entrée en politique de Silvio Berlusconi, l'atmosphère qui régnait en Italie au début des années 1990 était marquée par une grande instabilité. Cet état de choses et un sentiment profond d'insécurité caractérisèrent également la littérature qui, sous l'impulsion d'une nouvelle génération d'écrivains, appelés *I Cannibali*[90], chercha à

[89] Les "cobayes" choisis par Eco « per saggiare emozioni e reazioni » furent : Omar Calabrese, Maria Corti, Alberto Asor Rosa, Ugo Volli e Mario Andreose. Nous apprenons ces informations dans le livre de Francesca Pansa et Anna Vinci, *op. cit.*, p.111.

[90] L'expression *I Cannibali*, les cannibales, fait référence à l'anthologie *Gioventù cannibale*, préparée par Daniele Brolli et sortie chez Einaudi en 1996. Ce volume réunit les récits d'écrivains jeunes et

s'ouvrir à des influences culturelles étrangères, notamment américaines. Un nouveau type d'engagement social alla de pair avec l'introduction dans la littérature narrative italienne de genres et de sous-genres qui ne lui étaient pas propres, tels l'horreur, le *pulp* et le gore. Elle élargit ainsi ses horizons culturels, en s'appropriant souvent certains langages et thèmes typiques d'autres formes d'art, comme la musique pop, le cinéma, la télévision et la bande dessinée.

Ce groupe de jeunes écrivains, dont Niccolò Ammaniti, Aldo Nove et Enrico Brizzi, très attentifs et ouverts aux changements de la société italienne, ne forma jamais une école, même s'il représenta un phénomène littéraire vaste, original et provocateur. Aux côtés des nouvelles recrues continuèrent à s'imposer à l'attention du grand public et de la critique les narrateurs les plus expérimentés, notamment Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino, Luigi Malerba, Sebastiano Vassalli, Antonio Tabucchi, Dacia Maraini et, bien entendu, Eco[91].

L'auteur du *Pendolo di Foucault*, en même temps que son activité d'essayiste et son activité académique, consolidée par la publication de nombreux ouvrages, tels que *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* (1993), *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994), *Cinque scritti morali* (1997), *Kant e l'ornitorinco* (1997) et *Tra menzogna e ironia* (1998), renforça sa vocation artistique et littéraire par la sortie en 1994 de son troisième roman, *L'isola del giorno prima*.

Le succès de ce livre, quoique plus mitigé par rapport à celui qui avait suivi la parution des deux premiers, et la reconnaissance de l'importance des travaux scientifiques tout juste évoqués contribuèrent à diffuser la réputation de son œuvre dans le monde entier. Pour cette raison, Eco fut appelé plus fréquemment à donner des cours dans plusieurs universités étrangères, dont la Harvard University, la Columbia University et la New York University, et dans d'autres institutions scientifiques et culturelles, comme le Collège de France et l'École Normale Supérieure de Paris, à participer à des colloques, des séminaires, des conférences, et à recevoir de nombreux titres et récompenses honorifiques[92].

---

anticonformistes, dont l'identité narrative – comme l'a remarqué Turchetta – « [...] per quanto variegata, si forma a partire da una comune volontà, al tempo stesso di rinnovamento letterario e di provocazione morale » (Gianni Turchetta, « I cannibali non mordono più », in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature 2005*, Milano, Il Saggiatore – Fondazione Mondadori, 2005, p. 11), {« [...] quoique variée, se forme à partir d'une volonté commune, à la fois de renouveau littéraire et de provocation morale » (N.T.)}.

[91] Ce que nous avons rapporté dans ce long paragraphe constitue une réélaboration personnelle de ce qui a été écrit par Romano Luperini, Raffaele Donnarumma *et al.* dans l'ouvrage *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 3, tomo XV, Palermo, G. B. Palumbo editore, 1998, aux pages 329 à 333.

[92] Il s'agit de trente-neuf titres de docteur *honoris causa* décernés par les universités du monde entier, dont le dernier lui a été conféré par l'Université de Turin le 10/06/2015, et de plusieurs prix et décorations, comme celles de Chevalier, Officier et Commandeur de la Légion d'Honneur. Nous apprenons ces renseignements depuis son site internet officiel, www.umbertoeco.it, consulté le 16/09/2016 à 13h42.

Ses interventions, faites à l'occasion de ces rencontres, ont été remaniées par la suite afin d'être éditées, sous forme d'essai, dans certains des volumes mentionnés précédemment. L'une des caractéristiques de ces écrits, peut-être celle qui les distingue le plus des écrits antérieurs, est leur caractère occasionnel, à savoir le fait qu'ils ont été justement conçus pour des occasions précises et différentes les unes des autres et qui ont été ensuite réunis dans un ouvrage n'ayant pas pour objectif de démontrer une thèse ou d'exposer une théorie.

Mais, malgré leur nature multiple, fragmentaire et non systématique, ces essais ont l'indiscutable mérite de rendre accessibles au plus grand nombre les thèmes chers à leur auteur, qui les a composés dans un souci de vulgarisation scientifique. De fait, grâce à un langage clair et explicatif, Eco y aborde les sujets principaux de ses recherches sémiotiques, ses réflexions sur la littérature et la narrativité et ses remarques sur certains aspects sociaux, politiques et culturels typiques du monde contemporain.

Un premier exemple symptomatique de cette nouvelle démarche scientifique et intellectuelle est représenté par le volume *Sugli specchi e altri saggi* (1985), qui réunit des essais couvrant une période s'étalant de 1972 à 1985. Il ne s'agit donc pas d'un ouvrage monographique et spécialisé, mais d'un recueil de textes très variés pour leur caractère et leur contenu, qui reflètent néanmoins tous les sujets sur lesquels l'auteur cherchait à appliquer la méthode de l'analyse sémiotique mise au point dans cette période. On y trouve, entre autres, le thème du signe, celui de la représentation à travers des formes diverses – telles que les images, les miroirs, le théâtre, l'écriture, les rêves –, le problème de la sérialité dans les arts, celui des conjectures sur les mondes possibles et, bien évidemment, le problème relatif au conflit entre interprétations acceptables et interprétations inacceptables.

Toutefois, les *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, regroupant les six communications présentées à l'Université d'Harvard entre 1992 et 1993 dans le cadre des prestigieuses Norton Lectures, et les volumes qui l'ont suivi, intitulés *Sulla letteratura* (2002) et *Costruire il nemico e altri scritti occasionali* (2011), peuvent être sans aucun doute considérés comme les ouvrages les plus représentatifs de cette tendance. Il y traite aussi, outre les idées et les thèmes récurrents dans le très vaste univers culturel et narratif d'Eco, des livres et des auteurs l'ayant largement inspiré ou directement influencé, et à l'égard desquels il affiche toute sa gratitude et paye ses dettes de reconnaissance. La liste est longue et donne le vertige mais, si on ne voulait citer que les plus importants, on pourrait commencer par Aristote, Thomas d'Aquin, Joyce, Manzoni, Borges, Nerval, continuer

avec Kant, Peirce, Conan Doyle, Fleming, Dumas (père), Sue, et terminer avec Heidegger, Popper, Mann, Proust, Flaubert et Dante.

Dans ces écrits, un noyau thématique vient occuper une place prédominante, celui qui concerne l'opposition, découlant toujours du problème de l'interprétation, entre vérité et fausseté ; les effets de cette opposition, qu'il observe dans différents aspects religieux, éthiques, philosophiques et littéraires de l'histoire de la pensée occidentale ; et toutes ses déclinaisons, allant du mensonge à la falsification, du faux à l'erreur historique, du dogmatisme au relativisme idéologique, etc.

À ce propos, le petit ouvrage *Tra menzogna e ironia*, rassemblant quatre lectures ayant pour objet le mensonge et l'ironie chez Cagliostro, Manzoni, Campanile et Hugo Pratt, se révèle significatif dans la mesure où il nous livre, dans un ton subtil et léger à fois, une analyse du pouvoir poïétique du langage. Et son quatrième roman, *Baudolino* (2000), s'inscrit exactement dans ce contexte, où l'auteur questionne aussi le thème des influences entre fiction et réalité, en particulier l'idée que l'invention de certains faits ou circonstances historiques permettrait d'illustrer, et donc de mieux expliquer, le « vrai » déroulement de certains événements du passé, sur lesquels l'historiographie n'a pas réussi à faire la lumière.

Menée selon une perspective historique, philosophique, littéraire et scientifique, l'étude proposée par l'ouvrage *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* peut être vue comme un approfondissement de ses recherches sur le langage. Plus spécifiquement, elle se consacre à la réflexion sur l'histoire du rêve, cultivé par la culture européenne, et des diverses tentatives, accomplies vainement au cours des siècles, de créer une langue unique et parfaite à partir des différentes langues et cultures occidentales.

Toujours dans le sillage des recherches linguistiques, même si, cette fois-ci, elles sont centrées plutôt sur des questions relevant de la sémantique, de la traductologie et de l'herméneutique, s'inscrit la publication de 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, un recueil d'essais portant sur les théories et les pratiques de traduction. Ce qui permet à Eco d'aborder une fois de plus les sujets majeurs de son œuvre, mais selon une optique intersémiotique et interdisciplinaire, de manière à voir, en d'autres termes, comment on peut réussir à interpréter des textes de nature différente et à en reproduire le sens, à partir des techniques d'adaptation et de transposition se fondant sur différents systèmes de langage et moyens de communication, comme le cinéma, la littérature, la musique, etc.

Dans ces années, en outre, parallèlement à l'axe de la recherche scientifique, Eco a poursuivi la voie des expérimentations linguistiques et des divertissements littéraires avec

la publication de *Vocali*[93] (1991), *Il secondo diario minimo* (1992) et *Sator Arepo eccetera*[94] (2006). Placés toujours sous le signe du « lasciatemi divertire », pour citer la célèbre expression de Palazzeschi, ces textes, par leur style et leur contenu, constituent la continuation idéale de *Diario minimo*. Il s'agit essentiellement de jeux langagiers et de compositions de nature différente qui, au-delà de leur dimension ludique et humoristique, se caractérisent par la réflexion sur la réécriture littéraire et le pouvoir des mots, qui transforment et réinterprètent le déjà dit.

I.6. Les années 2000 : entre romans, livres savants et recueils d'écrits occasionnels

Le début du nouveau millénaire, marqué par des événements qui, comme l'attentat du 11 septembre 2001 et les guerres en Iraq et en Afghanistan, ont bouleversé en profondeur les esprits et les certitudes de tous les citoyens de la planète, a été également caractérisé par toute une série de défis que la modernité a lancés à l'égard du monde d'aujourd'hui. Dans un contexte de globalisation économique, politique et culturel, les arts aussi ont été appelés à se confronter avec une société en changement perpétuel que les incessantes transformations du système néocapitaliste et les rapides progrès scientifiques et technologiques affectent constamment, en bousculant continuellement ses habituels points de repères idéologiques et pratiques[95]. D'un point de vue éminemment littéraire, dans un panorama culturel dominé de plus en plus par la médiatisation de la vie quotidienne et la fictionnalisation du réel, on a assisté, en Italie, à la parution d'ouvrages oscillant entre postmodernisme et réalisme, entre adhésion à une idée de littérature, conçue comme jeu de citations évasif et autoréférentiel, et réappropriation d'une manière de faire de la littérature,

[93] *Vocali* (Napoli, Guida, 1991) est un recueil de lipogrammes et monovocalismes, dont certains ont été créés à partir de textes littéraires très connus, comme ceux de Montale ou de Leopardi, d'autres sont des compositions originales. Dans la note introductive, Eco, en se rattachant à une tradition très ancienne, cite notamment son exemple le plus proche, c'est-à-dire Raymond Queneau auteur des *Exercices de style*, qu'Eco lui-même a traduits en italien pour Einaudi (Torino, 1983).

[94] *Sator Arepo eccetera* (Roma, Nottetempo, 2006) est un recueil de jeux linguistiques, comme ceux qui concernent la réécriture de certains vers de la *Divina Commedia* de Dante, d'homonymes, homophones, homographes et acronymes, comme celui qui donne le titre à l'ouvrage, qui est le fameux carré magique dont les mots peuvent être lus dans tous les sens, donnant toujours « sator arepo tenet opera rotas ».

[95] Une description détaillée et convaincante de l'état dans lequel se trouve la « moderne société liquide », ainsi qu'il la nomme, est offerte par Zygmunt Bauman dans son livre *Modernità liquida* (Roma-Bari, Laterza, 2002). La métaphore de la liquidité est employée pour signifier que tous les aspects de notre société d'aujourd'hui tendent à se liquéfier, c'est-à-dire à perdre leur solidité et leur durabilité sous l'impulsion des changements fréquents et continuels qui se produisent dans le monde contemporain.

entendue comme engagement direct pour affronter les problèmes de la réalité contemporaine[96].

Des romans, comme par exemple *Gomorra* (2006) de Roberto Saviano, *Troppi paradisi* (2006) de Walter Siti, *Romanzo criminale* (2002) de Giancarlo De Cataldo ou le recueil de textes *New Italian Epic* du collectif Wu Ming, reprennent des thèmes et des formes propres au courant postmoderne ou récupèrent des caractéristiques, surtout structurelles et stylistiques, s'inspirant du réalisme ou du modernisme des XIX^{e} et XX^{e} siècles[97]. Ces livres et d'autres encore, de même que certains ouvrages d'autres genres artistiques, comme le cinéma, témoignent de l'intérêt d'écrivains et de réalisateurs contemporains pour certains sujets, tels que la réécriture de l'histoire, la possibilité ou l'impossibilité de rechercher la vérité, le démasquage des mensonges politiques, dans un cadre narratif qui recourt à des techniques proprement fictionnelles et à des moyens liés à l'enquête journalistique ou au reportage documentaire[98].

Le rapport reliant la fiction à la réalité, au centre du débat littéraire et culturel à partir des années 1990, trouve par ailleurs un important écho dans les récents développements de certaines disciplines et approches de recherche, comme la sémiotique interprétative, la narratologie *postclassique* et les sciences cognitives, qui enquêtent sur le lien entre la dimension narrative et l'expérience humaine. De plus, de tels courants d'étude se situent à l'intérieur d'un contexte culturel caractérisé par la diffusion généralisée du récit qui, entendu en tant qu'histoire racontée ou intrigue, après avoir été banni de la littérature par les néo-avant-gardistes, est revenu en force à partir des années 1980. Sous forme de *storytelling*[99], c'est-à-dire de technique narrative visant à raconter une histoire dans le but de convaincre le destinataire, il s'est ensuite largement répandu jusqu'à envahir des domaines aussi variés que lointains entre eux, comme, par exemple, la politique, la

[96] Un volume très intéressant à ce sujet est celui d'Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* (Bologna, Il Mulino, 2007), où l'auteur, analysant plusieurs romans d'écrivains italiens et étrangers, dresse un tableau assez complet des tendances principales de la littérature narrative italienne des années 1980 jusqu'à 2007. Voir aussi l'ouvrage de Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

[97] Cf. le volume collectif : Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016.

[98] Cf. Raffaele Donnarumma, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne: scrittori italiani di oggi », in *Allegoria*, n° 57, gennaio-giugno 2008, pp. 26-54.

[99] Le *storytelling*, au sens de « mise en récit », est, d'après Salmon, une « machine à fabriquer des histoires », « une forme de discours qui s'impose à tous les secteurs de la société et transcende les lignes de partage politiques, culturelles ou professionnelles, accréditant ce que les chercheurs en sciences sociales ont appelé le *narrative turn* et qu'on a comparé, depuis, à l'entrée dans un nouvel âge, l'"âge narratif" » (Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éditions La Découverte, [2007] 2013, pp. 8-9).

publicité, le marketing, la télévision, etc., dans lesquels il était traditionnellement absent[100]. En outre, récemment, des anthropologues, des scientifiques, des psychologues et des philosophes ont démontré que le récit joue un rôle important aussi dans les processus d'interprétation et de représentation du monde. Cette conception sera notamment un des nœuds essentiels de notre réflexion pour expliquer, et mettre à l'épreuve, les théories échiennes de l'interprétation des textes face à sa production romanesque de fiction.

D'après ces spécialistes, le récit peut être considéré non seulement comme un moyen de communication ou d'expression artistique, mais également comme un instrument cognitif capable d'expliquer comment l'esprit humain fonctionne lorsqu'il est appelé à ranger et à interpréter les faits et les expériences stockés par notre mémoire[101]. Ce sujet – ainsi que nous le verrons mieux par la suite – constituera par ailleurs l'un des arguments principaux dont nous nous servirons tout au long de ce travail pour démontrer notre thèse sur l'interprétation des textes narratifs (et par conséquent de la fiction), parce que nous sommes persuadés qu'il peut représenter une clé de lecture différente afin d'analyser, de manière originale, l'œuvre échienne.

C'est précisément dans cette perspective que nous pouvons lire quelques-uns parmi les travaux les plus récents et fondamentaux d'Eco, tels que, par exemple, *Kant e l'ornitorinco* (1997) et *Dall'albero al labirinto* (2007), cherchant à explorer les mécanismes et les processus cognitifs qui sont à la base du problème du sens et de l'interprétation des phénomènes culturels, notamment des textes narratifs.

Certains de ces aspects, et d'autres encore, sont également repérables dans les derniers romans, *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), *Il cimitero di Praga* (2010) et *Numero zero* (2015), où ils sont traités surtout en relation avec le thème de la mémoire et de l'identité individuelle.

Toujours au sujet de la mémoire, plus particulièrement celui de la mémoire transmise et conservée par les livres, Eco accorde une attention spéciale dans le volume *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia* (2006) qui, avec le précédent *Riflessioni sulla bibliofilia* (2001) et le suivant *Non sperate di liberarvi dei libri* (2009) écrit avec Jean-Claude Carrière, constitue un triptyque intéressant axé sur l'importance et le rôle qu'il a encore à jouer dans notre société hyper-technologique. Dans ces écrits transparaît, en plus, tout l'amour d'Eco pour les livres, entendus aussi bien comme des objets matériels à

[100] Cf. John Pier et Francis Berthelot, *Narratologies contemporaines : Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2010.

[101] Cf. Stefano Calabrese (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009.

collectionner, pour un plaisir exclusif et solitaire, que comme un moyen apte à satisfaire notre soif de connaissance et à faire susciter en nous des émotions, des questionnements ou des plaisirs, à partager sans modération, dans un dialogue millénaire autour d'eux entre auteurs et lecteurs.

Dans le sillage de ses travaux sur les médias de masse, qui sont le fruit du regard attentif, critique et ironique qu'Eco porte sur la réalité contemporaine, s'inscrivent les deux ouvrages *La bustina di Minerva* (2000) et *A passo di Gambero* (2006), ainsi que ses tout derniers ouvrages, *Pape Satàn Aleppe*, *Come viaggiare con un salmone* et *Sulle spalle dei giganti*, publiés à titre posthume en 2016 et 2017 par *La nave di Teseo*, une nouvelle maison d'édition qu'il a contribué à fonder. Les textes qui y sont réunis représentent un vaste éventail d'idées et réflexions souvent récurrentes, mais qui attestent de l'importance capitale qu'elles revêtent dans le panorama intellectuel d'Eco comme source d'inspiration théorique et artistique, et de « ce que Barthes appelait le "flair sémiologique", cette capacité que chacun de nous devrait avoir de saisir du sens là où on serait tenté de ne voir que des faits, d'identifier des messages là où on serait incité à ne voir que des gestes, de subodorer des signes là où il serait plus commode de ne reconnaître que des choses »[102].

Récemment, ses dernières activités en tant que spécialiste de philosophie, d'esthétique, de sémiotique, de linguistique, de littérature, de Moyen Âge ont été confiées à des écrits qui, comme par exemple *Storia della bellezza* (2004), *Storia della bruttezza* (2007), *Vertigine della lista* (2009), *Scritti sul pensiero medievale* (2012) et *Storia delle terre e dei luoghi leggendari* (2013), racontent et examinent l'histoire de la culture, de l'antiquité classique jusqu'à nos jours, à la lumière de catégories iconographiques-esthétiques et philosophiques-littéraires qui n'ont jamais constitué une valeur absolue et intemporelle, mais qui ont pris des formes et des aspects divers, selon les différents contextes historiques et culturels de référence.

Pour conclure ce préambule consacré à la présentation du parcours intellectuel échien, qui n'est qu'une partie préliminaire de notre thèse, nous pouvons dire que, dans cette bio-bibliographie raisonnée d'Umberto Eco, nous avons voulu reconstruire, sur le fond d'un cadre historique et littéraire couvrant plus d'un demi-siècle et englobant plusieurs mouvements artistiques et courants de pensée, les moments cruciaux de son extraordinaire et richissime carrière d'hommes de lettres, professeur, chercheur et animateur culturel. En même temps, dans le but de dresser un tableau représentatif, mais non exhaustif, des

[102] Umberto Eco, *La Guerre du faux*, cit., p. IV. La citation est extraite de la *Préface à l'édition française* écrite par l'auteur lui-même.

thèmes et des problèmes constituant son œuvre monumentale, nous avons voulu retracer les lignes principales, par lesquelles ont évolué sa pensée théorique, son activité de critique et sa pratique romanesque, et à partir desquelles nous articulerons notre travail dans les chapitres qui suivent.

PREMIÈRE PARTIE

La dialectique interprétative entre texte et lecteur dans le cadre des recherches d'esthétique, des études structuralistes et des analyses de critique littéraire d'Eco

1.1. Le modèle interprétatif échien à l'aune de l'esthétique de Pareyson, du structuralisme et de la théorie de la communication : de l'« œuvre ouverte » au « message à fonction esthétique »

Dans le but de démontrer que le problème de l'interprétation des textes narratifs (et de ses enjeux cognitifs, sociaux et culturels) est le sujet fondamental qui, selon nous, traverse et rend en même temps cohérente et originale la vaste production théorique et romanesque d'Umberto Eco, notre intention est de consacrer ce premier chapitre de la première partie de notre thèse à l'exposition du modèle interprétatif échien, tel qu'il a été conçu d'abord comme « œuvre ouverte » et développé ensuite, au cours des années 1960, en termes de « message à fonction esthétique ». Autrement dit, notre objectif est de faire comprendre par quelles étapes et avec quelle finalité a pris forme et s'est imposée, dans les premiers écrits esthétiques, sémiologiques et littéraires d'Eco, la question de l'élaboration d'un modèle interprétatif qui explique l'existence, prévue par les produits de l'art contemporain qu'il étudie, d'un type particulier de rapport de réception, qui se fonde sur la dialectique entre leur forme et l'ouverture interprétative que celle-ci suscite et réglemente à la fois chez le destinataire.

En prenant notamment en considération les ouvrages *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, *Opera aperta* et *La struttura assente*, nous montrerons en effet que, d'après nous, l'objet principal des premières réflexions échiennes portant sur l'art contemporain (et en particulier sur l'art néo-avant-gardiste) est constitué justement par la formulation d'un modèle qui décrit, en tenant compte de l'organisation structurale[103] spécifique de ce genre d'œuvres d'art, l'« ouverture » fondamentale qui les caractérise et qui les prédispose à l'interprétation libre et plurielle du destinataire.

Plus précisément, à travers la discussion des concepts-clés, sur lesquels Eco articule les recherches qu'il mène à cette époque, tels que ceux de « forme », « structure » et « code », d'une part, et, d'autre part, ceux de « fidélité », « liberté interprétative » du récepteur et « pluralité des sens de lecture », nous mettrons surtout en évidence la présence, illustrée par le modèle interprétatif ainsi conçu, de la dialectique existant entre la forme de ces ouvrages artistiques et leur ouverture à l'intervention de l'interprète. Grâce à la présence de cette dialectique, nous pourrons ainsi expliquer comment la particulière organisation

[103] En suivant les principes fondamentaux du structuralisme linguistique, que nous exposerons plus en détail par la suite, nous entendons par « structurale » cette organisation de l'œuvre d'art qui est décrite en termes de structure, c'est-à-dire d'un ensemble d'éléments et de leurs relations réciproques, qui constituent la forme spécifique de l'œuvre d'art par laquelle est véhiculé son propre contenu.

structurale de ces ouvrages, formelle et thématique à la fois, les "ouvre" à la réception du destinataire, en stimulant et en orientant en même temps ses possibilités interprétatives multiples et polysémiques.

À la lumière de ces considérations, l'hypothèse de travail que nous entendons démontrer dans les pages suivantes concerne donc notre conviction selon laquelle cette dialectique entre la forme de ces œuvres d'art et l'interprétation à la fois « ouverte » et « orientée » de la part du destinataire constitue la problématique fondamentale autour de laquelle Eco bâtit sa théorie de l'interprétation des textes narratifs, de *Opera aperta* jusqu'à *I limiti dell'interpretazione*, en passant par *Lector in fabula*.

C'est pourquoi, dans les parties développées ci-dessous, nous focaliserons notre attention notamment sur les passages, les concepts, les auteurs et les courants de recherche principaux qui ont conduit le spécialiste italien à poser les premiers fondements théoriques et méthodologiques de son paradigme interprétatif. Le but de notre argumentation sera moins de faire un simple exposé descriptif de ce paradigme que d'en suivre le parcours évolutif et critique, de façon à souligner le rôle joué par les différentes approches disciplinaires et les nombreux apports notionnels auxquels Eco a eu recours dans cette phase initiale de sa réflexion, tout en mettant en valeur les points cruciaux du développement riche et cohérent d'un sujet qui a constamment embrassé tous ses champs d'intérêts, liés tant à la pratique scientifique que, dans un second temps, à l'écriture créative.

À cet effet, dans la première partie de ce chapitre nous verrons que l'idée embryonnaire d'Eco de concevoir un modèle interprétatif est née au moment où, tout en étudiant l'esthétique de Thomas d'Aquin, objet de son mémoire de maîtrise à l'Université de Turin, et tout en analysant les diverses expériences de l'art contemporain, il constate certaines analogies entre les méthodologies scolastiques et les méthodologies structuralistes quant à leur approche des problèmes du beau et de l'objet artistique. Comme nous l'exposerons mieux par la suite, à ce propos il observe notamment que, indépendamment de leurs multiples et importantes divergences conceptuelles, l'aspect méthodologique essentiel qui autorise, selon lui, à rapprocher ces deux domaines d'études si éloignés est représenté par la fonction remplie par la catégorie de forme dans l'examen de l'œuvre d'art. Plus particulièrement, cet aspect est représenté par l'idée, partagée aussi bien par l'esthétique thomiste que par le structuralisme, selon laquelle la forme est entendue comme un modèle d'organisation de l'œuvre d'art qui, en constituant cette dernière comme un tout cohérent

et unique, permet à un interprète d'en exprimer le sens et la valeur à partir justement de la façon spécifique dont l'œuvre organise son contenu.

Cela dit, ce que nous tenons ici à faire remarquer est le fait que l'analyse échienne de la notion de forme chez Thomas d'Aquin, qui occupera une place prépondérante dans cette première partie, nous sera utile pour montrer que cette même notion a été ainsi reprise par Eco – mais aussi approfondie à la lumière du concept de forme chez Pareyson, comme nous l'analyserons dans la partie suivante – en vue de l'élaboration du modèle de l'« œuvre ouverte ». En effet, comme cela sera mieux exposé par la suite, nous verrons que ce modèle est proposé exactement dans le but d'expliquer les phénomènes très diversifiés de l'avant-garde artistique contemporaine comme étant tous des produits caractérisés par une forme, qui les structure de telle sorte qu'ils « s'ouvrent » à l'intervention interprétative de leurs destinataires, principe qui constitue la véritable base théorique et méthodologique de notre étude portant sur le problème de l'interprétation des textes narratifs chez Eco.

Après avoir énoncé ces considérations sur la forme et la réception de l'œuvre d'art, telles qu'Eco les formule dans son livre *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, dans la deuxième partie de ce chapitre nous exposerons comment elles ont ensuite été enrichies sous l'influence de la théorie esthétique de son maître, Luigi Pareyson, afin d'être étendues à la compréhension des pratiques artistiques néo-avant-gardistes, et comment elles ont donc été développées dans les essais de *Opera aperta*. La discussion des points les plus importants concernant la conception de la forme chez Pareyson – en vertu de laquelle, dans son *Estetica* il envisage l'œuvre d'art comme une « forme » non complètement réalisée qui parvient néanmoins à prendre un sens précis grâce à la manière spécifique par laquelle son interprète la réalise –, nous permettra non seulement de démontrer que l'idée centrale de la théorie échienne de l'interprétation des textes narratifs, présentée définitivement dans *Lector in fabula*, – c'est-à-dire la fondamentale coopération interprétative du lecteur dans l'activation du sens d'un texte –, a été développée à partir de ce postulat de la conception esthétique pareysonienne. Qui plus est, en nous appuyant précisément sur ce dernier, cette discussion nous permettra aussi et surtout de soutenir que chacun des ouvrages artistiques d'avant-garde qu'Eco examine dans *Opera aperta* peut donc être considéré comme une illustration du modèle de l'« œuvre ouverte », parce que chacun d'entre eux est effectivement conçu comme une forme « inachevée » qui, pour être pleinement et diversement achevée, prévoit l'intervention du destinataire, en faisant en sorte que ce dernier reconnaisse les dynamiques de production de ces ouvrages et en dégage les enjeux interprétatifs au moment même où il s'applique à leur réception.

En d'autres termes, ce que nous tenons le plus à souligner – parce que ceci constitue, à notre avis, un incontournable fil rouge conceptuel intervenant tant dans ses formulations théoriques que dans la conception de ses romans – est la constatation selon laquelle, en proposant dans le livre homonyme le modèle interprétatif de l'« œuvre ouverte », Eco fait de ce modèle l'instrument dont il se sert pour expliquer l'existence dans ces œuvres d'art d'une dialectique entre leur forme et leur ouverture aux processus de la réception, en vertu de laquelle il peut ainsi décrire comment leur organisation structurale favorise et en même temps réglemente la liberté interprétative du destinataire.

En outre, comme nous le montrerons plus en détail par la suite, il est très significatif de noter que tout cela a pour conséquence le fait que, de cette façon, il peut affirmer que le sens et la valeur d'une œuvre d'art découlent d'une véritable activité herméneutique – qui s'instaure entre l'œuvre et son interprète (entre son organisation structurale et son « ouverture » à plusieurs interprétations) et qui peut être décrite sur la base de règles et de processus objectivement analysables –, et non de l'unicité de l'expérience artistique, qui, entendue comme une « connaissance intuitive », s'avèrerait ineffable et conceptuellement indescriptible en raison des intuitions esthétiques que l'œuvre d'art susciterait chez le récepteur et qui ne pourraient être exprimées par ce dernier que de manière objectivement non analysable. Une telle conception de l'art – qui, propre à l'esthétique de Benedetto Croce[104], dominait à l'époque et qu'Eco voulait critiquer fermement – faisait en effet de l'intuition et de l'expression des images, par lesquelles un interprète pouvait appréhender l'œuvre, le seul moyen pour pouvoir reconnaître sa valeur et le seul objet de son intérêt, ce qui avait pour corollaire de la refermer dans une dimension subjective et spirituelle et de réduire l'apport critique de l'interprète à une attitude passive et contemplative.

Au contraire, la conviction qu'Eco murit à cette époque porte sur le fait que le destinataire a un rôle cognitif et actif bien plus important à jouer dans l'expérience esthétique. En effet, il est persuadé – et en cette persuasion se révèle, selon nous, l'influence majeure représentée par la pensée esthétique de Pareyson – que ce rôle s'inscrit précisément dans la dialectique entre forme et interprétation, entre l'organisation structurale de l'œuvre d'art, entendue comme un objet cohérent et « ouvert » parce qu'inachevé, et la liberté interprétative du récepteur, dont la tâche est donc d'achever cette œuvre, en lui donnant une configuration conforme aux possibilités sémantiques qu'elle lui

[104] Les ouvrages de référence où Croce présente et discute sa théorie esthétique sont *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, *Breviario di estetica* et *Aesthetica in nuce* (1928), qui ont été tous publiés chez la maison d'édition Laterza de Bari, pour laquelle il a exercé les fonctions de conseiller éditorial pendant environ quarante ans.

propose et qu'il réalise. C'est pour cette raison que cette dialectique peut véritablement être considérée comme une opération « formative » impliquant tant le pôle de la production que le pôle de la réception, à savoir une activité en vertu de laquelle il est demandé au destinataire de finir de "former" (c'est-à-dire de donner une forme déterminée à) l'œuvre, tout en cherchant à faire ressortir d'elle la potentielle variété des sens qu'elle-même lui suggère.

Selon cette perspective, en analysant les manifestations artistiques de la néo-avant-garde, Eco peut alors affirmer que ce sont justement ce caractère inachevé de leurs formes et cette activité dialectique « formative » qu'elles impliquent, recherchés de manière programmatique par leurs auteurs, qui ouvrent l'œuvre d'art à la diversité de ses réalisations et à la pluralité des lectures qu'elle-même, par la manière dont elle est structurellement et originairement organisée, encourage auprès de ses interprètes.

Ainsi que nous pouvons le constater, cette idée de forme, qui résulte de ces dernières observations, se prête de cette façon à être définie en tant que modèle d'organisation structurale commun à des produits artistiques contemporains très variés, qui permet ainsi d'envisager chacun d'entre eux comme un tout unique et cohérent, mais indéterminé et par là même ouvert à plusieurs sens interprétatifs.

De plus, ce qui sera important pour nous de remarquer est que, dans ces années 1960, en s'intéressant à la linguistique saussurienne et au structuralisme, Eco est influencé notamment par les concepts de signe, signification, relations d'opposition, système de relations, qui l'amènent à analyser le problème de la forme de l'œuvre d'art en l'abordant en termes de « structure ». Comme il sera mieux expliqué par la suite, la structure est entendue, selon une approche théorique et méthodologique intégrant la linguistique structurale à l'esthétique d'ascendance pareysonienne, comme un modèle hypothétique en vertu duquel il est possible, pour le spécialiste italien, de décrire les règles, qui régissent le système des relations caractérisant les différents éléments et niveaux fondamentaux constituant toute œuvre d'art, c'est-à-dire sa structure particulière, et qui permettent ainsi et également de mettre en évidence les mécanismes de production et les processus d'interprétation de ses sens.

C'est pourquoi, dans la troisième partie de ce chapitre nous introduirons la catégorie de structure conçue de la sorte, afin d'approfondir, suivant une perspective linguistique et structuraliste précise, la question des rapports dialectiques entre la forme de l'œuvre, à savoir la structure des relations concernant ses éléments fondamentaux (les signes) et ses niveaux constitutifs (formel, thématique, idéologique, etc.), et les plurielles ouvertures

interprétatives offertes au destinataire. À cet effet, en exposant les principes cardinaux de la linguistique de Ferdinand de Saussure et ceux du structuralisme de ses pères fondateurs, dont Eco s'est inspiré, nous serons en mesure de montrer que ce dernier se sert de cette conception de la structure pour développer le modèle de l'œuvre ouverte, en décrivant les règles et les processus qui déterminent les rapports de signification entre sa forme spécifique et ses potentiels multiples sens, dans le but général de mieux faire comprendre comment la disposition particulière des caractéristiques structurales de l'œuvre encourage et coordonne à la fois ses interprétations possibles.

Toutefois, après avoir défini les propriétés attribuées à la notion de structure linguistique ainsi entendue et après avoir évoqué la fonction « méthodologique » remplie par celle-ci dans le cadre de cette dynamique esthétique et herméneutique, nous focaliserons ensuite notre attention sur les remarques qu'Eco a formulées au sujet du courant du structuralisme dit « ontologique ». À ce propos, nous verrons qu'à l'égard de ce dernier il a adressé des critiques concernant surtout la conviction, soutenue par exemple par Claude Lévi-Strauss, qui présuppose l'existence d'une présumée « structure objective » invariable, qui serait réellement présente dans et capable d'expliquer toutes les manifestations de la vie sociale et culturelle d'une communauté donnée (et donc aussi les faits esthétiques eux-mêmes) en termes linguistiques de constantes, de système d'oppositions et de rapports de signification.

Comme nous le préciserons plus amplement dans les pages qui suivent, en polémiquant notamment avec cette prise de position théorique, faisant de la méthode structurale une approche philosophique « ontologique » qui conçoit la structure comme une « réalité objective » totalisante et fixe, ne prenant pas en compte les différentes caractéristiques structurales relatives aux contextes historiques et culturels divers dans lesquels s'inscrivent les phénomènes très hétérogènes qu'elle est censé décrire, Eco propose, à l'inverse, de considérer la structure comme un modèle théorique, servant à expliquer que toute œuvre d'art peut être entendue comme un objet, dont les différents éléments et niveaux constitutifs sont disposés à l'intérieur d'un système de relations d'oppositions et de rapports de signification qui les unit en un tout cohérent, en établit les sens respectifs et les ouvre ainsi à l'interprétation du destinataire.

En plus, en se fondant sur une méthodologie de dérivation principalement linguistique et communicationnelle, le sémiologue piémontais affirme aussi que la structure est un modèle théorique, qui est postulé afin de mettre en évidence, parmi des produits culturels variés et différents, la présence d'homologies structurales, c'est-à-dire la présence d'un

ensemble commun de lois et de propriétés analogues qui sont à l'origine de la génération et de l'interprétation de ces produits, qui sont envisagés en tant que faits de communication, à savoir en tant que messages codés dans des circonstances et avec des finalités déterminées, et décodés dans des situations et des contextes historiquement et culturellement variables.

Dans cette optique et, en même temps, dans le but d'approfondir davantage – selon une approche englobant, dans sa pensée esthétique et linguistique, aussi bien la théorie de l'information et la théorie de la communication que la réflexion sur les moyens de communication de masse – les questions inhérentes à l'élargissement du modèle interprétatif de l'œuvre ouverte des textes esthétiques (œuvres d'art, ouvrages littéraires, musicaux, cinématographiques, etc.) à tous les phénomènes culturels contemporains (concernant la radio, la télévision, la publicité, etc.), dans *La struttura assente* il analyse donc ces derniers comme des messages, qui sont émis par le biais d'opérations de codage et reçus grâce à des processus de décodage, dont il discute les règles, c'est-à-dire les codes linguistiques, esthétiques et culturels qui, étant acceptés par convention sociale et partagés par les émetteurs tout comme par les récepteurs, permettent la signification et la communication, la production et l'interprétation des sens de ces messages.

Ce faisant, il étend de fait son approche méthodologique et théorique de base, d'origine essentiellement esthétique et linguistique, aux apports de la sémiologie (et de la sémiotique naissante), qui lui donnent ainsi la possibilité d'envisager les dynamiques régulant la production et la communication de tous les messages, se rapportant à la vie sociale et culturelle d'une communauté donnée dans une période de temps déterminée, en termes de procédés de codage et de décodage. À la lumière de cette extension de son approche, dans la quatrième partie de ce chapitre nous pourrons alors démontrer que l'intérêt constant d'Eco pour les textes esthétiques (et pour les rapports dialectiques entre leurs formes « inachevées » et leur ouverture aux diverses réalisations interprétatives) devient intérêt pour les codes linguistiques, sociaux, esthétiques et culturels que ces textes eux-mêmes emploient conventionnellement et/ou contribuent à innover de façon critique.

En particulier, en nous appuyant sur les études de Roman Jakobson à propos des facteurs de la communication et des fonctions du langage, nous serons en mesure d'expliquer qu'Eco, en concevant la fonction « poétique », proposée par le linguiste russe, comme pouvant être propre à tout type de message, parvient ainsi à la reformuler en termes de fonction « esthétique », qui peut donc être remplie non seulement par les œuvres d'art, mais aussi par n'importe quel message, lorsque celui-ci est structuré de manière « ambigüe » et « autoréflexive ».

À ce propos, l'attention sera portée sur ce point essentiel afin de préciser que, pour l'auteur de *La struttura assente*, un message a une fonction esthétique lorsqu'il communique son sens d'abord et avant tout à travers la façon « ambigüe » dont il structure ses éléments formels et thématiques et à travers l'aspect « autoréflexif » par lequel il apparaît, qui obligent le destinataire à porter son regard interprétatif sur lui, c'est-à-dire sur sa structure inhabituelle et polysémique, pour mieux comprendre pourquoi il a été ainsi organisé et quels en sont les effets de sens. Cette précision nous permettra alors de voir que la structure des rapports de signification entre le plan de l'expression et le plan du contenu de l'œuvre d'art – structure qui, marquée justement par l'ambigüité et l'autoréflexivité, agence de la sorte le message de l'œuvre dans le but d'attirer l'intérêt du destinataire sur cette dernière – amène donc le destinataire à examiner, grâce à ses propres codes herméneutiques, la manière particulière dont l'œuvre est structurée, à savoir son « code général », afin de décoder ses différents niveaux de sens.

En outre, ce qui sera très important de remarquer est le fait que, en commentant l'introduction, au sein de la conception échienne du modèle interprétatif des textes esthétiques, des deux notions d'ambigüité et d'autoréflexivité qui caractérisent, à des degrés différents et de façon plus ou moins inédite et significative, la structure des ouvrages à fonction esthétique, nous montrerons que la dialectique entre leur forme « ambigüe » et « autoréflexive » et l'intervention interprétative du récepteur est alors conçue de sorte que ce dernier, pour saisir pleinement la portée originale et plurielle de leurs messages, doit analyser leurs structures formelles et sémantiques ainsi caractérisées en adaptant ses propres codes herméneutiques à la compréhension des codes langagiers et esthétiques, conventionnels et/ou innovants, adoptés par les auteurs de ces ouvrages.

À travers la réélaboration des catégories jakobsoniennes d'ambiguïté et d'autoréflexivité, et la réélaboration des concepts d'« idiolecte esthétique » et d'« étrangisation »[105] – le second étant entendu comme le procédé qui, déterminé par le

[105] Comme il sera expliqué plus en détail dans la quatrième section de ce chapitre, nous employons le terme d'« étrangisation » pour traduire en français, sur le modèle de sa traduction italienne rendue par le mot « straniamento », le concept d'*ostranenie*, qui a été proposé par le formaliste russe Viktor Chklovski pour définir l'un des procédés typiques de l'art, c'est-à-dire la « défamiliarisation ». Nous tenons en outre à préciser que nous utilisons le terme d'« étrangisation », parce qu'il nous semble mieux rendre, aussi à travers son étymologie, le sens du mot russe – qui fait référence aux concepts d'« étrange », d'« étranger » et d'« étrangeté » – que ne le fait le terme de « singularisation », qui a été choisi par Tzvetan Todorov pour sa traduction de l'essai de Chklovski « L'art comme procédé » (1917), d'où ce concept a été tiré. La traduction de Todorov est inclue dans son ouvrage *Théorie de la littérature* réunissant les textes des formalistes russes qu'il a traduits pour les éditions du Seuil, Paris, 1965. Enfin, nous signalons, par souci d'exactitude, que ce terme d'« étrangisation » est attesté dans la traduction, faite par Michel Pétris, de *La marche du cheval* de Chklovski lui-même, éditée par Champ Libre, Paris, 1973 (pp. 110-113).

premier, c'est-à-dire par le code stylistique propre à un auteur déviant de la norme linguistique et esthétique, produit un effet de défamiliarisation chez le destinataire –, réélaborations effectuées par Eco dans *Opera aperta* et surtout dans *La struttura assente* selon une perspective esthétique et sémiologique, nous pourrons, en dernière instance, constater que le modèle interprétatif échien, ayant pour but de décrire aussi bien les mécanismes de production que les processus de réception des œuvres d'art, est reformulé en tant que modèle fondé sur les codes communicatifs et culturels.

Plus exactement, ce faisant nous démontrerons que son modèle est conçu, à ce stade de sa réflexion, comme un modèle qui cherche à expliquer la dialectique entre forme et ouverture aux réalisations interprétatives, entre structure « ambigüe » et « autoréflexive » et interprétations plurivoques des textes esthétiques, en termes de rapports dialectiques entre codes standards et codes novateurs, entre codes normalisant et codes déviant de la norme, entre convention et innovation linguistiques, esthétiques et culturelles.

À ce sujet, nous verrons également que, dans le cadre de cette reformulation du modèle interprétatif, le récepteur, sollicité par l'effet de défamiliarisation, provoqué par le procédé d'étrangisation, caractéristique de l'idiolecte de l'ouvrage qu'il interprète, à porter son regard analytique sur sa structuration formelle et thématique ambigüe afin d'en comprendre plus et d'en faire ressortir la polysémie diversement interprétable, est amené de la sorte non seulement à reconnaître les codes conventionnels y utilisés, mais aussi à reconsidérer ses propres codes herméneutiques de manière à pouvoir explorer les nouvelles possibilités langagières et à pouvoir interpréter les nouveaux contenus culturels que les codes innovants, employés par l'auteur, proposent.

De cette façon, dans la conclusion de ce premier chapitre nous pourrons donc affirmer que, en considérant le message esthétique comme un message qui, par sa structure ambiguë et autoréflexive, à la fois stimule et oriente l'initiative interprétative du destinataire afin qu'il puisse en décoder l'idiolecte fondamental et en dégager ainsi sa plurivocité diverse, Eco parvient, à ce stade de sa réflexion, à redéfinir son modèle interprétatif de l'« œuvre ouverte » en termes de message esthétique, en l'entendant comme un modèle qui permet d'expliquer la dialectique entre la forme « ambigüe » et « autoréflexive » des textes esthétiques et leur ouverture à des lectures plurielles comme étant fondée sur des opérations de codage et de décodage. Cette dernière observation nous servira enfin à mettre en évidence l'importance centrale que le concept de code revêt en tant qu'instrument théorique et analytique, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, aussi bien dans les écrits sémiologiques d'Eco que dans ses essais de critique littéraire et mass-

médiatique, qui feront l'objet de notre discours dans le deuxième chapitre de cette première partie.

1.1.1. Le concept de forme dans l'esthétique de Thomas d'Aquin : un modèle d'organisation "structurale" de l'œuvre d'art selon Eco

Comme nous l'avons annoncé précédemment, dans cette partie nous nous occuperons de l'exposition du concept de forme, tel qu'il a été élaboré par Eco à travers l'étude de l'esthétique de Thomas d'Aquin. Selon nous, ce concept de forme contient en germe l'idée qui est à l'origine de la première formulation de son modèle interprétatif des textes esthétiques exposé dans *Opera aperta*.

En effet, entre les années 1950 et les années 1960 Eco s'attache à développer une réflexion esthétique sur la « forme » des œuvres d'art (notamment de celles d'avant-garde), c'est-à-dire sur leur organisation interne et, plus précisément, sur l'idée selon laquelle c'est la manière spécifique, dont ces œuvres organisent leur contenu, qui permet à leur interprète d'en faire dégager le sens et la valeur.

Comme nous l'avons anticipé, le point de départ de sa réflexion est représenté par l'esthétique de Thomas d'Aquin, auteur d'une *Summa Theologiae*, un traité théologique et philosophique inachevé qui, comme son nom latin l'indique, constitue une synthèse extraordinaire des connaissances acquises dans les deux domaines mentionnés et consacrées à l'usage des étudiants universitaires de l'époque.

De l'œuvre immense du « Docteur angélique » Eco analyse surtout la partie relative à l'esthétique, dans le but de démontrer qu'une première étude systématique des questions concernant le beau et l'art avait été menée par le philosophe médiéval bien avant leurs théorisations officielles remontant au XVIII[e] siècle et notamment à Baumgarten. Plus particulièrement, ainsi qu'il le précise dans la préface à la deuxième édition de son mémoire de maîtrise, republié en 1970 sous le titre *Il problema estetico in Tommaso D'Aquino*, son objectif était de prouver que, contrairement à ce que Croce et ses disciples estimaient, « à l'intérieur du système philosophique de Thomas d'Aquin, il existait une vision esthétique *cohérente* »[106].

[106] Umberto Eco, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 12 (l'italique est de l'auteur). Plus loin dans ce passage, il ajoutait aussi la remarque selon laquelle, à l'époque où il menait sa recherche, « […] persistait toujours la croyance suspecte et accablante que l'esthétique était née avec Baumgarten, et qu'auparavant il n'existait qu'un marais, un domaine infantile et

Dans le premier chapitre de l'ouvrage, en définissant mieux son champ d'analyse, il pose « le problème d'une possible consistance objective et des conditions subjectives d'une expérience particulière »[107] qui, en partant de la contemplation d'objets « beaux », comme peuvent l'être « non seulement un poème ou un tableau, mais aussi un cheval, un coucher du soleil, une femme »[108], produit en ceux qui les regardent un réel « plaisir esthétique ». En fait, il veut montrer, contre toute idée reçue sur ce sujet, qu'il existait, dans la culture médiévale, une conception esthétique qui considérait la beauté, non seulement comme expérience idéalisée d'un plaisir spirituel, mais aussi comme expérience concrète d'un plaisir sensible. Sur ce dernier point, il convient de préciser, ainsi que le fait Schiffer dans son volume sur Eco, que ce « plaisir esthétique » était vu comme une jouissance, mais une « jouissance certes de l'âme, plus que du corps »[109], et que le plaisir sensible n'avait rien à voir avec la jouissance sexuelle ou matérielle.

Pour ce faire, Eco conduit, par la lecture de différents auteurs de l'époque, une enquête sur la sensibilité esthétique médiévale qui l'amène à reconnaître la présence, chez certains d'entre eux, d'un « intérêt pour le beau sensible, pour la beauté des choses de la nature et des objets d'art »[110]. Afin d'illustrer sa thèse, il écrit :

> Il est sûr que le Moyen Âge intègre les données de la culture classique dans le cadre d'une sensibilité nouvelle […] et que par bien des aspects tout son discours philosophique se révèle être, plutôt qu'une phénoménologie de la réalité expérimentée, une phénoménologie de la tradition culturelle. Il s'ensuit qu'au Moyen Âge s'affirme une conception de la Beauté comme réalité purement intelligible, comme harmonie morale, comme resplendissement métaphysique […]. […] Et pourtant la culture médiévale abonde de documents qui nous montrent qu'il existait en elle un intérêt pour le beau sensible, pour la beauté des choses de la nature et des objets d'art. De sorte que le problème ne consiste pas à mettre en opposition un type de sensibilité et un autre […] mais plutôt à opérer une intégration d'un aspect à l'autre, et à considérer le "champ de l'intérêt esthétique" médiéval comme énormément dilaté par rapport au nôtre.[111]

---

balbutiant. Le livre entendait montrer […] qu'à la place d'un marécage, il y avait une pensée, une manière cohérente de penser les problèmes du beau et de l'art […] » (*Ibidem*).

[107] *Ibidem*, p. 15.

[108] *Ibidem*, p. 15.

[109] Daniel Salvatore Schiffer, *op.cit.*, p. 42.

[110] Umberto Eco, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, cit., p. 19.

[111] *Ibidem*, pp. 19-20.

Ce qui est mis en relief dans ce passage est notamment le fait que la culture médiévale avait développé deux visions de la beauté, qui n'étaient pas en conflit entre elles, mais qui pouvaient être examinées selon une optique visant à les accorder. L'une était la « beauté intelligible » (*infra*) qui, en pouvant être appréhendée par l'intellect, était considérée, dans un sens métaphysique et spirituel, comme le reflet d'un ordre divin hiérarchisé et harmonieux, dans lequel elle avait sa fin ; l'autre était la « beauté sensible » qui, en découlant de la contemplation par l'esprit de l'harmonie du monde et de ses formes, était perçue comme « un plaisir, non plus seulement esthétique, mais pur et désintéressé, constituant une fin en soi »[112].

Ce que nous tenons surtout à souligner est que c'est précisément dans le cadre d'une telle sensibilité esthétique qu'Eco s'intéresse à la vision que Thomas d'Aquin avait de la beauté et de l'art et que cette vision se fonde sur la notion de forme qui découle, à son tour, de la conception thomiste du « Beau comme transcendantal »[113]. Afin de bien cerner cette problématique, qui est abordée dans le deuxième chapitre de son livre, Eco explique que, selon la philosophie scolastique, considérer le beau comme un transcendantal signifie l'envisager comme une « propriété permanente de l'être »[114] et, en vertu de cela, lui assigner ses attributs les plus propres : « une concrétisation, une nécessité, une objectivité, une dignité »[115]. En d'autres termes, il souligne le fait que, par ces remarques, Thomas d'Aquin reconnaît au beau transcendantal, entendu donc comme une caractéristique propre à tout être (objet ou individu), un statut métaphysique, à savoir une existence réelle qui fait en sorte qu'il soit vu comme un modèle esthétique valable universellement, parce que « représentation d'un univers hiérarchiquement organisé en une parfaite harmonie de Causes et de Fins »[116].

Cette précision permet ensuite à Eco de poursuivre son examen selon une double perspective : dans un premier temps (chapitre III), à travers la discussion des aspects psychologiques et cognitifs de la perception du beau (appelée la *visio* esthétique[117]) –

---

[112] Daniel Salvatore Schiffer, *op. cit.*, pp. 49-50.

[113] « Le Beau comme transcendantal » est le titre du deuxième chapitre du *Problème esthétique chez Thomas d'Aquin*.

[114] « Thomas considérait le Beau comme un transcendantal, comme une propriété permanente de l'être : l'être dans son entier est tel qu'*il peut* être vu comme beau […] ; tout être détient en soi des conditions permanentes de beauté » (Umberto Eco, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, cit., p. 60. L'italique est de l'auteur).

[115] *Ibidem*, p. 37.

[116] *Ibidem*, pp. 32-33.

[117] La *visio* esthétique chez Thomas d'Aquin doit être entendre, comme Eco nous l'explique, non seulement en termes de perception sensible, mais aussi comme appréhension intellectuelle : « Il s'agit donc

aspects qui sont relatifs respectivement aux émotions, à la délectation et à l'appréhension intellectuelle ; dans un second temps (chapitre IV), à travers l'analyse du concept de forme et des critères formels chez Thomas d'Aquin, par lesquels ce dernier parvient à attribuer au beau une consistance objective.

Ce qui nous intéresse le plus de mettre en évidence ici est l'importance que, selon Eco, le penseur médiéval accorde aux trois critères formels du beau, à savoir la *proportio* (la proportion), l'*integritas* (l'intégrité) et la *claritas* (la clarté), ce qui témoigne du choix de ce dernier de faire de la catégorie de forme le paramètre concret sur lequel il fonde la valeur du beau, ainsi qu'Eco lui-même l'affirme dans l'extrait suivant :

> Le concept de forme devra […] être considéré en tout premier lieu comme une notion-clé de la pensée esthétique de Thomas d'Aquin. Les textes thomistes sur le Beau nous disent de manière exhaustive que le Beau est une valeur qui se fonde sur la forme, et que, pour être perçue comme belle, la chose doit être focalisée du point de vue de la cause formelle ; ils nous expliquent que le Beau, en tant que transcendantal, est coextensif à l'être, et qu'une chose *est* dans la mesure où sa production procède d'un dessein rationnel qui *informe* la matière ; et ainsi de suite.[118]

Comme Eco nous l'explique dans ce passage, pour Thomas d'Aquin un objet (« la chose ») – mais ce discours est valable aussi et surtout pour une œuvre d'art – est beau non pas parce qu'il est perçu en tant que tel. Il est beau parce que nous le focalisons « du point de vue de la cause formelle », c'est-à-dire que nous reconnaissons en lui les caractéristiques (les trois critères formels) qui nous permettent de le considérer comme une forme *proportionnée*, c'est-à-dire bien équilibrée, *entière*, c'est-à-dire organique et cohérente, et *lumineuse*, c'est-à-dire harmonieuse aux yeux de celui qui l'observe. En outre, la forme est également conçue comme une totalité qui organise de manière cohérente et structurée une certaine matière.

Sur la base de ces dernières considérations, c'est justement l'organisation formelle ainsi entendue qui, selon l'esthétique thomiste, confère à un objet le statut de beauté concrète et objective. C'est d'ailleurs Eco lui-même qui soutient cela, en disant que :

---

d'une *vision, par l'intermédiaire des sens, d'ordre à la fois cognitif et intellectuel qui, tout en demeurant désintéressés, procure certains plaisir* » (*Ibidem*, p. 71. Les italiques sont de l'auteur).

[118] *Ibidem*, p. 83 (les italiques sont de l'auteur).

> L'examen des trois critères formels du Beau nous a amené à lui reconnaître une consistance objective, laquelle s'identifie avec l'aspect formel de la chose ; aspect formel qui, contemplé esthétiquement, se manifeste comme tel et revêt, dans cette rencontre, sa qualité esthétique, et confère ainsi un caractère concret à la valeur "Beauté".[119]

Un autre aspect intéressant de cette question est que l'idée de forme que nous venons d'illustrer a été ensuite retrouvée par Eco dans le structuralisme des années 1960 et comparée avec sa conception de la structure. Comme nous le verrons mieux par la suite, indépendamment des évidentes différences fondamentales entre l'univers thomiste et l'univers structuraliste, – ainsi que l'auteur de *Il problema estetico in Tommaso D'Aquino* les passe en revue dans son ouvrage – « les méthodologies structurelles qui sont en train de s'imposer dans les sciences humaines ont des parentés non négligeables avec certains aspects des méthodologies scolastiques »[120]. Selon lui, l'un de ces points de convergence concerne justement la catégorie de forme, à entendre cependant non pas selon un sens métaphysique ou théologique, comme c'était le cas pour le penseur médiéval, mais selon un sens concret et immanent, celui qui permet de relier, à cet égard, la philosophie scolastique au courant structuraliste.

Considérée sous cet angle, la forme est donc perçue comme une dimension objective, un modèle formel qui structure une œuvre d'art et lui attribue une existence, une valeur et une autonomie pour ce qu'elle est et non pas pour la finalité supérieure à laquelle elle renvoie. Le trait commun entre les deux approches se place ainsi sous le signe de l'organisation formelle de l'objet artistique, qui confère à son contenu un sens selon la manière dont elle y est déployée et qui, en dernier ressort, constitue l'objet en tant que forme d'art. Pour le dire autrement, c'est l'idée d'un modèle d'organisation "structurale" de l'œuvre d'art, qui stimule et oriente sa réception de la part d'un interprète, qui autorise Eco à associer la méthode structuraliste à la méthode thomiste, modèle à entendre en termes de structure pour la première et de forme pour la seconde[121].

---

[119] *Ibidem*, p. 136.

[120] *Ibidem*, p. 9.

[121] Les remarques faites sur ce sujet par Anna Maria Lorusso nous semblent très pertinentes et c'est pour cette raison que nous les rapportons ici. Elle affirme : « La dimensione oggettiva dell'opera d'arte […], quella dimensione che la legittima in quanto *opera* autoconsistente, non sta nella materia di cui l'opera è fatta (materia che, pure, in tante esperienze estetiche del Novecento diventa programmaticamente centrale), né sta (crocianamente) nell'intuizione da cui nasce, ma sta nell'*organizzazione formale* che esprime. In questa centralità attribuita alla natura formale del Bello (e dunque dell'oggetto estetico) sta la vicinanza tra lezione tomista e lezione strutturalista » (Anna Maria Lorusso, *op.cit.*, p. 16. Les italiques sont de l'auteur), {« La dimension objective de l'œuvre d'art [...], cette dimension qui la légitime en tant qu'*œuvre* auto-consistante, ne réside pas dans la matière dont l'œuvre est faite (matière qui, d'ailleurs, pour de nombreuses expériences

Cette conception de la forme, qui est pleinement élaborée par Eco dans *Opera aperta* au début des années 1960, en plus d'être redevable à la philosophie de Thomas d'Aquin, est aussi le fruit de sa réflexion autour de l'esthétique de Pareyson qui, notamment à travers l'idée de forme « inachevée », a considérablement influencé la théorisation échienne de l'« œuvre ouverte ». C'est pourquoi, après avoir vu que, dans son premier écrit, à partir de l'étude de l'esthétique thomiste il parvient à mûrir la conviction selon laquelle le sens et la valeur de l'œuvre d'art découlent de la façon dont son organisation formelle influence sa réception chez le destinataire, dans la prochaine partie de ce chapitre nous pourrons montrer que ses analyses des ouvrages d'avant-garde menées dans *L'Œuvre ouverte* lui permettent, grâce au poids exercé sur lui par le magistère pareysonien, de concevoir l'œuvre d'art comme une forme « inachevée », c'est-à-dire comme une forme non totalement réalisée qui "s'ouvre" à l'intervention d'un interprète, afin que celui-ci la réalise en tant qu'œuvre achevée et dotée d'un sens, suivant les possibilités interprétatives qu'elle lui suggère. Cet approfondissement nous permettra ainsi d'appréhender la forme de l'œuvre d'art, non plus seulement du point de vue de son fonctionnement interne, mais aussi du point de vue de son impact vis-à-vis du récepteur, selon le rapport dialectique qui s'instaure entre son organisation formelle et l'interprétation de ce dernier. Comme nous le verrons mieux plus loin, ce dernier point constitue un passage très important dans la réflexion esthétique d'Eco, car celui-ci y introduit la problématique de la dialectique entre forme et « ouverture », c'est-à-dire entre l'organisation formelle de l'objet artistique et son ouverture à la liberté interprétative du destinataire.

1.1.2. La dialectique entre la forme de l'œuvre d'art et son « ouverture » à l'interprétation du destinataire : de l'*Estetica* de Pareyson à *Opera aperta*

Comme nous venons de le voir, l'étude de la philosophie scolastique et, en particulier, de la philosophie thomiste a permis à Eco, entre autres choses, d'expliquer la vision esthétique médiévale en termes de représentation rationnelle et ordonnée des objets artistiques à travers les catégories de beau et de forme. À l'inverse, la discussion échienne sur les expérimentations des courants artistiques contemporains – qui font l'objet de ses analyses dans *Opera aperta* et qui portent sur le rapport de l'art au chaos, à

esthétiques du XX^e^ siècle devient centrale dans leurs manifestes programmatiques), ni réside (à la manière de Croce) dans l'intuition d'où elle naît, mais réside dans l'*organisation formelle* qu'elle exprime. En cette centralité attribuée à la nature formelle du Beau (et donc de l'objet esthétique) consiste la parenté entre la leçon thomiste et la leçon structuraliste » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

l'imprévisibilité et à l'indétermination, des caractéristiques qu'il considère comme propres à certains aspects de la réalité culturelle de ces années-là – lui ont donné la possibilité de réfléchir « sul modo in cui l'arte di quel periodo ha cercato di *dare forma* a quel disordine »[122]. Ainsi que l'affirme Eco lui-même dans l'introduction à la première édition de son livre, *Opera aperta*

> […] si propone una indagine di vari momenti in cui l'arte contemporanea si trova a fare i conti col Disordine. Che non è il disordine cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice, ma il disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività ; la rottura di un Ordine tradizionale, che l'uomo occidentale credeva immutabile e definitivo e identificava con la struttura oggettiva del mondo.[123]

Par cette étude, il entend ainsi montrer que ces produits artistiques reflètent une conception du monde qui ne considère plus ce dernier comme un univers bien structuré, codé et figé une fois pour toutes dans ses interprétations – comme cela était le cas chez Thomas d'Aquin –, mais comme un univers ouvert et en devenir, dont les éléments se composent dans des formes imprévisibles et indéterminées, qui sont interprétables selon une pluralité de sens possibles. En outre, il tient à préciser que les auteurs de ces créations, afin de manifester leur vision de la réalité et leur sensibilité artistique novatrices, n'ont pas essayé d'imposer un ordre nouveau, mais ils ont tenté de représenter toutes les contradictions et les ambiguïtés de cette époque comme autant de possibilités de mieux connaître le réel et de le rendre compréhensible.

C'est dans ce contexte artistique et culturel précis que les produits de l'art d'avant-garde, sur lesquels Eco s'interroge dans les essais d'*Opera aperta*, sont analysés suivant la relation dialectique qui s'instaure entre leur forme, indéterminée et non complétement réalisée, et leur ouverture aux multiples réalisations interprétatives que leur forme même stimule chez les récepteurs ; une relation dialectique en vertu de laquelle ils sont, en d'autres termes, considérés comme des ouvrages étant caractérisés par une forme qui,

---

[122] *Ibidem*, p. 17 (L'italique est de l'auteur), {« à la manière dont l'art de cette période a cherché de *donner de la forme* à ce désordre » (N.T. L'italique est de l'auteur)}.

[123] Umberto Eco, *Opera aperta*, cit., p. 2, {« […] se propose comme une enquête de différents moments où l'art contemporain se trouve à traiter avec le Désordre. Lequel n'est pas le désordre aveugle et irrémédiable, l'échec de toute possibilité ordonnatrice, mais le désordre dont la culture moderne nous a montré la positivité ; la rupture d'un Ordre traditionnel que l'homme occidental croyait immuable et définitif et qu'il identifiait avec la structure objective du monde » (Cette introduction à l'édition italienne de 1962 n'étant pas été traduite dans la version française de l'ouvrage, c'est nous qui traduisons ce passage et les autres passages cités par la suite)}.

organisant leur contenu de façon à les faire apparaître comme « ambigus »[124] et inachevés, "s'ouvre" à l'initiative interprétative des destinataires afin que ceux-ci les achèvent en mettant en relief leur polysémie constitutive.

C'est pourquoi, dans cette partie nous montrerons comment cette dialectique entre la forme, ainsi conçue, de ce type d'œuvres d'art et l'ouverture aux interprétations diverses et plurielles qu'elle favorise chez les récepteurs a été illustrée par Eco dans *Opera aperta*, à travers ses analyses de ces mêmes œuvres et à l'aide de la conception pareysonienne de la forme esthétique, dans le but d'expliquer que cette dialectique représente, d'après nous, le principe théorique fondamental qui est à la base du problème de l'interprétation des textes narratifs chez Eco.

Cela étant et en visant à mieux éclairer l'importance de leur dialectique constitutive, nous verrons que ces ouvrages, qui se rapportent notamment à la musique sérielle, à la peinture informelle et à la littérature d'avant-garde, sont alors étudiés par le spécialiste italien sur la base d'une méthodologie tout à fait originale, intégrant dans le cadre des courants esthétiques et culturels contemporains une approche nouvelle à caractère linguistique et communicatif. Dans cette optique, en effet, les compositions électroniques de Berio, Boulez et Stockhausen, les tableaux des représentants de l'*action painting* ou du tachisme (comme, par exemple, Pollock et Dubuffet) et les ouvrages les plus expérimentaux de Joyce (*Ulysse* et *Finnegans Wake*) sont envisagés par Eco en tant que « messages esthétiques » qui, structurés de manière à ce que le système des relations entre les signes, qui les constituent, leur confère une dimension indéterminée et inachevée, s'ouvrent à la réception de leurs destinataires, auxquels ils offrent une richesse d'informations pouvant donner lieu à des sens multiples et « ambigus », c'est-à-dire non univoquement compréhensibles et qui demandent donc à être interprétés plusieurs fois et selon des points de vue différents[125].

---

[124] En nous appuyant sur l'acception qu'Eco lui-même attribue à ce terme, nous employons le concept d'« ambiguïté » pour définir l'une des caractéristiques fondamentales de la structure de ces œuvres d'art d'avant-garde, à savoir leur aspect multiforme et indéterminé qui, en leur conférant une dimension polysémique, les ouvre aux diverses et plurielles réalisations interprétatives que les destinataires peuvent en accomplir. Pour plus de détails sur ce concept, voir aussi la note suivante.

[125] À la lumière de la théorie mathématique de l'information dont Eco se sert également pour l'analyse, en particulier, des formes artistiques contemporaines, un message est conçu comme un ensemble contenant une certaine quantité d'informations. Le sens de ces informations peut être clair ou ambigu en fonction de l'ordre ou du désordre selon lequel le message est organisé. En d'autres termes, le sens est clair si le message est bien ordonné et prévisible, ce qui revient à dire que son contenu d'informations est limité et banal ; le sens est ambigu, à savoir plurivoque, si le message est désordonné et imprévisible, c'est-à-dire s'il est organisé de manière multiforme et originale, et dont la quantité d'informations transmises est en revanche considérable et significative. Le message à caractère esthétique, et notamment celui qui est typique de l'art contemporain, est un exemple de message hautement ambigu et polysémique. Bien évidemment, la prospective par laquelle

Comme il sera expliqué plus largement dans les sections suivantes, cette manière totalement innovante de se pencher sur les questions traditionnelles de la forme des objets d'art et de leur interprétation est due au fait que, dans cette période, Eco est influencé par les recherches portant sur la linguistique structurale tout comme sur la théorie mathématique de l'information et sur la théorie de la communication. L'aspect qui l'intéresse le plus dans ces recherches est le fait que, grâce à elles, il peut s'occuper de ces phénomènes artistiques en les analysant à partir des notions de « signe », « système de relations », « information », « ambiguïté » et du schéma de la communication jakobsonien prévoyant, entre autres, un émetteur, un message et un récepteur[126].

Selon cette perspective, englobant l'approche linguistique et communicationnelle dans le cadre de la théorie esthétique pareysonienne, nous démontrerons finalement que la dialectique entre la forme et l'ouverture aux interprétations polysémiques de ces ouvrages artistiques est alors questionnée par Eco sous un angle tout à fait original, à la fois esthétique et communicationnel, afin de voir que leurs messages plurivoques, qui découlent de leur forme ambigüe et inachevée, pour être pleinement saisis, requièrent l'intervention « formative » et interprétative du récepteur, qui est donc appelé à finir de « former » (c'est-à-dire à attribuer une forme achevée) ces ouvrages et, de ce fait, à dégager la pluralité potentielle de leurs sens, selon les possibilités interprétatives que leur organisation formelle originaire lui suggère.

À la lumière de ces dernières observations et de la finalité ainsi explicitée de notre argumentation, la conception esthétique fondamentale, en vertu de laquelle Eco peut considérer ces ouvrages comme étant caractérisés par la dialectique entre leur forme inachevée et l'intervention « formative » et interprétative du destinataire, lui est offerte par la théorie de la « formativité » de Pareyson, laquelle, pour cette raison spécifique, fera l'objet de l'examen suivant, qui se concentrera particulièrement sur la notion de forme chez le philosophe maître d'Eco.

La théorie de la formativité de Pareyson est exposée dans son ouvrage de référence, intitulé *Estetica. Teoria della formatività* (1954), dont l'objectif principal est ouvertement polémique, visant de fait à battre en brèche l'esthétique de Croce. Dans cet ouvrage, il

---

cette problématique est abordée est celle du destinataire, qui est appelé à décoder de tels messages (Cf. Umberto Eco, *Opera aperta*, cit., chapitre III, *Apertura, informazione, comunicazione*, pp. 95-151). Les caractéristiques du message esthétique d'après Eco seront approfondies dans le quatrième paragraphe de ce même chapitre.

[126] Le schéma de la communication verbale de Jakobson est exposé dans son ouvrage de référence en la matière *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pour la traduction française. Nous y reviendrons, pour en approfondir ses concepts-clés, notamment dans 1.1.4 (voir *infra*).

reproche notamment au philosophe néo-idéaliste le fait d'avoir réduit l'expérience artistique à l'expression d'une intuition pure et simple, qui est vue comme le moment initial du véritable acte de connaissance, qui reste cependant l'apanage exclusif de la philosophie. À cette vision privant toute œuvre d'art de sa valeur logique et cognitive, Pareyson oppose sa théorie, qui conçoit la formativité comme une activité dynamique et créatrice qui opère en vue de la concrétisation d'une intention précise, à savoir la volonté de donner une forme aux expériences et à la vie intérieure de l'homme.

La formativité est définie en effet « un tal "fare" che, mentre fa, inventa il "modo di fare" : produzione ch'è, al tempo stesso e indivisibilmente, invenzione »[127]. En la qualifiant de cette façon, Pareyson considère la formativité comme un processus qui est à la fois inventif et productif, dont il met, en particulier, l'accent sur le « faire » et sur la « manière de faire » par laquelle ce dernier se conçoit et, simultanément et inséparablement, s'objective. En ce sens, pour lui, ce « faire » est un processus opératoire concevant l'œuvre d'art comme quelque chose qui, au moment même où il se produit, invente la manière par laquelle il se réalise. En généralisant, nous pouvons affirmer que la formativité est donc entendue comme une opération "formative" se fondant sur des règles qui, n'étant pas données à priori, sont créées et instituées en même temps qu'elles sont rendues opératives afin de produire un certain ouvrage d'une telle « manière » et pas d'une autre[128].

De plus, il est intéressant également de remarquer est que, d'après Pareyson, cette conception de la formativité n'est pas valable uniquement pour le moment de la création d'un objet esthétique ; elle l'est aussi pour le moment de son interprétation, qui est un acte de production à part entière, car le destinataire y est appelé à l'exécuter, c'est-à-dire à lui donner une forme et un sens. Cette opération de production, entendue aussi bien en tant que création de l'artiste qu'en tant qu'exécution de l'interprète, implique donc pour les deux dimensions un processus de "formation" de la matière artistique, grâce auquel – pour

[127] Nous citons depuis la dernière édition de Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, [1954] 1988, p. 18, {« […] un certain "faire" qui, tout en faisant, invente la "façon de faire", une production qui est, en même temps et indissociablement, invention » (L. Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2007, p. 32)}.

[128] « Il formare, dunque, è essenzialmente un tentare, perché consiste in un'inventività capace di figurare molteplici possibilità e insieme di trovare fra di esse quella buona, quella ch'è richiesta dalla stessa operazione per la propria riuscita » (*Ibidem*, p. 61), {« L'acte de former, donc, est essentiellement un acte de tenter, puisqu'il consiste en une inventivité capable de figurer de multiples possibilités tout en trouvant parmi elles celle qui convient, celle qui est requise par l'opération même pour sa réussite » (*Ibidem*, p. 75)}. « [...] nell'arte non c'è altra normatività che quella della riuscita [dei vari tentativi], né altra regola che quella ch'è instaurata dalla singola opera da fare [...] » (*Ibidem*, p. 68), {« Dans l'art […] il n'y a d'autre normativité que celle de la réussite, ni d'autre règle que celle instaurée par l'œuvre à faire […] » (*Ibidem*, p. 82)}.

le dire autrement – cette matière prend une forme déterminée. Justement au sujet de la notion de forme, Pareyson, dans la préface à son livre, précise que :

> [...] qui si intende la forma come organismo, vivente di vita propria e dotato di una legalità interna: totalità irrepetibile nella sua singolarità, indipendente nella sua autonomia, esemplare nel suo valore, conclusa e aperta insieme nella sua definitezza che racchiude un infinito, perfetta nell'armonia e unità della sua legge di coerenza, intera nell'adeguazione reciproca fra le parti ed il tutto.[129]

En définissant la forme comme un « organisme vivant de sa propre vie et doté d'une légalité interne », le philosophe lui attribue un dynamisme opératoire (la « formativité »), qui la structure de manière à lui conférer une certaine organicité. Aussi, du fait qu'il la considère comme organique, cela signifie pour lui qu'elle est un tout cohérent et entier, dont les éléments sont liés entre eux de façon correspondante et unie. En outre, cette cohérence totale et constitutive fait en sorte que la forme procure à l'œuvre d'art une autonomie qui rend cette dernière indépendante de son créateur et qui l'ouvre ainsi à la réception de son destinataire.

Au vu de ces considérations sur les propriétés de la forme chez Pareyson et en nous appuyant sur les mots d'Anna Maria Lorusso, nous pouvons dès lors affirmer avec cette dernière que :

> […] per Pareyson l'opera d'arte ha una sua propria forma, e solo questa forma la costituisce in quanto opera, in quanto "oggetto" autoconsistente. E tuttavia proprio questa forma, che dà autoconsistenza all'opera la autonomizza dall'artista che l'ha prodotta, apre l'opera alla pluralità delle sue fruizioni, ovvero alla pluralità delle sue interpretazioni.[130]

C'est exactement la notion de forme ainsi entendue, en l'occurrence l'idée selon laquelle la forme, en conférant « auto-consistance », c'est-à-dire une organicité et une

[129] *Ibidem*, p. 7, {« […] on comprend ici la forme comme organisme vivant d'une vie propre et dotée d'une légalité interne : totalité, irrépétable dans sa singularité, indépendante dans son autonomie, exemplaire dans sa valeur, fermée et ouverte à la fois dans son caractère fini qui contient un infini, parfaite dans l'harmonie et unie par sa loi de cohérence, tout entière dans l'adéquation réciproque entre les parties et le tout » (*Ibidem*, p. 21)}.

[130] Anna Maria Lorusso, *op. cit.*, p. 20, {« […] pour Pareyson l'œuvre d'art a sa propre forme spécifique, et seule cette forme la constitue en tant qu'œuvre, en tant qu'« objet » auto-consistant. Et pourtant cette même forme, qui donne auto-consistance à l'œuvre et l'autonomise de l'artiste qui l'a produite, ouvre l'œuvre à la pluralité de ses actes de réception, à savoir à la pluralité de ses interprétations » (N.T.)}. Nous nous sommes inspirés du paragraphe « La lezione di Pareyson e la legalità della forma » (pages 19 à 21), d'où ce passage a été extrait, pour commenter la notion de « forme » chez le philosophe maître d'Eco.

cohérence propres, à l'œuvre d'art, la constitue en tant que telle, en la rendant de ce fait autonome et l'ouvrant de cette façon à la pluralité des interprétations des destinataires, qui nous autorise à rapprocher la réflexion esthétique d'Eco de la conception de son directeur de thèse. Ce point est donc, pour nous, particulièrement significatif, car cette notion de forme est faite sienne par Eco, qui l'intègre dans son modèle de l'œuvre ouverte et qui, ensuite, la reprend, tout en la revisitant, dans sa théorie de l'interprétation des textes narratifs, exposée dans son *Lector in fabula*. Ainsi que nous aurons l'occasion de mieux l'illustrer dans le second chapitre de la deuxième partie, dans ce dernier volume, en effet, indépendamment de sa révision, la notion pareysonienne de forme est employée par Eco pour qualifier le texte narratif de « machine paresseuse », à savoir pour le considérer comme un dispositif formel qui, pour fonctionner, requiert la collaboration du lecteur, laquelle prévoit que celui-ci en fixe les règles linguistiques, pragmatiques et sémantiques au moment même où il interprète le contenu de l'ouvrage qu'il lit.

Toutefois, il est important de souligner que, comme nous l'avons anticipé précédemment, dans les années 1950 à 1960, Eco se sert de la catégorie de forme empruntée à Pareyson pour interpréter les objets artistiques d'avant-garde qu'il étudie. À cet effet, dans le premier essai d'*Opera aperta*, intitulé « La poetica dell'opera aperta », il observe que les expérimentations musicales atonales de Stockhausen (*Klavierstück XI*), Berio (*Sequenza per flauto solo*) et Pousseur (*Scambi*) peuvent être comprises justement à la lumière de la dialectique entre leur forme, conçue de la sorte, et l'initiative « formative » et interprétative du destinataire. En effet, les compositions de ces auteurs, du fait qu'elles sont inachevées du point du vue de leur production, demandent à être achevées par l'interprète qui, en les exécutant, les réalise pleinement en tant qu'œuvres accomplies, en leur donnant une forme déterminée selon sa propre sensibilité musicale et ses propres connaissances culturelles. Comme le dit Eco lui-même :

> […] queste nuove opere musicali consistono invece non in un messaggio conchiuso e definito, non in una forma organizzata univocamente, ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete, e si presentano quindi non come opere finite che chiedono di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma come opere "aperte", che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente.[131]

[131] Umberto Eco, *Opera aperta*, cit., p. 33, {« Au contraire, les œuvres musicales dont nous venons de parler ne constituent pas des messages achevés et définis, des formes déterminées une fois pour toutes. Nous

L'auteur d'*Opera aperta* reconnaît d'ailleurs que ces compositions représentent des cas limites plutôt rares, mais particulièrement exemplaires d'une certaine tendance de l'art d'avant-garde. C'est pour cette raison qu'il discute aussi de tous ces ouvrages qui, tout en ayant une forme achevée et définie de façon plus ou moins univoque, peuvent néanmoins, en vertu de leur dimension structurale plus ou moins « ambiguë » et de leur fonction de « message esthétique », être interprétés plusieurs fois, et à chaque fois de manière différente et enrichissante. Dans le deuxième essai de ce livre, il examine donc les caractéristiques structurales (organisation « ambigüe » du matériel sonore, visuel ou métrique, cohérence constitutive des diverses parties, totalité singulière et autonome, etc.) qui feraient, selon lui, de chaque œuvre d'art une œuvre qui, même si elle affiche une forme bien déterminée et tout à fait achevée, ouvre ses « lectures » possibles à un ensemble plus ou moins défini de suggestions et de sens que son organisation bien structurée stimule en chaque interprète, à chaque fois qu'il en retire un plaisir.

Cet aspect nous semble très important et, pour mieux l'expliquer, nous rapportons ci-dessous un passage dans lequel Eco expose sa thèse, tout en manifestant clairement l'influence exercée sur lui par Pareyson :

> In tal senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì *aperta*, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriducibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una *interpretazione* ed una *esecuzione*, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale.[132]

À travers le discours mené jusqu'ici, nous avons pu évoquer le cadre théorique-méthodologique et le contexte historique-culturel, où ces manifestations artistiques sont apparues, ainsi que leurs caractéristiques structurales et les dynamiques relatives à leur production et à leur réception, qui ont été prises en considération par Eco pour pouvoir, à partir de ces mêmes objets d'art, parvenir à donner une définition de l'« œuvre ouverte ».

---

ne sommes plus devant des œuvres qui demandent à être repensées et revécues dans une direction structurale donnée, mais bien devant des œuvres « ouvertes », que l'interprète accomplit au moment même où il en assume la médiation » (U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 16-17)}.

[132] *Ibidem*, p. 34 (les italiques sont de l'auteur), {« En ce premier sens, *toute* œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale » (U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, cit., p. 17. L'italique est de l'auteur)}. Comme Eco lui-même le précise dans une note de bas de page, la référence est aux chapitres V et VI de l'*Estetica* de son maître.

Cela dit, ce que nous tenons toutefois à préciser est que la notion d'« œuvre ouverte » ainsi élaborée ne doit pas être entendue – ainsi qu'Eco l'affirme dans l'introduction à la deuxième édition italienne de l'ouvrage, datant de 1967 – comme une catégorie critique, mais comme un modèle théorique. En d'autres termes, elle ne sert pas, selon lui, à examiner analytiquement les divers phénomènes de l'art contemporain, même si elle naît exactement de l'étude d'un grand nombre d'entre eux. L'« œuvre ouverte » est plutôt un modèle théorique capable d'expliquer, d'un point de vue structural et esthétique, la caractéristique propre à toute œuvre d'art, contemporaine ou classique, d'avant-garde ou traditionnelle. Cette caractéristique est représentée par la dialectique entre, d'un côté, la forme « auto-consistante » de l'œuvre d'art, accomplie (mais pas forcément achevée) et, à des degrés différents, « ambigüe » et, d'un autre côté, son ouverture à l'intervention du destinataire ayant la possibilité de l'interpréter, voire de la réinterpréter continuellement et selon des perspectives nouvelles, suivant son organisation structurale spécifique et sans jamais en épuiser les sens ou en altérer l'unicité singulière et artistique.

Considérée sous cet angle, cette précision revêt, à notre avis, une importance capitale eu égard à notre argumentation, car, dans les chapitres qui suivrons, nous nous servirons de cette conception de l'« œuvre ouverte » pour démontrer qu'elle constitue une constante aussi bien de la pensée esthétique, sémiotique et littéraire que de la poétique romanesque d'Eco, celle sur laquelle il fonde sa théorie de l'interprétation des textes narratifs et, en même temps, celle sur laquelle nous nous appuierons pour expliquer l'une des caractéristiques structurales les plus marquantes de ses propres romans, à savoir leur dimension « ambigüe », multiforme et plurivoque ouvrant à la possibilité de les interpréter et de les réinterpréter sur plusieurs niveaux de sens et à partir de points de vue potentiellement toujours nouveaux et divers.

Il convient de relever ici le fait que, dans le débat sur l'esthétique et la culture de l'époque, Eco soutient également que ce modèle théorique traduit un certain *Kunstwollen*, parce qu'il représenterait « quella "volontà artistica" che si manifesta attraverso caratteri comuni in tutte le opere di un periodo, e in questi caratteri riflette una tendenza propria a tutta la cultura del periodo »[133]. Nous avons décidé volontairement d'employer dans ce sens précis le mot allemand *Kunstwollen*, car – comme cela sera montré par la suite – c'est

[133] *Ibidem*, p. 4, {« […] cette "volonté artistique" qui se manifeste à travers des caractères communs dans toute œuvre d'une période, et dans ces caractères elle reflète une tendance propre à toute la culture de cette période […] » (N.T.)}. Les précisions que nous venons de faire au sujet de la catégorie de l'« œuvre ouverte » sont exprimées de manière approfondie aux pages 18 à 21 de l'édition italienne du livre à laquelle nous nous reportons.

en prenant en compte cette acception que l'écrivain italien l'utilisera pour expliquer sa vision du postmodernisme, entendu non pas tant comme un courant philosophique et artistique historiquement circonscrit que comme une catégorie métahistorique, une façon de procéder de l'art qui aurait traversé les différents siècles et les différents mouvements artistiques et littéraires.

À la lumière de cette dernière considération, nous pouvons ainsi affirmer que l'*opera aperta* est donc conçue comme un modèle théorique, qui est posé par Eco afin d'illustrer, à travers l'analyse de produits esthétiques variés et différents, les principales caractéristiques structurales, communes à une certaine tendance artistique et culturelle s'étant manifestée dans des périodes historiques diverses, dont celle qui, selon nous, est la caractéristique fondamentale de sa théorie de l'interprétation des textes narratifs : c'est-à-dire la dialectique entre la forme auto-consistante, ambigüe et polysémique de l'œuvre d'art et son ouverture à l'intervention "formative" et interprétative du récepteur. Cette dialectique à la fois favorise et "limite" la dynamique en vertu de laquelle l'œuvre, par cette manière spécifique dont elle est structurée, s'ouvre à la réception du destinataire, dont elle stimule et en même temps oriente les interprétations plurielles les plus variées.

En outre, ce qui nous intéresse également de remarquer est que, ainsi entendu, ce modèle de l'« œuvre ouverte » permet de cette façon de mettre en évidence, au sein de cette caractéristique structurale, un aspect méthodologique crucial, qui consiste, selon Eco, à identifier dans cette dynamique dialectique précise le *modus operandi* typique de ce genre d'œuvre d'art, qui est commun aux auteurs et aux courants artistiques-culturels différents qu'il examine. En d'autres termes, l'« œuvre ouverte » est alors considérée comme un modèle théorique, qui permet aussi d'expliquer que, dans des mouvements artistiques apparemment si hétérogènes, historiquement et culturellement si bien différenciés, il est possible de repérer un caractère structural qui leur serait commun. Ce caractère serait leur "mode opératoire" distinctif, leur tendance à créer des ouvrages qui, par leur forme ambigüe et "inachevée", encouragent et coordonnent à la fois l'intervention d'un récepteur qui, pour interpréter leurs messages, en décode les différentes significations selon leur organisation structurale particulière et sa propre perspective herméneutique[134].

[134] Nous estimons important d'ajouter en outre que ce modèle de l'œuvre ouverte est vu par Eco aussi comme une « métaphore épistémologique ». À ce propos, il écrit (*Ibidem*, pp. 22-24) en effet que cette catégorie théorique peut être considérée comme un modèle de recherche général applicable à illustrer les problématiques sur lesquelles se penchent d'autres domaines des sciences humaines et certains courants d'études scientifiques, dont les principes théoriques et les modes opératoires seraient communs à ceux qui sont propres aux poétiques artistiques contemporaines. De plus, cette idée du paradigme théorique perçu en

Cette dernière constatation nous amène donc à soutenir qu'à ce stade de sa réflexion, en concevant ce *modus operandi* – envisagé en tant que processus « formatif » inhérent à la dialectique entre la forme de ces ouvrages et leur ouverture interprétative – comme la caractéristique structurale et esthétique commune à des phénomènes artistiques et culturels très variés, Eco parvient à définir l'« œuvre ouverte » comme un modèle théorique qui permet d'expliquer que c'est exactement ce *modus operandi* qui détermine l'organisation structurale de ce genre d'œuvres d'art, laquelle, en leur conférant une forme ouverte par la manière ambigüe dont elle les compose et par la dimension inachevée qu'elle leur attribue, prévoit ainsi l'initiative de l'interprète, qui est appelé à les interpréter, en en donnant un nombre illimité de lectures différentes et plurivoques.

Au sujet de ce tout dernier point, nous souhaitons cependant anticiper un aspect essentiel, sur lequel nous reviendrons plus largement dans les chapitres suivants, qui concerne l'idée de la pluralité infinie des interprétations que les ouvrages ainsi considérés pourraient stimuler chez le destinataire et qu'Eco semble suggérer dans *Opera aperta*. À vrai dire, cette idée d'une potentielle ouverture sémantique illimitée propre à ces produits artistiques a été ensuite revue par l'auteur italien dans ses livres postérieurs, à cause des pratiques interprétatives aberrantes qu'une application trop dévoyée de cette conception de la liberté de l'interprétation aurait justifiées au sein de certains courants critiques des années 1970-1980, tel que le déconstructionnisme. Dans *Lector in fabula* et notamment dans *I limiti dell'interpretazione*, il soutient, en réalité, qu'un ouvrage, à travers justement la façon spécifique dont il est structuré du point de vue formel et thématique, suscite l'initiative de l'interprète, mais, en même temps, pose des limites, c'est-à-dire des résistances, à la prolifération incontrôlée de ses interprétations, qui, pour cela, ne sont pas infinies, mais tout au plus indéfinies.

Au vu de ces dernières remarques et dans le but de synthétiser notre démonstration, il nous semble bon de souligner le fait que, en qualifiant de « formatif » ce processus dialectique, Eco identifie ce dernier comme la caractéristique structurale commune aux œuvres d'art qu'il étudie. Nous sommes dès lors en mesure de dire que l'idée de forme, que nous avons discutée dans les pages précédentes, se réfère non pas tant à l'objet artistique en lui-même qu'à un modèle théorique d'organisation structurale qui permet ainsi d'envisager ces œuvres d'art comme des produits uniques et « auto-consistants » qui, par la manière, à des degrés différents, ambigüe et inachevée dont ils sont constitutivement

---

tant que « métaphore épistémologique » a été ensuite reprise par Eco pour qualifier comme telle la sémiosis (cf. chap. II, Première Partie de la version italienne).

structurés, s'ouvrent à une pluralité de réalisations sémantiques différentes et, en même temps, orientent la liberté interprétative des destinataires au moment même où ces derniers s'attachent à leur réception.

Cette précision nous semble extrêmement significative car elle permet d'observer, à travers l'explication de l'importance particulière qu'Eco accorde aux caractéristiques structurales de ces ouvrages et aux processus inhérents à leur production et à leur réception, que l'auteur italien, afin de mieux analyser comment leur organisation formelle et thématique à la fois stimule et réglemente les interprétations diverses et polysémiques que les récepteurs peuvent en donner, se sert des concepts, entre autres, de signe, système de relations, rapports de signification, mais surtout de structure, qu'il emprunte à la linguistique saussurienne et au structuralisme dont il se rapproche entre la fin des années 1950 et le début des années 1960.

À propos de ce rapprochement, ce qu'il faut également signaler ici est la réussite de son opération, tout à fait inédite et déstabilisante par rapport au panorama culturel traditionnel de l'époque, qui visait à aborder l'étude des différents produits de l'art, surtout contemporain, de manière considérablement innovante, ce qui a justement fait l'originalité de *Opera aperta* et a par ailleurs contribué à son succès unanimement reconnu. L'enjeu de cette opération consistait en effet à envisager les problèmes de la production et de l'interprétation des œuvres d'art, notamment des œuvres expérimentales et d'avant-garde, selon une approche double, à la fois de type "humaniste" (plus proprement esthétique-linguistique) et de type "scientifique" (plus spécifiquement informatique), qui tendait à fusionner, dans un cadre théorique et méthodologique cohérent visant à les englober harmonieusement, les procédés linguistiques structuralistes et les notions esthétiques pareysoniennes avec les principes de la théorie mathématique de l'information et de la théorie de la communication.

Ce faisant, en se fondant sur ce cadre théorique et méthodologique général, lui donnant la possibilité de considérer les ouvrages artistiques, en particulier ceux de ces décennies-là, comme des messages structurellement « ambigus », ayant une forme « auto-consistante » et « inachevée » – et tout en étant produits de façon à ce qu'ils s'ouvrent à la réception multiple et plurivoque des destinataires –, Eco a pu élaborer et définir le modèle de l'« œuvre ouverte », en le concevant comme un modèle théorique qui permet, non pas d'analyser ces ouvrages, mais d'expliquer, en la postulant, l'existence d'un rapport dialectique entre leurs caractéristiques structurales et les possibilités interprétatives s'ouvrant aux destinataires.

C'est pourquoi, afin d'approfondir cette problématique, dans la prochaine partie, en tenant compte toujours de ce cadre théorique et méthodologique de référence, nous focaliserons notre argumentation sur les apports fournis, en ce sens, par le structuralisme, dans le but de démontrer que le développement du modèle échien de l'« œuvre ouverte » a été effectué suivant une approche qui – comme nous l'avons anticipé précédemment et comme il sera bien expliqué plus loin – intègre les principes de la linguistique saussurienne et du structuralisme dans la théorie esthétique d'ascendance pareysonienne.

À cet effet, nous étudierons en particulier les notions de « langue », entendue comme un « système de signes », et de « structure », entendue comme un « système de relations entre signes », afin de bien mettre en évidence, à partir de cette définition de structure, la fonction que cette dernière remplit au sein de la conception de l'« œuvre ouverte », qui amène Eco à reconsidérer le problème de la forme des œuvres d'art précisément en termes de structure. À ce propos, la structure est conçue aussi comme un modèle théorique, grâce auquel il est possible, d'après l'auteur italien, de décrire les règles, qui déterminent le système des relations entre les signes constituant tous les objets culturels (dont les œuvres d'art), à savoir leur organisation formelle et thématique, et qui permettent ainsi et également d'expliquer les mécanismes de production et les processus d'interprétation des sens de ces objets.

1.1.3. La structure comme « modèle théorique » dans le cadre de la conception échienne de l'« œuvre ouverte » : de la linguistique saussurienne au structuralisme lévi-straussien entre apports et critiques

Entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, tout en travaillant à la Rai en qualité de responsable de la programmation culturelle, Eco mène des recherches aussi multiples qu'hétérogènes portant en même temps, et notamment, sur la littérature et les mouvements artistiques d'avant-garde, ainsi que sur les langages et les formes des communications de masse modernes (c'est effectivement la période où il publie aussi *Apocalittici e integrati*). Ce faisant, il cherche à expliquer, à la lumière du cadre théorique et méthodologique d'origine fondamentalement esthétique et linguistique que nous avons esquissé auparavant, les caractéristiques structurales et les processus « formatifs » et interprétatifs, qui sont communs aux différents phénomènes culturels qu'il étudie. L'objectif – il est utile de le rappeler – est, toujours, pour lui de comprendre (et aussi de décrire) quelles sont les lois structurales et comment elles agissent dans la dialectique, à

l'œuvre dans ces phénomènes, entre leur forme et l'ouverture interprétative que celle-ci à la fois favorise et limite chez le récepteur.

Les réponses qu'Eco apporte à ces questions semblent être directement liées aux notions de structure, signification et communication que le structuralisme discute durant ces années et qui représentent – mises à part les divergences conceptuelles, dont certaines seront évoquées à la fin de ce paragraphe – les points de convergence entre ce courant et les recherches de l'auteur italien. En effet, par le biais d'une approche méthodologique d'origine structuraliste[135], il arrive à envisager tous les produits culturels pris en examen (et donc pas seulement les œuvres d'avant-garde) comme des « messages à fonction esthétique »[136]. L'idée fondamentale est que tous ces produits peuvent être considérés comme des messages, plus ou moins ambigus et plurivoques, qui doivent être interprétés différemment et à plusieurs niveaux de sens, selon les contraintes et les libertés de lecture que leur organisation structurale prévoit auprès des destinataires.

C'est pour cela que, afin d'approfondir l'explication des lois structurales et des processus interprétatifs régulant la dialectique entre la forme de ces ouvrages et leur ouverture à des lectures différentes et plurielles de la part de l'interprète, nous aborderons dans les pages suivantes l'étude de la notion de structure, en nous appuyant sur la perspective théorique et méthodologique échienne qui, sur ce sujet, a été particulièrement influencée par la réflexion conduite par le courant du structuralisme à travers la linguistique de dérivation saussurienne.

D'après ce courant, la structure est entendue comme un système organisé et cohérent d'éléments qui sont caractérisés par des relations réciproques d'opposition, selon le modèle de la langue comme système de signes, c'est-à-dire comme ensemble cohésif de relations entre ses éléments fondamentaux. L'idée d'étudier une langue comme un système de signes a été formulée par Ferdinand de Saussure qui, pour en décrire le fonctionnement et l'organisation, est parti de l'étude de ses composants essentiels, qui sont justement les signes.

---

[135] Comme nous le verrons plus précisément par la suite, Eco n'a jamais embrassé complétement le structuralisme, dont il contestait, à vrai dire, certains points théoriques, particulièrement ceux qui étaient propres au filon dit du « structuralisme ontologique ». Pour cette raison, nous ne pouvons pas affirmer qu'Eco a été un structuraliste convaincu. Il s'est rapproché de ce courant parce qu'il partageait avec celui-ci notamment sa ligne méthodologique et aussi parce que, dans ces années-là, Roland Barthes, en se fondant justement sur la méthode structuraliste, était en train de conduire des études l'amenant vers un autre domaine de recherche, qui intéressait beaucoup Eco : la sémiologie. Sur le lien entre Barthes et Eco au sujet des recherches sémiologiques, voir l'introduction et la première partie du chapitre suivant.

[136] Pour un approfondissement du concept de « message à fonction esthétique », se reporter au paragraphe suivant.

Dans son *Cours de linguistique générale* (1916), le linguiste suisse explique en effet que le signe est l'unité minimale qui préside à la formation des mots dont une langue est composée. Chaque signe est, selon lui, une entité produite par la relation qui lie un « signifiant », c'est-à-dire une image acoustique, à un « signifié », c'est-à-dire au concept auquel il renvoie[137]. La relation entre le signifiant et le signifié est à la base du processus de signification, qui consiste à attribuer du sens à un objet donné pris en compte[138].

En outre, Saussure précise que cette relation est immotivée, car elle n'est pas fondée sur un rapport de cause à effet entre le signifiant et le signifié. Il n'y a pas de correspondance naturelle ou logique entre, par exemple, le phonème « chien » et le concept auquel il fait référence. Le rapport qui les unit est purement arbitraire et conventionnel, puisqu'il est gouverné par un système de règles, qui sont instituées par convention sociale, sont partagées par un groupe linguistique déterminé et peuvent varier dans le temps.

Ces considérations permettent d'introduire la notion de *langue*, qui constitue l'un des principes de base de la linguistique saussurienne. Pour le linguiste suisse, la langue « est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus »[139]. Ainsi entendue, elle est donc un système conventionnel de signes accepté par une communauté linguistique, qui ne doit pas être confondue avec la *parole*. La parole est, au contraire, l'acte linguistique unique et singulier, qui est propre à chaque parlant ; c'est l'usage que celui-ci fait concrètement de la *langue* pour s'exprimer[140].

---

[137] « Le signe linguistique unit non une chose et un nom mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler "matérielle", c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait » (Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, [1916] 1995, p. 98).

[138] Saussure, lors de ses cours tenus à l'université de Genève, qui ont été ensuite transcrits par ses élèves et publiés posthumes dans un volume paru sous le titre de *Cours de linguistique générale* (1916), n'a jamais parlé expressément de « référent », qui est le terme qu'on a, depuis, pris à employer communément pour désigner l'objet réel observé, auquel se rapporte le lien entre signifiant et signifié. Ce sont Charles Kay Ogden et Ivor Armstrong Richards qui, en proposant un modèle de la signification triadique et non dyadique comme celui de Saussure, ont introduit le terme de « référent ». Selon les auteurs de *The meaning of meaning* (1923), le « référent » est placé, à l'instar du « symbole » (l'image acoustique ou graphique) et de la « référence » (le concept), sur l'un des trois sommets du fameux « triangle sémiotique » qui préside à la constitution du sens des mots (Cf. François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001).

[139] Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 25.

[140] Par souci de complétude, il nous semble opportun de mentionner les autres concepts-clés de la théorie saussurienne, qui sont devenus les fondements de la linguistique contemporaine. Nous pensons notamment : au concept de *langage*, entendu comme la faculté de pouvoir s'exprimer à travers des signes, qui caractérise toute forme de communication humaine, qu'elle soit naturelle ou artificielle ; à l'opposition entre *diachronie* et *synchronie*, à savoir entre l'étude de l'évolution historique d'une langue et l'étude de ses éléments à un moment donné, qui permet d'en expliquer l'organisation et le fonctionnement dans un temps, socialement et

De plus, soutenir qu'une langue est un système de signes revient aussi à dire que ces derniers ne doivent pas être considérés comme étant isolés, mais comme étant compris dans un système qui est cohésif, où ils entretiennent des relations réciproques d'opposition. Autrement dit, le signe, comme par exemple un terme d'une langue donnée, ne se résout pas simplement à l'union entre un signifiant et un signifié, envisagée en elle-même et séparée de l'ensemble des autres signes. Pour Saussure, au contraire, il doit être envisagé dans l'ensemble solidaire et relationnel qu'il forme avec les autres signes[141] et où, en raison des relations d'opposition qui se passent entre eux, il arrive à acquérir sa valeur sémantique « différentielle », celle qui permet de le distinguer des autres éléments du système et de lui conférer ainsi un sens déterminé.

À ce sujet, le linguiste genevois affirme en effet que, n'étant jamais isolé, un signe n'est pas porteur de sens en soi ; c'est pourquoi, il n'acquiert son sens que s'il se trouve en relation d'opposition avec les autres signes d'une chaîne linguistique donnée (par exemple, une phrase), où il a une position précise. Le sens du signe dépend donc de sa valeur, qui est due à sa position et à sa différence, c'est-à-dire à la place qu'il occupe dans la chaîne linguistique et, par conséquent, à la possibilité qu'il a de se différencier par rapport aux autres éléments du système dont il fait partie[142].

Cela dit, il est nécessaire de préciser que ce système de relations, qui affecte les signes d'une langue donnée et qui permet donc de leur attribuer une valeur « différentielle » et un sens déterminé, représente un modèle abstrait et général, dans la mesure où il décrit le fonctionnement et l'organisation de ces signes linguistiques d'un point de vue théorique, sans se charger cependant de prendre en compte leurs usages sociaux et historiques spécifiques. C'est pour cette raison que, dans l'optique de notre démonstration, cette précision est d'une importance capitale, car la conception de la langue que nous venons

---

culturellement, déterminé ; et à la distinction entre, d'une part, les *rapports syntagmatiques* (qui forment ce qui sera ensuite appelé l'« axe syntagmatique »), c'est-à-dire les relations d'opposition et de distinction fondant la valeur des signes qui forment une même chaîne linguistique, le « syntagme », et, d'autre part, *les rapports associatifs* (l'« axe paradigmatique »), à savoir l'ensemble des relations possibles dont un locuteur peut se servir en abstrait pour créer des associations analogiques entre les signes, pour sélectionner ceux qui peuvent remplacer certains signes d'un syntagme donné, selon des critères de proximité et de similitude.

[141] Comme le dit clairement Saussure : « La langue est un système dont toutes les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique » (Ferdinand de Saussure, *op. cit*., p. 124).

[142] Pour le dire avec les mots de Hjelmslev, qui approfondit les remarques saussuriennes : « D'une manière immédiate une langue apparaît […] comme un système de signes. Nous comprenons mieux maintenant qu'en réalité une langue est d'abord autre chose, à savoir un système d'éléments destinés à occuper certaines positions déterminées dans la chaîne, à entrer dans certaines relations déterminées à l'exclusion de certaines d'autres. Ces éléments, on peut, en accord avec les règles qui les régissent, les utiliser pour composer des signes. Le nombre de ces éléments et les possibilités de liaison de chaque élément sont fixés une fois pour toutes dans la *structure de la langue*. *L'usage de la langue* décide lesquelles de ces possibilités l'on exploitera (Louis Hjelmslev, *Le langage*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 60-61).

d'exposer et que nous entendons comme un système conventionnel de signes socialement établis, ayant entre eux des relations d'opposition qui en fondent la valeur et le sens, nous donne ainsi la possibilité d'insérer dans notre discours la notion de « structure », qui est considérée elle aussi en tant que modèle théorique.

Cette notion, qui définit la structure comme un modèle théorique, qui est justement caractérisé par un système de relations d'opposition entre ses éléments constitutifs et qui est donc postulé pour expliquer la présence d'analogies structurales entre des phénomènes sociaux et culturels très différents, a été d'abord introduite dans le champ des études linguistiques par l'« École de Prague » (dont les membres les plus influents ont été Roman Jakobson, Nicolaï Troubetzkoy et Sergeï Karcevski), pour être ensuite étendue à tous les autres domaines des sciences humaines et sociales.

Dans leurs *Travaux du cercle linguistique de Prague* (1929)[143], outre le concept-clé de « fonction », ces célèbres linguistes ont proposé le concept fondamental de « structure », qui a été élaboré en prenant comme point de départ le principe saussurien de la langue comme système qui unit, de manière cohésive, ses divers éléments à travers les relations que ces derniers entretiennent mutuellement. Plus particulièrement, en focalisant leur attention surtout sur les unités phonologiques minimales d'une langue, c'est-à-dire sur les phonèmes, Troubetzkoy et Jakobson parviennent à concevoir la structure comme un système de relations d'opposition régies par des règles, qui permettent de distinguer les phonèmes sur base de leurs traits pertinents, servant à établir leur valeur distinctive à partir de la « position » et de la « différence » que chacun de ces phonèmes assume par rapport aux autres dans une séquence phonologique déterminée.

La découverte de ces règles, constantes et distinctives à la fois, a été très utile pour les phonologues russes, au sens où ceux-ci ont pu comprendre que toutes les langues, si elles sont décrites suivant ces principes méthodologiques, affichent, indépendamment de leurs différences spécifiques, une structure phonologique similaire, c'est-à-dire un système de relations d'opposition entre les phonèmes qui institue leur différence réciproque en s'appuyant exactement sur ces mêmes règles[144]. En outre, l'approfondissement de l'étude

[143] Pour les thèses qu'il énonce, cet ouvrage a été justement vu, plus tard, comme le manifeste du structuralisme. En fait, parmi les principes fondateurs de ce dernier, entre autres choses, il expose la notion de « fonction », qui est à la base du « schéma de la communication » de Jakobson, et affirme l'existence d'unités phoniques minimales et distinctives, les « phonèmes », qui, en se distinguant des « phones », les sons concrets d'une langue, objet d'étude de la *phonétique*, constituent le champ d'analyse de la *phonologie*, la discipline que Troubetzkoy a contribué à fonder au moyen de ses recherches.

[144] « Tous les systèmes se réduisent à un petit nombre de types et peuvent toujours être représentés par des schémas symétriques […]. Plusieurs lois "de la formation des systèmes" se laissent dégager sans peine […]. Elles devront être applicables à toutes les langues, aussi bien aux langues mères (Ursprachen)

de ce type de règles a permis ensuite d'expliquer finalement que le fonctionnement et l'organisation des langues, tant au niveau de leur système phonologique qu'au niveau de leur système morphologique, syntaxique ou sémantique, se fondent sur une structure plus générale qui peut être ainsi considérée comme commune et invariante, et qui peut être posée en tant que modèle descriptif général, pour essayer de mettre en évidence les homologies structurales existant non seulement entre les différentes langues, mais aussi entre des phénomènes sociaux et culturels très variés.

Cette démarche est précisément celle qui a été suivie, par exemple, par Claude Lévi-Strauss dans ses écrits anthropologiques. Sur la base des recherches saussuriennes et des thèses des autres linguistes que nous venons de présenter, l'anthropologue français applique en effet la méthode de l'analyse structurale, mise en œuvre par Troubetzkoy et Jakobson, à l'analyse d'autres phénomènes, comme par exemple les sociétés primitives, qui sont donc étudiées selon le modèle de la structure linguistique. En se penchant notamment sur les lois qui régissent les structures de la parenté, il observe que, tout comme les éléments de base d'une langue, les différentes familles, qui composent les cellules fondamentales de ces sociétés, n'acquièrent leurs valeurs spécifiques que si elles sont placées dans des relations réciproques d'opposition. À travers ces observations, Lévi-Strauss constate que les structures élémentaires de la parenté[145] peuvent être considérées comme un modèle structural général susceptible d'être transposé dans d'autres domaines d'étude pour pouvoir décrire non seulement leurs propriétés différentielles, mais aussi leurs propriétés communes.

Dans l'un de ses livres les plus marquants, *Anthropologie structurale* (1958), d'une importance considérable pour ce qui est, entre autres, de l'élargissement de la méthode structurale à d'autres disciplines, il synthétise magistralement l'objet et la finalité de son opération de la manière suivante :

> L'objet de l'analyse structurale comparée n'est pas la langue française ou la langue anglaise, mais un certain nombre de structures que le linguiste peut atteindre à partir de ces objets empiriques et qui sont, par exemple, la structure phonologique du français, ou sa structure grammaticale, ou sa structure lexicale, […]. À ces structures, je ne compare pas la société française […] mais un certain nombre de structures, que je vais chercher là où il est possible

reconstruites théoriquement qu'aux divers stades de développement des langues historiquement attestées » (Nicolaï Troubetzkoy, *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, [1939] 2005, p. XXVII).

[145] *Les Structures élémentaires de la parenté* est le titre de la thèse revue et publiée chez les Presses universitaires de France à Paris en 1948.

> de les trouver, et pas ailleurs : dans le système de la parenté, l'idéologie politique, la mythologie, le rituel, l'art, le « code » de la politesse, et – pourquoi pas – la cuisine. C'est entre ces structures, qui sont toutes des expressions partielles […] de cette totalité qu'on appelle la société française, anglaise ou autre, que je recherche s'il existe des propriétés communes.[146]

De ces propos de Lévi-Strauss émerge clairement sa conviction selon laquelle, en décrivant, suivant la méthode de l'analyse structurale, les diverses manifestations de la vie sociale et culturelle d'une réalité donnée comme étant les parties d'un tout cohérent, dont les éléments sont insérés dans des systèmes de relations réciproques d'opposition, il est possible, au de-là des différences relatives à leurs respectifs contenus constitutifs, d'y rechercher des propriétés communes. Il s'ensuit que, si elles sont repérées comme telles, ces propriétés communes permettraient d'établir que dans toutes ces manifestations il y aurait des structures similaires, qui pourraient être alors considérées comme des lois invariantes et transposables dans d'autres domaines, et qui donneraient ainsi la possibilité de mettre en lumière la présence d'homologies formelles et/ou thématiques non seulement entre toutes ces manifestations sociales et culturelles, mais aussi entre ces dernières et tous les comportements humains et les phénomènes biologiques, où il serait possible d'identifier ces mêmes lois structurales. Ce qui voudrait dire, enfin, postuler l'existence d'une structure ultime plus "profonde", qui serait considérée comme une constante universelle, comme le fondement de toutes ces structures "superficielles", et qui pourrait donc les comprendre et les expliquer toutes, mais qui, en réalité, n'existe pas, car cette structure, n'étant pas un fait de nature, est simplement posée théoriquement comme hypothèse explicative.

C'est contre cette idée métaphysique d'une « Structure des structures » que s'insurge Eco dans *La struttura assente* (1968), dont les chapitres formant la section D représentent une étude approfondie et critique de certaines prises de positions théoriques du filon structuraliste le plus radical. L'objet de sa polémique tourne autour du concept de structure porté à ses extrêmes conséquences philosophiques par Lévi-Strauss. Eco conteste en particulier à ce dernier le fait que la structure, vue initialement comme un modèle descriptif hypothétique, soit devenue comparable à une entité objective réellement existante et repérable immuablement dans tout aspect de la réalité sociale et culturelle. D'après l'auteur italien, si, dans un premier temps, elle a été conçue comme un système de

[146] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, [1958] 1996, p. 98.

règles constantes et différentielles capable d'expliquer le fonctionnement des phénomènes sociaux et culturels les plus variés selon le paradigme linguistique structural, par la suite, elle a été érigée au rang de « Système des systèmes » invariable et universel en mesure de décrire tous les systèmes sous-jacents, qui sont à la base des pratiques concrètes de signification et de communication de toute forme d'activité humaine[147].

Eco critique donc la conception selon laquelle la structure d'une langue, et des autres systèmes de signes qui se fondent sur son système de règles et de relations, doit être considérée en tant que « réalité ontologique », c'est-à-dire comme une entité réellement présente dans la société et métaphysiquement détachée des contextes historiques et culturels dans lesquels elle est utilisée pour en décrire les différents phénomènes. Au contraire, il soutient que la structure est un modèle théorique et opératoire qui est postulé (et se base sur une certaine méthodologie) afin de mettre en lumière l'existence d'analogies formelles et thématiques communes à des produits sociaux et culturels divers, qui sont étudiés en termes linguistiques de système de relations d'opposition et de rapports de signification. Toutefois, il faut préciser que, bien qu'il prenne ses distances avec ce qu'il qualifie de structuralisme « ontologique », Eco est convaincu que la méthode structurale ainsi élaborée peut être très utile, parce qu'elle contribue à établir un système de lois conjointes à plusieurs disciplines, et, par conséquent, peut être aussi appliquée au champ esthétique pour l'analyse des formes artistiques les plus variées, ce qui continue d'être l'un de ses intérêts de recherche principaux.

C'est pour cette raison que nous pouvons affirmer en conclusion que ce qu'Eco a appris du structuralisme concerne notamment sa conviction selon laquelle la structure doit être

[147] « Ma per consentire queste trasformazioni, la trasposizione di modelli da sistema a sistema, occorre una garanzia dell'operazione, data dalla elaborazione di un *sistema dei sistemi*. In altri termini, se esiste un sistema di regole che permettono l'articolarsi di una lingua (codice linguistico) e un sistema di regole che permettono l'articolarsi degli scambi di parentela come modi della comunicazione (codice della parentela), deve esistere un sistema di regole che prescrive l'equivalenza tra il segno linguistico e il segno parentale, stabilendone l'equivalenza formale, il medesimo valore posizionale dei segni, termine a termine; e questo sistema sarà quello che, usando un termine non impiegato dal nostro autore [Lévi-Strauss], chiameremo *metacodice*, nel senso che è un codice che permette di definire e nominare altri codici sottoposti » (Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., p. 289. Les italiques sont de l'auteur), {« Mais, afin de permettre ces transformations, la transposition de modèles d'un système à un autre, il faut une garantie de l'opération, donnée par l'élaboration d'un *système des systèmes*. En d'autres termes, s'il existe un système de règles qui permettent l'articulation d'une langue (code linguistique) et un système de règles qui permettent l'articulation des échanges de parenté comme modes de la communication (code de la parenté), il doit exister un système de règles qui prescrit l'équivalence entre le signe linguistique et le signe parental, en en établissant l'équivalence formelle, la même valeur positionnelle des signes, terme à terme ; et ce système sera celui que, en utilisant un terme non employé par Lévi-Strauss, nous appellerons *méta-code*, au sens où il est un code qui permet de définir et nommer d'autres codes subalternes » (Étant donné que l'édition française de cet ouvrage, intitulée *La Structure absente*, cit., est une version révisée et donc, en grande partie, différente de l'original, nous traduisons nous-mêmes les passages que nous citons dans ces pages et qui ne figurent pas dans le texte français. Les italiques sont de l'auteur)}.

entendue comme un modèle théorique d'organisation de formes et de contenus, comme un système de règles et de relations permettant d'expliquer les processus qui sont à l'origine de la production et de l'interprétation du sens d'ouvrages, qui sont envisagés en tant que faits de communication historiquement et culturellement déterminés[148]. Dans cette optique, la clé explicative, qui, d'après nous, donne au chercheur italien la possibilité d'aborder les phénomènes sociaux et culturels (y compris les œuvres d'art) en tant que faits de communication, à savoir comme des messages codés par des émetteurs et décodés par des récepteurs, est constituée par le concept de code.

Comme nous allons l'étudier bientôt, l'intérêt d'Eco pour ce concept s'inscrit dans le cadre des recherches sémiologiques qu'il conduit sur les codes linguistiques, sociaux, esthétiques et culturels, et sur les usages qu'une réalité historique en fait dans la production et dans la communication de tous les messages concernant les diverses manifestations de sa vie sociale et culturelle.

En prenant en considération la place centrale que le concept de code occupe dans les recherches échiennes de cette époque et, en même temps, afin d'expliquer le développement de sa réflexion autour du modèle de l'« œuvre ouverte », nous remarquerons en effet que l'attention d'Eco pour les œuvres d'art, – et notamment pour la dialectique entre leurs structures formelles et thématiques plus ou moins achevées et leur ouverture à des lectures plurielles et multiples –, se focalise maintenant sur les rapports entre les codes génératifs, « ambigus » et « autoréflexifs » à des degrés différents, de leurs messages, employés par leurs émetteurs, et les codes interprétatifs des destinataires, entre les mécanismes de codage et les processus de décodage, dans le but de faire ressortir de ces rapports les différents niveaux de sens dont les messages de ces œuvres sont composés.

Ce faisant, c'est-à-dire en illustrant l'importance que les catégories de code, d'ambiguïté et d'autoréflexivité revêtent au sein de la conception échienne de la « fonction esthétique » que tous les messages (notamment les œuvres d'art) peuvent remplir, nous pourrons finalement démontrer de quelle façon précise le modèle interprétatif de l'« œuvre ouverte », ayant toujours pour objectif de décrire comment l'organisation structurale d'un

[148] « Assente in ogni caso, la struttura non verrà più vista come il termine oggettivo di una ricerca definitiva, ma come lo strumento ipotetico con cui saggiare i fenomeni per condurli a correlazioni più vaste. Ricordiamo ancora come tutto il nostro discorso si sia originato dalla possibilità di predicare strutture (di riconoscere codici) *a livello dei fenomeni di comunicazione* » (*Ibidem*, cit., p. 361. Les italiques sont de l'auteur), {« Absente en tout cas, la structure ne sera plus vue comme le terme objectif d'une recherche définitive, mais comme l'instrument hypothétique par lequel il sera possible d'envisager les phénomènes pour les amener à des corrélations plus vastes. Rappelons encore que tout notre discours a tiré son origine de la possibilité de prédiquer des structures (de reconnaître des codes) *au niveau des phénomènes de communication* » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

ouvrage stimule et oriente à la fois les possibles interprétations polysémiques des destinataires, est reformulé. Ce modèle est en effet reformulé pour expliquer la relation entre la structure, plus ou moins « ambigüe » et « autoréflexive », des messages à fonction esthétique et les différentes lectures plurivoques des interprètes en termes de rapports dialectiques entre codes génératifs conventionnels et codes génératifs innovants, entre codes structuraux « normatifs » et « idiolectes esthétiques », entre consolidation des codes herméneutiques habituels (et donc des visions du monde standardisées qu'ils véhiculent) et ouverture à des codes herméneutiques originaux (et donc à la possibilité de s'emparer des nouvelles visions du monde qu'ils proposent).

C'est pourquoi, en tenant compte de ces dernières considérations, dans les pages suivantes il sera d'abord question de présenter les apports fournis à la pensée échienne par la théorie mathématique de l'information et par le modèle de la communication de Roman Jakobson, et ensuite sera abordée la façon spécifique dont Eco se sert des notions de « ambigüité », d'« autoréflexivité », d'« idiolecte esthétique » et d'« étrangisation », afin de mieux définir le rôle capital que le concept de code joue dans son élaboration du paradigme interprétatif des textes à fonction esthétique.

1.1.4. Le concept échien de code à la lumière de la théorie jakobsonienne de la communication et l'œuvre d'art comme « message à fonction esthétique »

Selon la théorie mathématique de l'information de Shannon et Weaver[149], apparue initialement dans le milieu scientifique des machines entre la fin des années 1940 et le début des années 1950, un code est un moyen expressif donné, employé pour l'envoi de signaux d'une « source d'information » à un « récepteur ». Plus particulièrement, il s'agit d'un langage partagé par les deux pôles de la communication qui permet à la source d'émettre et au récepteur de recevoir les signaux physiques envoyés afin de les transformer en des données analysables, c'est-à-dire en des informations précises.

Toutefois, à travers cette définition l'on peut aisément comprendre que l'une des limites de ce modèle de code est son caractère mécanique, à savoir le fait qu'il tend à associer, de

[149] La théorie de l'information classique, née et développée initialement dans le domaine mathématicien, étudie scientifiquement les procédés de production et de transmission de signaux, surtout de nature électrique, entre un appareil transmetteur et un appareil récepteur, qui sont généralement deux machines. C'est donc dans ce contexte qu'ont été forgés, selon le sens qu'on leur reconnaît encore aujourd'hui, les termes d'émetteur, message, destinataire, code, canal, etc., que nous utilisons dans l'analyse des phénomènes de communication. L'ouvrage fondateur de cette théorie est considéré *The Mathematical Theory of Communication* de Claude Elwood Shannon et Warren Weaver, paru en 1949. La traduction française, *Théorie mathématique de la communication*, a été publiée à Paris, chez les éditions Retz, en 1975.

manière plutôt automatique, à des signaux donnés une suite de symboles déterminée selon des lois de corrélation fixes. Ce qui fait que l'intérêt majeur de l'activité de communication qui en découle réside principalement dans l'émetteur, qui établit aussi les règles du décodage que le récepteur applique machinalement pour obtenir l'information attendue. Autrement dit, en se focalisant quasi exclusivement sur la transmission de données, la théorie de l'information s'intéresse très peu au moment de leur interprétation, c'est-à-dire au problème du sens.

Bien qu'elle soit née en même temps que la théorie de l'information et qu'elle s'inspire de ses mêmes principes et adopte les mêmes procédés, la théorie de la communication se distingue de la précédente pour l'attention qu'elle accorde davantage au langage, verbal et non verbal, et aux phénomènes de communication humains, sans pour autant négliger son intérêt pour le monde de la cybernétique et des ordinateurs. En s'occupant de préférence de l'homme et des activités communicationnelles qu'il exerce pour transmettre à ses semblables des messages diversifiés, la théorie de la communication étudie donc notamment les processus de signification qui président à la constitution du sens[150].

D'après cette théorie et sur la base de ce que Roman Jakobson appelle les « six facteurs de la communication », le « code » est alors vu comme une séquence déterminée de signes, élaborée par un « émetteur » pour pouvoir envoyer à un « destinataire » un « message », dans un « contexte » certain et à travers un « contact » donné (appelé aussi canal)[151]. Entendu en ces termes, le code est donc une règle, ou plutôt un ensemble de règles linguistiques, par lesquelles un émetteur peut coder et un destinataire peut décoder un message, à partir d'un système (ou de plusieurs systèmes) de signes connus, c'est-à-dire établis conventionnellement et partagés collectivement.

En s'appuyant sur cette conceptualisation, Eco, de son côté, développe la catégorie de code, en s'en servant, d'un point de vue linguistique et esthétique, pour décrire la structure

[150] « A livello della macchina eravamo ancora nell'universo della cibernetica, la quale è interessata al *segnale*. Introducendo l'uomo siamo passati nell'universo del *senso*. Si è aperto un *processo di significazione*, perché il segnale non è più una serie di unità discrete computabili in bit di informazione, bensì una forma significante che il destinatario umano dovrà riempire di significato » (Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., p. 31. Les italiques sont de l'auteur), {« Au niveau de la machine nous étions encore dans l'univers de la cybernétique, qui s'intéresse au *signal*. En introduisant l'homme nous sommes passés dans l'univers du *sens*. Un *processus de signification* s'est ouvert, parce que le signal n'est plus une série d'unités discrètes computables en bits d'information, mais une forme signifiante que le destinataire humain devra remplir de sens » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

[151] Ainsi que le fait Jakobson lui-même, nous précisons que par contexte on entend communément la situation générale ou les circonstances particulières dans lesquelles l'acte de communication se produit, tandis que par contact (ou canal) on entend d'habitude les conditions physiques ou psychologiques qui permettent à l'émetteur et au destinataire d'établir une communication ou de la maintenir. Cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, cit.

des relations de signification qu'une œuvre d'art affiche au niveau de ses formes expressives et de ses éléments thématiques et qui, à la fois, suggère et coordonne les possibles interventions des destinataires dans l'interprétation de l'œuvre elle-même. Ce faisant, il identifie ainsi la structure au code[152], qu'il conçoit comme un système de relations de signification régies par des règles linguistiques et culturelles, qui sont partagées par une communauté donnée vivant dans un contexte historique donné et qui assurent les processus de codage et de décodage des sens, plus ou moins univoques ou plurivoques, de ces messages plus élaborés que sont les messages à fonction esthétique.

À propos de la fonction esthétique exercée par les messages, dans le troisième chapitre, intitulé « Il messaggio estetico », de la première section de son ouvrage *La struttura assente*, Eco examine les six fonctions, qu'un message peut remplir, à partir des propriétés que Jakobson assigne aux six fonctions du langage que sont les fonctions « expressive », « conative », « phatique », « métalinguistique », « référentielle » et « poétique »[153]. En particulier, en focalisant son intérêt notamment sur la fonction « esthétique » exercée par un message, il reprend, tout en la revisitant selon les fins de son propre discours, la définition que le linguiste russe donne de la fonction « poétique » du langage. À ce sujet, dans ses *Essais de linguistique générale* (1963), Jakobson définit cette dernière fonction comme la fonction d'un message, dont la dimension poétique consiste principalement dans la forme particulière à travers laquelle il structure son propre contenu. Cette fonction est donc appelée « poétique » parce qu'elle est, d'après lui, la fonction primaire de l'art, qui

[152] Afin d'expliquer ce qu'est pour lui une structure et d'en donner un exemple, Eco considère le corps humain comme un système de relations qu'il identifie avec sa squelette, qui est à son tour sa représentation graphique simplifiée. En procédant de telle manière, dit-il : « Ho individuato così una struttura comune a più esseri umani, un sistema di relazioni, di posizioni e di differenze [...]. È chiaro che questa struttura è già un *codice*: un sistema di regole a cui un corpo deve sottostare, pur attraverso le variazioni individuali, perché io lo possa intendere come corpo umano » (Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., p. 46), {« J'ai identifié ainsi une structure commune à plusieurs êtres humains, un système de relations, de positions et de différences [...]. Il est clair que cette structure est déjà un *code* : un système de règles auquel un corps doit se soumettre, même à travers des variations individuelles, afin qu'on puisse le considérer comme un corps humain » (N.T.)}.

[153] Selon la célèbre classification de Jakobson, parmi les six fonctions du langage qu'il arrive à identifier figurent les fonctions *expressive*, *conative*, *phatique*, *métalinguistique* et *référentielle*, en plus de la fonction *poétique*. En outre, toujours d'après le linguiste russe, chacune de ces six fonctions est associée à l'un des six facteurs de la communication que sont respectivement : l'émetteur, le destinataire, le contacte, le code, le contexte et le message. Plus précisément, dans ses *Essais de linguistique générale* (1963), il explique, en effet, que : la fonction « expressive » sert à exprimer des sentiments et, pour cela, elle est caractéristique de l'*émetteur* ; la fonction « conative » est celle par laquelle l'émetteur cherche à induire le *destinataire* à adopter un certain comportement ; la fonction « phatique » fait en sorte qu'un émetteur et un destinataire s'échangent des messages qui ont le but d'établir, maintenir ou interrompre le *contacte* entre eux ; la fonction « métalinguistique » fait du *code*, c'est-à-dire d'un langage, l'objet de son propre message ; la fonction « référentielle » permet à un message de se rapporter au *contexte*, c'est-à-dire à la réalité qu'il évoque ; enfin, la fonction « poétique » est la fonction d'un *message* qui, à travers sa forme, cherche à structurer son contenu. Cf. Roman Jakobson, *op. cit.*, pp. 209-248.

communique surtout grâce à la forme du message lui-même, à savoir grâce à son code constitutif, à la manière particulière dont celui-ci le structure.

Il convient de remarquer le fait qu'Eco se serve de la fonction « poétique » jakobsonienne pour qualifier de « poétique », ou plutôt d'« esthétique », tout message qui est émis de telle sorte que sa qualité esthétique se manifeste exactement à travers son code particulier, c'est-à-dire à travers la forme spécifique que celui-ci lui attribue pour véhiculer son contenu. Ce point nous semble particulièrement significatif car, à travers cette définition de la fonction esthétique, l'on comprend à présent que, pour Eco, la dimension esthétique est entendue comme une fonction, qui peut être accomplie par n'importe quel type de message (et, par conséquent, non seulement par les œuvres d'art), « quando si presenta come strutturato in modo ambiguo e appare autoriflessivo, quando cioè intende attirare l'attenzione del destinatario anzitutto sulla propria forma »[154].

Ce que nous tenons à mettre davantage en exergue dans sa conception du « message à fonction esthétique » est donc le fait que, pour l'auteur italien, un message peut remplir une fonction esthétique « lorsqu'il se présente comme étant structuré de manière ambiguë et qu'il apparaît comme étant autoréflexif, c'est-à-dire lorsqu'il entend attirer l'attention du destinataire tout d'abord sur sa propre forme »[155]. À propos justement de la notion d'ambigüité, comme nous l'avons déjà expliqué dans la deuxième partie de ce chapitre, consacrée aux analyses d'*Opera aperta*, Eco, en se fondant sur la théorie de l'information et sur la théorie de la communication, conçoit les œuvres d'art, et notamment les œuvres d'avant-garde, comme des messages ambigus. D'après lui, sont considérés comme ambigus, voire très ambigus, les messages qui contiennent une quantité d'informations extrêmement considérable et qui sont « désordonnés », c'est-à-dire qu'ils sont organisés de manière multiforme et très innovante. Sur ce tout dernier aspect, il tient tout de même à préciser que dire qu'un message esthétique est désordonné ne signifie pas qu'il est chaotique et désorganisé. Au contraire, cela revient à dire qu'il est organisé de façon ouverte et indéterminée, de sorte qu'il soit décodé en prenant en compte les différentes caractéristiques structurales et les nombreuses directions de lecture qu'il propose. En effet, il affirme à ce sujet que :

[154] Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., p. 62. La traduction de ce passage est rapportée dans la phrase qui suit dans le texte.

[155] Notre traduction de la citation en italien contenue dans la phrase précédente (voir note précédente).

> Un messaggio totalmente ambiguo appare come estremamente informativo, perché mi dispone a numerose scelte interpretative, ma può confinare col rumore; può cioè ridursi a puro disordine. Una ambiguità produttiva è quella che risveglia la mia attenzione e mi sollecita a uno sforzo interpretativo, ma poi mi consente di trovare delle direzioni di decodifica, di trovare anzi in quell'apparente disordine comme non-ovvietà un ordine ben più calibrato di quello che presiede ai messaggi ridondanti.[156]

L'ambiguïté est donc considérée comme « productive » lorsqu'un tel message est structuré de manière multiforme et originale (dont le « désordre » se présente comme une « non-évidence ») et, par conséquent, parce que, en affichant de nombreuses informations plurivoques, il attire sur celles-ci l'attention du destinataire, tout en lui suggérant des clés interprétatives aptes à en faire ressortir les sens pluriels. Mais, afin de conjurer le risque de produire du « bruit », c'est-à-dire de rencontrer des obstacles ou des accidents dans la transmission de ces informations, tels qu'ils puissent provoquer des incompréhensions quant à ses intentions, il est nécessaire – précise Eco – que ce message offre à son récepteur aussi des points de repère connus, à savoir « delle basi di normalità, ovvietà »[157].

En outre, un message à fonction esthétique, en plus d'être ambigu, doit, selon lui, être également « autoréflexif », au sens où il doit induire le destinataire à porter son regard sur lui-même, « pour voir comment il est fait ». Autrement dit, un message ambigu, qui se manifeste comme inhabituel et polysémique, fait en sorte que le destinataire, qui voudrait en comprendre toute sa portée sémantique, doive pouvoir reconnaître en lui quelque chose de familier (des mots ou des sens connus), qui l'encourage dans le processus de décodage et le pousse vers lui « *per vedere come è fatto* »[158]. Le destinataire doit alors se tourner vers le message lui-même afin d'observer la manière spécifique dont il a été structuré, c'est-à-dire son code constitutif particulier.

Ce qui veut donc dire qu'il est appelé à en analyser la structure, afin de comprendre comment, à partir de l'observation des différents « niveaux de réalité », c'est-à-dire des différents niveaux d'éléments qui composent le message (niveaux des rapports entre

---

[156] *Ibidem*, p. 63, {« Un message totalement ambigu apparaît comme extrêmement informatif, parce qu'il me prépare à de nombreux choix interprétatifs, mais il peut confiner au bruit ; en d'autres termes, il peut se réduire à un pur désordre. Une ambiguïté productive est celle qui réveille mon attention et me sollicite à un effort interprétatif, mais après elle me permet de trouver des directions de décodage, voire de trouver dans ce désordre apparent, entendu comme une non-évidence, un ordre bien plus régulé que celui qui préside aux messages redondants » (N.T.)}.

[157] *Ibidem*, p. 63, {« […] des bases de normalité, d'évidence » (N.T.)}.

[158] *Ibidem*, p. 64 (les italiques sont de l'auteur), {« […] *pour voir comment il est fait* » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

signes, des références au monde extérieur, des sens véhiculés, des valeurs idéologiques évoquées), il est possible que s'établisse entre eux « un sistema di relazioni strutturali omologhe, *come se tutti i livelli fossero definibili,* e lo sono, *in base a un solo codice generale che tutti li struttura* »[159]. En d'autres termes, Eco soutient que l'autoréflexivité, en obligeant le récepteur à s'interroger sur la manière particulière dont un message à fonction esthétique a été structuré, amène ainsi ce dernier à analyser le « code général », à travers lequel il peut comprendre le système des relations structurales homologues entre ses divers niveaux, et qui a contribué à rendre ce message aussi « ambigu » et donc si diversement interprétable[160].

Toutefois, – continue Eco – lorsqu'un message esthétique se présente comme davantage ambigu et autoréflexif (et c'est le cas notamment des œuvres d'art) sur le plan de tous ses différents « niveaux de réalité », à tel point que l'analyse approfondie de ces derniers met en lumière la présence entre eux de caractéristiques structurales, sémantiques et idéologiques homologues, qui s'avèrent originales et déviantes par rapport à la norme instituée par les codes traditionnels, ce type de message demande à son destinataire une attention toute particulière. En effet, il est nécessaire que, pour bien interpréter un tel message, qui se caractérise donc par son « offense à la norme »[161], c'est-à-dire en déviant

---

[159] *Ibidem*, p. 65 (les italiques sont de l'auteur), {« […] un système de relations structurales homologues, *comme si tous les niveaux étaient définissables* – et ils le sont – *sur la base d'un seul code général qui les structure tous* » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}. Il est bien de noter que, déjà dans l'essai d'*Opera aperta* consacré à l'analyse du langage poétique, Eco avait anticipé ce point très important. Il y dit en effet que : « […] il ricettore è portato, di fronte a questo messaggio, non solo a individuare per ogni significante un significato, ma a soffermarsi sul complesso dei significanti […]. I significanti rimandano anche – se non soprattutto – a se stessi. Il messaggio appare *autoriflessivo* » (Idem, *Opera aperta*, cit., p. 78. L'italique est de l'auteur), {« […] le récepteur est amené, face à ce message, non seulement à identifier un signifié pour chaque signifiant, mais aussi à s'arrêter sur le complexe des signifiants […]. Les signifiants renvoient aussi – sinon surtout – à eux-mêmes. Le message apparaît *autoréflexif* » (N.T. Ce passage n'a pas été traduit dans la version française de l'ouvrage. L'italique est de l'auteur)}. Arrivé ici, Eco insère une note en bas de page, où il rapporte une phrase de Jakobson par laquelle il justifie l'emploi du terme d'*autoréflexif*. Nous en donnons la version originale en français : « La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage » (Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 218).

[160] « *Il messaggio a funzione estetica è anzitutto strutturato in modo ambiguo rispetto a quel sistema di attese che è il codice* » (Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., p. 62. Les italiques sont de l'auteur), {« *Le message à fonction esthétique est avant tout structuré de façon ambiguë par rapport à ce système d'attentes qui est le code* » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

[161] À ce sujet Eco parle plus spécifiquement d'« *offendere la norma* » en recourant ainsi à une formule chère notamment à la critique stylistique de Leo Spitzer (*Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966) et d'Erich Auerbach (*Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968). En effet, il écrit : « Se il messaggio estetico, come vuole la critica stilistica, si attua nell'*offendere la norma* (e altro non è questa offesa della norma che la strutturazione ambigua rispetto al codice) tutti i livelli del messaggio offendono la norma seguendo la stessa regola » (Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., p. 68. Les italiques sont de l'auteur), {« Si le message esthétique, comme la critique stylistique le veut, se réalise en *offensant la norme* (et cette offense de la norme n'est autre que la structuration ambiguë par rapport au code), tous les niveaux du message offensent la norme en suivant la même règle » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

de celle-ci « suivant la même règle », à savoir le même code constitutif particulier, le destinataire postule l'existence d'un « idiolecte esthétique », de ce « *codice privato e individuale di un solo parlante* »[162] qui est à l'origine de ce message et à travers lequel il peut décrire toutes ses parties comme étant organisées selon le même dessin structural, qui lui permet finalement de repérer le système des relations d'homologie entre ses différents niveaux structuraux.

Ainsi conçu, l'idiolecte esthétique peut, d'après l'auteur de *La struttura assente*, être envisagé comme « *il codice particolare di quell'opera* »[163], lequel, en la constituant en un tout cohérent et unique, et en la structurant de manière plus ou moins ambigüe et autoréflexive, charge l'œuvre, à tous ses différents niveaux de sens, d'une telle polysémie que celle-ci la rend, de cette façon, ouverte à de multiples interprétations. Aussi, ce code particulier peut être également identifié au style personnel de l'artiste, dans la mesure où ce dernier, bien qu'il puise, lorsqu'il crée son ouvrage, dans l'ensemble partagé des codes linguistiques, esthétiques et culturels en vigueur, parvient le plus souvent, au moyen des codes formels et thématiques plus ou moins singuliers et innovants qu'il emploie, selon le même plan structural, à tous les niveaux de son ouvrage, à faire de son style personnel l'idiolecte de l'ouvrage, c'est-à-dire son code constitutif particulier qui dévie ainsi de la norme commune, en concourant par là même à l'innover.

À ce propos, l'un des procédés, qui, déterminé justement par l'idiolecte d'un message esthétique (et plus particulièrement d'une œuvre d'art), peut contribuer, selon Eco, à "déstandardiser" les codes linguistiques, esthétiques et culturels pour chercher à les rénover profondément, est représenté par le procédé d'« étrangisation »[164]. En empruntant, par l'intermédiaire de Jakobson, au formaliste russe, Viktor Chklovski, le concept d'*ostranénie* qui, en russe, veut dire « représentation insolite », Eco conçoit l'« étrangisation » comme un procédé qui permet d'engendrer un effet de défamiliarisation chez le destinataire, à travers justement l'idiolecte, le code stylistique particulier et déviant de la norme, qui est utilisé par un auteur.

En d'autres termes, ce procédé d'« étrangisation », en affectant le message esthétique à plusieurs de ses niveaux idiolectaux, aussi bien formels que thématiques, fait en sorte que le destinataire de ce message en ait une perception étrange, qui ne lui donne pas la

[162] *Ibidem* (les italiques sont de l'auteur), {« […] *code privé et individuel d'un seul locuteur* […] » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

[163] *Ibidem*, p. 67 (les italiques sont de l'auteur), {« […] *le code particulier de cette œuvre* […] » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

[164] Sur le choix de ce terme pour traduire le mot russe *ostranénie*, se reporter à la note 105 à la page 76 de cette thèse.

possibilité de le reconnaître tout de suite comme familier. Cet effet de défamiliarisation, qui est donc provoqué par le sentiment d'étrangeté ressenti face à l'objet examiné, l'induit ainsi à s'en éloigner un peu pour y revenir ensuite dans le but de reconsidérer de manière complétement différente ce que ce message représente et les moyens de représentation, à savoir son idiolecte particulier et unique, qui se charge alors de rénover profondément les codes langagiers, artistiques et culturels.

En ce sens, cette idée, selon laquelle l'idiolecte d'un artiste ou d'un ouvrage offre la possibilité de toujours mettre en question l'usage standardisé des codes et d'en promouvoir de la sorte une innovation continue, représente, selon l'auteur italien, l'une des caractéristiques les plus marquantes du message à fonction esthétique. De plus, l'idiolecte devient, de cette façon, un important moyen esthétique qui permet à la fois d'identifier l'usage et la valeur des systèmes de codes en vigueur et, dans le cas des ouvrages artistiques les plus réussis, de les modifier ou de les rénover, en créant des codes nouveaux, qui reproduisent les changements de sensibilité et d'idées propres à une période historique et culturelle donnée[165].

Cependant, d'après Eco, la présence, dans les messages à fonction esthétique, de codes fixes et connus est tout aussi importante, car elle atteste de leur valeur sociale et référentielle, qui est indispensable à l'efficacité et au succès de la communication de ces messages, c'est-à-dire à la signification de leur contenu sémantique. Mais, les messages à fonction esthétique communiquent autant grâce à leurs codes standard qu'à travers les

[165] D'après nous, l'idée de la portée esthétiquement innovante de l'idiolecte d'un ouvrage selon Eco peut être rapprochée du concept d'« écart esthétique », tel qu'il est conçu par Jauss dans sa théorie de la réception. Exposé dans son ouvrage de référence, *Pour une esthétique de la réception* (1972), ce concept y est ainsi défini : « *[…] on appelle "écart esthétique" la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à la rencontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience […].* La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le "changement d'horizon" […] requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art "culinaire", du simple divertissement. […]. Si, au contraire, le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public, il s'ensuit de là que cet écart, qui, impliquant une nouvelle manière de voir, est éprouvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité, peut s'effacer pour les lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de l'œuvre s'est changée en évidence et, devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir » (Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 53-54. L'italique est de l'auteur). Pour un éclairage plus approfondi du concept d'« horizon d'attente » chez Jauss, voir *infra* la note 202 aux pages 141-142.

idiolectes, qui ont une valeur sémantique plus considérable, parce qu'ils offrent un surplus de sens différents, voir nouveaux, qui s'ouvrent à l'interprétation du destinataire.

L'interprétation de la part du récepteur d'un message esthétique se fonde alors, d'un côté, sur l'acceptation et/ou le refus des codes courants, institutionnalisés et partagés par convention sociale et, d'un autre côté, sur l'acceptation et/ou le refus des idiolectes particuliers que les émetteurs introduisent, de manière innovante et déviante, dans leurs messages.

Considéré dans ce cadre, l'enjeu interprétatif consiste donc, d'après Eco, à faire en sorte que le destinataire, pour être en mesure de comprendre la portée originale et polysémique du message, doive pouvoir en analyser les ambiguïtés structurales et sémantiques selon ses propres codes herméneutiques, tout en cherchant à respecter l'idiolecte dans un souci de fidélité au message et au contexte communicationnel, historique et culturel de référence. En fait, comme le dit Eco lui-même, c'est à partir de :

> [...] questa *dialettica tra forma e apertura* (a livello del messaggio) e tra *fedeltà e iniziativa*, a livello del destinatario, [che] si stabilisce l'attività interpretativa di qualsiasi fruitore e, in misura più rigorosa e inventiva, più libera e fedele a un tempo, l'attività di lettura tipica del critico; in un ricupero archeologico delle circostanze e dei codici dell'emittente, in un saggiare la forma significante per vedere sino a che punto sopporti l'immissione di sensi nuovi, grazie a codici di arricchimento; in un ripudio di codici arbitrari che si inseriscano nel corso dell'interpretazione e non sappiano fondersi con gli altri.[166]

À travers ces dernières remarques et toutes celles que nous avons présentées au cours de cette partie de notre thèse, nous pouvons par conséquent affirmer que, grâce à l'introduction dans sa réflexion esthétique de méthodes et de notions propres à d'autres courants d'étude, comme la linguistique structurale et la théorie de la communication, Eco a pu trouver, au moyen de la catégorie de code, l'instrument privilégié lui permettant de mieux expliquer, en s'appuyant toujours sur les concepts fondamentaux de « forme », de « structure » et d'« ouverture », les règles et les processus linguistiques et

[166] Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., p. 81 (les italiques sont de l'auteur), {« […] cette *dialectique entre forme et ouverture* (au niveau du message) et entre *fidélité et initiative*, au niveau du destinataire, [que] s'établit l'activité interprétative de n'importe quel récepteur et, de façon plus rigoureuse et inventive, plus libre et fidèle à la fois, l'activité de lecture typique du critique ; dans une récupération archéologique des circonstances et des codes de l'émetteur, dans l'examen de la forme signifiante dans le but de voir jusqu'à quel point elle supporte l'introduction de sens nouveaux, grâce à des codes d'enrichissement ; dans un rejet de codes arbitraires qui s'insèrent au cours de l'interprétation et qui ne sachent pas se fondre avec les autres » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

communicationnels qui caractérisent la dialectique entre fidélité à l'œuvre et initiative interprétative du destinataire. Cette dialectique est ainsi à l'origine de l'activité de réception de ces œuvres d'art conçues comme des messages esthétiques.

À ce sujet, la conséquence la plus importante de l'innovation méthodologique et théorique représentée par l'adoption du paradigme linguistique et communicationnel – ce qui est d'ailleurs aussi l'un des aspects les plus originaux de *La struttura assente* – est que n'importe quel message peut être considéré comme ayant une fonction esthétique. Que ce soit un ouvrage littéraire, une œuvre d'art, un discours philosophique ou publicitaire, tout message, se fondant sur un idiolecte, déviant de la norme à des degrés différents, qui le structure de façon ambigüe et autoréflexive par rapport à un système donné de codes linguistiques, esthétiques et culturels en vigueur, acquiert de ce fait une dimension esthétique qui implique l'instauration d'une dialectique interprétative visant à la compréhension de la richesse polysémique de ses sens, ce qui représente donc sa caractéristique structurale et esthétique majeure.

1.1.5. Conclusion

Le problème de l'élaboration d'un modèle interprétatif des œuvres d'art, qui explique comment leur organisation structurale à la fois stimule et oriente leur réception par le destinataire, est le sujet principal qu'Eco aborde dans les livres passés en revue, qui lui permettent d'envisager ces mêmes œuvres en tant que messages esthétiques sur la base d'une approche théorique et méthodologique plus élargie, qui est celle qu'un nouveau courant d'étude a inaugurée, à savoir la sémiologie.

Comme nous avons pu le voir, grâce à cette approche sémiologique à l'examen des messages esthétiques, Eco peut se tourner vers tous les ouvrages ainsi entendus, en les considérant non seulement du point de vue proprement esthétique, mais aussi du point de vue de la linguistique structurale et de la communication sociale, idéologique et culturelle qu'assurent les différents systèmes de signes et de codes utilisés à cet effet. En effet, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, les recherches esthétiques et sémiologiques d'Eco se concentrent principalement sur les codes culturels, sur leur nature, leur typologie et leurs fonctions, ainsi que sur leurs usages, dont il étudie les effets sociaux et idéologiques dans les formes culturelles les plus disparates, notamment dans ses analyses des textes narratifs populaires et dans ses analyses sur les moyens de communication de masse.

En outre, ce qui constitue un point très significatif par rapport au développement de notre argumentation est le fait que, durant cette période, en s'intéressant à l'impact social et culturel engendré par l'emploi des codes dans les dynamiques de production et d'interprétation des ouvrages esthétiques les plus variés (et en particulier des textes narratifs), le spécialiste italien montre également le rôle critique joué par son approche sémiologique à l'étude de ces derniers. En ce sens, cette approche – qui vise à mieux expliquer, au niveau de la réception, la dialectique entre la fidélité à l'ouvrage et la libre initiative interprétative, qui est à présent reformulée en termes de rapport entre fidélité aux codes génératifs de l'ouvrage et ouverture aux codes herméneutiques du destinataire – revêt en effet une importance sociale et culturelle considérable, parce que, en se fondant sur elle, il est possible, selon lui, de porter un jugement critique sur la mise en question ou sur la consolidation du système de valeurs et de la vision idéologique du monde, propres à une communauté historiquement déterminée, que ses ouvrages, et leurs codes, véhiculent.

En d'autres termes, ce qui nous semble très important de remarquer est le fait que, dans les essais sur la littérature et les médias de masse écrits dans ces années-là, Eco témoigne de la fonction de critique sociale et idéologique exercée par l'analyse sémiologique ainsi considérée, qu'il mène suivant la perspective esthétique-linguistique-communicationnelle propre au modèle interprétatif qu'il a élaboré et qui lui permet donc d'expliquer les processus de codages et décodages de produits culturels variés et hétérogènes, qui sont envisagés comme des messages esthétiques. Son modèle, en effet, lui permet de les expliquer tantôt en en mettant en évidence l'usage de codes standards – qui deviendraient des instruments de standardisation des moyens expressifs et des contenus idéologiques, et par conséquent de proposition d'une vision du monde conventionnelle –, tantôt en en soulignant l'emploi significatif de codes novateurs – qui deviendraient, au contraire, véhicules de rénovation des formes expressives et des contenus idéologiques, et par là même de proposition de nouvelles visions du monde.

Le rôle de critique sociale, idéologique et culturelle, joué par l'analyse sémiologique des codes, s'avère donc essentiel. Ce rôle, que le modèle interprétatif échien des textes à fonction esthétique parvient à illustrer, nous semble être la caractéristique principale attribuée par Eco à la critique littéraire, ainsi qu'il la conçoit à cette époque et avec laquelle il se mesure dans des livres tels qu'*Apocalittici e integrati* et *Il superuomo di massa*.

C'est pourquoi, en partant de quelques exemples d'analyses littéraires et sémiologiques échiennes, tirés des essais contenus dans ces deux livres, nous focaliserons notre attention, dans le chapitre suivant, sur l'étude qu'Eco conduit en s'intéressant aux structures

narratives et idéologiques des bandes dessinées *Steve Canyon*, *Superman* et *Peanuts*, tout comme de certains des textes de littérature populaire, notamment d'Eugène Sue, de Luigi Natoli et d'Ian Fleming. Ces exemples auront en effet pour but d'illustrer ce rôle qu'il assigne à son modèle interprétatif des textes esthétiques, et d'en discuter en même temps son importance et ses limites, en vue de son élaboration complète et définitive exposée dans *Lector in fabula* et dans *I limiti dell'interpretazione* – essais qui feront l'objet de notre argumentation dans les deux chapitres de la deuxième partie de notre thèse.

1.2. Le modèle interprétatif échien selon sa conception du code comme « structure normative » et son analyse critique de textes narratifs de littérature populaire : validité et limites

La question relative à l'élaboration d'un modèle interprétatif des textes narratifs chez Eco découle essentiellement des réflexions et des écrits que l'auteur italien commence à produire dans les domaines de l'esthétique, de la littérature, de l'art contemporain et des médias de masse au cours des années 1950 et 1960. L'objectif de ses études est principalement de mener une analyse théorique et critique d'œuvres d'art hétérogènes et différentes (notamment des œuvres d'avant-garde) qui sont envisagées en tant que messages esthétiques, afin d'expliquer comment leur organisation structurale influence et limite en même temps leur réception de la part des destinataires.

En particulier, ainsi que nous l'avons vu, dans *Opera aperta* et *La struttura assente* Eco intègre au sein de sa pensée esthétique les apports méthodologiques et théoriques provenant de courants de recherche aussi divers que variés, tels que la théorie de l'information, la théorie de la communication, la linguistique saussurienne, la linguistique structurale et la culture de masse. Moyennant l'incorporation des notions spécifiques de structure[167] et de code linguistiques dans le domaine de l'esthétique traditionnelle, les apports majeurs fournis par ces courants lui permettent de proposer un paradigme méthodologique et théorique innovant en mesure d'expliquer les dynamiques de production et d'interprétation des formes artistiques, d'avant-garde ou non, à la lumière d'un cadre de référence mêlant la linguistique et les communications de masse aux approches littéraires, esthétiques et philosophiques classiques.

[167] À propos du concept de structure, il est très intéressant de voir comment il a été défini par Eco dans un essai d'*Apocalittici e integrati*, intitulé « La struttura del cattivo gusto », où l'auteur italien, en analysant le Kitsch, fusionne la perspective esthétique, qu'il fonde notamment sur la théorie de Pareyson, avec la linguistique structurale, en l'occurrence celle jakobsonienne. En parlant de la structure du message poétique, il écrit : « Un punto di partenza può essere dato da una assunzione dell'opera d'arte come *struttura* – intendendo questo termine come sinonimo di *forma* [...]. Un'opera d'arte come struttura costituisce un sistema di relazioni tra molteplici elementi [...] che si costituisce a diversi livelli [...]. Un'opera è dunque *un sistema di sistemi*, alcuni dei quali non riguardano le relazioni formali interne all'opera ma le relazioni dell'opera con i propri fruitori e le relazioni dell'opera col contesto storico culturale da cui trae origine. In questo senso un'opera d'arte ha alcune caratteristiche in comune con ogni tipo di messaggio che sia rivolto da un autore a un ricettore [...] » (Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, [1964] 2008, pp. 85-88. Les italiques sont de l'auteur), {« Un point de départ peut être donné par l'assomption de l'œuvre d'art comme *structure* – en entendant ce terme comme synonyme de *forme* […]. Une œuvre d'art comme structure constitue un système de relations entre de multiples éléments […] qui se constitue à des niveaux différents […]. Une œuvre est donc *un système de systèmes*, dont certains ne concernent pas les relations formelles intérieures à l'œuvre mais les relations de l'œuvre avec ses récepteurs et le contexte historique-culturel dont elle tire son origine. En ce sens une œuvre d'art a des caractéristiques en commun avec tout type de message qui soit adressé par un auteur à un récepteur […] » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

La conception d'un cadre théorique et méthodologique commun à ses deux champs d'étude principaux est bien illustrée par les mots qu'Eco lui-même emploie pour commenter, dans l'introduction à l'édition de 1977, les critiques positives et négatives, suscitées par la publication des essais d'*Apocalittici e integrati* en 1964. Plus précisément, en parlant de la démarche scientifique entreprise par l'écriture de ce livre, qui poursuit, selon une perspective divergente mais complémentaire, la démarche qui a été entamée avec *Opera aperta*, il affirme :

> Ma in fondo se questo libro mi interessa ancora è per altre ragioni: è che mi ha aperto definitivamente la strada agli studi semiotici. Con *Opera aperta* avevo studiato il linguaggio delle avanguardie; con *Apocalittici* studiavo il linguaggio del loro opposto (o, come altri diranno, del loro fatale complemento). Ma di fronte a due fenomeni così apparentemente divaricati, in cui i linguaggi venivano utilizzati in modi così diversi, avevo bisogno di un quadro teorico unificante. E questo quadro mi si fa chiaro proprio mentre lavoro sul saggio sul Kitsch, dove inizio a utilizzare la linguistica jakobsoniana.[168]

En développant ces différentes recherches, Eco parvient en effet à élaborer un paradigme théorique et méthodologique unifié, grâce auquel il peut analyser les problèmes concernant la création et la réception aussi bien des œuvres d'art contemporain que des produits des moyens de communication de masse. Ce paradigme, considérant ces phénomènes distincts comme deux aspects de la même question – à savoir la dialectique entre une certaine organisation de la forme de l'œuvre d'art et son « ouverture » à l'interprétation du destinataire –, lui fournit les outils les plus appropriés pour aborder cette problématique du point de vue de la signification et de la communication, c'est-à-dire en examinant les procédés qui sont à la base de la production et de l'interprétation du sens (voire des sens) de tous les messages à fonction esthétique, dont, bien évidemment, les œuvres d'art.

Le cadre théorique et méthodologique conçu par Eco pour mener à bien cette démarche est justement la sémiotique, la discipline qu'il contribue à fonder et qu'il entend comme étant caractérisée par une double dimension, à savoir par un horizon théorique général, qui

[168] *Ibidem*, p. XV, {« Mais, au fond, si ce livre m'intéresse encore c'est pour d'autres raisons : c'est parce qu'il m'a permis d'ouvrir définitivement la voie à mes études sémiotiques. Avec *Opera aperta* j'avais étudié le langage des avant-gardes ; avec *Apocalittici* j'étudiais le langage de leur opposé (ou, comme d'autres le diront, de leur fatal complément). Mais face à deux phénomènes apparemment si divergents, où les langages étaient utilisés de façons si différentes, j'avais besoin d'un cadre théorique unifiant. Et ce cadre devient clair pour moi justement pendant que je travaille à mon essai sur le Kitsch, où je commence à utiliser la linguistique jakobsonienne » (N.T.)}.

pose les catégories expliquant les règles et les processus de signification et de communication concernant tous les phénomènes culturels, et, en même temps, par un ensemble de principes méthodologiques et critiques, qui permettent d'en étudier les effets sémantiques au niveau de leur réception sociale, idéologique et culturelle chez les destinataires.

Dans ce cadre de référence, parmi les catégories fondamentales formulées par la sémiotique échienne, la catégorie de code – ainsi que nous avons commencé à l'esquisser dans les pages précédentes – est celle qui est reprise par Eco exactement dans cette optique, englobant donc l'approche théorique, d'ascendance principalement linguistique et communicationnelle, et l'approche interprétative, de dérivation surtout esthétique. Ces deux approches se révèlent comme étant nécessaires à une étude de ces faits culturels, conduite selon la double perspective de leur génération et de leur réception.

En effet, le code constitue, d'après nous, un concept-clé de cette phase de la pensée esthétique et sémiotique échienne, dans la mesure où, en raison de sa fonction et de son importance, qui seront longuement prises en examen et discutées dans le présent chapitre, ce concept marque une évolution décisive dans la manière dont le spécialiste italien envisage la relation entre l'expression et le contenu, la forme et l'interprétation, la structuration et la réception de ces produits culturels différents, qui sont considérés comme des messages esthétiques.

C'est pourquoi, dans les parties qui suivront, il sera question de voir comment la notion de code est exploitée par Eco, d'un point de vue théorique et analytique-critique, notamment dans *La struttura assente*, le *Trattato di semiotica generale*, *Lector in fabula* et dans ses essais sur la littérature populaire, comme, par exemple, dans ceux qui sont contenus dans *Apocalittici e integrati* et *Il superuomo di massa*.

Le but de notre exposé est double. Il consistera, dans un premier temps, à définir la nature et la fonction du code, telles que le sémioticien italien les entend, ce qui nous permettra d'introduire, sur le plan théorique, la notion de code comme règle de corrélation et comme « structure normative », et à la fois d'expliquer les processus de production et de communication de tout type de message (dont le texte littéraire et l'œuvre d'art) comme étant fondés sur des précises règles de codage. Dans un second temps, notre but consistera à montrer que les rapports d'homologie, s'établissant, dans les ouvrages de littérature populaire qu'Eco analyse, entre leurs structures narratives et idéologiques conventionnelles et la vision du monde conformiste que leur interprétation propose, sont promus par l'emploi de codes littéraires et culturels standardisés bien connus des auteurs et des

lecteurs, ce qui nous permettra d'éprouver, sur le plan analytique et critique, l'application de la notion de code comme « structure normative » et d'en discuter la validité et les limites.

En suivant notre plan, notre démonstration nous amènera ainsi à remarquer que, d'après Eco, le code est, d'abord et avant tout, un système de règles fixes, acceptées par convention sociale – comme peuvent l'être, par exemple, les codes linguistiques, littéraires, artistiques, etc. –, qui permettent de mettre en corrélation, d'un point de vue sémiotique, le plan de l'expression avec le plan du contenu des signes constituant les messages les plus variés, et d'en assurer de cette façon les opérations de signification, de communication et d'interprétation. Mais – et ceci est l'aspect qui nous intéresse le plus –, le code est aussi entendu comme une « structure normative », à savoir comme un modèle structural de codage et de décodage, fondé sur ces règles de corrélation, que les émetteurs (et les auteurs d'ouvrages littéraires ou artistiques) emploient afin d'organiser les différents systèmes de signes composant leurs messages et textes de telle sorte que les destinataires, en reconnaissant les règles, c'est-à-dire les codes linguistiques, littéraires et esthétiques utilisés pour leur production, puissent en décrypter les sens et comprendre les propos idéologiques et culturels qui les inspirent.

En effet, l'idée qui sous-tend, dans le courant des années 1960-1970, la conception échienne du code, influencée, en partie, par les essais sémiologiques de Roland Barthes[169], tient au fait que la structuration et la communication de tous les messages (dont les textes littéraires et les œuvres d'art) sont gouvernées par des procédés de codage et de décodage, qui reposent sur des règles (les codes justement), dont l'usage, historiquement et conventionnellement déterminé, sert à générer et à interpréter des sens qui peuvent être connotés de manière socialement, idéologiquement et culturellement différente. Dans ce contexte, ce qui sera important pour nous de relever est que les analyses sémiologiques et littéraires, conduites par Eco, parallèlement à son travail théorique, sur les codes et les produits notamment de la culture de masse, sont conçues comme une activité de critique littéraire, sociale et culturelle destinée à démasquer les codes et à démystifier les sens que les systèmes idéologiques et culturels, sur lesquels se fondent les messages contenus dans

[169] Roland Barthes a été un ami, en plus d'avoir été un interlocuteur privilégié et une référence intellectuelle incontournable pour Umberto Eco. En ce qui concerne la période en examen, les ouvrages barthésiens, qui ont considérablement influé sur lui, sont, pour ne citer que les plus importants : *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *Mythologies* (1957), *Sur Racine* (1963), *Essais critiques* (1964), *Éléments de sémiologie* (1965), *Critique et Vérité* (1966), *Système de la mode* (1967), *S/Z* (1970), *Le Plaisir du texte* (1973).

ces produits, tendent à véhiculer de façon conformiste, c'est-à-dire en conformité avec une certaine vision du monde stéréotypée.

Selon cette optique, en examinant donc, d'un point de vue à la fois théorique et critique, la fonction et l'importance de la catégorie de code proposée par Eco, notre intention est moins de faire le simple historique de sa réflexion sur cette notion que de la problématiser, tout en suivant, pour des raisons de méthode, le développement chronologique et bibliographique du sujet en question.

En ce sens, nous montrerons que la mise en discussion des points forts et surtout des points faibles de la conception du code comme « structure normative » amène le spécialiste italien à en critiquer certains aspects, qui seront introduits tout au long de ce chapitre et débattus plus longuement dans sa conclusion. Toute l'argumentation, qui sera développée dans les parties suivantes, nous servira alors de base théorique et méthodologique pour considérer, enfin, l'intégration du modèle du code avec le modèle de l'encyclopédie comme le passage crucial dans l'élaboration échienne du paradigme interprétatif des textes narratifs, qui est le sujet de cette première partie de notre thèse.

Mais, pour bien comprendre la portée capitale de ce tournant intervenu dans la mise au point de sa théorie de l'interprétation des textes narratifs exposée définitivement dans *Lector in fabula*, il convient d'envisager à présent la notion théorique de code de façon plus approfondie et d'en montrer, par la suite, l'application critique dans les analyses de certains textes de littérature populaire qu'Eco a menées dans ses essais contenus dans *Apocalittici e integrati* et dans *Il superuomo di massa*.

C'est pour cette raison que, dans la première partie de ce chapitre, nous porterons d'abord notre attention sur l'étude de la notion de code en tant que structure normative[170], ainsi qu'Eco l'entend en particulier dans son *Trattato di semiotica generale*, dans le but d'expliquer sa nature et sa fonction dans le cadre des processus de signification et de communication concernant tous les messages, dont ceux qui ont une fonction esthétique et, plus particulièrement, les textes narratifs.

Dans la deuxième partie, nous focaliserons ensuite notre réflexion sur la présence de « codes normatifs » conventionnels, de type littéraire et culturel, dans les textes des bandes

[170] Eco définit le code en termes de structure, car il attribue au premier les caractéristiques fondamentales que la linguistique structurale a employées pour désigner la seconde, à savoir : « la structure comme système régi par une cohésion interne » et « la structure comme système d'éléments dont la valeur (leur sens) est établie par les relations d'opposition et les positions différentes qui les distinguent » (cf. Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., pp. 42-50). Cette précision témoigne par ailleurs de l'évolution que la notion même de structure, qu'Eco hérite de la linguistique structurale, a subie au sein de sa réflexion théorique durant les années 1960.

dessinées de Steve Canyon, de Superman et des Peanuts qu'Eco analyse, afin de bien mettre en évidence, d'un point de vue critique, le rôle qu'ils jouent dans les rapports d'homologie existant entre les structures narratives et les structures idéologiques de ces mêmes textes, tant au niveau de leur création qu'au niveau de leur interprétation.

Dans la troisième partie, notre discours traitera des études échiennes portant sur certains ouvrages de littérature populaire d'Eugène Sue, de Luigi Natoli et d'Ian Fleming, dans le but d'expliquer que, dans ces ouvrages, les « codes normatifs », utilisés de manière conventionnelle par ces auteurs, se font véhicule du « retour du déjà connu », car ils contribuent à diffuser des thèmes et des sens très attendus par les lecteurs, dont l'interprétation ne devient pour eux qu'une source de plaisir textuel et un motif de « consolation », en finissant ainsi par les entretenir dans leur système d'idées et de valeurs consolidé, sans jamais pouvoir le mettre en question.

1.2.1. La conception échienne du code comme « structure normative »

Après avoir fait l'objet de remarques significatives dans *La struttura assente* et dans les ouvrages suivants, tel que *Il segno* notamment, l'intérêt pour les codes est développé par Eco, de façon plus approfondie et systématique, dans le *Trattato di semiotica generale*. Plus précisément, dans sa première section Eco nomme « Théorie des codes » l'élaboration d'un ensemble de catégories qui posent les règles fondamentales, à savoir les codes eux-mêmes, régissant les mécanismes de production des signes. Dans ces pages, il affirme en fait qu'un code est avant tout une règle qui établit une corrélation entre un plan de l'expression et un plan du contenu[171].

En précisant davantage sa définition, il écrit que le code est une règle qui permet, en vertu de la fonction de corrélation remplie par le signe (*funzione segnica*), d'associer, dans des circonstances et avec des finalités données, à un signifiant d'une langue (ou d'un langage spécifique) le signifié correspondant, et qui permet, par conséquent, la mise en œuvre des processus de génération et d'interprétation des signes qui sont à la base de tous les actes de communication[172].

---

[171] « Pertanto [...] un codice stabilisce la correlazione di un piano dell'espressione (nel suo aspetto puramente formale e sistematico) con un piano del contenuto (nel suo aspetto puramente formale e sistematico) [...] » (Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., p. 77), {« C'est pourquoi […] un code établit la corrélation entre un plan de l'expression (dans son aspect purement formel et systématique) et un plan du contenu (dans son aspect purement formel et systématique) [...] » (N.T.)}.

[172] « [...] in tal modo un codice stabilisce TIPI generali producendo così la regola che genera TOKENS o OCCORRENZE concrete, vale a dire quelle entità che si realizzano nei processi comunicativi e che

Dire que le code est une règle corrélant les éléments signifiants d'une langue (phonèmes, morphèmes, etc.) aux unités de contenu correspondantes présuppose l'acceptation de cette règle par les utilisateurs du même système de signes, tout comme l'acquisition de certaines compétences linguistiques et connaissances culturelles, qui sont socialement partagées. En ce sens, les codes qui régissent l'organisation et le fonctionnement d'une langue constituent un ensemble de normes et de conventions que tous ses locuteurs doivent connaître et employer afin de rendre leurs messages, écrits ou oraux, compréhensibles et échangeables sur le plan intersubjectif[173].

Toute langue naturelle et tout autre système signifiant, au sens linguistique et sémiologique du terme – que sont, pour le dire avec les mots de Roland Barthes des *Mythologies*[174], la mode, la publicité, la cuisine, les bandes-dessinées, la littérature, le cinéma, la radio, etc. –, peuvent alors être considérés comme des systèmes de codes, c'est-à-dire comme des systèmes normatifs et conventionnels qui présupposent la reconnaissance d'une série de règles syntaxiques et sémantiques, ainsi que de compétences pragmatiques et d'acquis culturels, utilisés par une société dans une période historique donnée pour pouvoir activer les processus de production et de réception des phénomènes de communication. Ainsi qu'Eco l'affirme dans *La struttura assente*, le code est donc défini comme :

> […] il sistema che stabilisce: 1) un repertorio di simboli che si distinguono per opposizione reciproca; 2) le loro regole di combinazione; 3) e, eventualmente, la corrispondenza termine

---

comunemente chiamiamo segni [...] » (*Ibidem*. Les mots en majuscules sont de l'auteur), {« [...] de cette façon un code établit des TYPES généraux en produisant ainsi la règle qui génère des TOKENS ou OCCURRENCES concrètes, c'est-à-dire ces entités qui se réalisent dans les processus communicationnels et que nous appelons communément signes […] » (N.T. Les mots en majuscules sont de l'auteur)}.

[173] Nous rapportons les mots d'Eco lui-même qui nous semblent particulièrement éclairants à ce sujet : « Ricordiamo ancora come tutto il nostro discorso si sia originato dalla possibilità di predicare strutture (di riconoscere codici) *a livello dei fenomeni di comunicazione*. [...]: una ricerca semiologica lavora su un fenomeno sociale quale la comunicazione e su sistemi di convenzioni culturali quali i codici. Riconoscerli come codici rappresenta forse una finzione, ma definirli in ogni modo come fenomeni intersoggettivi basati sulla socialità e sulla storia è un dato sicuro » (Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., p. 361. Les italiques sont de l'auteur), {« Nous rappelons encore que tout notre discours a eu son origine dans la possibilité d'identifier des structures (de reconnaître des codes) *au niveau des phénomènes de communication*. […] : une recherche sémiologique travaille sur un phénomène social tel que la communication et sur des systèmes de conventions culturelles tels que les codes. Les reconnaître en tant que codes représente peut-être une fiction, mais les définir en tout cas comme des phénomènes intersubjectifs basés sur la socialité et l'histoire est un fait incontestable » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

[174] Comme nous le verrons mieux par la suite, dans cet ouvrage paru en 1957, Barthes applique les principes de l'analyse sémiologique à l'étude de ce qu'il appelle les « mythes d'aujourd'hui », que sont tous les phénomènes contemporains (tels que la mode, la publicité, la radio, le cinéma, etc.) et qui sont abordés en tant que systèmes de signes, messages et faits de communication.

a termine tra ogni simbolo e un dato significato (senza che un codice debba necessariamente possedere insieme queste tre caratteristiche).[175]

Si l'on s'en tient à cette définition tripartite et si l'on considère les trois caractéristiques en même temps, le code est conçu par Eco comme un système de symboles (ou de signes) qui se différencient par opposition réciproque, qui sont associés entre eux selon certaines règles de sélection et de combinaison, et qui sont corrélés à leurs sens correspondants dans les mécanismes de signification et dans les processus de communication des messages[176].

Tous les codes, dont le code-langue, sont le produit à la fois de conventions linguistiques et d'usages sociaux, qui se sont figés dans la langue et dans la culture d'une communauté déterminée, et qui ont, le plus souvent inconsciemment, une valeur prescriptive faisant en sorte que « tutti i parlanti utilizzeranno gli stessi segni in relazione agli stessi concetti, combinandoli secondo regole date »[177]. Les codes sont alors envisagés par l'auteur italien comme des systèmes bien structurés et cohérents de signes, dont les relations d'opposition et de corrélation sont gouvernées par des règles prescriptives et des normes d'usage qui, partagées par un groupe social spécifique, déterminent la génération et la compréhension de leurs sens, qui tendent ainsi à se caractériser historiquement et culturellement[178].

---

[175] *Ibidem*, cit., p. 28, {« […] le système qui établit : 1) un répertoire de symboles qui se distinguent par opposition réciproque ; 2) leurs règles de combinaison ; 3) et, éventuellement, la correspondance terme à terme entre chaque symbole et un sens donné (sans qu'un code ne doive pas nécessairement posséder ces trois caractéristiques en même temps) » (N.T.)}.

[176] Par souci de clarté terminologique, il convient de préciser – comme le fait d'ailleurs Eco lui-même dans son *Trattato* – que le code, entendu comme un système de symboles (ou d'éléments) qui entretiennent des relations d'opposition réciproque qui déterminent la valeur individuelle et distinctive de chacun d'entre eux, peut être désigné « […] col nome di S-CODICE (intendendo "codice in quanto sistema") ; e [che] chiameremo CODICE in senso proprio la regola che associa gli elementi di un s-codice agli elementi di un altro s-codice o di più s-codici […] » (Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., p. 56. Les mots en majuscules sont de l'auteur), {« […] par le nom de S-CODE (en entendant "code en tant que système") ; et [que] nous nommerons CODE au sens propre la règle qui associe les éléments d'un s-code aux éléments d'un autre s-code ou de plusieurs s-codes […] » (N.T. Les mots en majuscules sont de l'auteur)}. Par exemple, selon cette distinction, le "code phonologique", le "code génétique" et le "code de la parenté" sont, en réalité, des S-CODES, qui peuvent être considérés comme des systèmes de symboles, dont les rapports d'opposition réciproque et de combinaison sont gouvernés par des CODES qui, en les sélectionnant et en les corrélant, sur le plan syntaxique et sémantique, d'une manière plutôt que d'une autre, les constituent en tant que messages selon certains processus de signification et de communication.

[177] Umberto Eco, *La struttura assente*, cit, p. 41, {« […] tous les locuteurs utiliseront les mêmes signes en relation aux mêmes concepts, en les combinant selon des règles données » (N.T.)}.

[178] « Ma nel momento in cui la semiologia stabilisce l'esistenza di un codice, il significato non è più una entità psichica o ontologica o sociologica: *è un fenomeno di cultura che viene descritto dal sistema di relazioni che il codice definisce come accettato da un certo gruppo in un certo tempo* » (*Ibidem*, p. 45. Les italiques sont de l'auteur), {« Mais, au moment où la sémiologie établit l'existence d'un code, le sens n'est plus une entité psychique ou ontologique ou sociologique : *il est un phénomène de culture qui est décrit par le système de relations que le code définit comme accepté par un certain groupe dans un certain temps* » (N.T. Les italiques sont de l'auteur)}.

C'est pourquoi Eco, en associant les principes fondamentaux de la linguistique structurale à ceux qui appartiennent à la théorie de la communication, peut également définir le code comme une « structure » qui est postulée et acceptée en tant que système de règles, en référence auxquelles il est possible de décrire comment tout type de message peut être produit, communiqué et interprété. Selon ses propres mots,

> […] un codice è una struttura, elaborata sotto forma di modello, che viene postulata come regola soggiacente a una serie di messaggi concreti e individuali che vi si adeguano e che risultano comunicativi solo in riferimento ad esso. Ogni codice può essere paragonato ad altri codici mediante l'elaborazione di un codice comune, più scheletrico e comprensivo.[179]

Ainsi que nous pouvons aisément le comprendre, dans cette phase de sa réflexion théorique, l'auteur piémontais conçoit le code comme une « structure normative », tel un modèle prescriptif et conventionnel à la fois, qui établit les règles et les normes qui sont à l'origine des mécanismes de codage et de décodage des actes de communication.

En se ralliant, d'un point de vue éminemment linguistique, au courant du structuralisme dit « méthodologique »[180], Eco fait donc du code, en tant que « structure normative », le concept-clé de ses recherches, qui lui permet notamment de prouver analytiquement que les règles et les usages socio-culturels qu'il présuppose se retrouvent effectivement à l'œuvre comme procédés de signification auprès de multiples pratiques communicationnelles.

En outre, ce qui est tout aussi important de relever est qu'il se sert également du code pour le poser théoriquement comme le modèle hypothétique apte à expliquer que certains comportements humains et certains phénomènes culturels – dont, bien évidemment, les textes narratifs – peuvent être étudiés en terme de codage et de décodage, c'est-à-dire comme des faits de communication.

Toutefois, contrairement aux partisans du courant du structuralisme qualifié d'« ontologique », tels que, par exemple, Lévi-Strauss, il ne pense pas qu'on puisse postuler l'existence d'un « Code des codes », l'« Ur-Code », en mesure de ramener à une

---

[179] *Ibidem*, cit., p. 50, {« […] un code est une structure, élaborée sous forme de modèle, qui est postulée comme règle sous-jacente pour une série de messages concrets et individuels qui s'y adaptent et qui ne se révèlent communicatifs qu'en référence à lui-même. Tout code peut être comparé à d'autres codes par l'élaboration d'un code commun, plus squelettique et inclusif » (N.T.)}.

[180] Pour la différence entre ce qu'Eco nomme le structuralisme « ontologique » et le structuralisme « méthodologique », voir *supra* I.3. et 1.1.3. Si l'on veut approfondir la question, d'ailleurs très débattue à l'époque, voir la section D de la version italienne de *La struttura assente* (édition de 2004, pp. 251-380).

structure unique d'homologies et de constantes tous les phénomènes biologiques et culturels humains, si différents et variés soient-ils[181]. C'est pour cela que, en étant fermement persuadé de la validité « méthodologique » et de l'importance analytique de la notion de code comme « structure normative », Eco affirme que « il codice è il modello di una serie di convenzioni comunicative che si postula, come esistente in tal modo, per spiegare la possibilità di comunicazione di certi messaggi »[182].

En tenant compte de cette dernière définition du code, nous allons à présent montrer le rôle capital que cette conception du code joue dans les analyses littéraires et sémiologiques d'Eco, influencées en cela par le modèle barthésien de critique littéraire et sociale. Ce travail nous permettra, d'un côté, de constater que ses élaborations théoriques autour de la notion de code sont toujours mises à l'épreuve dans les études littéraires, ou bien tirent leur origine de ses études sur la littérature, l'art et les communications de masse. D'un autre côté, ce travail nous permettra aussi de poursuivre l'examen de sa conception du code comme « structure normative » afin d'en montrer l'application et les implications, au niveau interprétatif, dans ses essais sur la littérature populaire. En effet, dans ces écrits, il met en évidence, grâce à la présence de « codes normatifs » littéraires et culturels, utilisés dans les textes qu'il analyse, les rapports d'homologie existant entre les structures narratives et les structures idéologiques, que ces textes eux-mêmes emploient de manière conventionnelle, et qui font en sorte que ces derniers offrent une vision conformiste et rassurante de la société, dans laquelle les lecteurs peuvent aisément se reconnaître.

[181] « Questo Ur-Codice consisterebbe nel meccanismo stesso della mente umana reso omologo al meccanismo che presiede ai processi organici. E in fondo, la riduzione di tutti i comportamenti umani e di tutti gli avvenimenti organici a comunicazione, e la riduzione di ogni processo di comunicazione a scelta binaria, ad altro non mira che a ricondurre ogni fatto culturale e biologico allo stesso meccanismo generativo » (*Ibidem*, pp. 48-49), {« Ce Ur-Code consisterait dans le mécanisme même de l'esprit humain rendu homologue au mécanisme qui préside aux processus organiques. Et, au fond, la réduction de tous les comportements humains et de tous les événements organiques à communication, et la réduction de tout processus de communication à un choix binaire ne visent à rien d'autre qu'à ramener chaque fait culturel et biologique au même mécanisme génératif » (N.T.)}. Dans le prochain chapitre, nous verrons que, afin de critiquer cette démarche, la position d'Eco changera, car il nuancera le concept de code pour y inclure l'idée d'inférence. Celle-ci sera utilisée pour expliquer que les mécanismes de génération du sens de tous les messages ne se fondent pas seulement sur l'application de règles de corrélation binaire, mais aussi, et surtout, sur des opérations pragmatiques, qui impliquent la prise en considération des contextes linguistiques et des circonstances d'énonciation spécifiques, et sur des processus interprétatifs plus complexes.

[182] *Ibidem*, p. 49, {« […] le code est le modèle d'une série de conventions communicationnelles qui se postule, comme existant de telle façon, pour expliquer la possibilité de communication de certains messages » (N.T.)}.

1.2.2. Les « codes normatifs » conventionnels à l'œuvre dans les textes narratifs de la littérature de masse étudiés par Eco

Après avoir exposé la conception échienne du code, que nous avons qualifié de structure normative, et compte tenu de ses considérations sur l'idiolecte esthétique, envisagé comme le code esthétique individuel déviant de la norme culturellement acceptée, nous sommes à présent en mesure de montrer comment Eco s'est servi de ces deux conceptions du code dans l'étude de certains ouvrages littéraires, notamment de ceux qui appartiennent à la culture de masse. Plus précisément, il s'agit d'examiner quelques exemples d'analyses échiennes, que nous avons tirés de livres tels que *Apocalittici e integrati* et *Il superuomo di massa*. Dans ces écrits, en abordant du point de vue sémiologique et littéraire, entre autres choses, l'examen du mythe de Superman, l'analyse de la « structure de la consolation »[183] chez Sue et l'étude des structures narratives chez Fleming, le spécialiste italien éprouve la validité d'une approche théorique et analytique se fondant sur ces deux conceptions du code et visant à expliquer la nature des rapports d'homologie et d'influence réciproque qu'il y a entre les structures narratives et les structures idéologiques caractérisant les ouvrages considérés.

À la lumière de cette approche, ce qu'Eco fait dans ses études consiste en effet à appliquer, dans l'interprétation de ces textes, un paradigme conceptuel et méthodologique qui s'appuie à la fois sur l'idée de code comme « structure normative », tendant à rendre plutôt fixes et conventionnelles la proposition et la réception du contenu de ces textes, et sur l'idée de code comme modèle esthétique novateur, déviant des normes et des valeurs institutionnalisées, et ouvrant de la sorte à une pluralité de significations originales.

De plus, ce paradigme devient en même temps l'instrument analytique dont Eco se sert afin de montrer qu'il y a toujours, tant sur le plan formel que sur le plan thématique, une dialectique diversement articulée entre codes culturels normalisant et codes culturels innovant, aussi bien dans les produits des communications de masse que dans les œuvres d'art expérimentales ou d'avant-garde, ce qui détermine, par conséquent, les différents degrés de codification de leurs formes et d'« ouverture » de leurs sens vis-à-vis de leurs destinataires.

[183] Cette expression est tirée du titre, *La structure de la consolation*, d'un paragraphe faisant partie de l'essai *Eugène Sue : le socialisme et la consolation* (inclus dans *Il superuomo di massa*, *De Superman au Surhomme*, pour la version française, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, pp. 35-71), qui fera l'objet d'un examen plus approfondi de notre part, qui est contenu dans la prochaine section de ce chapitre.

Dans les analyses des ouvrages précédemment cités Eco s'attache à bien expliquer, par le biais de cette dialectique des codes, que la nature, conventionnelle ou innovante, des rapports unissant les structures narratives et les structures idéologiques de ces ouvrages contribue décisivement à influencer le type d'interprétations et la vision du monde que les lecteurs peuvent en tirer. En prenant en considération des textes littéraires marqués essentiellement par des codes narratifs, esthétiques et culturels standardisés, l'examen mené par Eco sur leurs structures narratives et idéologiques, au lieu de stimuler chez les lecteurs des interprétations qui problématisent leur système d'idées et de valeurs, montre que les lectures des messages que ces textes véhiculent leur proposent une vision du monde substantiellement rassurante et paternaliste.

Cela dit, c'est précisément dans les essais d'*Apocalittici e integrati*, consacrés à l'étude des bandes dessinées concernant Steve Canyon, Superman et les Peanuts, que nous pouvons nous rendre compte, de manière emblématique, de cette démarche suivie par Eco, tout comme de la méthode employée et des conclusions auxquelles il parvient. Dans ces travaux, en effet, en analysant, du point de vue sémiologique[184], les caractéristiques formelles et thématiques typiques des textes de la culture de masse, l'auteur piémontais observe que les codes linguistiques, narratifs, esthétiques et culturels, utilisés par les créateurs de ces ouvrages afin de les rendre accessibles à un public de consommateurs le plus large possible, sont à tel point standardisés que tout lecteur peut aisément les reconnaître comme étant familiers, en comprendre les références à l'univers social et culturel qu'ils expriment et en accepter ainsi leur fonction idéologique. En outre, d'après lui, la reconnaissance de ces codes donne aussi la possibilité au lecteur de s'approprier les histoires racontées, de s'identifier aux protagonistes et d'en partager les valeurs véhiculées. De ce fait, l'emploi de codes communs et conventionnels serait fonctionnel à la diffusion de messages aux contenus conformistes, par lesquels les institutions politiques et culturelles, qui les proposent, peuvent exercer un contrôle paternaliste sur les masses, ce qui se révèle être en parfaite adéquation avec une idéologie prônant la conservation de l'ordre moral, idéologique et social.

Par exemple, dans l'essai concernant le premier numéro de la bande dessinée *Steve Canyon*, publié en 1947 par Milton Caniff aux États-Unis, Eco développe une analyse

[184] Il s'agit bien d'une analyse sémiologique ou sémiotique *ante-litteram*, car, comme Eco lui-même l'a expliqué dans l'introduction à *Apocalittici e integrati* (cit., p. XV), à cette époque (début des années 1960) il ne se servait pas encore de cette catégorie critique pour mener ce type d'analyse, pour lequel il employait des méthodes et des principes empruntés à la linguistique jakobsonienne, à la théorie de la communication et à l'esthétique contemporaine.

structurale de la pièce qui, menée à travers l'examen de certains codes linguistiques et esthétiques standards propres à ce genre, lui permet de démontrer que ceux-ci, par la manière dont ils sont utilisés, servent de vecteurs pour transmettre les idéaux, les plus communément adoptés, sur lesquels se fonde la société américaine décrite. Bien que son étude ne porte que sur un seul épisode du *comic strip* – où les scènes rapportées[185] ne reproduisent donc que le début de l'histoire de Steve Canyon – et, par conséquent, malgré les informations peu nombreuses (mais suffisantes) fournies au sujet du protagoniste, Eco parvient néanmoins à en tirer une évaluation portant sur ses caractéristiques physiques et ses qualités morales principales. Cette évaluation, et l'interprétation qui s'ensuit, s'appuient notamment sur la présentation des traits de son visage, de ses gestes et de ses discours, qui est faite par son créateur en employant des « codes normatifs » conventionnels, de nature linguistique, iconographique, psychologique et narrative, bien connus des lecteurs, qui sont de la sorte amenés à reconnaître dans ce personnage un type humain, un rôle et une échelle de valeurs bien précis[186].

L'emploi, par Milton Caniff, de ces codes standardisés, tels que le sont – pour ne citer que quelques exemples – les signes traduisant graphiquement des réactions émotives stéréotypées, les espaces et les décors conventionnels, les traits physiques empruntés aux héros hollywoodiens, le *topos* de l'homme viril et de la femme fatale, etc., fait partie, selon les commentaires d'Eco, d'une stratégie narrative structurellement bien développée et cohérente, qui va de pair avec une certaine vision économique et idéologique de la société

[185] Les onze scènes, reproduites dans le texte et commentées l'une après l'autre par Eco, constituent le premier épisode de la bande dessinée. Du point de vue narratif, leur contenu est peu important, car il n'y se passe presque rien, si ce n'est que Steve – dont on apprend au fur et à mesure qu'il est le chef d'une agence multiservice non précisée – reçoit, dès qu'il arrive à son bureau, un appel de la part du secrétaire d'une femme, Miss Copper Calhoon, décrite selon le stéréotype de la femme fatale, qui lui demande de faire un travail pour elle, dont Steve refuse fermement, et avec beaucoup d'humour, la proposition. Face au refus de Steve, la femme, présentée dans la dernière vignette comme portant une veste noir moulante, des gants noirs et fumant, d'un air charmant, une cigarette longue et mince, ordonne à son secrétaire, d'un ton décidé et impérieux, d'aller le lui prendre. L'épisode se termine par cette scène, qui – comme le souligne fort justement Eco – même si elle interrompt brusquement l'histoire, a cependant le mérite de projeter autour de celle-ci une aura de mystère, de créer chez le lecteur du suspense et d'en attiser la curiosité. En dépit de la banalité de l'histoire racontée, ce qui revêt une importance significative ici est, selon nous, l'analyse sémiologique, faite à partir de la structure linguistique et narrative du texte, dont Eco met à nu des techniques, des codes et des stéréotypes conventionnels (le suspense, la plate caractérisation des personnages, l'homme viril, la femme fatale, l'opposition manichéenne des valeurs), qui sont propres aux genres de la littérature populaire et qui contribuent à véhiculer une idéologie conformiste et commerciale.

[186] Le dessin du visage de l'héros, qui met en valeur des traits très typés, renvoie, selon Eco, « […] a una serie di tipi, di standard, di idee della virilità che fan parte di un codice conosciuto dai lettori. La semplice delimitazione grafica dei contorni [del viso] "sta per" qualcos'altro, è elemento *convenzionato* di un linguaggio » (Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 137. L'italique est de l'auteur), {« [...] à une série de types, de standards, d'idées de la virilité qui font partie d'un code connu des lecteurs. La simple délimitation graphique des contours [du visage] "veut dire" autre chose, est élément *conventionné* d'un langage » (N.T. L'italique est de l'auteur)}.

de masse. En prévoyant l'usage de conventions culturelles fixes et institutionnalisées, la stratégie de l'auteur a pour but de fabriquer un produit de culture qui soit facilement reconnaissable et, par là même, désirable par le public des consommateurs, lesquels, en l'achetant, témoignent de leur adhésion aux valeurs proposées et finissent ainsi par jouir d'un récit, certes, agréable et captivant, mais qui ne leur offre pas une représentation différente et critique du monde dans lequel ils vivent[187].

Il importe de relever l'existence d'une relation d'homologie, étroite et significative, entre la structure narrative « normative » de la bande dessinée (composée de codes linguistiques, artifices esthétiques et thèmes utilisés conventionnellement) et l'univers éthique, social et culturel conservateur qu'elle exprime et qui, de son côté, la caractérise comme un miroir aussi bien "conformiste" que "rassurant" dans lequel il peut se refléter. Pour le dire autrement, il semble qu'Eco identifie dans *Steve Canyon* la présence de rapports d'homologie, voire de conditionnement réciproque entre le plan structural et le plan idéologique de cet ouvrage, en vertu desquels se produit comme un *rispecchiamento* auto-valorisant des choix stylistiques et formels hyper-codés dans les sujets et les principes conventionnels exposés et vice-versa, ce qui fait en sorte que l'interprétation qu'on peut donner de ce texte débouche sur la diffusion d'une vision conformiste et acritique de la société américaine représentée[188].

---

[187] Selon les mots d'Eco, « […] la pagina di *Steve Canyon* ci lascia intravedere una sostanziale adesione a valori di una American Way of Life temperata di Leggenda Holliwoodiana – così che il personaggio e la sua storia si caratterizzano come modello di vita per un lettore medio. [...]. La conclusione che emerge da tale analisi [...] non può che essere la seguente: la "lettura" della pagina di *Steve Canyon* ci ha posti di fronte all'esistenza di un "genere letterario" autonomo, dotato di propri elementi strutturali, di una tecnica comunicativa originale, fondata sull'esistenza di un codice condiviso dai lettori e a cui l'autore si rifà per articolare [...] un messaggio che si rivolge, insieme, all'intelligenza, all'immaginazione, al gusto dei propri lettori » (*Ibidem*, p. 151), {« [...] la page de *Steve Canyon* nous laisse entrevoir une adhésion substantielle aux valeurs d'un American Way of Life tempéré de Légende Hollywodienne – si bien que le personnage et son histoire se caractérisent comme un modèle de vie pour un lecteur moyen. [...]. La conclusion qui émerge d'une telle analyse […] ne peut qu'être la suivante : la "lecture" de la page de *Steve Canyon* nous a confronté à l'existence d'un "genre littéraire" autonome, doté de ses propres éléments structuraux, d'une technique communicative originale, fondée sur l'existence d'un code partagé par les lecteurs et auquel l'auteur se réfère pour articuler […] un message qui s'adresse à la fois à l'intelligence, à l'imagination et au goût de ses lecteurs » (N.T.)}.

[188] Il nous paraît important de préciser que, selon Eco, il n'y a pas de relation déterministe entre le niveau structural et le niveau thématique, qui serait à l'œuvre dans ce type d'ouvrages et qui en imposerait des interprétations standardisés et univoques. Au contraire, il soutient, en accord avec les principes herméneutiques exposés dans *Opera aperta*, que la manière, objective et cohérente, dont une œuvre est structurée en oriente les interprétations, qui peuvent être plus ou moins riches, multiples et originales, selon la différente utilisation des codes adoptés pour la réception de telle œuvre, qui est pour autant guidée par la manière dont les codes sont organisés du côté de sa création. Il ajoute également que sa réception ne pourra d'ailleurs jamais être uniforme et définitive, car les codes changent, entre autres, par rapport aux caractéristiques psychologiques, sociologiques et intellectuels propres à chaque lecteur, et au contexte historique et culturel de référence. Toutefois, ce que nous tenons à souligner davantage – car ceci est, selon nous, un aspect capital de la pensée esthétique d'Eco, sur lequel nous reviendrons – est l'existence, pour lui, d'une « […] struttura oggettiva dell'opera che, da un lato, consenta la variabilità delle fruizioni, dall'altro ne

Cette idée d'un conditionnement et d'un *rispecchiamento* réciproque entre la structure narrative très conventionnelle de ce genre d'ouvrages et le contenu, somme toute stéréotypé et traditionaliste, de leurs thèmes et valeurs est à l'œuvre, selon nous, aussi dans une autre bande dessinée, qui fait l'objet d'un autre essai d'Eco contenu dans *Apocalittici e integrati*. En analysant dans cet essai le personnage de *Superman* dans le but d'expliquer la naissance de l'un des mythes les plus emblématiques de la culture de masse[189], le spécialiste italien illustre en effet cette idée, en mettant en évidence les liens entre l'emploi de certains procédés narratifs et rhétoriques codés (tels que, par exemple, l'itération de schémas narratifs identiques et la redondance d'informations) et la proposition d'une idéologie pédagogique et paternaliste tout aussi conventionnelle.

Il constate notamment que Superman a été intéressé par un véritable processus de mythisation, puisque, faisant l'objet d'un savant mélange de pouvoirs surhumains extraordinaires et de qualités humaines ordinaires, le héros est symboliquement devenu la figure qui a su parfaitement incarner et représenter les sentiments, les comportements, les aspirations et les idéaux d'une bonne partie de la société occidentale. Ainsi, cette dernière a pu projeter dans ce héros son image comme dans un miroir narcissique afin de mieux s'y refléter et par conséquent de s'y reconnaître. Attirée par un personnage évoluant dans un monde narratif à la fois éloigné et proche du monde réel, la société occidentale a alors construit le mythe de Superman, en le fondant sur l'histoire d'un jeune homme à l'identité apparemment double et ambivalente – en fait, il est à la fois Clark Kent (un journaliste normal) et Superman (super-héros) – mais qui, malgré ses capacités surhumaines et ses aventures surnaturelles, se présente en réalité comme un garçon commun, qui ne fait rien d'anticonformiste ou de révolutionnaire, en se bornant de fait à combattre le mal pour rétablir l'ordre social, moral et idéologique menacé.

Comme le dit Eco lui-même, l'aspect qui marque le plus Superman d'un point de vue narratif est la fixité de ses traits psychologiques et de ses actions, qui, au cours des différents épisodes, sont reproduits de manière immuable et standardisée. Pour lui, loin de

---

giustifichi una fondamentale coerenza […] » (*Ibidem*, p. 168), {« […] structure objective de l'œuvre qui, d'un côté, permette la variabilité des réceptions, d'un autre côté, en justifie une cohérence fondamentale […] » (N.T.)}.

[189] Dans cet essai, intitulé « Il mito di Superman », Eco explique, à travers une approfondie analyse linguistique, sociologique et littéraire de la bande dessinée homonyme, comment le mythe de Superman a été fabriqué et s'est diffusé, avec beaucoup de succès, auprès d'un public aussi large que varié. Au-delà de cette analyse, cet essai s'avère également très important parce qu'il inaugure un type de démarche analytique, qui aura de nombreux points communs avec les études sémiologiques de Roland Barthes portant elles aussi sur les nouveaux mythes de la société de masse (nous pensons notamment aux célèbres analyses barthésiennes sur « Le bifteck et les frites », « Le Tour de France comme épopée », « Strip-tease », « La nouvelle Citroën », etc., inclues dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957).

représenter un type humain bien caractérisé, le protagoniste joue en effet le rôle d'un modèle, idéal et universel, déjà codé, tel un *topos* littéraire, incarnation de la bonté, dont les qualités les plus propres, comme le sens du bien et le respect de la justice, se retrouvent, en tant que « lieux » communs, dans d'autres figures typiques de la tradition culturelle occidentale et, en tant que « lieux » allégoriquement opérationnels, dans la société traditionaliste américaine dépeinte[190].

Dans cette perspective, ce qui contribue à faire de ce personnage une figure mythique, aux caractéristiques extrêmement conventionnelles et, pour cela, aisément identifiables de la part des lecteurs, sont des choix structurels assez codés : les procédés narratifs utilisés et la dimension particulière du temps du récit.

En ce qui concerne les premiers, les deux procédés principalement employés sont l'itération d'un schéma narratif identique et la redondance des informations. Dans tous les textes de la série, Eco a remarqué que les histoires du héros, vues sous l'angle de leur évolution narrative, se ressemblent toutes, car elles sont axées sur un même et simple schéma : à savoir l'intervention décisive de Superman qui, par ses moyens extraordinaires, parvient à vaincre les forces du mal et à rétablir l'équilibre psychologique, social, moral ou politique mis en péril. Dans cette optique, l'itération identique des actions du protagoniste et la répétition redondante des bons principes qui les inspirent remplissent une fonction très importante dans le processus de mythisation du protagoniste. En effet, en montrant et en célébrant toujours les mêmes gestes et qualités de ce personnage, ces techniques narratives ne font que les figer, en codifiant de ce fait à jamais sa personnalité, qui devient ainsi facilement reconnaissable et susceptible également de faire l'objet d'identification symbolique de la part des lecteurs, qui, en partageant le plus souvent l'univers de valeurs représenté par Superman, l'élèvent donc au rang de figure mythique.

En outre, la répétition constante d'actions et de significations hautement codées – lesquelles, contrairement aux contextes très variables où les différents faits relatés se

[190] Dans l'essai *L'uso pratico del personaggio*, appartenant lui aussi à *Apocalittici e integrati*, en reprenant polémiquement des observations faites, entre autres, par Croce et Lukács, Eco distingue, de façon claire et efficace, les catégories du « type » et du « topos » rapportées au personnage littéraire. Cf. *Ibidem*, pp. 187-218). Il nous semble bon de rapporter ici cette considération échienne, car elle nous paraît très pertinente : « È ragionevole l'ipotesi che ogni racconto che proceda per *topoi*, sul piano dell'utilizzazione pratica, non comunichi che messaggi pedagogicamente "conservatori"; il *topos* è prefissato, quindi rispecchia un ordine che preesiste all'opera; solo un'opera che crei ex novo un tipo umano può proporre una visione del mondo e un programma di vita che stia *al di là* dello stato di fatto » (*Ibidem*, p. 217. L'italique est de l'auteur), {« C'est raisonnable l'hypothèse selon laquelle tout récit qui procède par *topoï*, sur le plan de l'utilisation pratique, ne communique que des messages pédagogiquement "conservateurs" ; le *topos* est préétabli, donc il reflète un ordre qui préexiste à l'œuvre ; seule une œuvre qui crée *ex novo* un type humain peut proposer une vision du monde et un programme de vie qui soient *au-delà* d'un certain état de choses » (N.T. L'italique est de l'auteur)}.

produisent, tendent pour cette raison à se faire fixes –, a pour effet de ne modifier en rien la condition du superhéros, qui par conséquent n'évolue pas dans le temps et semble le situer dans un présent immuable.

À ce propos, l'écrivain italien observe que le temps du récit de *Superman* – c'est-à-dire le temps qu'on peut reconstruire à travers la succession des différents épisodes de la bande dessinée, qui ne doit pas cependant être confondu avec le temps de l'histoire narrée, qui varie en fonction des différentes époques dans lesquelles les faits se déroulent – ne suit pas nécessairement un ordre temporel causal et consécutif. Selon son analyse, les diverses histoires racontées n'ont entre elles aucun rapport de cause à effet, ni se produisent parce qu'elles s'enchaînent logiquement les unes après les autres[191].

De cette façon, pour le fait que chacune d'entre elles est généralement accomplie dans l'espace d'un seul récit et que, dans le suivant, de nouveaux événements sont rapportés, les entreprises du protagoniste ne sont pas liées entre elles, ce qui implique qu'il n'y ait pas de véritable développement de sa condition, qui, pour cette raison également, reste figée dans un temps qui ne s'écoule jamais. Pour Eco, le temps semble donc être caractérisé par une dimension « onirique », qui suspend (comme dans les contes de fée ou les mythes classiques), les lois de la temporalité consécutive et de la causalité, en plongeant les aventures des personnages dans un présent immobile, qui finit par coïncider avec le quotidien que les lecteurs vivent[192].

---

[191] « Nelle storie di Superman invece, il tempo che viene messo in crisi è *il tempo del racconto*, vale a dire la nozione di tempo che collega un racconto all'altro. Nell'ambito di una storia, Superman compie una data azione (sgomina ad esempio una banda di gangsters); a questo punto la storia finisce. Nello stesso *comic book*, o la settimana successiva, inizia una nuova storia. Se essa riprendesse Superman al punto in cui lo aveva lasciato, Superman avrebbe fatto un passo verso la morte. [...]. I soggettisti di Superman hanno invece escogitato una soluzione molto più accorta e indubbiamente originale. Queste storie si sviluppano così in una sorta di clima onirico [...] in cui appare estremamente confuso cosa sia avvenuto prima e cosa sia avvenuto dopo, e chi racconta riprende continuamente il filo della vicenda come se si fosse dimenticato di dire qualcosa e volesse aggiungere particolari a quanto aveva già detto » (*Ibidem*, p. 238. L'italique est de l'auteur), {« Chez Superman, en revanche, le temps qui est mis en crise est *le temps du récit*, c'est-à-dire la notion de temps reliant un récit à l'autre. À l'intérieur d'une histoire, Superman accomplit une action donnée (par exemple, il met en déroute une bande de gangsters) et l'aventure s'arrête là. Le même *comic book*, ou celui de la semaine suivante, propose une nouvelle histoire. Si celle-ci reprenait Superman au point où elle l'avait laissé, notre héros ferait un pas vers la mort. […]. Les scénaristes de Superman ont donc imaginé une solution très maline et indéniablement originale. Ces aventures se déroulent dans une sorte de climat onirique […] où il est extrêmement difficile de distinguer ce qui est arrivé avant de ce qui est arrivé après, le narrateur reprenant continuellement le fil de l'histoire, comme s'il avait oublié de préciser quelque chose et voulait ajouter des détails à ce qu'il vient de dire » (Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, cit., pp. 124-125. L'italique est de l'auteur)}.

[192] « Superman si sostiene come mito solo se il lettore perde il controllo dei rapporti temporali e rinuncia a ragionare in base ad essi, abbandonandosi così al flusso incontrollabile delle storie che gli vengono dette e mantenendosi nell'illusione di un continuo presente. Poiché il mito non è isolato esemplarmente in una dimensione di eternità ma, per essere compartecipabile, deve essere immesso nel flusso della storia in atto, questa storia in atto viene negata come flusso e vista come presente immobile » (*Ibidem*, p. 242), {«Superman tient en tant que mythe uniquement si le lecteur perd le contrôle des rapports temporels et

À la lumière de ces considérations, nous pouvons donc affirmer que le mécanisme narratif de l'itération identique des actions et la stratégie rhétorique de la redondance des informations dans *Superman* ont une importance double, à la fois narrative et esthétique. Du point de vue narratif, ces procédés, en se basant sur le retour prévu et constant d'éléments fixes et codés, contribuent à créer, autour de ces derniers, des attentes chez le public des consommateurs, lesquelles en stimulent l'intérêt et, une fois qu'elles sont satisfaites, lui procurent également du plaisir. Du point de vue esthétique, en rendant l'intrigue statique, répétitive et prévisible, quant à l'évolution temporelle et à la compréhension sémantique des histoires envisagées dans leur globalité, l'emploi de ces procédés, qui font office de « codes normatifs » conventionnels, fait de *Superman*, et du monde des valeurs et des idéaux que la bande dessinée tend à véhiculer, un mythe pédagogique et paternaliste, dans la mesure où, en proposant des enseignements moraux et une vision idéologique de la société traditionalistes, elle finit par transmettre auprès des masses un message conformiste et acritique[193].

Une telle démarche, très similaire sur le plan narratif, mais sensiblement différente sur le plan de la caractérisation des personnages, est celle qui ressort de l'essai intitulé « Il mondo di Charlie Brown », qu'Eco consacre à l'examen de la bande dessinée *Peanuts*. Dans cet essai, l'auteur montre, d'une part, que la structure narrative itérative du *comic strip*, en reposant sur la répétition, tant au niveau formel qu'au niveau thématique, d'un schéma unique et standardisé, contribue invariablement à offrir la représentation d'une société aux intérêts et aux principes, somme toute, conventionnels. Mais il remarque d'autre part que, malgré ce type de structure, le créateur, Charles M. Schulz, grâce à l'utilisation intelligente du procédé de la variation sur le thème et à la qualité esthétique de

---

renonce à les prendre pour base de raisonnement, s'abandonnant ainsi au flux incontrôlable des histoires qui lui sont racontées en restant dans l'illusion d'un présent continu. Puisque le mythe n'est pas isolé exemplairement dans une dimension d'éternité, car, pour pouvoir être partagé, il doit être plongé dans le flux de l'histoire en acte, cette histoire en acte est niée comme flux et conçue comme présent immobile » (*Ibidem*, p. 128)}.

[193] Cette dimension idéologique et communicationnelle qu'a le mythe chez Eco est en partie redevable, selon nous, de la conception du mythe – entendu comme un message, fruit d'une construction communicationnelle et sujet à des modes et à des procédés de signification – qui est celle que Roland Barthes propose dans son célèbre *Le mythe, aujourd'hui*, dernier essai de *Mythologies*. Ici, le sémiologue français soutient en effet que le mythe est construit par l'« Idéologie » dominante de la société bourgeoise qui tend à faire passer pour « Nature » ce qui est le produit de l'« Histoire », pour simple, authentique, éternel et rassurant ce qui est, en revanche, complexe, fabriqué, historique et contradictoire. À ce propos il écrit : « En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse ; les choses ont l'air de signifier toutes seules » (Roland Barthes, *Le mythe, aujourd'hui*, in *Mythologies*, cit., p. 217).

ses dessins, parvient à reproduire, à la différence de ce qui se passe dans *Superman* et dans *Steve Canyon*, le portrait de personnages bien caractérisés et réalistes.

À ce propos, selon l'analyse d'Eco, ce qui distingue et rend cet ouvrage plus original que les autres tient justement au fait que, dans ce cas, la stratégie de la répétition du même schéma narratif devient fonctionnelle à une plus profonde caractérisation des héros, parce qu'elle est accompagnée par l'emploi d'un procédé bien précis : la variation sur le thème. Ce procédé – qui, intervenant dans le cadre d'une suite identique d'actions, consiste à y ajouter un certain nombre de faits et de détails, différents et importants, – permet de cette façon à Schulz d'enrichir et de complexifier la psychologie des protagonistes, notamment celle de Charlie Brown et de Snoopy. En effet, le sémiologue observe que les différentes variations sur le thème, en apportant de nouveaux éléments qui s'unissent (en les variant) à ceux qui sont déjà contenus dans la séquence narrative de base constituant la trame de chaque épisode – construite sur l'itération des mêmes gags tournant autour des personnages centraux –, au lieu de fixer immuablement les caractéristiques de ces derniers dans des *topoï* conventionnels, concourent, bien au contraire, à creuser, sous l'apparence d'actions et de thèmes présentés comme récurrents, une profondeur psychologique, qui se révèle ainsi plus nettement définie.

Illustrée au travers des petites comédies et des petits drames parsemant les aventures de ces héros, aussi bien candides et spontanés que névrosés et existentiellement inquiets, leur représentation psychologique, incarnée dans des types originaux et profonds, s'élève alors à reproduire, par voie d'allégorisation, les problèmes et les illusions, les tragédies et les drôleries des adultes dans un tableau qui, quoique assez conventionnel quant à sa structure narrative et aux valeurs proposées, décrit la condition humaine dans son essence la plus intime, riche et complexe[194].

Toutefois, mise à part la considérable différenciation relative à la caractérisation des personnages des *Peanuts*, ce que nous tenons à mettre davantage en évidence, parmi toutes nos observations concernant les études d'Eco sur les bandes dessinées évoquées plus haut, est le constat selon lequel chacune de ces dernières est caractérisée, sur le plan esthétique, par des rapports d'homologie, plus ou moins codés et significatifs, entre sa structure narrative et sa structure idéologique. En d'autres termes, notre conviction est qu'entre ces

[194] « Il mondo dei Peanuts è un microcosmo, una piccola commedia umana per tutte le borse. [...] il punto è questo; e non per nulla i bambini di Schulz rappresentano un microcosmo dove la nostra tragedia o la nostra commedia è tutta rappresentata » (Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 269 et 271), {« Le monde des Peanuts est un microcosme, une petite comédie humaine pour tous les budgets. […] le fait consiste justement en cela ; et ce n'est pas pour rien que les enfants de Schulz représentent un microcosme dans lequel notre tragédie ou notre comédie est entièrement représentée » (N.T.)}.

deux niveaux se crée, dans *Steve Canyon*, *Superman* et les *Peanuts*, une dynamique esthétique qui fait en sorte qu'au contenu de leurs messages, communiquant des principes idéologiques et des valeurs sociales plutôt conventionnels, corresponde une structure narrative tout aussi conventionnelle et qu'à l'emploi, plus ou moins rigidement codé, de certains procédés stylistiques et narratifs corresponde le choix, plus ou moins obligé, de proposer des idéaux et des thèmes fondamentalement conformistes.

En outre, il convient de souligner que ces homologies structurales montrent bien qu'il existe aussi et, en même temps, entre ces deux différents niveaux de ces ouvrages, des rapports de conditionnement réciproque, en vertu desquels leur structure narrative plutôt codée influence (et est influencée par) les contenus idéologiques standardisés qu'elle exprime, en finissant ainsi par diffuser (et par être imprégnée par) une vision conformiste et acritique du monde, dans laquelle ces ouvrages se réfléchissent et par laquelle ils sont réfléchis (à savoir le « *rispecchiamento* » réciproque)[195].

Cette idée, selon laquelle il y aurait dans ces textes des homologies structurales, qui seraient repérables, de façon fixe et constante, à tous leurs différents niveaux constitutifs, est bien illustrée par la notion de code, telle que nous l'avons exposée dans la partie précédente. En effet, si nous considérons le code comme une « structure normative », c'est-à-dire comme un modèle qui établit des correspondances réglementées et fixes entre les éléments du plan de l'expression et les éléments du plan du contenu d'un ouvrage, nous nous rendons bien compte que la fonction du code, ainsi entendu, est de pouvoir nous permettre d'envisager les rapports entre le niveau des formes narratives et le niveau des contenus idéologiques de ces bandes dessinées comme étant caractérisés par des correspondances structurales fixes et conventionnelles, et que, par conséquent, l'importance critique que cette conception du code revêt dans ces cas est de pouvoir nous permettre également d'expliquer que les « codes normatifs » structuraux de ces ouvrages peuvent influencer (et être influencés par) les habituels codes herméneutiques des

[195] « […] una struttura narrativa esprime un mondo: ma ce ne accorgiamo ancor più rivelando come il mondo abbia la stessa configurazione della struttura che lo esprimeva. Il caso di Superman ci riconferma questa ipotesi. Se esaminiamo i "contenuti" ideologici delle storie di Superman ci rendiamo conto che, da un lato essi si sostengono e funzionano comunicativamente grazie alla struttura della serie narrativa; dall'altro, essi concorrono a definire la struttura che li esprime come una struttura circolare, statica, veicolo di un messaggio pedagogico sostanzialmente immobilistico » (*Ibidem*, p. 253), {« [...] une structure narrative exprime un monde, ce dont on se rend davantage compte en montrant combien ce monde a une configuration identique à la structure qui l'exprimait. Le cas de Superman nous conforte dans cette hypothèse. Si l'on examine les "contenus" idéologiques des histoires de Superman, on s'aperçoit que, d'un côté ils se soutiennent et fonctionnent d'un point de vue communicatif grâce à la structure de la série narrative ; d'un autre côté, ils concourent à définir la structure qui les exprime comme une structure circulaire, statique, véhicule d'un message pédagogique substantiellement immobiliste » (Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, cit., p. 138)}.

destinataires, ce qui contribue ainsi à consolider le système des codes culturels en vigueur et la vision idéologique du monde que ces derniers concourent à véhiculer.

Ces remarques, portant sur la présence, dans ce genre de textes, d'homologies et d'influences réciproques entre leur structure narrative plutôt standardisée et leur contenu culturel substantiellement conventionnel, nous conduisent, en dernière analyse, à nous interroger sur le rôle du lecteur dans l'interprétation de ces mêmes textes. En suivant les réflexions d'Eco, si nous appliquons cette notion de code à l'analyse de tels ouvrages, où les rapports d'homologies entre les structures textuels et les structures sociales, idéologiques et culturelles peuvent être expliqués par l'emploi de codes normatifs conventionnels, il s'ensuit que l'interprétation de ces ouvrages ne demande au lecteur rien d'autre que le partage et la compréhension de ces mêmes codes, ce qui peut lui procurer, de la sorte, le plaisir de la gratification, qui naît de la satisfaction de ses attentes et de son identification aux histoires et aux valeurs proposées.

Pour le dire autrement, ce que nous remarquons, en nous appuyant sur les études d'Eco contenues dans *Apocalittici e integrati*, est que la tâche interprétative propre au lecteur de ce type de textes narratifs, qualifiés autrefois de textes de « paralittérature », ne consiste pas à utiliser des connaissances culturelles et des moyens herméneutiques spécifiques et inédits, en mesure de l'aider à venir à bout d'un matériel textuel et idéologique particulièrement original et novateur. Au contraire, cette tâche implique que ce lecteur se laisse emporter par le « retour du *déjà connu* »[196] et reconnaisse, grâce à la possession des mêmes codes narratifs et culturels de l'auteur, dans les situations, les thèmes et les personnages proposés ceux qu'il aime, lesquels, donc, du fait qu'ils reviennent d'épisode en épisode ou d'ouvrage en ouvrage en tant qu'éléments « topiques », le gratifient ainsi du plaisir de l'attendu, tout en lui assurant une forme plaisante de divertissement et d'évasion.

[196] Nous citons cette expression (en italien, « ritorno del *già noto* ») depuis l'essai *I "Beati Paoli" e l'ideologia del romanzo "popolare"* (contenu dans *Il superuomo di massa*), où Eco parle du roman dit "populaire" – comprenant notamment le roman-feuilleton et le roman policier – qu'il différencie du roman historique. Toutefois, le mécanisme du « retour du déjà connu », qui constitue, selon lui, l'une des caractéristiques majeures du roman populaire, est déjà expliqué dans *Apocalittici e integrati*, précisément dans l'essai sur Superman, où il soutient que « […] la "trovata" dell'iterazione […] è quello su cui si fondano certi meccanismi dell'evasione, quali si realizzano ad esempio nella ricezione delle scenette pubblicitarie del "Carosello" televisivo: dove si segue distrattamente lo svolgersi di uno sketch, per appuntare poi la propria attenzione sulla battuta risolutiva finale [...] che ritorna puntualmente ad ogni chiusura di vicenda, e sul cui ritorno, previsto e atteso, è fondato il nostro modesto ma inconfutabile piacere » (*Ibidem*, p. 246), {« [...] la "trouvaille" de l'itération [...] est ce sur quoi se fondent certains mécanismes de l'évasion, tels qu'ils se réalisent par exemple dans la réception des sketchs publicitaires du "Carosello" télévisé, où l'on suit distraitement le déroulement d'un sketch afin de concentrer ainsi son attention sur la boutade décisive finale [...] qui revient systématiquement en clôture de chaque saynète et sur le retour de laquelle, prévu et attendu, se fonde notre plaisir, modeste mais irréfutable » (N.T.)}.

La dynamique esthétique, que nous avons mise en évidence et qui résulte des rapports d'homologies et d'influence entre la structure narrative conventionnelle de ces ouvrages et l'interprétation « consolatoire »[197] qu'un lecteur peut en donner, est au cœur d'autres analyses littéraires échiennes, qui font partie du recueil *Il superuomo di massa*. Dans ces essais, le sémiologue illustre bien, à travers les exemples qu'il tire des romans d'Eugène Sue, de Luigi Natoli et d'Ian Fleming, notre idée de code comme « structure normative » qui se fait véhicule du « retour du déjà connu » et moyen de « consolation » pour le lecteur. C'est pourquoi, il s'agira à présent d'expliquer comment cette idée a été développée dans ces études échiennes et, bien évidemment, d'en discuter la validité et les limites dans l'optique de l'approfondissement de notre problématique concernant la place du lecteur dans l'interprétation des textes narratifs.

1.2.3. Les « codes normatifs » conventionnels comme véhicule du « retour du déjà connu » et moyen de « consolation » pour le lecteur de textes narratifs de littérature populaire

L'hypothèse que nous entendons démontrer concerne l'idée selon laquelle certains *topoï*, modèles archétypiques et artifices narratifs, connus des lecteurs et utilisés sciemment par les auteurs des textes cités précédemment, peuvent être considérés comme des « codes normatifs » nous permettant d'expliquer que ces mêmes textes, caractérisés par des rapports d'homologie et d'influence entre leurs structures narratives et leurs structures idéologiques, offrent aux lecteurs exactement ce qu'ils s'attendent, en devenant ainsi, pour eux, un instrument de consolation. Dans les romans *Les Mystères de Paris* de Sue et *I Beati Paoli* de Natoli, ainsi que dans les ouvrages de la série de James Bond publiée par Fleming – dont nous allons discuter les remarques qu'Eco en a faites –, nous constatons en effet que les *topoï*, les modèles et les artifices narratifs, qui sont employés de façon conventionnelle pour susciter le « retour du déjà connu », font office de codes normatifs, dont la fonction est précisément de structurer le récit autour d'un schéma narratif de base qui, tout en restant unique et fixe malgré les variations multiples et accessoires apportées aux histoires

[197] Nous empruntons ce terme à Eco, qui l'utilise, dans *Il superuomo di massa* (Milano, Bompiani, [1976, pour la première édition partielle ; 1978, pour l'édition complète] 2005, pp. 10-13), pour désigner une modalité de lecture du roman (ou un type de roman lui-même) qui, contrairement à la lecture « problématique » résultant du roman qui pose des « problèmes » irrésolus ou non heureusement résolubles concernant sa forme, sa matière ou ses différentes interprétations, tend à résoudre les nœuds épineux de l'intrigue selon les souhaits du lecteur, qui, de cette façon, peut se « consoler » en voyant ses attentes satisfaites. Comme le concept de « consolation » occupe une place importante dans notre argumentation, il sera traité, de manière plus détaillée, dans la partie suivante.

racontées, traverse tous ces ouvrages dans le but de flatter les attentes des lecteurs et, en leur accordant la possibilité de reconnaître les éléments topiques qu'ils peuvent apprécier parce qu'ils reviennent constamment, d'en procurer la jouissance et la gratification.

Dans le premier essai de *Il superuomo di massa*, consacré à la définition de quelques-unes des propriétés typiques du genre de roman dit « populaire », Eco, en appliquant le modèle narratif de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote à l'examen de certains romans qu'il prend en considération, montre que ce qui différencie, entre autres choses, *Le Rouge et le Noir* et *Crime et châtiment*, d'un côté, de *Les Mystères de Paris* et *Les trois Mousquetaires*, d'un autre côté, est précisément l'interprétation que le lecteur peut donner de la catharsis (qui intervient au moment du dénouement de l'intrigue) et, par conséquent, de l'ouvrage dans sa globalité.

D'après l'auteur de l'essai, à la fin des deux premiers livres, au lieu d'apaiser le lecteur à travers la purification de ses passions, suscitée par les sentiments de « pitié » et de « terreur » qu'il éprouve face au dénouement tragique des événements relatés, la catharsis fait naître en lui des questionnements qui ne lui fournissent pas des réponses capables de lever ses doutes et de lui accorder du soulagement[198]. Confrontée aux problèmes irrésolus ou non facilement résolubles que ces deux romans posent, l'interprétation du lecteur, que la catharsis lui suggère, ne peut qu'être « problématique » et cette "problématicité", qui concerne l'interprétation aussi bien des aspects formels que des aspects thématiques, est considérée par Eco comme le critère lui permettant de proposer pour ce type de roman la définition de « roman problématique »[199].

Tout au contraire, dans les deux autres livres, que le spécialiste italien inscrit dans la catégorie du « roman consolatoire », du fait qu'elle dissipe les tensions dramatiques de l'intrigue, qui se résout à une fin heureuse tout en rassurant ainsi le lecteur, la catharsis favorise, chez ce dernier, une interprétation « consolatoire » de l'histoire, qui, en en

[198] Il convient de rappeler – comme le fait d'ailleurs Eco lui-même – que, tandis que, dans la *Poétique*, Aristote s'occupe principalement de définir les caractéristiques structurelles de l'intrigue, propres notamment à la tragédie grecque classique, mais aussi à l'épique homérique, c'est dans le deuxième livre de la *Rhétorique*, où le Stagirite parle des émotions et des argumentations comme d'éléments de persuasion du public, qu'il précise, de façon plus claire, les concepts de « pitié » et de « terreur », les émotions qui se font véhicule principal de la catharsis chez les spectateurs de ces genres d'ouvrages.

[199] « Per la prima [interpretazione possibile del modello aristotelico], la catarsi scioglie il nodo della trama ma non concilia lo spettatore con se stesso: anzi il conchiudersi della storia gli apre un problema. La trama, e con essa l'eroe, sono problematici: finito il libro, il lettore rimane confrontato con una serie di interrogativi senza risposta » (Umberto Eco, *Il superuomo di massa*, cit., p. 10), {« Pour la première [interprétation possible du modèle aristotélicien], la catharsis démêle le nœud de l'histoire mais ne réconcilie pas le spectateur avec lui-même : au contraire, c'est précisément le dénouement de l'histoire qui le trouble. Sa lecture achevée, le lecteur se trouve confronté à une série d'interrogations sans réponse » (U. Eco, *De Superman au Surhomme*, cit., p. 16)}.

adoucissant les points problématiques, à la fois le réconcilie avec soi-même et le gratifie de la satisfaction de ses attentes.

En outre, un peu plus loin dans son écrit, Eco nous fait remarquer que cette interprétation « consolatoire » du lecteur, à laquelle il parvient – comme nous venons de le dire – par le mécanisme de la catharsis, est déterminée et orientée, tout le long de sa lecture, par certains artifices conventionnels, qui organisent la structure narrative de ces ouvrages. Ces artifices narratifs conventionnels – tels que, par exemple, les *topoï* de la fin heureuse ou de la punition du méchant, les situations « topiques », comme l'agnition d'un personnage ou entre plusieurs personnages, ou bien le final à suspense, ou encore certaines techniques narratives, comme la répétition d'un schéma d'actions identique ou les itérations thématiques, etc., – fonctionnent, tant sur le plan de la création que sur celui de la réception, comme de véritables codes normatifs.

Utilisés savamment par les auteurs de romans populaires et bien connus des lecteurs, ces codes donnent en effet la possibilité à ces derniers, par le moyen des homologies structurales qu'ils permettent de repérer dans ces romans entre, d'une part, leurs éléments formels et thématiques et, d'autre part, les valeurs idéologiques proposées, de reconnaître, dans les artifices narratifs à travers lesquels se matérialise le « retour du déjà connu », c'est-à-dire dans les situations et les traits typiques des personnages lus et aimés, ce qu'ils attendent et qui leur procure justement « il piacere regressivo del ritorno all'atteso »[200].

En somme, tous ces artifices et « lieux communs » narratifs jouent le rôle de codes, que les lecteurs de ces romans populaires maîtrisent bien, et sur la base desquels ils décodent les histoires qu'ils lisent, en en tirant une interprétation « consolatoire ». Pour Eco, celle-ci s'explique par le fait que la catharsis finale, en leur donnant la possibilité de se détacher des fortes émotions vécues, tend à les consoler et à en satisfaire toujours les attentes sans jamais les problématiser, ce qui contribue, en dernière analyse, à distinguer, à cet égard, le

[200] Dans le paragraphe intitulé « Gli artifici della consolazione », Eco écrit : « […] il romanzo popolare metterà in opera numerosi artifici che hanno già dato luogo a un inventario e potrebbero dar luogo a un sistema. Esso costituisce una combinatoria di luoghi topici [...]. E giocherà su caratteri prefabbricati, tanto più accettabili e graditi quanto più noti […]. Quanto allo stile, si gioverà di soluzioni precostituite, atte a procurare al lettore la gioia del riconoscimento del già noto. E giocherà di iterazioni continue, per procurare al lettore *il piacere regressivo del ritorno all'atteso* [...] » (*Ibidem*, pp. 11-12. L'italique est de nous), {« […] le roman populaire mettra en œuvre de nombreux artifices qui ont déjà donné lieu à un inventaire et pourraient faire système. Il construit une combinatoire de lieux topiques […]. Ensuite, il jouera sur des caractères préfabriqués, d'autant plus acceptables et appréciés qu'ils sont connus […]. Quant au style, il usera de solutions préconstituées, offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du déjà connu. Puis il jouera d'itérations continuelles, afin de procurer au public *le plaisir régressif du retour à l'attendu* […] » (*Ibidem*, p. 18. L'italique est de nous)}.

roman « consolatoire » du roman « problématique », la littérature populaire de la littérature cultivée[201].

Toutefois, comme le relève pertinemment l'auteur italien lui-même, l'évolution du système littéraire, due aux changements apportés par les différentes expériences artistiques et culturelles se succédant dans une période historique donnée, engendre inévitablement une transformation du système des codes narratifs, esthétiques et culturels avec lesquels les destinataires de ces expériences les appréhendent. Cette transformation du système des codes a pour conséquence directe de modifier le système des attentes, ce qui fait en sorte que les solutions narratives et esthétiques, qui étaient auparavant refusées par le grand public en étant incompréhensibles et anticonventionnelles, soient, après, progressivement comprises et appréciées, ensuite codées et, enfin, attendues parce que désirées.

Ce que le sémiologue entend mettre en relief par cette précision concerne l'idée selon laquelle certains éléments formels et thématiques, qui, dans les romans « problématiques » et « cultivés », constituent, à un moment historique et littéraire déterminé, une offense bousculant les codes conventionnels, perdent, par la suite, en raison de l'évolution des goûts et des expériences esthétiques, leur charge révolutionnaire et se standardisent jusqu'à être enfin codés normativement. Considérés alors comme des codes de genre et utilisés largement dans les romans populaires, dont ils représentent les caractéristiques les plus connues et appréciées par les lecteurs, ces *topoï* et artifices narratifs font alors partie de leur imaginaire littéraire et culturel collectif et concourent ainsi à en modifier même le système des attentes[202].

---

[201] Comme nous l'avons dit précédemment, dans tous les essais du *Superuomo di massa* Eco se sert des catégories de roman « problématique » et de roman « consolatoire » pour analyser les textes de littérature narrative populaire. Mais, ce qui est davantage intéressant de noter est que, tandis qu'il mentionne, en guise d'exemples de roman « problématique », peu d'ouvrages, qui vont d'*Œdipe roi* aux romans réalistes et psychologiques du XIX^{e} siècle (*Le Père Goriot*, *Le Rouge et le Noir*, *Madame Bovary* et *Crime et Châtiment*), pour illustrer le roman « consolatoire » il passe en revue une masse considérable de romans populaires, allant du roman anglais du XVIII^{e} siècle (*Tom Jones*, *Moll Flanders*), considéré comme archétype du roman populaire, au roman d'espionnage contemporain (les romans sur James Bond) en passant par le roman-feuilleton, une bonne partie des romans historiques sur le *Risorgimento*, le roman policier, et, en étendant cette catégorie à d'autres formes d'art, il prend aussi en examen la bande dessinée et le cinéma commercial.

[202] La notion de « système d'attentes », que nous avons évoquée à plusieurs reprises au cours de ce paragraphe, nous paraît similaire à celle d'« horizon d'attente », qui est propre à Hans Robert Jauss. Dans son ouvrage de référence, *Pour une esthétique de la réception*, il affirme : « Le rapport du texte isolé au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, s'établit [...] suivant un processus [...] de création et de modifications permanentes d'un horizon d'attente. Le texte nouveau évoque pour le lecteur [...] tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites » (Hans Robert Jauss, *op. cit.*, pp. 50-51). Dans la perspective de l'exposition du sujet que nous abordons dans ce chapitre, ce qui mérite d'être également souligné ici tient au fait que le système d'attentes du lecteur ne présuppose pas

Mais, indépendamment de cette dynamique continue de transformations et d'influences entre le système littéraire, le système des codes et le système des attentes, selon l'auteur de *Il superuomo di massa* :

> [...] una costante resterà a distinguere il romanzo popolare dal romanzo problematico: ed è che sempre si dipanerà nel primo una lotta del bene contro il male che si risolverà sempre o comunque (sia lo scioglimento intriso di felicità o di dolore) in favore del bene, il bene rimanendo definito nei termini della moralità, dei valori, dell'ideologia corrente. Il romanzo problematico propone invece finali ambigui proprio perché sia la felicità di Rastignac che la disperazione di Emma Bovary mettono esattamente e ferocemente in questione la nozione acquisita di "Bene" (e di "Male"). In una parola, il romanzo popolare tende alla pace, il romanzo problematico mette il lettore in guerra con se stesso.[203]

Il s'avère que dans les textes narratifs populaires s'instaurent, sur la base de codes esthétiques et culturels conventionnels, des rapports d'homologie entre certains de leurs éléments structuraux et leur idéologie conformiste et paternaliste. En outre, ainsi que le souligne avec conviction Eco lui-même, bien que certains de ces textes (plus particulièrement, les romans-feuilletons réalistes et sociaux français du XIX^{e} siècle) se chargent d'aborder des questions sociales importantes, du moment qu'ils doivent respecter des précises exigences commerciales (publication à épisodes ou en séries, élargissement du lectorat) et narratives (création d'intrigues bien nouées, implication émotionnelle des lecteurs, satisfaction de leurs attentes), ces textes finissent par employer un vaste éventail d'artifices et de *topoï* narratifs hautement codés afin d'atteindre le plus grand nombre de destinataires, dont ils cherchent à rencontre la faveur en leur proposant des histoires captivantes et complexes, marquées cependant par un final rassurant et une vision du monde manichéenne, où le bien triomphe et le mal est vaincu.

En effet, si les romans populaires (notamment *Les Mystères de Paris* et *Les Misérables*) – comme nous l'avons vu précédemment – structurent leur action dramatique selon les lois

---

seulement la maîtrise, de sa part, d'un ensemble de connaissances encyclopédiques, mais il implique aussi la possession d'un certain nombre de compétences textuelles et herméneutiques.

[203] Umberto Eco, *Il superuomo di massa*, cit., p. 13, {« [...] il existe une constante permettant de distinguer le roman populaire du roman problématique : dans le premier, il y aura toujours une lutte du bien contre le mal qui se résoudra toujours ou en tout cas (selon que le dénouement sera pétri de douleur ou de joie) en faveur du bien, le mal continuant à être défini en termes de moralité, de valeurs, d'idéologie courante. Le roman problématique propose au contraire des fins ambigües, justement parce que tant le bonheur de Rastignac que le désespoir d'Emma Bovary mettent exactement et férocement en question la notion acquise de "Bien" (et de "Mal"). En un mot, le roman problématique place le lecteur en guerre contre lui-même. Telle est la ligne de démarcation ; tout le reste pourra être (et souvent est) mis en commun » (Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, cit., pp. 19-20)}.

du modèle narratif aristotélicien afin que la catharsis, dans laquelle la péripétie se résout, vienne épurer les contrastes émotionnels provoqués chez les lecteurs, la dialectique, que ces ouvrages instituent entre le nœud compliqué des problèmes sociaux traités et le dénouement positif proposé, fait en sorte qu'à « un repertorio di denuncia circa le contraddizioni atroci della società » corresponde en même temps « un repertorio di soluzioni consolatorie »[204]. En d'autres termes, en voulant dénoncer les contradictions intolérables touchant la société qu'ils entendent critiquer, ces romans tendent à dénouer leurs intrigues emmêlées et chargées de *pathos* en offrant des solutions consolatoires, qui apaisent les passions des lecteurs et, en même temps, vont à la rencontre de leurs attentes, sans mettre nullement en question leur système idéologique et morale de référence. À ce sujet, Eco précise :

> Non si può aprire una crisi se poi non la si risolve. Non si può sollecitare lo sdegno del lettore su una piaga sociale, se poi non si fa intervenire un elemento a sanare la piaga, e a vendicare, con le vittime, il lettore turbato. Il romanzo diventa allora necessariamente una macchina gratificatoria, e poiché la gratificazione deve avvenire prima che il romanzo si chiuda non potrà certo essere affidata a una libera decisione del lettore (come il romanzo problematico, intimamente "rivoluzionario", tende a fare). La soluzione deve arrivare e sorprendere il lettore come se fosse al di fuori delle sue possibilità di previsione, ma in realtà proprio come egli la desiderava e attendeva; in questo gioco di mutui ammicchii ciò che conta è che il lettore non deve far nulla per realizzarla e anzi affida ogni realizzazione al romanzo, macchina per sognare gratificazioni fittizie. L'eroe carismatico, nel romanzo popolare, deve essere quindi qualcuno che, di concerto con l'autore, possiede un potere che il lettore non ha.[205]

Dans ce passage, même s'ils se donnent pour tâche d'évoquer des sujets sociaux épineux (les injustices, la pauvreté, les prévarications, etc.) dans le but d'éveiller autour

[204] *Ibidem*, p. 14, {« […] un véritable répertoire de dénonciation des contradictions atroces de la société […] » (*Ibidem*, p. 20)} ; {« […] un catalogue de solutions consolatoires » (*Ibidem*)}.

[205] *Ibidem*, {« Impossible d'ouvrir une crise sans la résoudre. Impossible de solliciter l'indignation du lecteur au sujet d'une plaie sociale sans faire intervenir un élément venant guérir cette plaie et venger, en même temps que les victimes, le lecteur troublé. Le roman devient alors nécessairement une machine gratifiante, et puisque la gratification devra opérer avant la fin du texte, elle ne pourra évidemment pas être confiée à une libre décision du lecteur (ainsi que tend à faire le roman problématique, intimement "révolutionnaire"). La décision devra surprendre le lecteur comme si elle était absolument imprévisible, tout en étant exactement telle qu'il la désirait et l'attendait. Dans ce jeu de clins d'œil mutuels, l'essentiel est que le lecteur n'ait rien à faire pour la mettre en œuvre, voire qu'il puisse s'en remettre totalement au roman, machine à rêver des gratifications fictives. Ainsi, le héros charismatique du roman populaire sera quelqu'un qui, de concert avec l'auteur, possède un pouvoir que le lecteur n'a pas » (*Ibidem*, pp. 20-21)}.

d'eux l'indignation et la sensibilité des lecteurs, ces romans sont amenés à résoudre les tensions dramatiques ouvertes, par l'entremise de héros charismatiques tout-puissants, dont les solutions spectaculaires et décisives, puisant dans un répertoire de « lieux communs » narratifs connus des lecteurs, à la fois surprennent et satisfont leurs attentes, tout en les entretenant dans la persuasion, illusoire et consolatoire, qui leur fait croire que tout a été réglé, alors que tout revient à être tel qu'auparavant.

Comme nous pouvons le voir, le dénouement de ces histoires, attendu et gratifiant, présuppose, selon l'analyse d'Eco, l'intervention de super-héros, tels des surhommes[206], qui, en mettant fin à des situations sociales insoutenables avec des actions éclatantes et efficaces, rentrent dans les bonnes grâces des lecteurs, aux yeux desquels ils s'érigent en justiciers des torts subis par les plus faibles et dont ils favorisent l'identification avec eux-mêmes. Pour lui, cette manière propre aux romans populaires de démêler les intrigues grâce à l'intervention de surhommes, à l'instar de Rodolphe de Gerolstein ou d'Edmond Dantès, montre que les réponses, que les éventuels questionnements moraux, psychologiques ou existentiels que les thématiques sociales affrontées posent aux lecteurs, doivent être fournies au moyen de solutions toutes faites qui, en leur tombant d'en haut et en les consolant, ramènent à l'ordre le complexe de leurs passions et convictions ayant été bouleversé, quoique superficiellement.

À ce propos, il convient d'observer que, de cet état de choses, il s'ensuit qu'on ne demande jamais aux destinataires de ce type d'ouvrages de pousser leurs questionnements plus loin pour obtenir des réponses plus profondes et « problématiques » (ce qui, au contraire, adviendrait justement dans les romans « problématiques ») et que leur rôle interprétatif se limite donc à reconnaître le « retour du déjà connu » et à jouir du plaisir que celui-ci entraîne. Cette observation nous conduit en outre à considérer que, au lieu d'encourager une lecture véritablement consciente et critique des sujets qu'ils abordent, ces romans populaires, qui se servent d'un vaste répertoire de solutions narratives "hypercodées" et très bien connues afin de consoler les lecteurs par le biais d'interventions providentielles de surhommes bienfaiteurs, tendent, de cette façon, à stimuler des interprétations tout aussi codées et conformistes.

[206] En faisant sienne l'idée gramscienne, selon laquelle le Surhomme naît dans le roman populaire avant qu'il fasse son apparition dans la philosophie de Nietzsche, Eco soutient que : « Il Superuomo è la molla necessaria per il buon funzionamento di un meccanismo consolatorio; rende immediati e impensabili gli scioglimenti dei drammi, consola subito e consola meglio » (*Ibidem*, p. 53), {« Le Surhomme est le ressort nécessaire au bon fonctionnement du mécanisme de la consolation ; il rend immédiats et impensables les dénouements des drames, il console aussitôt et console mieux » (*Ibidem*, p.57)}.

C'est pourquoi, en vertu de ces homologies reliant leur plan structural et narratif au plan sémantique et idéologique de leurs lectures possibles, nous sommes en mesure de soutenir qu'il existe bien, dans ces textes, des rapports de correspondance et d'influence entre leurs structures narratives et la vision du monde paternaliste à laquelle ils se réfèrent.

À la lumière de ce que nous venons de dire, s'il y a un roman dans lequel, selon les dires d'Eco, se manifestent, de manière probante, ces rapports significatifs entre le niveau des structures narratives, le niveau du contexte historique et social et le niveau du système idéologique et culturel, il s'agit bien des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Publié en feuilleton à partir de 1842, ce livre, considéré comme le premier texte de littérature de masse, constitue un exemple bien précis en mesure de prouver notre hypothèse, car, à sa lecture, il est possible – comme Eco le fait clairement – de mettre en évidence, par le recours à des codes narratifs conventionnels, les homologies et les influences qu'il y a entre les structures de l'intrigue, l'idéologie de l'auteur et le contexte des conditions économiques, sociales, historiques et culturelles de l'époque[207].

Ce roman-feuilleton, qui s'est développé au fur et à mesure qu'en augmentait l'intérêt qui parvenait à captiver, autour du sort de ses protagonistes, de vastes et différentes couches de la population parisienne, raconte, avec en toile de fond le Paris du XIX^{e} siècle, les aventures du mystérieux Rodolphe, grand-duc de Gerolstein, dont le but est de redresser les injustices sociales touchant des pauvres travailleurs et de punir leurs bourreaux. Poussé par un sentiment de générosité philanthropique et par un idéal de justice démocratique, le héros épouse à tel point la cause des gens du peuple maltraités que, pour

[207] Dans l'introduction à son essai, portant sur l'auteur éponyme, intitulé « Eugène Sue: il socialismo e la consolazione », en parlant de la méthode à suivre et des résultats à obtenir dans une analyse de sémiotique textuelle concernant les romans populaires, Eco s'exprime avec les propos suivants : « […] si tratta di aver il coraggio di studiare come inizialmente indipendenti due serie (quella socio-storica e quella della struttura del testo) che pure occorrerà poi correlare. Il criterio esiste, ed è analizzare le due serie usando strumenti formali omogenei. Il risultato sarà l'*omologia strutturale* tra elementi del contesto formale dell'opera (dove per "forma" si intende anche la forma che assumono i cosiddetti "contenuti", i caratteri, le idee espresse dai personaggi, gli eventi in cui sono coinvolti) ed elementi del contesto storico-sociale. [...]. Ma allora i rapporti di omologia tra strutture testuali e strutture sociali andranno ulteriormente mediati, e le serie si fanno almeno tre: a legare le due di cui si è detto starà una serie di *strutture culturali o ideologiche* a cui le strutture testuali direttamente si rifanno » (*Ibidem*, p. 29. Les italiques sont de l'auteur), {« [...] il s'agit d'avoir le courage d'étudier comme initialement indépendantes deux séries (la série socio-historique et la série de la structure du texte) qu'il faudra toutefois ensuite corréler. Le critère existe et consiste à analyser les deux séries en utilisant des instruments formels homogènes. Le résultat sera l'*homologie structurale* entre les éléments du contexte formel de l'ouvrage (où, par "forme", on entend aussi la forme qu'assument les soi-disant "contenus", les caractères, les idées exprimées par les personnages, les événements dans lesquels ils sont impliqués) et les éléments du contexte historique-social. […]. Mais, les rapports d'homologie entre les structures textuelles et les structures sociales devront alors être davantage mis en corrélation, et les séries deviendront au moins trois : pour lier les deux dont on a parlé il y aura une série de *structures culturelles ou idéologiques* auxquelles les structures textuelles se réfèrent directement » (N.T. Cette introduction ne figure pas dans l'essai traduit pour la version française. Les italiques sont de l'auteur)}.

leur venir en aide avec le plus grand désintéressement possible, il se fait passer pour un simple ouvrier, de façon à mieux comprendre leurs conditions de vie et à satisfaire leurs requêtes. En plongeant dans un environnement social fait de misère, de violence et de prévarication, il rencontre alors dans les bas-fonds de Paris une humanité abrutie et douloureuse. Composée d'une galerie riche et hétéroclite de figures criminelles ou vertueuses (comme, par exemple : le Chourineur, la Chouette, Jacques Ferrand, le Maître d'école ; Fleur-de-Marie, la famille Morel, Madame d'Harville, etc.), cette humanité, en se divisant entre bourreaux et victimes, est impliquée dans les événements les plus abjects et cruels. C'est précisément de là que naît son projet personnel de se dresser en justicier des torts et de réaliser, par le moyen d'interventions extraordinaires et hors la loi, les réformes sociales et politiques souhaitées, dans le but d'accomplir une sorte de justice divine sur terre.

Dans ce cadre, – fait étonnant et inouï à la fois – l'histoire du sort dramatique de ces personnages et des entreprises humanitaires de Rodolphe affecte si puissamment la sensibilité des lecteurs que ceux-ci non seulement parviennent, à un moment donné de la parution du roman-feuilleton, à en influencer, à travers les lettres qu'ils adressent à Sue, la rédaction de la suite des épisodes, mais, emportés par les idées démocratiques et réformistes qui y sont diffusées, ils vont même participer aux révolutions populaires de 1848, désireux, en tant qu'acteurs sociaux, de mettre en œuvre leur plan de revendications politiques en s'inspirant justement des *Mystères de Paris*[208].

Toutefois, nous tenons à remarquer ici que c'est cet ensemble de circonstances – comprenant les exigences narratives liées au développement de l'intrigue, les conditionnements de l'industrie culturelle, l'assouvissement des attentes des lecteurs, la

[208] « Tra le centinaia di lettere che gli arrivano […] ed altre deliranti manifestazioni di successo, Eugène Sue tocca il vertice sognato da ogni romanziere [...]: riceve dal pubblico del denaro per soccorrere la famiglia Morel. [...]. Da questo momento [...], Sue non scrive più *I misteri di Parigi*; è il romanzo a scriversi da solo, con la collaborazione del popolo» (*Ibidem*, pp. 32-33), {« Parmi les centaines de lettres qu'il reçoit [...] – parmi toutes ces délirantes manifestations de succès, Sue atteint le sommet rêvé par tout romancier […] : son public lui envoie de l'argent pour secourir la famille Morel. […]. À partir de ce moment-là […], ce n'est plus Sue qui écrit *les Mystères de Paris* ; c'est le roman qui s'écrit tout seul, en collaboration avec les lecteurs » (Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, cit., pp. 36-37)}. Ensuite, en citant l'interprétation de Jean-Louis Bory à l'œuvre de Sue, Eco écrit : « [...] *I misteri* hanno avuto una importanza sociale, hanno rivelato a chi non la conosceva la condizione delle classi umili, hanno dato coscienza sociale a migliaia di sventurati: "Sue, è innegabile, ha una responsabilità certa nella rivoluzione del febbraio 1848. Il febbraio '48 è l'irresistibile saturnale, attraverso la Parigi dei *Misteri*, degli eroi di Sue, *classes laborieuses et dangereuses mêlées*" » (*Ibidem*, pp. 45-46), {« [...] *les Mystères* ont eu une importance sociale, ils ont révélé à ceux qui l'ignoraient la condition des humbles, ils ont donné une conscience sociale à des milliers de malheureux : "Sue – c'est indéniable – a une responsabilité certaine dans la révolution de février 48. Février 48, c'est l'irrésistible saturnale, à travers le Paris des *Mystères*, des héros de Sue, classes laborieuses et classes dangereuses mêlées" » (*Ibidem*, p. 49. La citation de Bory est tirée de sa Préface aux *Mystères de Paris*, Paris, Pauvert, 1963)}.

situation historique et politique en effervescence, les convictions socialistes professées par Sue – qui contribue à peser sur l'écriture de son livre. En effet, en tenant compte de ces circonstances, l'auteur est amené à trouver des solutions narratives qui, si elles dénoncent aux yeux du public les problèmes les plus graves des milieux sociaux parisiens les plus défavorisés, lui offrent cependant des exemples de leur résolution qui, quoique providentiels, restent tout de même consolatoires.

Nous comprenons mieux à présent pourquoi, afin de réaliser son projet, Sue décide d'opter pour la solution narrative, de laquelle dérivent toutes les autres solutions et à laquelle nous avons fait allusion précédemment : c'est-à-dire, faire de Rodolphe de Gerolstein un surhomme omnipotent et charmant, avec qui pouvoir à la fois résoudre extraordinairement les problèmes, séduire les lecteurs, en en provoquant l'identification à lui, et proposer une vision réformiste et consolatoire de la réalité sociale.

Du point de vue de l'intrigue, la dynamique narrative, suivant laquelle Sue fait en sorte que le héros puisse accomplir ses tâches, prévoit le schéma d'action suivant : Rodolphe intervient, à l'aide de moyens (la force, le charisme, l'argent, la générosité, le zèle, etc.) qu'il possède de manière exceptionnelle, pour redresser, en tant que justicier social, les torts subis par des pauvres gens du peuple et pour infliger des punitions exemplaires à leurs persécuteurs.

En faisant cela, il entre en contact avec une multitude de personnes, dont l'auteur raconte amplement les histoires constituant autant de récits qui, en s'alternant et en s'entrecroisant, tournent autour, entre autres, de ces personnages principaux : Fleur-de-Marie que, contrainte de se prostituer par la Chouette, le protagoniste sauve parce qu'innocente et parce qu'il découvre ensuite qu'elle est sa fille perdue ; la Chouette, cruelle et sans scrupules, qu'il punit durement ; le Chourineur que, malgré le meurtre d'une personne, il convertit au bien parce que Rodolphe reconnaît en lui de la bonté et de l'honnêteté ; le Maître d'école qu'il tue en l'aveuglant ; Ferrand, personnage avide d'argent et luxurieux, auquel il inflige une mort par satyriasis ; la famille Morel, honnête et vertueuse, qu'il sauve de son désespoir ; Clémence d'Harville, femme riche et bienveillante, qu'il met au service des plus démunis, en l'aidant ainsi à donner du sens à sa vie.

Dans le cadre de cette dynamique narrative, afin de rendre les histoires de ces protagonistes, ainsi que les entreprises de Rodolphe, passionnantes et captivantes, de manière à ce que les lecteurs puissent toujours s'y identifier et en rester, en même temps, surpris et gratifiés, Sue structure l'intrigue de sorte qu'elle doive sans cesse leur fournir –

comme l'écrit Eco lui-même – « altissime punte di *informazione* e cioè di inaspettatezza » et « vaste bande di *ridondanza* e cioè soffermarsi a lungo sull'inaspettato in modo da farlo diventare familiare »[209]. D'après le spécialiste piémontais – qui recourt de nouveau aux deux concepts sémiologiques d'information et de redondance, qu'il avait d'ailleurs déjà employés notamment dans ses travaux sur *Superman*, comme nous l'avons montré dans le paragraphe précédent – le romancier français se sert, à cet effet, de différents moyens et modèles narratifs dans le but de dispenser, dans les parties du récit où la narration atteint le maximum de tension, des informations tout à fait inattendues et de distribuer, par la suite, ces mêmes informations à intervalles réguliers et de manière répétée, de façon à ce que tout ce qui était considéré au début comme inattendu et nouveau devienne progressivement acquis et attendu.

Selon son analyse, soucieux d'entretenir continuellement l'intérêt des destinataires, en les tenant en haleine semaine après semaine ou jour après jour, Sue est obligé d'organiser le récit de sorte à varier les révélations et les rebondissements, mais aussi à les réitérer, sous formes différentes et à plusieurs reprises, afin que les destinataires puissent constamment s'en souvenir, les reconnaître et en prouver du plaisir. De plus, en raison des conditionnements éditoriaux dus à la publication en épisodes, il fait en sorte que les interventions de Rodolphe, en apportant ces révélations et ces rebondissements dans les moments de tension maximale d'un épisode, parviennent à résoudre les problèmes de son protagoniste et à dénouer ainsi l'intrigue, ce qui lui donne aussi la possibilité, en suspendant cette histoire, de passer, dans l'épisode suivant, au récit de l'histoire d'un autre protagoniste. De cette façon, les exploits du grand-duc obtiennent le résultat de dissiper la tension accumulée au cours d'un épisode et de récompenser les lecteurs par les informations attendues, tandis que la fin du même épisode, en en déterminant le dénouement et en en prévoyant le début d'un autre, à la fois permet à l'auteur de s'occuper d'un autre bloc narratif et contribue à créer chez les lecteurs une nouvelle attente.

Dépendant des lois qui réglementent la distribution du feuilleton, ce mécanisme narratif imaginé par Sue parvient, de la sorte, à captiver un public de plus en plus large et intéressé, qui s'enthousiasme pour ses personnages favoris et veut en suivre le sort jusqu'au bout. En même temps, ce mécanisme induit l'écrivain français, fort du succès grandissant de son roman et désireux d'en prolonger la durée, à multiplier les interventions de Rodolphe qui,

[209] *Ibidem*, pp. 54-55 (les italiques sont de l'auteur), {« L'intrigue devra donc organiser de très hautes pointes d'*information*, c'est-à-dire d'inattendu. […]. L'intrigue devra donc distribuer de vastes phases de *redondance*, c'est-à-dire s'arrêter longuement sur l'inattendu de façon à le rendre familier » (*Ibidem*, pp. 58-59. Les italiques sont de l'auteur)}.

en comportant une augmentation considérable des histoires et des héros, amplifient démesurément la structure narrative de l'ouvrage, qui arrive, au final, à compter dix parties et d'innombrables chapitres. Face à cette multiplication des histoires et des héros, lorsque, poussé par les exigences du marché et les demandes des lecteurs, il est amené à reprendre la narration de l'histoire déjà entamée d'un protagoniste, Sue est contraint, en plus de leur fournir de nouvelles révélations, de leur rappeler le déjà dit, c'est-à-dire les informations essentielles qu'ils ont probablement oubliées avec le temps.

Dans ce contexte, en apportant de nouvelles informations ou en évoquant le déjà dit (redondance d'informations), l'auteur des *Mystères de Paris* fait constamment appel au « retour du déjà connu », qui se traduit par l'exploitation de toute une série d'artifices et de *topoï* narratifs, qui, en tant que « codes normatifs » conventionnels, ont pour objectif de produire chez les destinataires la satisfaction d'attentes et le plaisir de gratifications toujours continuelles et renouvelables, mais, en substance, émotionnellement et culturellement stéréotypées.

La réitération des informations concernant les personnages principaux, comme par exemple le rappel de certaines de leurs caractéristiques typiques, physiques ou morales ; la répétition de leurs expressions ou de leurs gestes les plus marquants ; l'emploi de *topoï* littéraires qui, en étant très connus des lecteurs, obtiennent auprès d'eux des effets de reconnaissance sûrs et évocateurs ; l'utilisation de lieux communs populaires, facilement repérables, pour l'évocation de sensations et d'idées à l'impact immédiat sur l'imaginaire collectif de l'auditoire ; la proposition d'archétypes littéraires, très répandus pour bien caractériser les différents personnages et les rendre plus identifiables, représentent tous des moyens et des modèles narratifs qui fonctionnent, ainsi que nous l'avons vu auparavant, comme des codes normatifs conventionnels permettant à Sue de proposer un produit culturel standardisé et attendu, qui conduit le public à le consommer de manière à s'identifier au déjà connu et à s'en consoler, tout en en éprouvant une certaine jouissance et en faisant correspondre ses attentes avec les principes d'une société idéologiquement et moralement conformiste.

À cet égard, un cas particulièrement emblématique étudié par Eco est constitué par la représentation du personnage de Fleur-de-Marie. Dans cet exemple l'on observe, tant sur le plan de l'invention narrative que sur le plan de l'interprétation des lecteurs, comment agissent ces rapports de correspondance et d'influence entre l'emploi, de la part de Sue, de certains artifices et modèles narratifs conventionnels et l'affirmation d'une vision du monde fondamentalement traditionaliste.

Du point de vue de sa représentation narrative, chacune des révélations et chacun des rebondissements concernant l'histoire de ce protagoniste sont associés à l'utilisation d'artifices et de modèles narratifs, qui font office de codes normatifs fonctionnels à la transmission et à la réception de messages qualifiant moralement Fleur-de-Marie de manière conventionnelle. Par exemple, la première révélation donnée par Sue sur son compte fait de Fleur-de-Marie, même si innocente et pure, une prostituée qui est obligée, par la Chouette, à se vendre contre son gré. C'est pourquoi, selon les codes moraux en vigueur à l'époque, elle est traitée en tant que telle par la société et est perçue en tant que telle par les lecteurs, qui sont amenés à ne voir en elle que cette grave faute morale.

Mais, afin de la racheter, le romancier fait intervenir Rodolphe qui, en incarnant aux yeux du public le *topos* du Christ miséricordieux et sauveur, la libère de la condition sociale et morale l'accablant et lui donne ainsi l'opportunité de naître à une vie nouvelle. Ensuite, ne le jugeant pas suffisant, Sue fait en sorte que ce rebondissement soit suivi par un coup de théâtre à tel point codé (parce que typique de ce genre de romans), et donc très attendu, qu'il en révèle lui-même, au terme de la première partie, le contenu aux lecteurs : Fleur-de-Marie est la fille de Rodolphe, qu'il avait perdue et recherchée tout au long du roman. Toutefois, comme le souligne Eco, en dépit de ses nobles origines et de la pureté de son esprit, à la fin de l'ouvrage l'héroïne ne peut pas régner, en tant que princesse, aux côtés de son père dans le grand-duché de Gerolstein. Bien qu'elle se soit rachetée, elle demeure en effet, pour les conventions morales et sociales de l'époque, une personne coupable et la conscience, qui s'insinue petit à petit en elle, d'avoir commis une faute abominable et irréparable la conduit inexorablement à une mort désespérée, ce qui correspond tout à fait à ce que les destinataires s'attendent d'un tel personnage.

Du point de vue de l'interprétation de la représentation de Fleur-de-Maire, sur la base des codes moraux et culturels qu'ils possèdent, les lecteurs sont mis, par le jeu de tensions et de dénouements, de révélations et de coups de théâtre savamment orchestré par Sue, en condition d'être surpris et satisfaits quant à la masse d'informations inattendues qu'ils reçoivent et, en même temps, de s'identifier aux deux protagonistes, tout en voyant, en conclusion, leurs convictions idéologiques et leurs valeurs morales réaffirmées et renforcées. Ainsi que le relève significativement l'auteur italien, selon le système moral et culturel dominant en ce temps-là, la mort de l'héroïne

> È quello che esattamente il lettore per bene deve attendersi dalla giustizia divina e dal senso delle convenienze. Le informazioni acquisite sfumano nella convenzionalità di alcuni

principi di costume e di civiltà saggiamente ribaditi. Dopo aver impressionato il lettore dandogli quello che non sapeva, lo si tranquillizza ribadendogli quello che sa già.[210]

Le choix d'un final moralement si prévisible et codé, associé au dénouement, narrativement et idéologiquement conventionnel, des autres histoires formant la trame des *Mystères de Paris*, reflète, selon l'étude d'Eco, la vision du monde conformiste et l'idéologie paternaliste de Sue, qui se manifestent en tant que telles malgré sa sincère adhésion politique au socialisme et son méritoire projet romanesque de réformisme social. En effet, bien que le romancier français ait fait en sorte que Rodolphe mette en place, tout au long du roman, des mesures concrètes, aptes à combattre les maux frappant les plus défavorisés et d'en améliorer les conditions de vie – comme, par exemple, l'ouverture d'une banque des pauvres, ou bien la création de la ferme de Bouqueval, où le grand-duc envoie travailler tous ceux qui ont perdu leur travail –, « nessuna di queste riforme prevede una nuova autonomia data al "popolo", sia come classe lavoratrice che come classe pericolosa »[211].

En dehors de la dimension de rêve et de gratification dans laquelle elles plongent les lecteurs, toutes les interventions surprenantes et les réformes « socialistes » entreprises par Rodolphe se révèlent être des réalités utopiques, puisqu'elles n'ont pas l'intention de proposer un changement effectif de la société, ni de bousculer le système d'idées et de valeurs des lecteurs ou de leur offrir une vision du monde différente et plus « problématique ». Au contraire, en citant à nouveau les mots d'Eco :

Ancora una volta si tratta di consolare il lettore mostrandogli che la situazione drammatica è sciolta o solubile, ma in modo tale che il lettore non cessi di indentificarsi alla situazione del romanzo nel suo complesso. Quella su cui Rodolphe opera chirurgicamente da guaritore miracolo *rimane la società di prima*. Se fosse diversa, il lettore non vi si riconoscerebbe, e la soluzione, di per sé fantastica, gli sembrerebbe inverosimile. O comunque non compartecipabile.[212]

---

[210] *Ibidem*, p. 61, {« C'est exactement ce que le lecteur bien-pensant attend de la justice divine et du sens des convenances. Les informations acquises se diluent dans le conventionnalisme de quelques principes de civilisation et de coutumes sagement rappelés. Après avoir impressionné le lecteur en lui apprenant ce qu'il ne savait pas, on le rassure en lui répétant ce qu'il sait déjà » (*Ibidem*, pp. 65-66)}.

[211] *Ibidem*, p. 65, {« Aucune de ces réformes n'envisage d'accorder une nouvelle autonomie au "peuple", qu'il soit classe laborieuse ou classe dangereuse » (*Ibidem*, p. 69)}.

[212] *Ibidem*, p. 64 (L'italique est de l'auteur), {« Une fois encore, il s'agit de consoler le lecteur en lui montrant que la situation dramatique est résolue ou résoluble, mais de façon telle qu'il ne cesse de s'identifier à la situation du roman dans sa globalité. La société sur laquelle le chirurgien Rodolphe opère en guérisseur miracle *reste celle d'avant*. Si elle était différente, le lecteur ne s'y reconnaîtrait plus et la solution,

Dans ce passage, ce que l'auteur laisse entendre est que, du moment qu'il se propose de s'emparer d'un public de lecteurs qui puisse à la fois s'identifier à ses héros et à ses histoires et goûter aux solutions spectaculaires et consolatoires des problèmes qu'il aborde, le roman populaire fait en sorte qu'à cette stratégie narrative doive correspondre la représentation d'une société idéologiquement statique et rassurante, dans laquelle les lecteurs soient en mesure de trouver leur place et des réponses précises à leurs questions. De la même façon, même si son objectif est de véhiculer une vision du monde plus dynamique et réformiste, il dispose sa structure narrative de manière à ce qu'elle offre, en plus de l'inattendu, aussi la répétition de l'attendu et que tout cela soit fait au travers de codes narratifs, esthétiques et culturels conventionnels connus du public, afin que celui-ci puisse reconnaître dans le nouveau ce qu'il connaît déjà, qui est ce qui lui procure le plus de plaisir et de gratification.

> La tranquillità, che nel romanzo di consumo assume la forma della consolazione come reiterazione dell'atteso, nella formulazione ideologica assume l'aspetto della riforma che muta qualcosa affinché tutto resti immutato. Cioè la forma dell'ordine, che nasce dall'unità nella ripetizione, dalla stabilità dei significati acquisiti. Ideologia e struttura narrativa si incontrano in una fusione perfetta.[213]

Par conséquent, dans ce type d'ouvrages, dont les exigences narratives principales sont liées, voire dépendent étroitement des attentes de l'auditoire et des lois du marché éditorial, se créent des rapports d'influence et d'homologie entre le plan de l'organisation structurale (formelle et thématique à la fois) et le plan de l'interprétation idéologique, qui se fondent sur le partage, entre auteur et public, de « codes normatifs » conventionnels. Ces codes permettent la génération et la réception de messages offrant aux lecteurs une vision du monde, qui demeure, en fin de compte, inchangée, stéréotypée et consolatoire[214].

---

fictive en soi, lui paraîtrait invraisemblable. Du moins lui serait-il impossible d'y participer » (*Ibidem*, p. 68. L'italique est de l'auteur)}.

[213] *Ibidem*, p. 65, {« L'apaisement – qui, dans le roman commercial, résulte de la consolation par réitération de l'attendu – se présente, sous une formulation idéologique, comme la réforme destinée à changer certaines choses afin que tout reste immuable : ce qui revient à nommer l'ordre, né de l'unité dans la répétition, de la stabilité des sens acquis. Idéologie et structure narrative se rejoignent en une union parfaite » (*Ibidem*, pp. 69-70)}.

[214] « Il lettore è consolato sia perché accadono centinaia di cose mirabili, sia perché queste cose non alterano il moto ondoso della realtà. Il mare continua a scorrere, salvo che per un momento si è pianto, gioito, sofferto e goduto. Il libro fa scattare una serie di meccanismi gratificatori di cui il più completo e consolante è il fatto che tutto rimane in ordine (*Ibidem*, pp. 66-67), {« Le lecteur est consolé d'abord parce qu'il arrive plein de choses admirables, ensuite parce que celles-ci n'altèrent en rien le mouvement oscillatoire de la réalité. La mer continue à ondoyer, mais pendant un moment on a pleuré, ri, souffert et joui. Le livre

Un autre exemple d'analyse littéraire échienne, qui nous donne la possibilité de bien mettre en exergue le rôle que ces codes normatifs conventionnels jouent dans la création et l'interprétation de textes de littérature populaire, est constitué par le roman de Luigi Natoli, *I Beati Paoli*. Dans son essai, intitulé *"I Beati Paoli" e l'ideologia del romanzo "popolare"*, Eco prend comme cas d'étude l'ouvrage de Natoli qui, signé sous le pseudonyme de William Galt et apparu entre 1909 et 1910 sur *Il giornale di Sicilia*, raconte l'histoire de la secte secrète des Beati Paoli, active en Sicile (et notamment à Palerme) à cheval entre le XVII^{e} et le XVIII^{e} siècle. Mêlant l'histoire douteuse de cette secte à la légende, que la tradition orale a fait naître autour d'elle au fil du temps, l'écrivain sicilien narre, sur le fond de reconstructions du cadre historique et géographique très détaillées et bien documentées, les aventures des adeptes de cette société, agissant secrètement pour assurer une sorte de justice sociale qui, en se substituant à la justice corrompue du Royaume de Sicile, puisse venger les victimes des abus et des violences des puissants.

En particulier, l'histoire est centrée sur Coriolano della Floresta, le chef des mystérieux Beati Paoli, qui organise, avec l'aide de ses confrères et la participation de l'aventurier Blasco da Castiglione, des actions destinées à dénoncer publiquement les impostures et les crimes du duc don Raimondo della Motta, coupable d'avoir usurpé le titre à celui qui le détenait comme légitime, son neveu, le fils de son frère, le duc don Emanuele della Motta, mort en guerre. Animés par un fort désir de justice, les membres de cette secte s'érigent alors en redresseurs des torts subis par les victimes de don Raimondo et, afin de mener à bien leur plan, ils n'hésitent pas à enfreindre la loi et à commettre eux aussi des actes criminels (violences, meurtres, enlèvements, etc.).

Compte tenu de la trame du roman, ce qui focalise surtout l'attention est le fait que, en décidant de représenter la société sicilienne, où les plus importantes institutions politiques et juridiques entretiennent des relations de connivence avec des seigneurs locaux très puissants et protègent insouciamment leurs méfaits, Natoli fait en sorte que les Beati Paoli interviennent pour résoudre ces contradictions, en employant des solutions narratives décisives et spectaculaires, qui étonnent aussi bien le peuple, qui en bénéficie, que les lecteurs, qui, en tombant sous leur charme attachant, s'identifient à eux et tirent de leurs gestes sensationnels les gratifications souhaitées.

---

déclenche une série de mécanismes gratifiants dont le plus complet et le plus consolant est le fait que tout reste en ordre » (*Ibidem*, p. 71)}.

Comme l'affirme justement Eco lui-même dans son étude, il s'agit encore une fois d'un ouvrage où, sous le récit passionnant d'événements politiques et sociaux à la portée apparemment révolutionnaire et démocratique (les Beati Paoli, en effet, usent des méthodes anticonformistes et illégales pour redonner au peuple une loi sociale et morale bafouée), se cache, au contraire, une idéologie qui, véhiculée par une proposition narrative divertissante et consolatoire, est fondamentalement conservatrice et paternaliste, et qui est le reflet d'une société soucieuse de maintenir l'ordre en vigueur dans tous les domaines.

Poussés par la volonté, sincère et noble, de redresser, en tant que justiciers et bienfaiteurs sociaux, les oppressés rabattus par des oppresseurs cruels et sans scrupules, Coriolano et ses confrères, en tâchant de résoudre les problèmes des Siciliens à travers une forme de justice suprême et des interventions venues d'en haut, finissent par soumettre à une autre forme de domination, plus subtile parce qu'à caractère moral et psychologique, le peuple qui est ainsi amené à croire que sa libération ne peut arriver que grâce à l'aide de superhéros, auxquels il se lie finalement d'un rapport de dépendance et de consolation[215].

En outre, selon nous, ce qui émerge plutôt nettement de la réflexion d'Eco est l'idée selon laquelle à cette idéologie conservatrice et paternaliste, qui est propre aux surhommes des Beati Paoli et à ce type de société, corresponde une structure narrative hautement conventionnelle. Ce genre de structure narrative, en s'appuyant sur un répertoire d'artifices et de *topoï* littéraires populaires faisant office de codes normatifs, vise de ce fait à impressionner les lecteurs et à en flatter les attentes. En effet, le projet narratif, conçu par Natoli afin de proposer un roman populaire misant précisément sur la satisfaction des demandes des lecteurs, comporte le choix de recourir à des situations et à des modèles narratifs « topiques » qu'ils connaissent déjà et aiment particulièrement, de sorte qu'ils puissent facilement les reconnaître et en éprouver du plaisir.

Dans le but de déployer efficacement cette stratégie narrative et esthétique, le romancier sicilien n'hésite pas à jouer avec désinvolture de stéréotypes et de *topoï* littéraires, à abuser de coups de théâtre bien placés et de révélations stupéfiantes, à multiplier les aventures des

[215] « Così la società segreta, incarnazione collettiva del superuomo, fallisce il suo illusorio progetto di resistenza e di liberazione e diventa un'altra forma del dominio. Nata contro il Potere o contro lo Stato, agisce come uno Stato nello Stato, e Stato Occulto diventa, senza speranza. Chi ne subisce il fascino, vive la propria vicenda onirica come il lettore di romanzo popolare, che chiede alla pagina fantastica di consolarlo con immagini di giustizia, gestite da altri, per fargli dimenticare che nella realtà la giustizia gli è sottratta (*Ibidem*, p. 87), {« Ainsi la société secrète, incarnation collective du surhomme, rate son projet illusoire de résistance et de libération et devient une autre forme de domination. Née contre le Pouvoir ou contre l'État, elle agit comme un État dans l'État et devient un État Occulte, sans espoir. Celui qui en subit la fascination vit sa condition onirique comme le lecteur de romans populaires, qui demande à la page fantastique de le consoler par des images de justice, gérées par d'autres, afin qu'il oublie que, dans la réalité, la justice lui est refusée » (N.T. L'essai sur les Beati Paoli n'est pas présent dans la version française de l'ouvrage)}.

protagonistes, à retarder le dénouement des faits et à rouvrir des histoires déjà closes. Toutefois, en plus de tous ces moyens et artifices, ce qui marque le plus la structure narrative de *I Beati Paoli* est, d'après Eco, la caractérisation des personnages principaux, qui reproduit assez ouvertement, dans leurs traits psychologiques, moraux et comportementaux les plus distinctifs, des modèles littéraires très connus, spécialement ceux qui sont incarnés par les héros des *Trois mousquetaires* de Dumas (père).

Sur la base de parallélismes dressés entre les protagonistes des deux romans, le sémiologue arrive en effet à bien montrer que, dans la représentation des caractères et de certains des situations faisant référence à Blasco, Coriolano, don Raimondo et Gabriella, l'on entrevoit clairement, *mutatis mutandis*, l'influence exercée par les caractères et par certaines des situations concernant respectivement D'Artagnan, Athos, Richelieu et Milady De Winter, ce qui dénote sans aucun doute l'intention précise de Natoli de fournir à son public des modèles et des "lieux" narratifs très connus et attendus.

De plus, un autre élément, narrativement hypercodé, qui est exploité par Natoli pour structurer de manière conventionnelle le récit, est constitué par la thématique centrale du roman, qui sert de toile de fond encadrant les actions menées par les Beati Paoli contre don Raimondo della Motta et ses acolytes : la lutte manichéenne entre le bien et le mal, entreprise par ces héros qui, en s'érigeant en surhommes, ont pour but de venger les injustices infligées aux oppressés par leurs oppresseurs. Comme l'écrit explicitement Eco lui-même, dans *I Beati Paoli*, ainsi que dans tous les textes de littérature populaire en général :

> […] abbiamo sempre un universo manicheo sottomesso alle due azioni opposte del bene e del male. La società, sempre turbata, è tuttavia sempre in equilibrio. Da una parte vi sono coloro che soffrono, subendo sia l'azione criminale dei prevaricatori che l'azione correttrice dei benefattori, passivamente: sono gli innocenti, protetti e vittime al tempo stesso. Essi non hanno possibilità di partecipazione attiva, sono popolo laborioso, ragazze sedotte, plebe che non può che attendere e sperare. [...]. Contro gli oppressi e gli innocenti sta il gruppo dei dominatori, cattivi o buoni che siano.[216]

[216] *Ibidem*, p. 77, {« [...] nous avons toujours un univers manichéen soumis aux deux actions opposées du bien et du mal. La société, toujours troublée, est cependant toujours en équilibre. D'une part il y a ceux qui souffrent, subissant passivement tant l'action criminelle des prévaricateurs que l'action correctrice des bienfaiteurs : ce sont les innocents, protégés et victimes à la fois. Ils n'ont pas la possibilité d'une participation active : c'est le peuple laborieux, des filles séduites, la populace qui ne peut qu'attendre et espérer. […]. Contre les opprimés et les innocents il y a le groupe des dominateurs, bons ou méchants soient-ils » (N.T.)}.

À l'intérieur de cet univers manichéen opposant le bien au mal, les bienfaiteurs aux prévaricateurs, la lutte, dans laquelle ceux-ci se trouvent impliqués en faveur ou au détriment du peuple, implique toujours que ce dernier reste spectateur passif des événements qu'il ne peut que subir, sans avoir aucune possibilité de s'en rendre protagoniste actif et décisif. L'opposition entre deux camps ennemis, entre les forces du bien et les forces du mal qui s'affrontent pour le protéger ou pour le persécuter, est un autre *topos* narratif hypercodé et récurrent dans ce genre de textes, qui est bien présent dans *I Beati Paoli*[217], où sa représentation, qui traverse de manière épique tout le roman en se renouvelant continuellement avec des rebondissements surprenants et des affrontements à l'issue toujours incertaine, finit infailliblement par décréter, derrière le triomphe du surhomme Coriolano et des autres représentants du bien, la défaite du peuple, qui continue d'être maintenu dans son état de subalternité.

À la lumière de ces considérations nous pouvons affirmer – comme nous l'avons fait aussi pour *Les Mystères de Paris* – que, malgré le caractère apparemment extraordinaire et passionnant des histoires racontées, et en vertu des moyens et des modèles narratifs conventionnels employés, *I Beati Paoli*, tout comme tous les romans populaires, dans lesquels la résolution des problèmes des plus démunis est confiée à des surhommes tout-puissants et bienfaiteurs, se font en réalité porteurs de propositions narratives paternalistes, qui témoignent d'une vision idéologique de la société tout aussi conformiste et, dans le fond, conservatrice.

Toujours dans le but d'illustrer l'idée centrale de ce chapitre, selon laquelle les rapports d'homologie et d'influence entre le niveau des structures narratives et le niveau des structures idéologiques et culturelles des textes de littérature populaire, qu'Eco analyse dans les années 1960-1970, peuvent être expliqués en recourant à des codes narratifs conventionnels, connus aussi bien des auteurs que des lecteurs, nous allons à présent nous occuper d'un autre cas, particulièrement significatif, d'étude échienne de ce type. Ce cas d'étude, qui fait l'objet de l'essai *Le strutture narrative in Fleming*, porte sur l'analyse des structures narratives dans les textes d'Ian Fleming, consacrés à la série de James Bond.

[217] Selon Eco un autre topos très commun est à l'œuvre dans cet ouvrage : « […] ed ecco un'altra delle costanti del feuilleton, l'artificio dei *fratelli nemici*, che puntualmente troviamo rivisitato dal Natoli. Il topos dei fratelli nemici si unisce sovente (come in questo romanzo) a quello della *generazione antitetica*: il padre cattivo genera il figlio buono che ristabilirà la giustizia dove egli ha commesso ingiustizia, o viceversa » (*Ibidem*, p. 80), {« [...] et voici une autre constante du feuilleton, l'artifice des *frères ennemis*, que nous trouvons infailliblement revisité par Natoli. Le *topos* des frères ennemis s'associe souvent (comme c'est le cas dans ce roman) à celui de la *génération antithétique* : le père méchant donne naissance au fils bon qui va rétablir la justice là où l'autre a commis de l'injustice, ou vice-versa » (N.T.)}.

Étant donné que le personnage de l'agent secret 007 est devenu l'un des mythes les plus emblématiques de la culture de masse de notre temps, les livres de Fleming racontent, dans leur *fabula* identique et invariante, les aventures de James Bond, qui est envoyé par le *Secret Intelligence Service* de Londres (dont le directeur est M) dans un lieu donné pour mettre fin aux activités économiques illicites organisées par un individu à l'aspect monstrueux (appartenant souvent aux Services secrets soviétiques), qui fait le jeu des ennemis de l'Occident. En affrontant cet individu, Bond rencontre une femme qui lui est soumise et que le fascinant agent britannique libère, en établissant avec elle une relation érotique, interrompue par sa capture, par le méchant, et sa torture. Mais, Bond parvient à battre son rival, qui est tué horriblement, et peut finalement se reposer dans les bras de la femme, qu'il est cependant destiné à perdre.

Compte tenu de ce résumé général de la trame de chacun des onze romans et de chacune des nouvelles du recueil qu'il examine, ce que nous tenons surtout à faire remarquer est le fait qu'Eco identifie, dans ces textes, la présence, sur le plan narratif, d'une série d'oppositions fixes autour desquelles chaque récit est structuré. Plus précisément, il reconnaît dans ces récits quatorze couples qui constituent des invariants et qui, sur la base des différentes interactions entre eux et avec des couples mineurs qui en constituent les variantes et agissent dans les divers ouvrages, représentent des oppositions de caractères. Parmi ces oppositions on citera, par exemple, Bond vs M, Bond vs Méchant, Méchant vs Femme, Femme vs Bond, oppositions qui, à leur tour, incarnent des oppositions de valeurs, comme, par exemple, Monde Libre vs Union Soviétique, Grande Bretagne vs Pays non anglo-saxons, Amour vs Mort, Exceptionnalité vs Mesure, Loyauté vs Déloyauté, etc.

En outre, le sémiologue note que, dans tous les livres de la série, bien qu'ils donnent naissance à des situations narratives assez nombreuses et variées en interagissant entre eux, les divers éléments composant ces couples invariants d'oppositions organisent la structure des différentes intrigues « secondo un *codice prefissato* »[218], c'est-à-dire selon une règle, ou un modèle narratif fixe et identique. Comme le dit Eco lui-même en utilisant la métaphore du jeu, en vertu de ce modèle, dans chacun de ces ouvrages, le récit résout la partie, où ce jeu d'oppositions de caractères et de valeurs se déroule, de manière à ce que toutes les « situazioni di gioco »[219] représentées soient réglées en suivant un code, qui a été établi à l'avance par Fleming et qui revient, de façon fixe et identique, dans tous les textes

[218] *Ibidem*, p. 160 (l'italique est de l'auteur), {« selon un code *fixé à l'avance* » (Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, cit., p. 180. L'italique est de l'auteur)}.
[219] *Ibidem*, {« situations de jeu » (*Ibidem*)}.

(par exemple : M bat Bond, Bond bat Méchant, Monde Libre bat Union Soviétique, Mort bat Amour, Mesure bat Exceptionnalité, etc.). À travers ces observations, ce que l'auteur italien veut surtout mettre en évidence est le fait que, dans chaque roman de l'écrivain anglais, toutes les situations narratives oppositionnelles peuvent être interprétées en termes de jeu, à savoir comme des parties que tous les protagonistes, et James Bond en particulier, doivent essayer de gagner pour sauver leur vie ou alors pour mener à bien une certaine activité ou une mission entreprise.

De plus, toujours en soulignant la fonction narrative remplie par le jeu et la possibilité de considérer l'intrigue même du roman chez Fleming comme une « partie », Eco affirme :

> Il romanzo, date le regole di combinazione delle coppie opposizionali, si stabilisce come una sequenza di "mosse" ispirate al codice, e si costituisce secondo uno schema perfettamente scontato. Lo schema invariante è il seguente:
>
> A. M muove e dà incarico a Bond
> B. Cattivo muove e appare a Bond (eventualmente in forma vicaria)
>
> Bond muove e dà un primo scacco a Cattivo – oppure Cattivo dà primo scacco a Bond
>
> C. Donna muove e si presenta a Bond
> D. Bond mangia Donna: la possiede o ne inizia la seduzione
> E. Cattivo cattura Bond (con o senza Donna, o in momenti diversi)
> F. Cattivo tortura Bond (con o senza Donna)
> G. Bond batte Cattivo (lo uccide, o ne uccide il vicario, o ne assiste all'uccisione)
> H. Bond convalescente si intrattiene con Donna, che poi perderà[220]

La particularité de ce schéma narratif réside dans le fait qu'il est invariant et que tous ses éléments essentiels se retrouvent à l'identique dans tous les ouvrages, auxquels cependant s'ajoutent également d'autres éléments, qui – comme nous l'avons dit précédemment – constituent des variations qui enrichissent les histoires avec des solutions imprévues, mais qui n'altèrent toutefois pas la séquence narrative de base. Comme le fait très bien remarquer l'auteur de l'essai, si les multiples variations et inventions secondaires

[220] *Ibidem*, p. 161, {« Le roman, étant donné les règles combinatoires des couples d'oppositions, se déroule comme une suite de "coups" répondant à un code, et obéissant à un schéma parfaitement réglé. Le schéma invariable est le suivant : A. "M" joue et confie une mission à Bond ; B. Le Méchant joue et apparaît à Bond (éventuellement sous une forme substitutive) ; C. Bond joue et inflige un premier échec au Méchant – ou bien le Méchant inflige un premier échec à Bond ; D. La Femme joue et se présente à Bond ; E. Bond souffle la Femme : il la possède ou entreprend sa séduction ; F. Le Méchant capture Bond (avec ou sans la Femme, ou en des moments différents) ; G. Le Méchant torture Bond (avec ou sans la Femme) ; H. Bond bat le Méchant (il le tue, ou tue son substitut, ou assiste à sa mort) ; I. Bond convalescent s'entretient avec la Femme, qu'il perdra par la suite » (*Ibidem*, p. 181)}.

contribuent, avec leur caractère imprévisible et sensationnel, à rendre les aventures de 007 fascinantes, ce qui, en revanche, permet à la machine narrative de Fleming de rencontrer un succès sans égal auprès du public de masse et de la critique est plutôt « il ritorno di uno schema abituale nel quale il lettore possa riconoscere qualcosa che ha già visto cui si era affezionato »[221].

Indépendamment de la curiosité et du suspense liés à l'attente de faits nouveaux et en dépit de la prévisibilité des coups joués et des résultats obtenus, relatés par ce schéma narratif invariable, ce qui, selon lui, suscite le plus l'intérêt du lecteur et lui procure le plus grand plaisir « consiste nel trovarsi immerso in un gioco di cui conosce i pezzi e le regole – e persino l'esito – traendo piacere semplicemente dal seguire le variazioni minime attraverso le quali il vincitore realizzerà il suo scopo »[222].

En outre, Eco relève que, plutôt que par la quantité considérable d'informations toujours variées et inattendues, les romans de la série de James Bond, tout comme les autres textes narratifs évoqués auparavant, frappent le lecteur par l'abondance excessive d'informations identiques et attendues, c'est-à-dire par leur redondance qui, en faisant semblant de le stimuler, « in realtà lo riconferma in una sorta di pigrizia immaginativa, e produce evasione non raccontando l'ignoto ma il già noto »[223]. La technique de la redondance des informations, qui produit le « retour du déjà connu » – comme nous avons pu le remarquer tout au long de ce chapitre, et, en premier lieu, dans l'étude sur *Superman* – est d'autant plus présente et valide dans les textes de Fleming qu'elle est, d'après Eco, l'un des moyens narratifs les plus importants sur lesquels se fondent le fonctionnement et le succès des séries dans leur ensemble[224].

---

[221] *Ibidem*, p. 167, {« […] le retour d'un schéma habituel dans lequel le lecteur reconnaîtra quelque chose de déjà vu auquel il s'est attaché » (*Ibidem*, p. 187)}.

[222] *Ibidem*, {« […] consiste à se trouver plongé dans un jeu dont il connaît les pions et les règles – et l'issue –, en prenant plaisir à suivre les infimes variations par lesquelles le vainqueur réalisera son coup » (*Ibidem*, pp. 187-188)}.

[223] *Ibidem*, {« […] le conforte en réalité dans une sorte de paresse imaginative, et il offre de l'évasion en racontant non pas l'inconnu mais le déjà connu » (*Ibidem*, p. 187)}.

[224] En effet, comme il l'affirme en abordant le cas de la série, dans l'essai *L'innovazione nel seriale*, inclus dans *Sugli specchi e altri saggi* – où il traite des différentes formes de sérialité dans les produits de la communication de masse – : « Nella serie l'utente crede di godere della novità della storia mentre di fatto gode per il ricorrere di uno schema narrativo costante ed è soddisfatto dal ritrovare un personaggio noto, con i propri tic, le proprie frasi fatte, le proprie tecniche di soluzione dei problemi… La serie in tal senso risponde al bisogno infantile, ma non per questo morboso, di riudire sempre la stessa storia, di trovarsi consolati dal *ritorno dell'identico*, superficialmente mascherato » (Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, cit., p. 129. L'italique est de l'auteur), {« Dans une série, l'utilisateur croit jouir de la nouveauté de l'histoire, tandis que, de fait, il jouit par la récurrence d'un schéma narratif constant et il est satisfait du fait qu'il retrouve un personnage connu, avec ses tics, ses expressions figées, ses techniques de résolution des problèmes... En ce sens, la série répond au besoin infantile, mais non pour autant morbide, de réécouter toujours la même histoire, de se trouver consolés par le *retour de l'identique*, superficiellement masqué » (N.T. L'italique est de l'auteur)}.

Toutefois, ce « retour du déjà connu » ne se limite pas à concerner seulement les structures narratives, en n'affectant que les personnages et leurs traits psychologiques, les situations, les thèmes et les valeurs proposés. Il se rapporte également au cadre idéologique et culturel qui se dégage de l'examen de ces aspects des ouvrages. La preuve en est, selon le sémiologue italien, le fait que, en relatant les exploits de cet agent secret britannique qui, en pleine Guerre Froide, parvient à vaincre, à chaque fois qu'ils apparaissent, les Russes, Fleming n'hésite pas à décrire ces derniers comme le Mal par excellence pour les Occidentaux. De la même manière, l'auteur anglais présente les méchants comme ayant des traits physiques ou moraux monstrueux et des comportements exceptionnels (au sens de hors norme et donc forcément négatifs), qui sont opposés à ceux de 007, qui reproduisent normativement les codes de la beauté et de la morale de l'Occident. Il recourt aussi, dans la représentation des personnages non anglo-saxons, à un ensemble de clichés et d'idées reçues visant à connoter négativement, sur un plan racial et culturel d'infériorité, surtout les populations méditerranéennes, africaines ou asiatiques mentionnées, afin de démontrer la supériorité de l'homme britannique, incarnée, bien évidemment, par James Bond. Ainsi, Fleming, pour rendre ce jeu d'oppositions de caractères et de valeurs efficace et manifeste, emploie-t-il des archétypes, des stéréotypes et des *topoï* tellement communs et figés dans l'imaginaire collectif des lecteurs que la vision idéologique du monde que ses livres leur proposent peut à juste titre être définie comme conformiste et manichéenne[225].

Selon Eco, cette vision du monde ne doit pas pour autant être directement associée à des choix idéologiques personnels de l'auteur ou résulter, par voie de conséquence, des histoires et des thématiques traitées. Au contraire, elle doit être considérée comme

[225] Dans une page, à notre avis, très significative de son *Lector in fabula*, Eco explique bien, à l'aide de la notion de code comme « structure normative », telle que nous l'avons définie et illustrée au cours de ce chapitre, ce rapport de correspondance et d'influence entre les structures narratives et les structures idéologiques des textes narratifs (populaires). Il y affirme en effet que « […] mentre una impalcatura attanziale [il sistema dei ruoli incarnati dai personaggi di un testo] si presenta […] come un sistema di opposizioni, e cioè un *s-codice* [cf. *supra* note 176, p. 119] [...], una struttura ideologica [...] si presenta come un codice in senso proprio e cioè come sistema di correlazioni. Potremmo anzi dire che una struttura ideologica si manifesta quando connotazioni assiologiche vengono associate a poli attanziali iscritti nel testo. È quando una impalcatura attanziale viene investita di giudizi di valore, e i ruoli veicolano opposizioni assiologiche come Buono *vs* Cattivo, Vero *vs* Falso (o anche Vita *vs* Morte o Natura *vs* Cultura) che il testo esibisce in filigrana la sua ideologia » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 176), {« [...] tandis qu'une charpente actancielle [le système des rôles incarnés par les personnages d'un texte] se présente [...] comme un système d'oppositions vides, une structure idéologique [...] se manifeste quand des connotations axiologiques sont associées à des pôles actanciels inscrits dans le texte. C'est quand une charpente actancielle est investie de jugements de valeurs et que les rôles véhiculent des oppositions axiologiques comme Bon *vs* Méchant, Vrai *vs* Faux (ou encore Vie *vs* Mort, Nature *vs* Culture) que le texte exhibe en filigrane son idéologie » (U. Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, cit., p. 234. Il est bien de souligner que, dans le cas de l'extrait ici rapporté, la traduction française diffère quelque peu de l'original italien)}.

conformiste et manichéenne « per ragioni operative »[226], c'est-à-dire pour des raisons narratives, émanant de la stratégie esthétique et commerciale adoptée, qui a pour objectif de satisfaire les attentes des lecteurs (via la narration d'aspects surprenants et attachants, l'identification aux protagonistes, la réitération du déjà connu, etc.) et de les consoler avec des intrigues qui sont dénouées positivement, où leurs héros l'emportent et les ennemis succombent.

Dans cette optique, les oppositions de caractères et de valeurs, schématisées et exploitées de manière si conventionnelle, sont utilisées exactement à ces fins, auxquelles visent aussi certains des noms parlants des personnages, qui sont justement choisis en vertu de leur propriété évocatrice, de façon à ce que leur impact sur le public ne puisse qu'être immédiat et saisissant. Des noms, tels que Red Grant, pour désigner le méchant, au service des communistes, travaillant pour l'argent et dûment subventionné, Le Chiffre, pour le méchant ayant le vice du jeu, Auric Goldfinger, pour celui qui est obsédé par l'or, Dr. No, évoquant toute une symbolique du négatif, etc., en sont la preuve.

En outre, toujours dans le but de construire une machine narrative à succès, Fleming déploie sa stratégie, fondée – comme nous venons de le voir – sur ce jeu habile d'oppositions codées et manichéennes, non seulement au niveau des structures narratives et idéologiques, mais aussi au niveau des structures littéraires et culturelles. En effet, ce qu'Eco remarque à ce propos est le fait que les techniques narratives prédominantes, que le romancier britannique adopte et qui visent, pour la première, à relater l'enchaînement effréné et tendu des événements principaux et, pour la seconde, à s'attarder à décrire minutieusement des objets, des paysages ou des actes apparemment accessoires, interviennent pour fournir une « *descrizione del già noto* » et une « *suggestione letteraria* »[227], afin que ce qui est raconté soit aisément reconnu par les lecteurs et en stimule les possibilités d'identification.

En d'autres termes, d'après lui, dans ses livres Fleming mélange savamment ces deux techniques qui, bien évidemment, donnent naissance à deux styles littéraires différents, l'un correspondant à la représentation diégétique d'une action entraînante et exceptionnelle, l'autre à la représentation mimétique, par des images et des mots "photographiquement" bien définis, de choses du quotidien. Selon Eco, le but de ce type particulier d'opération chez l'auteur anglais est de rendre alternées et complémentaires les

[226] Umberto Eco, *Il superuomo di massa*, cit., p. 169, {« pour des raisons de commodité » (U. Eco, *De Superman au Surhomme*, cit., p. 190)}.

[227] *Ibidem*, p. 176 (les italiques sont de l'auteur), {« *description du déjà connu* » et « *suggestion littéraire* » (*Ibidem*, p. 198. Les italiques sont de l'auteur)}.

diverses parties d'un récit qui, dans les moments de tension maximale, interrompt le flux palpitant de la narration de faits et de gestes invraisemblables pour s'arrêter sur la description ou l'explication de ces aspects vraisemblables, qui sont connus et attendus par les lecteurs.

Ainsi que le précise le sémioticien italien, ces digressions descriptives ou explicatives, qui semblent anecdotiques, mais qui portent, en revanche, sur des éléments cruciaux du récit, ne doivent pas être entendues, à la manière, par exemple, d'un Salgari ou d'un Verne, comme des descriptions de l'inhabituel (tel que l'assaut d'un fort) ou comme des compléments d'informations encyclopédiques (tel qu'un développement sur le séquoia). Bien au contraire, qu'elles soient axées sur une partie de cartes, ou une voiture de série, ou la voiture d'un train ou le menu d'un restaurant, elles concernent des descriptions d'objets et de situations, possibles et désirables, sur lesquels « Fleming si attarda a renderci il *déjà vu* con una tecnica fotografica, perché è sul *déjà vu* che può sollecitare le nostre capacità di identificazione »[228].

Cette opération narrative, bien organisée et très efficace, s'appuyant sur un jeu d'oppositions manichéennes, d'ordre caractériel et idéologique, et cherchant à atteindre l'activation de processus de participation psychologique et de reconnaissance culturelle chez les lecteurs, mise aussi sur un jeu d'influences littéraires, d'auteurs et de courants divers et variés, qui a pour résultat tant de solliciter une lecture ironique, auprès du public le plus cultivé, que de créer un effet émotionnel "Kitsch" auprès du public le moins averti. Ce jeu d'influences se sert, selon Eco, d'un collage de citations, de réminiscences et de suggestions littéraires, directes et indirectes, qui vont, d'un côté, de Novalis à Tolstoï, de Wilde à Byron, et, d'un autre côté, de Dekobra à D'Aurevilly, en passant par les feuilletonistes français. Elles sont utilisées exactement pour évoquer des situations et des "lieux" topiques chers aux lecteurs, mais aussi pour "ennoblir" des histoires, qui sont

[228] *Ibidem*, pp. 176-177, {« Fleming s'attache à nous restituer le *déjà vu* avec une technique photographique, puisque c'est sur le *déjà vu* que fonctionnent nos capacités d'identification » (*Ibidem*)}. Le texte d'Eco continue comme ceci : « Ci immedesimiamo non con chi ruba un'atomica ma con chi conduce un motoscafo di lusso ; non con chi fa esplodere un razzo ma con chi compie una lunga discesa di sci ; non con chi contrabbanda diamanti ma con chi ordina un pranzo in un ristorante a Parigi. […]. Ancora una volta, il piacere della lettura non è dato dall'incredibile e dal nuovo, ma dall'ovvio e dal consueto. Innegabile che Fleming impieghi, nell'evocazione dell'ovvio, una strategia verbale di classe rara; ma ciò che questa strategia ci fa amare è nell'ordine del ridondante, non dell'informativo » (*Idem*), {« Nous nous identifions non pas à celui qui vole une bombe atomique mais à celui qui conduit un yacht luxueux ; non pas à celui qui détruit une fusée mais à celui qui fait une longue descente à skis ; non à celui qui s'adonne au trafic de diamants mais à celui qui commande un bon repas dans un restaurant de Paris. […]. Une fois encore, le plaisir de la lecture n'est pas donné par l'incroyable et l'inouï, mais par l'évident et l'habituel. Dans cette évocation de l'évident, Fleming emploie indéniablement une stratégie verbale d'une rare classe ; toutefois, ce que cette stratégie nous fait aimer relève du redondant et non de l'informatif » (*Idem*)}.

essentiellement caractérisées par des faits criminels et prosaïques. Comme il le dit en conclusion de son essai sur la série de James Bond,

> […] la contaminatio tra residuo letterario e cronaca brutale, tra ottocento e fantascienza, tra eccitazione avventurosa e ipnosi cosale, ci appaiono come gli elementi instabili di una costruzione a tratti affascinante; che spesso vive proprio in grazia di questo bricolage ipocrita, e che talora maschera questa sua natura di ready made per offrirsi come invenzione letteraria. Nella misura in cui consente una lettura complice e avvertita, l'opera di Fleming rappresenta una riuscita macchina evasiva, effetto di alto artigianato narrativo; nella misura in cui fa provare a taluni il brivido dell'emozione poetica privilegiata, è un'ennesima manifestazione del Kitsch; nella misura in cui scatena in molti meccanismi psicologici elementari, da cui sia assente il distacco ironico, è solo una più sottile ma non meno mistificante operazione di industria dell'evasione.[229]

Dans le cadre de la stratégie esthétique et commerciale mise en œuvre par le romancier anglais, ce qui est important, selon nous, de noter, au vu des considérations échiennes exposées, est le fait que, du moment qu'elles sont fixes et qu'elles reviennent à l'identique dans chacun des ouvrages de Fleming, les oppositions de caractères et de valeurs affectant leur plan narratif, idéologique et littéraire constituent des invariants codés, sur la base desquels Eco établit des homologies structurales, formelles et thématiques à la fois, entre tous les épisodes de la série. De plus, nous tenons à préciser aussi que ces homologies structurales ne peuvent être instituées qu'à partir de l'utilisation d'artifices, de modèles et de *topoï* narratifs conventionnels qui, en structurant, en tant que codes normatifs de genre, les histoires racontées autour de ce jeu d'oppositions axiologiquement figées, tendent à promouvoir auprès des lecteurs une vision conformiste et manichéenne du monde qui va à la rencontre de leurs attentes, sans jamais les problématiser en aucune manière.

[229] *Ibidem*, p. 184, {« […] la *contaminatio* entre résidu littéraire et chronique brutale, entre XIX^e^ et science-fiction, entre excitation aventureuse et froideur robbe-grilletienne nous semble être les éléments instables d'une construction parfois fascinante, qui existe souvent grâce à ce bricolage hypocrite, et réussit de temps à autre à masquer sa nature de ready-made pour se donner des airs d'invention littéraire. Dans la mesure où elle autorise une lecture complice et avertie, l'œuvre de Fleming constitue une machine à évasion fort réussie, résultat d'un bel artisanat narratif ; dans la mesure où elle offre à certains le frisson de l'émotion poétique privilégiée, elle est une énième manifestation du Kitsch ; dans la mesure où elle déchaîne chez beaucoup des mécanismes psychologiques élémentaires où manquerait le moindre détachement ironique, elle n'est qu'une opération d'une industrie d'évasion, plus subtile mais non moins mystifiante » (*Ibidem*, pp. 206-207)}.

1.2.4. Conclusion

Ce constat, qui fait écho à toutes les conclusions que nous avons pu tirer des analyses échiennes menées dans ce chapitre, nous conduit, une fois de plus, à bien souligner le rôle que ce type de codes narratifs, esthétiques et culturels normatifs remplit dans les textes de littérature de masse pris en considération, tant au niveau de leur production qu'au niveau de leur réception.

L'existence de rapports structuraux d'homologie et d'influence entre leurs éléments formels et thématiques, d'une part, et leurs aspects commerciaux, historiques, sociaux, idéologiques et culturels, d'autre part, – que nous avons pu mettre en relief sur la base des études d'Eco sur les artifices, les modèles et les *topoï* narratifs, utilisés conventionnellement dans ces textes –, nous permet en effet d'affirmer que l'emploi de ces codes, s'il contribue à la création de récits bien structurés et captivants, finit cependant par en standardiser considérablement les interprétations par les lecteurs, car ces derniers sont amenés à reconnaître et à apprécier dans ces récits le retour, attendu et consolatoire, de personnages, de situations, de thèmes et de valeurs que ces codes infailliblement véhiculent.

En tenant compte de cette dernière observation et, de manière plus générale, des observations émanant de toutes les analyses littéraires et sémiologiques échiennes prises en examen, nous pouvons à présent mieux comprendre l'importance capitale que la notion de code, ainsi envisagée et illustrée, revêt dans notre étude de l'évolution de la réflexion d'Eco sur la manière dont les caractéristiques structurales d'une œuvre d'art stimulent et orientent en même temps les différentes possibilités interprétatives de ses destinataires.

Rappelons que nous avons d'abord voulu focaliser notre attention sur la notion de code, considérée, du point de vue sémiotique, comme une « structure normative » qui, fixant les règles de corrélation entre le plan de l'expression et le plan du contenu d'un message, en favorise et en réglemente les processus de signification et de communication. Ensuite, en appliquant cette notion de code dans le but de commenter les textes de littérature populaire examinés par Eco, nous avons en effet pu montrer que les structures narratives et idéologiques, employées de façon conventionnelle dans ces mêmes textes, engendrent chez les lecteurs des mécanismes psychologiques de consolation et des procédés cognitifs de décodage du « déjà connu », ce qui les amènent à pencher pour des interprétations qui ne font que les rassurer et les entretenir dans des croyances et des valeurs tendanciellement manichéistes et dogmatiques.

En outre, même si la présence de ces structures narratives et idéologiques permet de bien expliquer le fonctionnement et l'importance des dynamiques esthétiques, sociologiques et commerciales étant à l'origine de la production de ces ouvrages et de leur diffusion auprès d'un public de lecteurs aussi vaste qu'hétérogène, il n'en reste pas moins vrai que ces mêmes structures, en déterminant l'organisation de ces récits de façon narrativement et idéologiquement plutôt conventionnelle, contribuent à en développer des lectures qui, étant stimulées et orientées par le recours à des codes de genre largement employés de façon normative, finissent donc par être sémantiquement limitées et par déboucher sur une vision du monde "fermée" et acritique.

En somme, la structure strictement codée et unidirectionnelle de ces textes narratifs populaires, contrairement à la structure plus ouverte, innovante et polysémique des ouvrages expérimentaux et d'avant-garde, conduit les lecteurs, par la manière conventionnelle dont elle met en rapport de signification ses éléments formels avec ses éléments thématiques et par l'utilisation massive de codes littéraires et culturels stéréotypés, à formuler des interprétations qui, en dépit de leur nombre potentiellement pluriel, se caractérisent essentiellement – comme nous l'avons vu – par l'univocité et le conformisme des contenus des histoires qu'elles analysent. En fin de compte, l'activité interprétative des lecteurs reste limitée, parce que strictement codifiée et orientée.

C'est pourquoi, à l'issue de cette analyse, nous pouvons affirmer que, dans les rapports d'homologie et d'influence, intervenant dans les textes étudiés par Eco, entre leurs structures narratives et idéologiques conventionnelles et leurs messages univoques codés de manière conformiste, nous avons pu observer que c'est l'emploi de ces codes normatifs standardisés, bien connus de tous les lecteurs de ce genre d'ouvrages, qui, tout en assurant le succès des processus de décodage, leur permet la reconnaissance de thèmes et de sens « déjà connus » et stimule donc chez eux des interprétations « consolatoires ». Au contraire, lorsqu'ils sont confrontés à des textes littéraires expérimentaux ou d'avant-garde – qui, à des fins artistiques provocatrices et novatrices, revisitent, de manière ironique et critique, les codes conventionnellement employés, et surtout se servent de codes originaux dans le but de créer des récits à la structure déroutante, multiforme et plurielle – les lecteurs, ne pouvant pas s'appuyer seulement sur les codes herméneutiques existants, sont contraints à les reformuler et à en inventer de nouveaux[230]. Ces lecteurs doivent alors

[230] À ce sujet, il nous semble bon d'établir, encore une fois, un parallèle entre Eco et Jauss portant précisément sur la relation étroite entre la création d'ouvrages esthétiquement innovants et l'invention de nouveaux codes herméneutiques, entre le changement de l'horizon d'attente opéré par ces ouvrages sur leurs

instituer de nouvelles relations de signification entre expression et contenu, entre sens et vision du monde, pour décrypter ces signes qui, se présentant comme « ambigus », donnent naissance à des messages, dont les interprétations soulèvent auprès des lecteurs eux-mêmes de nouveaux questionnements s'avérant polysémiques et « problématiques ».

Dans le chapitre suivant, nous poursuivrons notre réflexion en traitant d'un autre aspect de la conception du code chez l'auteur italien. En effet, il s'agira de prendre en examen, tout en la développant et en l'illustrant par d'autres exemples d'analyses littéraires, la conception du code comme idiolecte esthétique, à savoir comme un code esthétique individuel déviant des normes et des valeurs socialement institutionnalisées.

La discussion de cette conception du code permettra d'examiner la manière dont l'agencement « ambigu » et « autoréflexif »[231] des structures narratives et idéologiques des ouvrages littéraires expérimentaux et d'avant-garde étudiés par Eco – structures qui se fondent principalement sur l'emploi d'idiolectes esthétiques originaux et plus ou moins révolutionnaires – amène les lecteurs, non pas (ou non seulement) à interpréter le « déjà connu » et à en tirer un motif de consolation, mais surtout à décrypter les aspects de ces ouvrages qui, en se manifestant comme obscurs et « problématiques », bouleversent leurs codes habituels de réception et exigent plusieurs éclairages interprétatifs afin qu'ils puissent en dégager toute la charge innovante et plurielle.

---

lecteurs et l'affirmation de normes esthétiques, de valeurs sociales et de visions idéologiques différentes. À ce propos, Jauss écrit, en effet, dans *Pour une esthétique de la réception* : « […] il y a des œuvres qui n'ont encore de rapport avec aucun public défini lors de leur apparition, mais bouleversent si totalement l'horizon familier de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement. Lorsque ensuite le nouvel horizon d'attente s'est assez largement imposé, la puissance de la norme esthétique ainsi modifiée peut se manifester par le fait que le public éprouve comme périmées les œuvres qui avaient jusqu'alors sa faveur, et leur retire celle-ci » (Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 55).

[231] Sur le sens par lequel nous entendons les termes d'« ambigu » et d'« autoréflexif », appliqués à la définition de la structure d'une œuvre d'art ou d'un texte littéraire expérimental ou d'avant-garde, nous renvoyons au chapitre précédent, en particulier au dernier paragraphe (1.1.4.). À propos de leur sens spécifique par rapport au contexte présent, nous ajoutons ces considérations d'Eco tirées de son *Trattato* : « Dal punto di vista semiotico l'ambiguità è definibile come *violazione delle regole del codice*. […]. […]: quando, anziché produrre puro disordine, essa attira l'attenzione del destinatario e lo pone in situazione di "orgasmo interpretativo", il destinatario è stimolato a interrogare le flessibilità e le potenzialità del testo che interpreta come quelle del codice a cui fa riferimento. [...]. Una violazione della norma che giochi sia sull'espressione che sul contenuto obbliga a considerare la regola della loro correlazione: ed ecco che in questo modo il testo diventa **autoriflessivo** perché attira l'attenzione anzitutto sulla propria organizzazione semiotica » (Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., pp. 329-331. L'italique est de l'auteur. C'est nous qui mettons en gras le mot), {« Du point de vue sémiotique l'ambiguïté est définissable comme *violation des règles du code*. […]. […] : lorsque, au lieu de produire du pur désordre, elle attire l'attention du destinataire et le met en situation d'"orgasme interprétatif", le destinataire est stimulé pour interroger les flexibilités et les potentialités du texte qu'il interprète tout comme celles du code auquel il fait référence. […]. Une violation de la norme qui intervienne aussi bien sur l'expression que sur le contenu oblige à considérer la règle de leur corrélation : voilà que, de cette façon, le texte devient **autoréflexif** parce qu'il attire l'attention tout d'abord sur sa propre organisation sémiotique » (N.T. L'italique est de l'auteur. C'est nous qui mettons en gras le mot)}.

Nous verrons en particulier que la violation des codes linguistiques, narratifs, esthétiques et culturels institutionnalisés, apportée par les idiolectes utilisés par les auteurs de ces ouvrages, provoque une organisation structurale « ambigüe » et anticonformiste de leurs éléments expressifs et thématiques. Plus précisément, nous montrerons que, face à cette violation, les lecteurs sont appelés à émettre des hypothèses interprétatives qui, si elles se révèlent fondées, leur donnent la possibilité de reconnaître les nouvelles règles de signification employées et d'inventer[232] ainsi de nouveaux codes herméneutiques en mesure de les aider à mieux comprendre les messages anticonventionnels véhiculés, tout en leur permettant d'expliquer les différents contenus sémantiques originaux et les perspectives cognitives inédites que ces ouvrages leur proposent[233].

Dans cette optique, par le biais aussi bien de ses écrits théoriques que de ses études sur les textes narratifs, notamment de Joyce, de Borges et d'Allais, nous chercherons à approfondir l'examen de la conception échienne du code avec l'objectif de faire comprendre, en plus de la polyvalence de ses formulations théoriques et de ses applications analytiques et critiques, l'importance de la place qu'elle occupe dans la réflexion d'Eco conduisant à sa théorisation complète et définitive du rôle du lecteur dans l'interprétation des textes narratifs, qui est le cœur de notre thèse à démontrer.

Ce faisant, dans le prochain chapitre nous pourrons expliquer que le lecteur des œuvres narratives expérimentales et d'avant-garde est ainsi amené à décoder les processus de signification et de communication qui s'y produisent, tout en prêtant une attention particulière à la dialectique esthétique que ces processus prévoient entre la fidélité à l'ouvrage et la liberté interprétative, entre le partage de codes culturels conventionnels et la recherche de codes culturels innovants, entre la structuration, plus ou moins conventionnellement codée, du matériel expressif et du contenu de l'ouvrage et la proposition de messages pluriels et révolutionnaires à des degrés différents. Suivant cette

---

[232] Dans son *Trattato*, dans le chapitre consacré aux modes de production des signes (chap. 3.6.), Eco parle, entre autres, d'« invenzione come istituzione di codice », c'est-à-dire du fait que, dans les processus de réorganisation et de transformation des codes culturels, les locuteurs d'une langue (dont, naturellement, les auteurs et les lecteurs de textes littéraires), en produisant les signes qui leur permettent d'émettre et d'interpréter leurs messages, ont la possibilité d'inventer de nouvelles règles pour corréler expression et contenu et donc d'instituer de nouveaux codes (cf. *Trattato*, cit., pp. 309-320).

[233] « In questo processo il testo estetico, lungi dal suscitare soltanto "intuizioni", provvede invece un INCREMENTO DI CONOSCENZA CONCETTUALE » (*Ibidem*, p. 342. Les mots en majuscules sont de l'auteur), {« Dans ce processus le texte esthétique, loin de susciter seulement des "intuitions", fournit au contraire une AUGMENTATION DE CONNAISSANCE CONCEPTUELLE » (N.T. Les mots en majuscules sont de l'auteur)}. Cette idée ainsi développée par Eco, selon laquelle le texte esthétique, notamment celui qui est cultivé, produit une reformulation des codes, des langages, des contenus et des vérités, enregistrés dans les textes d'une culture à un moment historique déterminé, se retrouve à l'œuvre aussi dans ses romans (nous pensons, entre autres, au *Nom de la rose*), comme nous le verrons mieux dans le second chapitre de la troisième partie.

perspective, le lecteur de ce type de textes a pour tâche d'intervenir activement dans l'interprétation de leurs ambiguïtés formelles et sémantiques, à travers la création de plusieurs parcours de lecture qui soient en mesure de rendre raison de la multiplicité des sens qui s'en dégagent, en suivant l'organisation structurale spécifique de ces textes à tous leurs niveaux.

DEUXIÈME PARTIE

La dialectique interprétative dans le cadre de la sémiotique textuelle et de l'herméneutique littéraire : de la « sémiosis illimitée » à la « fusion des horizons » du texte et du lecteur

2.1. Le modèle interprétatif échien à « encyclopédie » développé à l'aune de Joyce, de Peirce et de Borges

Tout au long du chapitre précédent, en nous fondant sur les remarques tirées des analyses d'Eco concernant les textes narratifs populaires examinés, nous avons montré le rôle que revêtent dans l'interprétation de ce genre d'ouvrages les codes normatifs, de type essentiellement linguistique, narratif et culturel, qui y sont employés. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur la conception du code comme « structure normative », grâce à laquelle nous avons finalement pu constater l'existence, dans ces mêmes ouvrages, d'une dynamique esthétique caractérisée par des rapports d'homologie et d'influence réciproque entre leurs structures textuelles et leurs structures extratextuelles, c'est-à-dire entre leurs éléments expressifs, formels et thématiques, d'un côté, et les aspects économiques, sociaux, historiques et culturels qui y sont évoqués, d'un autre côté.

Cela permet d'affirmer que l'emploi des *topoï*, des artifices et des modèles, utilisés conventionnellement dans ces textes en tant que codes normatifs, finit par être fonctionnel à la diffusion de messages fondamentalement stéréotypés, dont les structures narratives et idéologiques, bien connues des lecteurs, vont de pair avec une vision du monde conformiste et rassurante, à laquelle ils sont amenés à conformer leurs attentes et leurs croyances.

À l'inverse, dans cette deuxième partie de notre thèse, et, plus particulièrement, dans le présent chapitre, nous traiterons des études échiennes portant sur certains textes narratifs notamment de James Joyce et de Jorge Luis Borges, qui se caractérisent par un mélange savant de codes standards et de codes cultivés, de codes populaires et de codes d'avant-garde, et qui s'imposent dans le panorama littéraire du XX^{e} siècle par leurs solutions esthétiques originales et à contre-courant, ébranlant les attentes et les croyances des destinataires. En effet, à travers ces études nous focaliserons notre attention sur la réflexion qu'Eco a développée au cours des années 1960 et 1970 sur deux conceptions du code. La première conception tend à considérer le code comme une structure normative et la seconde conception comme une structure déviant de la norme.

Cette réflexion a servi à Eco, dans une optique sémiologique et de critique littéraire, à révéler l'existence de visions du monde diverses et opposées qui, se trouvant emblématiquement représentées dans les textes qu'il a analysés, tendent, respectivement et à des niveaux différents, à consolider ou à mettre en question les mythes, les valeurs et les certitudes dominant dans la culture et la société traditionnelles. Ce qui est important de

rappeler ici est que le but de sa démarche était, dans le sillage de la contemporaine « aventure sémiologique »[234] de Barthes, d'assumer une posture critique à l'égard de tout genre de produit des communications de masse, dont, bien évidemment, les textes narratifs qu'il a pris en considération. En ce sens, l'analyse des structures et des codes génératifs de ces ouvrages était en effet conçue comme une pratique visant à critiquer les valeurs et les idéologies couramment acceptées que les stratégies discursives et narratives de ces ouvrages cherchaient à imposer.

Toutefois, au cours des années 1970, ces analyses échiennes ne sont plus menées en prenant surtout en compte le modèle sémantique d'origine structuraliste centré essentiellement sur le texte lui-même, selon lequel l'interprétation de ce dernier consiste dans le décodage de ses structures et de ses codes génératifs. Par opposition à ce modèle, ces analyses sont conduites en prenant appui sur le modèle sémantique coopératif, basé sur le principe pragmatique de la collaboration active entre le texte et le lecteur dans le processus de construction du sens textuel.

En d'autres termes, l'interprétation du texte n'est plus conçue comme une activité finalisée à l'attribution d'un contenu sémantique, plus ou moins fixe et prédéterminé, aux énoncés inclus dans le texte, qui est faite notamment sur la base de règles linguistiques et de conventions culturelles hyper-codées, parce que figées dans les dictionnaires et partagées socialement. Au contraire, dans *Lector in fabula* Eco explique que, en vertu de ce principe pragmatique de collaboration, la construction du sens du texte est le résultat de la dialectique coopérative qui s'instaure entre les questions sémantiques que le texte pose et les réponses interprétatives que le lecteur est à même d'apporter.

Par cette démarche, entreprise aussi bien dans ses écrits théoriques que dans essais critiques, Eco sanctionne le passage d'un modèle interprétatif, axé sur une « sémantique à dictionnaire », à un modèle interprétatif s'appuyant sur une « sémantique à encyclopédie » de type pragmatique[235]. L'idée, étant à la base de cette prise de position, est de rejeter la

[234] Cette expression est tirée du titre de l'ouvrage de Roland Barthes *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985. Il s'agit d'un recueil d'essais portant aussi bien sur des écrits théoriques que sur des analyses de textes littéraires, de publicités, d'objets du quotidien, etc., abordés selon la méthode de la critique sémiologique.

[235] Dans l'essai « L'antiporfirio », inclus dans *Sugli specchi e altri saggi* (cit., pp. 334-361), Eco entend par l'expression « sémantique à dictionnaire » un modèle sémantique qui, conçu théoriquement comme un dictionnaire, permet de représenter les sens des termes d'une langue donnée à travers les définitions qui expriment leurs propriétés fondamentales, conventionnellement figées. Ainsi caractérisé, ce modèle est toutefois limité et incomplet, car les sens s'avèrent fixes et rigides, du fait qu'ils ne peuvent pas rendre compte aussi de ces usages « ambigus » et non conventionnels, qui ne sont pas prévus par les définitions des termes en question. C'est pourquoi, à ce modèle Eco préfère le modèle sémantique à encyclopédie qui, étant conçu comme un espace rhizomique ouvert et illimité, permet d'expliquer les sens des termes sur la base des

thèse d'ascendance structuraliste selon laquelle l'interprétation du texte aurait pour but de faire ressortir de ce dernier un sens qui, y étant déjà donné, serait simplement la somme conclusive des sens divers émanant des analyses progressives, partielles et distinctes, des différents niveaux et des différentes structures constituant le texte lui-même[236]. En revanche, avec *Lector in fabula* il mûrit la conviction selon laquelle le texte doit être conçu comme un réseau de nœuds thématiques, composés de signes linguistiques, que le lecteur relie logiquement et chronologiquement entre eux par le biais d'un parcours interprétatif qu'il choisit lui-même et qui lui permet de leur attribuer des sens se développant au fur et à mesure que le cadre narratif et idéologique du récit se précise à la lecture de la suite du texte.

Une telle conception du texte et du processus interprétatif est illustrée, de manière exemplaire, dans les essais d'Eco portant sur les œuvres narratives de Joyce (notamment *Ulysse* et *Finnegans Wake*) et de Borges (notamment *Six problèmes pour Don Isidro Parodi*), de même que sur la nouvelle d'Allais *Un drame bien parisien*. Dans ces essais nous pouvons noter en effet que, contrairement aux ouvrages narratifs populaires, pris en considération dans le chapitre précédent et dont l'interprétation prévoit le recours à des codes linguistiques, narratifs et culturels fondamentalement conventionnels qui se font véhicule d'une vision du monde conformiste et rassurante, Eco prend en examen les ouvrages narratifs cités plus haut parce qu'ils se présentent justement comme étant marqués par la programmatique ambiguïté structurale de leurs signes et sens, ainsi que par l'autoréflexivité de leurs propres codes linguistiques, artistiques et culturels, lesquelles

---

sens d'autres termes, qui sont employés pour mieux les définir, selon le principe peircien de la « sémiosis illimitée », et sur la base des connaissances du monde (justement extralinguistiques) que ces termes impliquent pour leur interprétation correcte selon leurs divers usages et contextes de référence. Comme il sera précisé plus loin (voir §§ 1 et 2), les notions de « dictionnaire » et d'« encyclopédie », ainsi envisagées, sont des postulats théoriques et ne doivent pas être considérées comme des moyens empiriques ou des objets physiques, employés pour enregistrer et diffuser des connaissances linguistiques spécifiques ou le savoir humain dans sa globalité.

[236] Dans cette démarche, l'objet de la polémique d'Eco est constitué par les modèles interprétatifs de dérivation structuraliste, comme, par exemple, le modèle sémiotique d'Algirdas Julien Greimas connu sous le nom de « parcours génératif de la signification », qui est exposé dans son ouvrage de référence *Du sens. Essais sémiotiques* (Paris, Éditions du Seuil, 1970). Ce modèle théorique prévoit en fait que l'interprétation d'un texte soit le résultat d'un parcours de génération du sens, qui fait en sorte que ce dernier émerge des différentes structures immanentes composant le texte, à partir des structures sémantiques élémentaires (en particulier, les oppositions idéologiques profondes sur lesquelles repose le texte, comme, par exemple, vie vs mort, vrai vs faux ou nature vs culture) jusqu'aux structures discursives plus complexes, en passant par les structures actantielles et narratives. Selon ce parcours génératif, toutes ces structures sont analysées en procédant par des différents niveaux textuels de sens, des plus abstraits aux plus concrets (des rôles actantiels aux personnages qui les incarnent dans le récit), des plus profonds aux plus superficiels (des valeurs sémantiques évoquées aux formes expressives qui les véhiculent). Ainsi entendue, l'interprétation du texte est vue comme l'émersion du sens des différentes structures et des différents niveaux textuels, qui se fait par l'adjonction progressive de leurs sens partiels et distincts. Sur le modèle narratif greimassien nous reviendrons par la suite. À ce sujet, voir aussi la note 296 à pag. 204.

poussent de cette façon le lecteur à s'interroger davantage sur les ouvrages eux-mêmes, c'est-à-dire sur leur structuration originale et sur leurs significations multiples.

Face à la riche et complexe polysémie se dégageant des moyens expressifs, des formes narratives et des contenus sémantiques non conventionnels qui caractérisent ces ouvrages, Eco dénonce ainsi les limites analytiques du modèle interprétatif à dictionnaire. Il fait cela parce que, selon lui, ce type de modèle s'appuie sur une idée simpliste du signe, entendu comme équivalence entre signifiant et signifié, et sur une idée incomplète du code, entendu comme correspondance, normativement établie et socialement partagée, entre expression et contenu, entre mot et sens, entre concept et vision du monde.

C'est pourquoi il propose, en revanche, un modèle interprétatif à encyclopédie qui, eu égard à l'existence de sens implicites et pluriels dans ce genre de textes, prévoit le recours non pas tant à des procédés de décodage simples et automatiques qu'à des procédés logiques et cognitifs plus complexes, basés sur l'inférence[237]. En effet, selon le principe d'inspiration peircienne de la « sémiosis illimitée », en vertu duquel les signes, constituant la surface linguistique du texte, son mis en relation avec d'autres signes et ceux-ci avec d'autres encore (et ainsi de suite *ad infinitum*), ces procédés inférentiels donnent la possibilité au lecteur, sur la base des éléments textuels repérés et des hypothèses interprétatives formulées au cours de sa lecture, d'activer de multiples parcours de sens, choisis en fonction des connaissances et des compétences encyclopédiques qu'il possède.

En d'autres termes, selon ce modèle interprétatif il ne s'agit pas, pour le lecteur qui se trouve confronté à des textes particulièrement ambigus et autoréflexifs, de mettre en œuvre des processus de décodage du sens qui, fondés sur l'emploi quasi exclusivement de codes normativement et socialement figés, le construiraient sur la base de correspondances biunivoques entre expressions et contenus conventionnellement acquis, et qui aboutiraient donc à des interprétations fixes et prévisibles. Bien au contraire, ce modèle interprétatif à encyclopédie permet au lecteur de considérer sémantiquement les passages textuels

[237] « Si tratta ora di intendere |interpretazione| in un senso diverso da quello di "decodifica". Si tratta di parlare di una interpretazione che conferisce senso a vaste porzioni di discorso sulla base di decodifiche parziali. Il termine |interpretazione| acquista allora il senso che ha nelle discussioni ermeneutiche o nella critica letteraria e artistica. Logicamente parlando questa interpretazione è una INFERENZA. Anzi è simile a quel tipo di inferenza logica che Peirce ha chiamato 'abduzione' (e in certi altri casi 'ipotesi') [...] » (Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., pag. 185. Le mot en majuscules est de l'auteur), {« Il s'agit maintenant d'entendre |interprétation| dans un sens différent par rapport à celui de "décodage". Il s'agit de parler d'une interprétation qui confère du sens à des vastes portions de discours sur la base de décodages partiels. Le terme |interprétation| acquiert alors le sens qu'il a dans les discussions herméneutiques ou dans la critique littéraire et artistique. Logiquement parlant, cette interprétation est une INFÉRENCE. Mieux, elle est semblable à ce type d'inférence logique que Peirce a appelé 'abduction' (et, dans d'autres cas, 'hypothèse') […] » (N.T. Le mot en majuscules est de l'auteur)}. Sur le concept d'inférence nous reviendrons notamment dans la section 2 de ce chapitre.

ambigus et autoréflexifs comme autant de nœuds d'un réseaux de sens qu'il peut établir suivant plusieurs parcours de lecture, en tenant compte des inférences et des interprétations diverses que ses connaissances et ses compétences encyclopédiques sont en mesure de lui suggérer. De cette façon, étant donné un tel matériel textuel, original et complexe à des degrés différents, le lecteur est amené à instaurer lui-même les rapports de signification reliant implicitement ces formes et ces contenus textuels, afin de pouvoir expliciter leur richesse polysémique.

Cela veut dire par conséquent que, dans les parties qui composeront ce chapitre, nous devrons approfondir, dans le sillage de Peirce notamment, les notions de signe, d'inférence et de sémiosis. En ce qui concerne le signe, nous remarquerons que, d'après Eco, de simple instrument sémiotique, prévoyant l'équivalence entre un signifiant et un signifié, ainsi que la corrélation fixe entre une expression et son contenu, il passe à définir un système plus élaboré. Comme nous le verrons bien, ce système, qui est basé sur l'inférence, nous sert à mieux expliquer, d'un point de vue théorique, comment il est possible d'émettre des hypothèses interprétatives qui puissent rendre les sens multiples de textes particulièrement ambigus et autoréflexifs, dont le décryptage le plus précis et exhaustif ne peut pas se faire seulement en se fondant sur des codes linguistiques, narratifs et culturels normativement figés[238].

Pour ce faire, il sera aussi question d'intégrer la notion de code, conçu comme un système de règles prescriptives de production et d'interprétation de signes, conventionnellement établis et socialement partagés, avec la notion d'« encyclopédie », entendue comme un système global et structuré de signes, c'est-à-dire d'unités culturelles[239]. Selon cette conception spécifique de l'encyclopédie, les signes ne sont pas vus comme les entrées d'un dictionnaire, disposées dans un système rigide d'organisation de contenus fixés à l'avance, qui auraient toujours la même valeur sémantique, quels que soient les différents contextes et les différentes circonstances de leur emploi. Au contraire,

[238] À ce sujet, en anticipant, pour des raisons de clarté de l'exposition, ce que nous aborderons plus en détail dans les sections de ce chapitre, nous précisons qu'Eco considère le signe non seulement comme un modèle de corrélation entre expression et contenu, mais aussi comme un modèle d'implication entre expression et contenu. En d'autres termes, alors que le premier est fondé sur le mécanisme de l'équivalence (selon lequel, par exemple, l'expression « chat » est équivalente, ou est corrélée, au contenu « félin domestique »), le second est fondé sur le procédé de l'inférence prévoyant l'implication « si p alors q », où p correspond à l'expression et q à son contenu spécifique (par exemple, *si* chat *alors* félin domestique).

[239] Comme nous le verrons bien par la suite, cette conception spécifique de l'encyclopédie est à entendre, en tant que postulat théorique, surtout comme le répertoire général, virtuellement infini et anhistorique, de tout le savoir humain. Mais, comme il sera mieux expliqué, elle est à entendre aussi comme l'ensemble, fini et particulier, de connaissances et compétences propres à chaque individu, qui sont historiquement et culturellement déterminées.

ils sont plutôt envisagés comme les nœuds d'un réseau de contenus, qui peuvent être reliés entre eux suivant plusieurs directions possibles, et dont la signification plurielle serait le résultat d'inférences et de choix interprétatifs divers, accomplis par le lecteur justement en tenant compte des différents contextes textuels et des différentes circonstances de lecture, ainsi que de ses compétences et connaissances encyclopédiques, variables historiquement et culturellement.

Ainsi, il sera possible de montrer que ce passage d'un modèle interprétatif à dictionnaire, fondé sur le concept de code normatif, à un modèle interprétatif à encyclopédie, basé sur l'inférence et sur la possibilité d'une pluralité de choix interprétatifs, marque de ce fait la transition de la conception structuraliste de la signification et de l'interprétation textuelle à la conception de la « sémiosis illimitée »[240] appliquée au modèle de l'interprétation du texte. En adoptant ce modèle interprétatif à encyclopédie, Eco, ne concevant pas la sémiosis comme une activité de signification et d'interprétation rigidement réglementée et sémantiquement prédéterminée, soutient avec force l'idée, d'ascendance peircienne, d'une « sémiosis illimitée », c'est-à-dire d'une sémiosis qui stimule indéfiniment la liberté interprétative du lecteur, qui a ainsi la possibilité d'emprunter des parcours de lecture multiples et variés, tout en se souciant de respecter l'intention du texte (l'« *intentio operis* »[241]), à savoir les finalités esthétiques et les contraintes structurales que sa stratégie discursive et narrative met en œuvre. Cette dernière constatation permettra alors de tirer les conclusions~~,~~ qui aideront à approfondir les deux sujets principaux de notre argumentation, qui sont le texte narratif et le rôle du lecteur dans son interprétation selon Eco, ce qui sera fait dans le prochain chapitre.

En ce qui concerne le premier sujet, d'après la perspective prise en considération, le texte narratif à interpréter peut donc être conçu comme un réseau de nœuds linguistiques, formels et thématiques qui, ayant pour objet le récit d'histoires et de personnages divers, ne sauraient acquérir des sens pluriels et différents que s'ils sont reliés entre eux suivant des parcours interprétatifs, qui peuvent être plus ou moins nombreux et différenciés, selon les inférences et les hypothèses de lecture établies par le lecteur en fonction de ses propres compétences et connaissances encyclopédiques.

En ce qui concerne le second sujet, sur la base de ce qui vient d'être dit, il sera alors possible d'expliquer le rôle fondamental que le lecteur joue dans le choix des parcours de sens à définir. Aussi, nous serons amenés à réfléchir plus précisément sur la liberté

[240] Voir infra § 2.
[241] Voir infra § 4.

interprétative, potentiellement infinie, dont il dispose, tout comme sur la responsabilité "étique" qu'il est appelé à assumer pour le respect des droits du texte, dans le cadre d'une conception qui donc favorise et limite à la fois son interprétation. Ce dernier aspect est, pour nous, très important, car il nous permettra de faire le lien entre Eco théoricien et Eco romancier.

Enfin, au vu de toutes ces considérations, il s'agira, en dernière analyse, de faire remarquer que, avec sa théorie interprétative, Eco fond la conception structuraliste du texte, focalisée surtout sur ses structures, ses rapports internes et ses codes génératifs, dans la conception sémiotique du texte, centrée plutôt sur la relation entre le texte et le lecteur, selon une perspective pragmatique de coopération mutuelle entre les deux instances de la réception. À cet effet, il convient de préciser que le passage d'Eco d'un modèle structuraliste – qu'il ne partage d'ailleurs pas totalement, car son modèle a été influencé décisivement par l'esthétique pareysonienne et par la philosophie peircienne – à un modèle sémiotique du texte ne doit pas être lu dans une optique de rejet total du premier. Plus exactement, il doit être lu comme la tentative, amplement réussie, de dépasser le modèle structuraliste, tout en en gardant certains points fondamentaux, dans le but de le développer et de l'insérer dans son modèle sémiotique du texte visant de fait à la complémentarité entre deux approches, sémantique et pragmatique, qui sont finalement fusionnées dans le cadre d'une théorie herméneutique de l'interprétation, que nous aurons l'occasion d'aborder dans les aspects qui ont le plus pesé sur l'élaboration définitive du modèle interprétatif d'Eco.

C'est pourquoi tout cela nous amènera à dire que la sémiotique textuelle échienne se présente non pas comme une rupture radicale envers la théorie structuraliste du texte, mais comme son développement le plus complet et cohérent, qui soit en mesure de placer le texte dans les différents contextes historiques et culturels concrets de sa réception, et de faire du lecteur l'acteur fondamental de cette opération difficile et risquée, mais aussi enrichissante et formatrice, qu'est l'interprétation du texte lui-même.

2.1.1. L'interprétation échienne de Joyce comme exemple de critique littéraire illustrant l'idée peircienne de la « sémiosis illimitée »

La réflexion d'Eco sur le texte à fonction esthétique l'amène, dans les années 1960-1970, à s'interroger sur la façon particulière dont l'œuvre, par la structure ambigüe et autoréflexive qu'elle affiche, pousse le lecteur à « *riconsiderare il codice e le sue*

possibilità. […]. Il destinatario avverte la nuova possibilità linguistica e *pensa* attraverso di essa tutta la lingua, tutte le sue possibilità, tutto il patrimonio del da dirsi e del già detto [...] »[242].

Selon l'auteur italien, lorsque le destinataire les analyse de manière critique, les ouvrages à fonction esthétique – et donc aussi, comme dans notre cas, les textes narratifs – ne lui permettent pas seulement de découvrir des contenus et des savoirs, nouveaux et inattendus, ou d'en redécouvrir des autres, déjà acquis et reconsidérés sous un angle différent. En remettant souvent en question les codes consolidés, ces ouvrages lui permettent aussi et surtout de reconsidérer la langue, ses règles et ses possibilités expressives, et par conséquent d'en déceler de nouvelles, de sorte qu'elle puisse être enrichie en continu et que son locuteur, au travers d'elle, puisse devenir plus conscient de ses propres potentialités linguistiques et de leurs applications à des fins cognitives, en les envisageant ainsi comme d'autres instruments de compréhension et d'interprétation des textes et du monde.

En se structurant de façon ambigüe et autoréflexive par rapport aux codes conventionnels et en incitant le lecteur à revenir vers eux à plusieurs reprises pour mieux réfléchir sur l'organisation signifiante de leurs formes et contenus spécifiques, ces ouvrages exigent de ce fait d'inventer de nouveaux codes – ceux qui existent déjà n'étant pas tout à fait efficaces –, c'est-à-dire de trouver de nouvelles conventions interprétatives, de nouvelles règles de corrélation entre moyens expressifs et matériel sémantique, pour pouvoir enfin élucider les sens de ces ouvrages et la vision du monde qu'ils proposent[243]. En outre, ajoute Eco :

[242] Umberto Eco, *La struttura assente*, cit., pp. 78-79 (les italiques sont de l'auteur). Eco y soutient que ce type de texte amène le lecteur à « *reconsidérer le code et ses possibilités*. […]. Le destinataire se rend compte de la nouvelle possibilité linguistique et *pense* au travers d'elle toute la langue, toutes ses possibilités, tout le patrimoine du déjà dit et de ce qui peut être dit […] » (N.T. Les italiques sont de l'auteur).

[243] « L'interprete di un testo è obbligato a un tempo a sfidare i codici esistenti e ad avanzare ipotesi interpretative che funzionano come forme tentative di nuova codifica. Di fronte a circostanze non contemplate dal codice, di fronte a testi e a contesti complessi, l'interprete è obbligato a riconoscere che gran parte del messaggio non si riferisce a codici preesistenti e che tuttavia esso deve essere interpretato. Se lo è, devono dunque esistere convenzioni non ancora esplicitate; e se queste convenzioni non esistono, debbono essere postulate, se non altro *ad hoc* » (Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., p. 183), {«L'interprète d'un texte est obligé à la fois à défier les codes existants et à avancer des hypothèses interprétatives qui fonctionnent comme des formes qui tentent de nouveaux codages. Face à des circonstances non prévues par le code, face à des textes et à des contextes complexes, l'interprète est obligé à reconnaître qu'une grande partie du message ne se réfère pas à des codes préexistants et que ce message doit toutefois être interprété. S'il est interprété, des conventions pas encore explicitées doivent donc exister ; et si ces conventions n'existent pas, elles doivent être postulées, ne serait-ce qu'*ad hoc* » (N.T.)}.

> Nello spingere a riconsiderare i codici e le loro possibilità, esso [il testo estetico] impone una riconsiderazione dell'intero linguaggio su cui si basa. Esso tiene la semiosi "in allenamento". Nel far questo esso sfida l'organizzazione del contenuto esistente e quindi contribuisce a cambiare il modo in cui una data cultura "vede" il mondo. Pertanto proprio quel tipo di testo di cui così spesso si è detto che esige la "sospensione dell'incredulità", stimola il sospetto che l'organizzazione del mondo a cui siamo abituati non sia definitiva. Il che non equivale a dire che l'opera d'arte "dica la Verità". Essa semplicemente mette in questione *le* verità acquisite e invita a una nuova analisi dei contenuti.[244]

S'il y a des textes narratifs qui ont servi, plus que d'autres, à Eco pour illustrer, de manière exemplaire, la portée critique et innovante de ce travail d'invention de codes à des fins esthétiques, d'expérimentation linguistique et de développement des connaissances culturelles, ce sont bien les textes les plus représentatifs, en ce sens, de l'œuvre de Joyce. D'après Eco, la compréhension de ces textes présuppose que le lecteur accomplisse toute une série d'inférences (notamment des abductions, à savoir des hypothèses interprétatives à vérifier, selon les termes de Peirce), afin de trouver des codes nouveaux qui puissent lui permettre de mieux expliquer ce qui lui paraît peu ou pas du tout explicable avec les codes conventionnels qu'il possède déjà.

La notion de code, comme structure normative basée sur la corrélation binaire et fixe entre expression et contenu, évolue vers la notion d'encyclopédie qui, fondée sur l'inférence, permet de bien illustrer l'idée de la sémiosis illimitée, c'est-à-dire d'une activité, potentiellement infinie, de génération et d'interprétation des sens multiples du texte. Dans cette optique, le principe de la sémiosis illimitée revêt une importance capitale dans le modèle interprétatif du texte d'Eco, car ce modèle prévoit en fait que le lecteur puisse, justement en vertu de ce principe, être amené, lors de sa lecture du texte, à émettre plusieurs hypothèses interprétatives pour pouvoir combler ses "vides" sémantiques, expliciter ses sens divers et définir, ainsi, en toute liberté son propre parcours de lecture, tout en restant fidèle au texte qui, en tant qu'objet cohérent structuré selon une règle interne et stratégique bien particulière, demande d'être actualisé de la sorte.

---

[244] *Ibidem*, cit., p. 342 (l'italique est de l'auteur). « En poussant à reconsidérer les codes et leurs possibilités, il [le texte esthétique] impose une reconsidération de tout le langage sur lequel il se fonde. Il tient la sémiosis "en exercice". En faisant cela il défie l'organisation du contenu existant et contribue donc à changer la manière dont une culture donnée "voit" le monde. C'est pourquoi, ce type de texte précisément, dont on a dit si souvent qu'il exige la "suspension de l'incrédulité", instille le soupçon selon lequel l'organisation du monde à laquelle nous sommes habitués ne serait pas définitive. Ce qui ne signifie pas que l'œuvre d'art "dise la Vérité". Elle met simplement en question *les* vérités acquises et invite à une nouvelle analyse des contenus » (N.T. L'italique est de l'auteur).

À cet effet, l'étude échienne de l'œuvre narrative de Joyce éclaire, à nos yeux, la perspective que nous venons de tracer. Dans son livre *Le poetiche di Joyce* (1965), essai qui originairement était présent dans la première version d'*Opera aperta* (1962) en guise d'illustration conclusive de l'ouvrage, Eco analyse les textes narratifs les plus importants de l'écrivain irlandais. Tout en les analysant, il y met en évidence des poétiques différentes et originales (poétique de l'épiphanie, de la forme expressive, des cycles de Vico, du calembour, etc.) qui, selon ses dires, se chargent d'expliquer toute la riche et significative palette des moyens, des formes et des contenus que ces ouvrages offrent à son interprétation.

Avec l'intention d'illustrer, par l'exemple de l'*opus* joycien, sa conception de l'« œuvre ouverte », Eco montre comment ces poétiques agissent dans les textes pris en examen et explique que ceux-ci peuvent être considérés comme des métaphores épistémologiques, c'est-à-dire comme des représentations narratives qui, s'interrogeant de façon critique et dialectique sur des visions du monde opposées mais complémentaires, décrivent emblématiquement l'état de l'art des contemporaines recherches scientifiques, philosophiques et artistiques[245].

Selon lui, en effet, dans tous les ouvrages narratifs de Joyce, de *Gens de Dublin* (1914) à *Finnegans Wake* (1939), en passant bien évidemment par le *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916) et *Ulysse* (1922), on peut bien voir à l'œuvre, dans des modalités et à des fins différentes, une fusion, cohérente mais problématique, de conceptions esthétiques très éloignées (comme celles propres au thomisme, au romantisme, au réalisme, au symbolisme, au modernisme, etc.), d'influences culturelles les plus disparates (Bruno, Vico, Flaubert, Ibsen, Pater, Wilde, etc.), de styles, de langages et de thèmes les plus variés et éclectiques. Tous ces styles, langages, thèmes, conceptions et influences, vus par le filtre éclairant de ces poétiques, sont alors envisagés par Eco comme autant de moyens et d'éléments dont Joyce s'est servi pour créer l'« œuvre-monde », à savoir l'œuvre totale capable de rendre compte, de manière « ouverte » et inépuisable, des multiples tensions et forces qui animent le monde, qui est regardé par l'auteur irlandais selon deux visions diamétralement opposées, mais complémentaires : la vision médiévale, qui conçoit le monde comme étant doté d'un ordre et d'un sens stables et univoques, et la vision moderne, qui l'entend comme étant caractérisé par plusieurs ordres, tous relatifs, et par une

[245] Sur l'« œuvre ouverte » comme métaphore épistémologique selon Eco, se reporter à la note 134 à la page 92.

plurivocité de sens non hiérarchisés et jamais hiérarchisables définitivement. À ce propos, l'auteur de l'essai écrit :

> Joyce part de la *Somme* de saint Thomas pour arriver à *Finnegans Wake*, quitte le cosmos ordonné de la scolastique pour élaborer, au niveau du langage, l'image d'un univers en expansion. Mais l'héritage médiéval lui reste sans cesse présent. Sous le jeu des oppositions et des résolutions à quoi conduit le heurt de multiples influences culturelles, se manifeste en profondeur l'opposition plus vaste et plus radicale entre l'homme médiéval et l'homme d'aujourd'hui : l'homme médiéval évoque un monde défini, où l'on pouvait vivre et se diriger selon des signes indubitables ; l'homme moderne éprouve le besoin de fonder un nouvel habitat sans parvenir encore à en déterminer les lois ambigües, et demeure hanté inlassablement par le souvenir d'une enfance perdue.[246]

D'après l'analyse d'Eco, toute l'œuvre joycienne est foncièrement marquée par cette dialectique, féconde et permanente, des opposés complémentaires. Pour lui, cette dialectique s'y traduit, d'un point de vue linguistique, narratif et culturel, par l'emploi conjoint, mais selon des degrés différents, de « signes indubitables » et de « lois ambigües ». Les premiers représentent les conceptions, les langages et les savoirs, bien connus et certains, que les protagonistes de Joyce (de Stephen Dedalus à Shem) évoquent, par l'intermédiaire de l'homme et du monde médiévaux, pour trouver des réponses sures à leurs pressantes questions existentielles et esthétiques. Les secondes, par contre, représentent les schémas, les modèles et les codes, indéterminés et pluriels, que certains autres protagonistes joyciens (notamment Léopold Bloom et Shaun) cherchent à trouver pour essayer de mieux comprendre l'homme moderne et le nouveau monde dans lequel il vit.

Cela dit, c'est cependant dans *Ulysse* et notamment dans *Finnegans Wake* que, pour Eco, l'auteur dublinois reproduit, de la manière la plus emblématique, cette dialectique et que, pour ce faire, il met en œuvre toutes ses poétiques. En effet, il relève que, dans ces ouvrages, Joyce a étalé tout un répertoire de signes, structures, codes, langages, styles et thèmes, tellement multiples et changeants que ceux-ci donnent naissance à « un univers "ouvert" qui continûment se développe et prolifère mais qui, cependant, *doit* posséder une formule d'ordre, une règle de lecture, une loi, une équation permettant de le définir : en un

[246] Umberto Eco, *De la "Somme" à "Finnegans Wake". Les poétiques de Joyce*, dans *L'Œuvre ouverte*, cit., p. 175.

mot, une forme »[247]. En ce sens, il ajoute aussi que c'est bien cette idée de forme (image de l'ordre médiéval et miroir d'un monde ordonné et stable, désormais révolu) qui permet à l'auteur de structurer et au lecteur d'interpréter l'énorme univers signifiant de ces deux livres-monde qui, fait de signes, langages, styles, concepts et symboles se renvoyant sans cesse l'un l'autre, s'offre à une pluralité, potentiellement infinie, de perspectives de lecture.

Toutefois, il précise par ailleurs que, à la différence des œuvres littéraires médiévales tout aussi complexes et polysémiques (un exemple qui vaut pour tous les autres, la *Divine Comédie* de Dante), où, d'après les quatre sens de l'Écriture, chacun de leurs éléments textuels, outre le sens littéral, fait allusion à des sens plus profonds qui trouvent leur correcte explication « selon un répertoire symbolique homologué par la tradition et déterminé de façon univoque par les Bestiaires, les Lapidaires, les Encyclopédies, les *Imago Mundi* »[248], les nombreuses possibilités interprétatives, déployées par l'univers signifiant, hautement symbolique, d'*Ulysse* et de *Finnegans Wake*, ne peuvent pas se fonder sur une vision du monde (et de ses différentes réalités), unilatérale et dogmatique, qui les justifie et les valide. En d'autres termes, selon Eco, si « dans le symbole médiéval, le rapport signifiant-signifié était parfaitement clair, en vertu d'une homogénéité culturelle »[249], dans ces ouvrages joyciens,

> Signifiant et signifié fusionnent par un court-circuit poétiquement nécessaire, mais ontologiquement gratuit et imprévu. Le langage chiffré ne se réfère pas à un cosmos objectif, extérieur à l'œuvre ; sa compréhension n'a de valeur qu'à l'intérieur de l'œuvre et se trouve conditionnée par la structure de celle-ci. L'œuvre, en tant que Tout, propose de nouvelles conventions linguistiques auxquelles elle se soumet et devient elle-même la clef de son propre chiffre.[250]

Or si, à la lumière des propos inspirant l'exposé de cette partie, nous tirons les conclusions de ce qu'Eco nous dit dans ce passage au sujet de l'œuvre d'art contemporaine, représentée, en tant que métaphore épistémologique, par les deux textes-phares joyciens, nous pouvons bien nous rendre compte que ce type de texte narratif, pour pouvoir manifester sa diverse polysémie implicite, ne présuppose pas qu'on l'interprète en faisant référence à un répertoire de sens fixes et prédéterminés externes au texte lui-même,

[247] *Ibidem*, p. 180 (l'italique est de l'auteur).
[248] *Ibidem*, p. 231.
[249] *Ibidem*.
[250] *Ibidem*.

selon le modèle sémantique à dictionnaire, qui prescrit un rapport de signification entre les signes fondé sur leur équivalence ou substitution. Ce type de texte présuppose en revanche qu'on l'explique en prenant plutôt en considération le modèle sémantique à encyclopédie, en vertu duquel les sens, se dégageant des structures multiformes et polyvalentes du texte, peuvent être établis sur la base des spécifiques rapports de signification internes à lui-même, qui permettent de relier entre eux ses différents éléments expressifs et thématiques selon une précise règle sémantique, qui devient ainsi le code stylistique et interprétatif particulier favorisant la compréhension du texte dans sa globalité[251].

Cela est exactement ce qui se produit notamment dans *Finnegans Wake*, dont Eco tire des exemples qu'il analyse et que nous reprenons, parce qu'ils nous permettent d'appuyer ce que nous venons d'énoncer. C'est le cas, en l'occurrence, de la première phrase de l'ouvrage, qui est interprétée, selon les rapports de signification que ses mots instaurent entre eux et avec les références culturelles auxquelles ils font allusion, et selon les différents sens que cette même phrase suggère.

> « […] riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, bring us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs […] ».
>
> La signification première de la phrase, telle qu'elle pourrait ressortir d'une réduction en *basic English*, serait à peu près celle-ci : « […] ce cours du fleuve, une fois dépassée l'église d'Adam et d'Ève, depuis le repli de la plage jusqu'à la courbe de la baie, nous ramène par une voie plus aisée, au château de Howth et à ses environs […] ».
>
> Cette interprétation donnerait seulement la clef géographique du texte, la localisation de l'aventure sur les rives de la Liffey, face à la mer. Mais, à examiner la phrase, on relève que les indications les plus banales y sont ambigües : Adam et Ève peuvent désigner soit l'église qui se dresse au bord de la Liffey, soit nos premiers parents selon la Bible, placés ici comme une introduction au cycle de l'aventure humaine, qui commence avec cette première page du livre. Leur chute, et la promesse d'une rédemption, rejoint la chute véritable de Tim Finnegan et préfigure celle de Earwicker, auquel les initiales H.C.E. de Howth Castle and Environs font allusion. Ce même sigle signifiant également *Here Comes Everybody* vient rappeler que le livre voudrait être une comédie humaine et cosmique, l'histoire de l'humanité entière. Les noms d'Adam et Ève introduisent également une polarité qui dominera tout le livre, à travers la dialectique des couples de personnages : Shem et Shaun, Mutt et Jute, Butt et Taff, Wellington et Napoléon, et ainsi de suite, réincarnations successives de

[251] On aura compris que ce code interprétatif particulier coïncide ainsi avec l'« idiolecte esthétique » du texte (ou de l'œuvre d'art), tel que nous l'avons défini dans 1.1.4.

> l'antagonisme amour-haine, guerre-paix, dissonance-harmonie, introversion-extraversion. Chacune de ces allusions est *une* clef pour l'interprétation de tout le contexte, et le choix d'un critère détermine les choix successifs […]. Pourtant, un choix n'exclut jamais d'autres choix ; il permet, au contraire, une lecture dans laquelle résonnent continuellement les « harmoniques » de diverses coprésences symboliques.[252]

Ce que cette analyse échienne met surtout en relief est le choix d'une clé interprétative qui lui permet de souligner l'importance accordée par Joyce non pas tant aux références culturelles (Adam, Ève, la Bible, etc.), considérées dans leurs sens habituels, qu'aux mots employés non conventionnellement pour les signifier de façon différente et plurielle ; ou, pour le dire autrement, non pas tant aux signifiés de ces signes linguistiques, pris en eux-mêmes, qu'aux signifiés pris en tant que signifiants d'autres signes qui se chargent ainsi d'exprimer des significations nouvelles et inédites. C'est, par exemple, le cas, d'après Eco, des mots « *vicus of recirculation* », qui ne doivent pas être envisagés seulement en leur sens propre, mais aussi en tant que signifiants d'autres signes (le philosophe Vico et sa théorie des « corsi e ricorsi ») se rapportant à de nouveaux signifiés (Vico comme la « voie » conceptuelle différente, utile à reconsidérer Adam, Ève et, à travers eux, toute l'histoire de l'humanité selon l'idée du cycle continu de successions et de retours).

En somme, ce qu'Eco met notamment en évidence dans ce passage est le fait que toutes les références culturelles qui y sont évoquées sont mises en question par l'appareil linguistique utilisé par Joyce. Pour l'auteur italien, cet appareil linguistique très original et bouleversant ne vise pas en fait à considérer les références comme des signes, dont les signifiés peuvent être établis sur la base des correspondances biunivoques que ceux-ci entretiennent avec leurs signifiants respectifs et qui donc sont tous interprétables de façon fixe et univoque. Au contraire, ce type d'appareil linguistique créé par Joyce amène le lecteur à envisager ces références comme des signes remaniables, ambigus, ouverts, dont les signifiés traditionnels deviennent les signifiants d'autres signes qui, chargés de sens divers et insaisissables, demandent à être interprétés à travers d'autres signes encore. Cette dynamique détermine de cette façon une « fuite des interprétants »[253], à savoir un flux enchaînant de signes, dont les interprétations convoquent d'autres signes, c'est-à-dire d'autres interprétations, ce qui engendre un processus interprétatif qui amplifie

[252] *Ibidem*, pp. 265-266 (les italiques sont de l'auteur).

[253] Une explication du concept de « fuite des interprétants », qu'Eco fournit en traitant de la théorie peircienne du signe (voir infra § 2), est contenue dans l'essai « L'antiporfirio », in *Sugli specchi e altri saggi*, cit., p. 356.

indéfiniment leurs possibilités de signification, tout en contribuant pour autant à nuancer plus précisément leurs sens.

Cette fuite des interprétants peircienne, appelée aussi par Eco « sémiosis illimitée », a, selon lui, pour conséquence première de considérer la sémiosis, c'est-à-dire le processus interprétatif des signes et de leurs significations, comme étant notamment caractérisée par la possibilité d'expliquer les sens, plus ou moins complexes et pluriels, d'un texte à travers les interprétations potentiellement illimitées des contenus thématiques et des références culturelles que les signes, qui constituent la structure linguistique du texte, évoquent[254].

En déclenchant un enchaînement, ouvert et indéfini, de renvois entre les différents signes évoqués, dans le but de bien établir les sens divers du texte à partir de ses éléments constitutifs, les interprétations du lecteur ne peuvent plus se fonder principalement sur des mécanismes de décodage impliquant un modèle sémantique à dictionnaire, qui prévoit, sur la base de l'idée de code comme règle de corrélation, que les sens du texte puissent être établis en fonction des correspondances, fixes et univoques, entre ses expressions et leurs contenus respectifs. Bien au contraire, d'après Eco, face à un texte, comme par exemple *Finnegans Wake*, qui innove profondément les codes, les langages et les contenus habituels, les interprétations du lecteur doivent s'appuyer surtout sur des processus logico-cognitifs, présupposant des inférences et des hypothèses de sens à déterminer dans le cadre d'un modèle sémantique à encyclopédie, axé justement sur la possibilité de relier entre eux les différents nœuds textuels à travers un parcours de lecture spécifique, choisi parmi beaucoup d'autres.

Mais, afin de bien expliquer ce modèle sémantique à encyclopédie, ce qui nous amènera après à établir définitivement le paradigme interprétatif échien de l'« Auteur Modèle » et du « Lecteur modèle » dans le prochain chapitre, il est fondamental, pour la suite de notre exposé, de mieux approfondir, dans la prochaine partie, la notion d'« encyclopédie », que nous définirons comme un système sémiotique "ouvert" basé sur l'inférence.

À cet effet, une petite incursion dans la sémiotique de Peirce s'imposera, ce qui nous permettra d'expliquer que, grâce à elle, Eco dépasse la conception structuraliste du signe comme équivalence entre signifiant et signifié, expression et contenu (« homme » équivaut à « animal rationnel »), ou comme substitution d'un élément sémiotique avec un autre (A est à la place de B). En même temps, sera abordée la théorie pragmatique du signe qui, selon Eco interprète du philosophe américain, est fondée sur la notion d'inférence et qui

[254] Nous préférons ne pas trop alourdir notre exposé avec des explications très techniques sur les termes mentionnés ici entre guillemets, aussi parce qu'ils seront abordés, plus en détail, dans la section suivante.

prévoit, par conséquent, que le lecteur d'un texte effectue des opérations logico-cognitives et émette des hypothèses interprétatives afin de pouvoir définir les sens précis que les signes (ou certains passages) textuels envisagés impliquent.

Aussi, par cette mise au point théorique, nous serons en mesure de montrer ensuite que le sémioticien italien remet également en question la notion traditionnelle de code comme règle de corrélation binaire entre signes, en vertu de laquelle à des expressions données doivent correspondre, de façon rigide et normative, leurs contenus respectifs, indépendamment des circonstances et des contextes différents de signification et de communication. Cela permettra alors de reconsidérer le concept de code chez Eco, qui l'entend désormais comme un système d'instructions contextuelles, qui font en sorte que les significations spécifiques des signes soient établies et varient en fonction des contextes divers dans lesquels ils sont placés et interprétés.

Ainsi repensés, le signe et le code sont finalement considérés par l'auteur italien comme des instruments sémiotiques par lesquels il est possible de décrire comment le lecteur peut activer, lors de sa lecture d'un texte, des processus inférentiels qui lui permettent de formuler, en tenant compte des portions et des structures textuelles actualisées, des hypothèses interprétatives aptes à expliquer les différents sens sur la base de ses propres compétences encyclopédiques et de son parcours de lecture choisi.

Ce dernier aspect offrira enfin l'occasion d'approfondir la catégorie d'encyclopédie, qui est conçue, d'un point de vue général, comme un postulat sémiotique décrivant un ensemble de compétences et de savoirs, non seulement globaux et transhistoriques, mais aussi locaux et historiquement et culturellement déterminés. L'approfondissement de la catégorie d'encyclopédie nous servira, en dernier ressort, à introduire le modèle interprétatif à encyclopédie qui est fondé justement sur l'inférence et la sémiosis illimitée.

2.1.2. Le principe peircien de la « sémiosis illimitée » et la conception échienne de l'« encyclopédie »

Le modèle interprétatif du texte narratif qu'Eco développe surtout dans les années 1970 et qui trouve une thématisation plus systématique dans *Lector in fabula* (1979), constitue l'aboutissement de sa réflexion théorique sur l'œuvre d'art. Cette réflexion, qu'il mène notamment dans *Opera aperta* (1962), *La struttura assente* (1968), *Trattato di semiotica generale* (1975) et *Lector in fabula* lui-même, porte initialement sur le problème esthétique de la production de l'œuvre d'art et de sa réception par un interprète, qu'il aborde sous

l'angle de la dialectique entre forme et ouverture de l'œuvre, d'un côté, et, de l'autre, entre fidélité et liberté d'interprétation[255].

Soucieux de bien expliquer comment une œuvre, à partir de la disposition particulière de ses formes et de ses contenus, stimule, tout en les orientant, les différentes possibilités interprétatives de son destinataire, Eco approfondit ensuite sa réflexion, en faisant recours au paradigme théorique d'origine linguistique et structuraliste, fondé principalement sur les concepts de signe, structure, code, signification et communication. En s'inspirant de ce paradigme sans jamais l'adopter totalement, il peut ainsi mieux cerner sa problématique vers l'étude du texte, des signes qui le constituent, de ses structures fondamentales à caractère formel et thématique, et des codes indispensables pour la génération et l'interprétation de son message.

La pensée théorique échienne est constamment accompagnée, dans l'optique de son enrichissement et de son illustration, par l'analyse critique, de type sémiotique et littéraire, d'ouvrages narratifs, qui lui permet de mettre à l'épreuve ses idées et ses concepts, dans le but de toujours mieux comprendre comment un texte signifie, comment il prévoit d'être lu et que doit faire le lecteur pour l'interpréter correctement. À travers sa réflexion à la fois théorique et critique sur le texte, comme modèle explicatif abstrait, et sur les textes, comme ouvrages concrètement analysés, Eco est donc amené à s'interroger davantage sur la « sémiosis », c'est-à-dire sur la pratique de l'interprétation et de la communication du sens à travers les signes, sur les mécanismes qui sont à l'origine de sa production et sur les processus qui président à sa réception par le lecteur.

L'auteur, sous la houlette duquel il continue à approfondir son étude de la sémiosis en général et, plus en particulier, par l'intermédiaire de celle-ci, des pratiques sociales,

[255] À ce propos, il nous semble opportun de rapporter ce qu'Eco écrit lui-même, dans l'introduction à son *Lector in fabula*, pour souligner le sens et la continuité de son opération : « Quando nel 1962 pubblicavo *Opera aperta* mi ponevo il problema di come un'opera d'arte da un lato postulasse un libero intervento interpretativo da parte dei propri destinatari, e dall'altro esibisse caratteristiche strutturali che insieme stimolavano e regolavano l'ordine delle sue interpretazioni. Come ho appreso più tardi, facevo allora senza saperlo della pragmatica del testo; o almeno, di quella che oggi è detta pragmatica del testo, affrontavo un aspetto, l'attività cooperativa che porta il destinatario a trarre dal testo quel che il testo non dice (ma presuppone, promette, implica e implicita), a riempire spazi vuoti, a connettere quello che vi è in quel testo con il tessuto dell'intertestualità da cui quel testo si origina e in cui andrà a confluire » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 5), {« Quand, entre 1958 et 1962, j'écrivais *Opera aperta* (traduit en 1965 en français sous le titre *l'Œuvre ouverte*), je voulais comprendre comment une œuvre d'art pouvais d'un côté postuler une libre intervention interprétative de la part de ses destinataires et de l'autre présenter des caractéristiques structurales descriptibles qui stimulaient et réglaient l'ordre de ses interprétations possibles. Comme je l'ai appris plus tard, je faisais de la pragmatique du texte sans le savoir, du moins ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique du texte ou esthétique de la réception. J'abordais l'aspect de l'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du teste ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 7)}.

artistiques et culturelles liées à la diffusion et à la compréhension du sens de signes plus complexes que sont les textes, est Charles Sanders Peirce (1839-1914). L'influence fondamentale que la lecture des *Collected Papers* (1931-1935) du philosophe américain a exercée sur Eco est essentiellement due, entre autres, à la possibilité d'intégrer les théories peirciennes de l'interprétation et du signe à son modèle d'interprétation du texte, d'origine esthétique et herméneutique, d'une part, et linguistique et structuraliste, d'autre part.

En s'appropriant les concepts-clés de la sémiotique de Peirce, à savoir le concept de signe, entendu comme inférence, et le concept d'interprétance, le sémioticien italien parvient ainsi, dans son *Lector in fabula*, à fondre définitivement ses deux approches originaires à l'étude du texte avec la perspective pragmatique de la théorie de l'interprétation peircienne, axée sur le rôle central des interprétants, c'est-à-dire des relations d'interprétation, dans les processus de construction du sens.

En vertu de cette fusion, le modèle interprétatif textuel d'Eco, qui en représente le résultat final et que nous exposerons plus en détail dans la prochaine partie, prévoit que le sens du texte découle d'un travail de coopération interprétative entre deux instances principales : d'un côté, le texte, avec ses signes, ses structures et sa stratégie à analyser ; d'un autre côté, le lecteur qui, tout en lisant ce même texte, est sollicité à faire des inférences et à formuler des hypothèses interprétatives, qui lui permettent d'en actualiser le contenu et de lui attribuer des sens, selon ses propres compétences et connaissances encyclopédiques.

Outre l'importance primordiale jouée par le rapport pragmatique entre texte et lecteur dans la dynamique interprétative conduisant à la construction du sens, ce que l'auteur piémontais retient surtout de l'étude de Peirce est le fait que la pratique interprétative offre au lecteur la possibilité de décider lui-même, parmi plusieurs choix différents, ainsi que de façon libre et consciente, quel parcours de lecture privilégier, quelles hypothèses logiques et explicatives avancer, quels sens donner au texte. De plus, ce qu'Eco considère comme davantage significatif est le fait que, selon le principe peircien de la sémiosis illimitée, une pratique interprétative ainsi entendue présuppose aussi que le lecteur, appelé à actualiser le contenu d'un texte, en partant de ses signes et en passant par d'autres signes et, à travers ceux-ci, par d'autres encore, soit de cette façon amené à parcourir potentiellement tout le cycle vital et social de la sémiosis, tout le réseau intertextuel et encyclopédique des interprétations et des savoirs déjà acquis, pour pouvoir enfin approfondir sa compréhension du texte et revenir vers soi-même avec un regard différent, parce que changé par l'expérience existentielle et culturelle qu'il y a faite, ce qui est d'ailleurs le principe du

« cercle herméneutique »[256], dont nous parlerons plus longuement dans la dernière section de ce chapitre.

Cela dit, il semble donc opportun de s'arrêter, dans les pages suivantes, sur les quelques concepts phares de Peirce que nous avons évoqués plus haut, afin de mieux les énoncer et d'en mieux expliquer le rôle important joué au sein de la théorie échienne de l'interprétation du texte narratif, ce qui nous permettra ainsi, par la suite, de la présenter de manière plus exhaustive et définie.

Comme nous l'avons vu auparavant, pour Eco le signe ne repose pas « sull'eguaglianza, sulla correlazione fissa stabilita dal codice, sulla equivalenza tra espressione e contenuto, bensì sull'inferenza, sulla interpretazione, sulla dinamica della semiosi »[257]. Ainsi que l'affirme, dans ces mêmes termes, Eco lui-même dans *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984), où il fait le point, sous un angle à la fois historique et critique, de certaines des notions fondamentales de sa sémiotique, telles que signe, code, encyclopédie, etc., le signe présuppose justement un processus d'interprétation, qui cependant n'est pas conçu comme étant fondé sur la correspondance binaire, établie de manière fixe par le code, entre signifiant et signifié, entre expression et contenu, comme la linguistique saussurienne et structuraliste le concevait. Tout au contraire, ce processus d'interprétation du signe implique, d'après lui, une relation ternaire entre les trois éléments qui composent le signe lui-même et qui fondent ainsi la dynamique de la sémiosis. Ces trois éléments sont appelés par Peirce signe ou « representamen », « objet » et « interprétant »[258].

---

[256] Selon l'herméneutique philosophique (en premier lieu, celle de Friedrich Schleiermacher [1768-1834] et celle de Wilhelm Dilthey [1833-1911]), le cercle herméneutique est un procédé interprétatif en vertu duquel la compréhension de l'objet à interpréter procède, selon un mouvement circulaire, des différentes parties le constituant au tout et, inversement, du tout aux parties. Dans le cas de l'interprétation du texte, le cercle herméneutique permet aussi d'expliquer que le mouvement de la compréhension procède de l'interprète au texte et, vice versa, du texte à l'interprète. Dans cette optique, pour Paul Ricœur le comprendre, qui est l'acte fondateur de l'herméneutique, est le moyen de se comprendre soi-même différemment à travers l'interprétation du texte : « Se comprendre, c'est se comprendre *devant le texte* et recevoir de lui les conditions d'un soi autre que le moi qui vient à la lecture » (Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 36. L'italique est de l'auteur).

[257] Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. XV, {[...] sur l'égalité, la corrélation fixe établie par le code, l'équivalence entre expression et contenu, mais au contraire sur l'inférence, l'interprétation, la dynamique de la sémiosis » (U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, cit., p. 13)}.

[258] Voici les mots de Peirce lui-même qui définissent et expliquent ces trois notions : « 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 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 signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le *fondement* du representamen » (Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe* [rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle], Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 121, [*Collected Papers* (C.P.) 2.228]).

En s'appuyant sur cette conception triadique du signe et de la sémiosis chez le philosophe américain, Eco soutient en effet que l'interprétation d'un signe – que ce soit un simple signe linguistique, un texte entier, un geste, une action, ou autre – commence toujours à partir d'un « objet », c'est-à-dire d'une donnée réelle, comme l'est, par exemple, le texte. Selon Peirce, cet objet ne peut pas être appréhendé en tant que tel (« l'objet tel qu'il est »[259]), en tant qu'« Objet dynamique », c'est-à-dire comme un objet appréhendable, en même temps, dans tous ses aspects et de tous les points de vue, car son propre est justement de ne pouvoir jamais être défini une fois pour toutes ainsi que de manière figée et univoque, ce qui fait donc que son essence véritable est fuyante et, par là même, « dynamique ». Mais il peut être appréhendé en tant qu'« Objet immédiat » (« qui est l'objet comme le signe lui-même le représente »[260]), c'est-à-dire comme une de ses représentations possibles, qui est saisie et exprimée, dans un de ses aspects particuliers, par un « interprétant », à savoir par le concept ou l'idée que le signe (ou « representamen ») de cet objet évoque dans l'esprit de son interprète.

Autrement dit, sur la base de la conception triadique du signe et de la sémiosis chez Peirce, Eco affirme que, selon que l'on choisisse un de ses aspects plutôt que d'autres, l'interprétation d'un objet-texte passe par des signes-representamen (ses mots et ses énoncés) qui, en suscitant chez le lecteur des interprétants, à savoir des idées, des concepts et des interprétations, lui permettent de proposer des sens, qui ne sont que des représentations « immédiates », c'est-à-dire partielles et limitées, de cet objet. En outre, il précise que, suivant d'autres points de vue, ces représentations sont, à leur tour, susceptibles d'être considérées comme tant d'autres objets immédiats, qui peuvent être exprimés par d'autres signes-representamen, en donnant ainsi naissance à d'autres interprétants du même objet-texte, c'est-à-dire à d'autres de ses interprétations possibles, qui amènent donc le lecteur à lui attribuer d'autres sens et à en proposer d'autres représentations, qui ensuite peuvent, elles aussi, être envisagées comme d'autres objets immédiats et être, par conséquent, saisies et exprimées différemment par d'autres signes et interprétants, en déclenchant ainsi un processus interprétatif potentiellement infini[261].

---

[259] Cette expression est la traduction en français que nous proposons de la définition peircienne concernant l'« objet dynamique », rapportée en italien par Eco dans son *Lector in fabula* (« l'Oggetto tale quale esso è », [C.P. 8.183]), cit., p. 42.

[260] Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, cit., p. 189, [C.P. 4.536]. Dans ce passage, Peirce affirme : « Nous avons à distinguer l'objet immédiat, qui est l'objet comme le signe lui-même le représente, et dont l'être par suite dépend de sa représentation dans le signe, de l'objet dynamique qui est la réalité qui par un moyen ou un autre parvient à déterminer le signe à sa représentation » (*Ibidem*).

[261] « […] quando […] Peirce parla di segno, non lo intende affatto come entità biplanare, ma come espressione, come *representamen* – e per oggetto non intende solo l'Oggetto Dinamico, ovvero ciò a cui il

Pour cette raison précise, cette conception peircienne a justement été définie par Eco par l'expression « sémiosis illimitée », en qualifiant de cette façon un processus qui virtuellement ne s'arrête jamais et qui, en se fondant sur cette dynamique objet-representamen-interprétant, s'avère foncièrement interprétatif[262].

Selon l'idée de sémiosis chez Peirce qu'Eco fait sienne dans sa théorie de l'interprétation, les signes ne réfèrent à leur objet-texte que par l'intermédiaire des interprétants, c'est-à-dire de représentations conceptuelles, qui permettent au lecteur de le saisir sous plusieurs rapports différents et d'en restituer ainsi des sens variés qui s'accroissent et s'enrichissent au cours du processus d'interprétation, dont le rôle capital est finalement de contribuer à fournir une compréhension progressivement plus exhaustive de l'objet-texte lui-même.

Cette possibilité théoriquement illimitée, prévue par la sémiotique peircienne, de donner suite à une prolifération continue des sens et des interprétations d'un texte est toutefois soumise, dans la pratique, à l'existence de ceux que, pour Eco, sont les limites et les critères de l'interprétation. Ces limites, entendues comme des garde-fous, veillent en fait à

---

segno si riferisce, ma anche l'Oggetto Immediato, ciò che il segno esprime, ovvero il suo significato. Quindi si dà segno solo quando una espressione viene, subito, coinvolta in un rapporto triadico, in cui il terzo termine, l'interpretante, genera automaticamente una nuova interpretazione, e così via all'infinito. Perciò il segno, per Peirce, non è solo qualcosa che sta al posto di qualcosa d'altro, ovvero vi sta sempre ma solo sotto qualche rispetto o capacità. In realtà il segno è *ciò che ci fa sempre conoscere qualche cosa di più* [*C.P.* 8.332]. Ecco in che senso [...] l'oggetto "segno" [...] [è] indissolubilmente legato al processo d'interpretazione » (Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. XV. Les italiques sont de l'auteur), {[...] lorsque [...] Peirce parle de signe, il ne l'entend absolument pas comme entité biplane mais comme expression, comme *representamen* ; par objet, il n'entend pas uniquement l'Objet Dynamique (*i.e.* ce à quoi le signe se réfère), mais aussi l'Objet Immédiat (ce que le signe exprime, *i.e.* son signifié). Donc, on a un signe seulement quand une expression s'inscrit immédiatement dans un rapport triadique, où le troisième terme, l'interprétant, génère automatiquement une nouvelle interprétation, et ce à l'infini. C'est pourquoi le signe, pour Peirce, n'est pas seulement quelque chose qui tient lieu de quelque chose d'autre, ou alors toujours sous quelque rapport ou à quelque titre… En réalité, le signe *est ce qui nous fait toujours connaître quelque chose de plus* [*CP*, 8.332]. Voilà en quel sens [...] l'objet « signe » [...] [est] indissolublement lié au processus d'interprétation » (U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, cit., p. 14. Les italiques sont de l'auteur.)}.

[262] En réalité, comme le dit d'ailleurs Eco lui-même dans *Lector in fabula* (cit., pp. 42-46), la sémiosis illimitée peircienne peut s'arrêter "temporairement" lorsque, pendant le processus interprétatif d'un signe, l'interprète parvient, à travers d'autres signes et interprétants, à définir, parmi les plusieurs sens possibles de ce signe, un sens de manière pertinente et partageable. Ce sens, comme, par exemple, le sens d'un texte, s'il est accepté et partagé par une communauté d'interprètes, permet alors de produire, chez les interprètes de ce texte, un « habitus », c'est-à-dire une habitude interprétative, une croyance qui peut devenir « "una tendenza […] ad agire in modo simile in circostanze simili nel futuro" (C.P. 5. 487) » (*Ibidem*, p. 43) et engendrer ainsi le changement d'un certain état de choses précédent, physique ou mental. De cette façon, l'affirmation de ces habitus et leur reconnaissance par une communauté d'interprètes permettent non seulement d'empêcher la potentielle dérive incontrôlée des sens, en faisant en sorte qu'il soit possible de distinguer les sens acceptables de ceux qui sont inacceptables, voire aberrants, mais aussi d'instituer des habitudes ou des conventions interprétatives, dont les effets de sens sont utiles dans les processus de compréhension et de communication des textes, et qui, cependant, peuvent se révéler temporaires, au cas où elles sont remises en question et intégrées ou remplacées par des interprétations différentes, dans le cadre du flux continu et enrichissant de la sémiosis.

ce que les interprétations du texte respectent certains critères (comme, par exemple, le critère de cohérence textuelle), pour éviter qu'elles aboutissent à des surinterprétations, à des utilisations impropres ou à des dérives herméneutiques aberrantes, typiques du « paradigme hermétique »[263] et du « paradigme déconstructionniste »[264], comme nous le verrons, de manière plus approfondie, dans la dernière partie de ce chapitre. Par ailleurs, à cette occasion nous montrerons en même temps que ces mêmes limites et critères permettent aussi de poser les conditions pour lesquelles les interprétations d'un texte puissent être reconnues comme bonnes ou mauvaises, être validées ou invalidées par une communauté scientifique et sociale, qui est le véritable garant de la comparabilité et de la véridicité de leur sens, en œuvrant de la sorte à l'accroissement et à la diffusion des sens et des interprétations de ce texte au sein de cet énorme réseau intertextuel qu'est notre patrimoine cognitif et culturel commun.

Mais, mises à part ces dernières précisions, ce qu'il convient de mettre en exergue dans cette conception peircienne du signe et de la sémiosis, empruntée par Eco, c'est l'importance cruciale qui revient au « principe d'interprétance ». Ce principe désigne la condition propre à tout signe – et donc aussi à tout texte – d'être impliqué dans un processus d'interprétation continu, qui se charge d'en expliquer les sens différents à travers l'action médiatrice de ses interprétants, qui, en assurant le renvoi d'un signe à d'autres signes et d'un concept à d'autres concepts, contribue ainsi à élargir la compréhension du signe de départ[265].

Cette fonction de médiateur interprétatif et de "relayeur" de signes et de concepts divers, qui est remplie par l'interprétant peircien, nous permet donc de mieux éclairer le rôle capital qu'il revêt, chez Eco, dans les processus d'interprétation d'un texte. En effet, en tant que signe qui met en relation d'interprétation plusieurs signes et concepts entre eux

[263] Sur le paradigme interprétatif hermétique, voir le préambule, § 4, et notamment ce qui y est dit à propos de la « sémiosis hermétique ».

[264] Sur le paradigme interprétatif déconstructionniste, voir 1.1. (fin de la partie 2) et notamment la troisième partie du chapitre suivant.

[265] « Condizione di un segno non è dunque solo quella della sostituzione (*aliquid stat pro aliquo*) ma quella che vi sia una possibile *interpretazione*. Per interpretazione (o criterio di interpretanza) deve intendersi ciò che intendeva Peirce quando riconosceva che ogni *interpretante* (segno, ovvero espressione o sequenza di espressioni che traduce una espressione precedente) non solo ritraduce l'"oggetto immediato" o contenuto del segno, ma ne allarga la comprensione. Il criterio di interpretanza consente di partire da un segno per percorrere, tappa per tappa, l'intero circolo della semiosi » (Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 51. Les italiques sont de l'auteur), {« La condition d'un signe n'est donc pas seulement celle de la substitution (*aliquid stat pro aliquo*) mais aussi celle de l'existence d'une *interprétation* possible. L'interprétation (ou critère d'interprétance) doit être prise au sens où l'entendait Peirce quand il reconnaissait que tout *interprétant* (signe, ou expression ou séquence d'expressions qui traduit une expression précédente) retraduit l'« objet immédiat » ou contenu du signe, et en élargit la compréhension. Le critère d'interprétance permet de partir d'un signe pour parcourir, étape par étape, le cercle entier de la sémiosis » (U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, cit., p. 59. Les italiques sont de l'auteur.)}.

et qui, dans cette fuite des interprétants, parvient ainsi à véhiculer les différents sens possibles d'un texte, l'interprétant peut alors être envisagé comme le dispositif logique et cognitif dont le lecteur se sert afin de bien saisir et définir ces sens, suivant les rapports sous lesquels il les aborde, ainsi que les connaissances et les compétences encyclopédiques dont il dispose[266].

Dans le cadre de ce discours, grâce à la définition de la notion d'interprétant et à la discussion de la catégorie de signe chez Eco interprète de Peirce, nous pouvons à présent mieux comprendre pourquoi, selon lui, le concept linguistique de signe, comme équivalence ou substitution entre signifiant et signifié, et le concept structuraliste de code, comme correspondance fixe entre expression et contenu, ne sont pas en mesure d'expliquer la condition, propre à des textes aussi ambigus et polysémiques que le sont *Ulysse* et *Finnegans Wake*, d'être interprétés de façon diverse et plurielle.

C'est pour cette raison que, dans *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Eco reconsidère aussi la notion de code, en étendant son champ sémantique jusqu'à y en inclure un modèle fondé sur l'inférence et l'instruction, et, dans l'optique de sa théorie de l'interprétation du texte, la remplace par la catégorie d'encyclopédie, qu'il juge plus apte à rendre l'idée d'une multitude de sens différents qui, émanant de processus continus basés sur l'inférence et la fuite des interprétants, s'éclaircissent et se définissent en vertu du choix du parcours de lecture que le lecteur décide d'entreprendre.

---

[266] « […] la fecondità della nozione di interpretante non è data solo dal fatto che essa descrive l'unico modo in cui gli esseri umani stabiliscono, contrattano e riconoscono i significati dei segni che usano. La nozione è feconda perché mostra come i processi semiotici, per mezzo di spostamenti continui, che riferiscono un segno ad altri segni o ad altre catene di segni, circoscrivono i significati [...] in modo asintotico, senza mai arrivare a "toccarli" direttamente, ma rendendoli di fatto accessibili mediante altre *unità culturali*. Questa continua circolarità è la condizione normale dei sistemi di significazione ed è messa in atto nei processi di comunicazione. D'altra parte, a differenza delle proprietà universali poste in modo metalinguistico, gli interpretanti, ovvero le relazioni di interpretazione, sono dati *oggettivi*, e in un doppio senso: non dipendono necessariamente dalle rappresentazioni mentali (inattingibili) dei soggetti, e sono collettivamente verificabili. Un rapporto di interpretazione è infatti *registrato* dal tesoro dell'intertestualità (nozione che si identifica con quella di enciclopedia) » (*Ibidem*, p. 108. Les italiques sont de l'auteur), {[…] la fécondité de la notion d'interprétant ne réside pas seulement dans le fait qu'il décrit l'unique moyen dont les êtres humains établissent, fixent et reconnaissent les signifiés des signes qu'ils emploient. Sa fécondité, c'est de montrer comment les processus sémiotiques, par des déplacements continuels qui réfèrent un signe à d'autres signes ou à d'autres chaînes de signes, circonscrivent les signifiés […] de façon asymptotique, sans jamais réussir à les « toucher » directement, mais en les rendant accessibles de fait, par le biais d'autres *unités culturelles*. Cette circularité continue est la condition normale des systèmes de signification et elle est mise en acte dans les processus de communication. D'autre part, à la différence des propriétés universelles posées de manière métalinguistique, les interprétants, ou les relations d'interprétations sont des *données objectives*, et ce en un double sens : ils ne dépendent pas nécessairement des représentations mentales (inaccessibles) des sujets, et ils sont collectivement vérifiables. En effet, un rapport d'interprétation est *enregistré* par le trésor de l'intertextualité (notion qui s'identifie à celle d'encyclopédie) » (*Ibidem*, p. 109. Les italiques sont de l'auteur)}.

À ce propos, dans le dernier chapitre de cet ouvrage, intitulé significativement « La famille des codes », le sémioticien italien passe effectivement en revue, de façon critique, toutes les différentes conceptions et typologies de code. Mais, plutôt que de s'arrêter longuement sur ces conceptions qui entendent le code comme une simple règle de corrélation entre signifiant et signifié, comme un système de codes linguistiques plus complexe et structuré (tel le code-langue), ou comme une « structure normative » de codes de genre culturellement figés, qui prescrit et active, plus ou moins machinalement, les procédés de codage et de décodage des textes les plus variés[267], Eco focalise notamment son attention sur la conception du code comme modèle instructionnel et inférentiel. En effet, en se fondant sur la théorie pragmatique du signe et de la sémiosis chez Peirce, il affirme que le code n'établit pas seulement une correspondance fixe entre expression et contenu, mais il prévoit, aussi et surtout, des instructions et des inférences, qui permettent au locuteur d'une langue donnée de pouvoir sélectionner, selon ses propres compétences et connaissances encyclopédiques, les sens des mots et des énoncés les plus appropriés par rapport aux différentes circonstances d'énonciation, ainsi qu'aux différents contextes ou co-textes linguistiques, dans lesquels ils sont insérés[268].

En élargissant son raisonnement, à travers cette différente conception du code Eco peut alors soutenir que, afin d'interpréter un texte, c'est-à-dire afin de conférer, en fonction de circonstances et de contextes déterminés, des sens spécifiques aux mots et aux énoncés qui y sont contenus, le lecteur ne doit pas procéder à un décodage du texte, qui se borne

[267] Au sujet de toutes ces conceptions du code et, en particulier, de la dernière (le code comme « structure normative »), nous renvoyons au chapitre II de cette première partie.

[268] La sélection des sens les plus pertinents des termes n'est donc pas imposée par le code linguistique, mais elle dépend d'un délibéré choix interprétatif du lecteur, selon les différents contextes, co-textes et circonstances de référence. À ce propos, Eco parle justement de sélections contextuelles, cotextuelles et circonstancielles. Comme il l'affirme : « Una selezione contestuale pertanto registra i casi generali in cui un dato termine potrebbe occorrere in concomitanza (e quindi co-occorrere) con altri termini appartenenti allo stesso sistema semiotico. Quando poi il termine concretamente co-occorre con altri termini (quando cioè la selezione contestuale si attualizza) ecco che abbiamo un co-testo. Le selezioni contestuali prevedono dei possibili contesti: quando si realizzano si realizzano in un co-testo. Quanto alle selezioni circostanziali esse rappresentano la possibilità astratta (registrata dal codice) che un dato termine appaia in connessione con circostanze di enunciazione (che, per fare alcuni esempi, un dato termine linguistico possa essere espresso durante un viaggio, sul campo di battaglia, o al ministero dei lavori pubblici; [...]. [...]. Infine in testi di tipo narrativo, anche le circostanze, in quanto sono espresse verbalmente, si appiattiscono sui contesti » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit. p. 17), {« Une sélection contextuelle enregistre les cas généraux où un terme donné pourrait être occurrent en concomitance (et donc être co-occurrent) avec d'autres termes appartenant au même système sémiotique. Quand ensuite le terme est concrètement co-occurrent avec d'autres termes (c'est-à-dire quand la sélection contextuelle se réalise), alors nous avons un co-texte. Les sélections contextuelles prévoient des contextes possibles : lorsqu'ils se réalisent, ils se réalisent dans un co-texte. Quant aux sélections circonstancielles, elles représentent la possibilité abstraite (enregistrée par l'encyclopédie) qu'un terme donné apparaisse dans des circonstances d'énonciation (par exemple, un terme linguistique donné peut être exprimé au cours d'un voyage, sur un champ de bataille ou au ministère des Travaux publics ; […]. […]. Dans les textes narratifs enfin, mêmes les circonstances, en tant qu'elles sont exprimées verbalement, se camouflent dans les contextes » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 18-19)}.

uniquement à l'attribution, par le biais de codes fixes et univoques, de contenus sémantiques donnés aux expressions linguistiques correspondantes, comme cela est prévu par le modèle sémantique et interprétatif à dictionnaire. Au contraire, d'après lui, selon le modèle à encyclopédie, l'interprétation des mots et des énoncés d'un texte s'appuie, aussi et surtout, sur des processus instructionnels et inférentiels, qui donnent la possibilité au lecteur, sur la base des compétences et des connaissances encyclopédiques qui sont les siennes, de choisir, parmi plusieurs hypothèses possibles, quels sens activer, quelles interprétations formuler et donc quel parcours de lecture privilégier.

Comme nous le verrons mieux dans le chapitre suivant, cette idée, selon laquelle la compréhension des sens divers d'un texte ne se réalise pas seulement en effectuant des décodages, plus ou moins automatiques et indélibérés, de ses actes linguistiques, mais aussi en accomplissant sur eux des opérations logiques et interprétatives plus complexes et délibérés, nous amène, encore une fois, à mettre en relief l'importance que revêtent les processus d'interprétation et le rôle primordial que l'interprète joue dans la construction de ces mêmes sens.

Toutefois, selon cette conception pragmatique du code chez Eco, il est demandé au lecteur de produire des inférences et des interprétations qu'il peut activer sur la base des instructions spécifiques qu'il reçoit de ses codes interprétatifs à la lecture des mots et des énoncés textuels, tout en tenant compte des contextes précis dans lesquels ils sont placés et qui déterminent ainsi la sélection des sens les plus adaptés.

Comme il l'avait déjà dit dans le *Trattato di semiotica generale* et comme il le confirme dans ce même chapitre de *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Eco est en effet convaincu que le code requiert de la part du lecteur de tout genre de texte – et *a fortiori* des textes fondamentalement ambigus et polysémiques – d'effectuer des « sélections contextuelles »[269] pour choisir, parmi ceux qui sont enregistrés dans son bagage de connaissances encyclopédiques et intertextuelles, les sens les plus appropriés de mots ou d'énoncés diversement interprétables. En d'autres termes, selon les contextes, le code

[269] « Queste selezioni distinguono i diversi percorsi di lettura del semema come enciclopedia, e determinano l'assegnazione di molte denotazioni e connotazioni. Esse non sono materia di conoscenza empirica e *ad hoc* dei referenti, ma elementi di informazione codificata, cioè unità semantiche dello stesso tipo delle marche, salvo che svolgono una funzione di SCAMBIO (nel senso ferroviario del termine) » (Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., p. 152. L'italique et le mot en majuscules sont de l'auteur), {« Ces sélections distinguent les différents parcours de lecture du sémème comme encyclopédie et déterminent l'attribution de beaucoup de dénotations et de connotations. Elles ne sont pas l'objet de connaissance empirique et *ad hoc* des référents, mais elles sont des éléments d'information codée, c'est-à-dire des unités sémantiques du même type que les marques, sauf qu'elles remplissent une fonction d'ÉCHANGE (dans le sens ferroviaire du terme) » [N.T. L'italique et le mot en majuscules sont de l'auteur]}.

donne au lecteur des instructions précises afin que ce dernier puisse décider, parmi une sélection d'inférences et de sens possibles, celles et ceux qu'il faut avancer pour interpréter correctement les signes textuels, en fonction des compétences et des connaissances qu'il possède. Une fois de plus, nous nous rendons bien compte que, ainsi entendu, le code n'établit pas, à l'avance et de façon fixe et univoque, une correspondance entre expression et contenu, mais prévoit des instructions, des sélections, des choix, des décisions que le lecteur est appelé à accomplir suivant les contextes et ses compétences, de sorte qu'il puisse réussir à expliciter les sens indéterminés du texte à travers son interprétation.

En outre, il en résulte un autre aspect qui nous semble capital : pour Eco, toutes ces opérations logiques et cognitives, que le lecteur doit effectuer afin de bien déterminer son parcours de lecture du texte, sont de nature essentiellement inférentielle, c'est-à-dire qu'elles s'appuient sur des inférences contextuelles. L'inférence à laquelle il fait notamment référence est, comme il l'écrit lui-même :

> [...] del tipo di quella che Peirce chiamava *abduzione* e che altro non è se non l'ipotesi : si tratta di azzardare una regola *ad hoc* che dia forma alla situazione rendendola comprensibile (che è poi l'operazione che fa il decrittatore, il quale ipotizza un codice ancora ignoto e prova se alla luce di quello il messaggio risulta leggibile).[270]

Ce qu'Eco nous dit dans ce passage, en mentionnant le cas du décrypteur de messages obscurs et chiffrés, est que le rôle du lecteur consiste aussi à faire des abductions, à savoir à imaginer des conjectures, des hypothèses explicatives, par lesquelles il puisse ensuite « inventer » la règle interprétative spécifique (le code idiolectal) en mesure de rendre

[270] Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 276 (les italiques sont de l'auteur), {« [...] est du type de celle que Peirce appelait *abduction* et qui n'est autre que l'hypothèse : il s'agit d'hasarder une règle *ad hoc* qui donne forme à la situation en la rendant compréhensible (ce qui est d'ailleurs l'opération que fait le décrypteur, qui suppose un code encore inconnu et qui essaie si, à la lumière de ce code, le message devient lisible » (N.T. Les italiques sont de l'auteur. Nous avons dû traduire nous-mêmes ce passage, car la sous-section 3.3. du chapitre V, dans laquelle il figure dans l'édition italienne, n'est pas présente dans la version française de l'ouvrage)}. Par souci d'exhaustivité, il faut dire aussi que, selon la théorie logique de Peirce qu'Eco reprend, trois sont les types d'inférence qu'il est possible de formuler pendant les processus d'interprétation, parfois même de façon automatique et implicite : la déduction, qui se produit lorsque, d'une règle générale certaine, on peut obtenir, à travers un cas particulier certain, un résultat certain ; l'induction, qui se produit quand, face à un cas particulier probable, on peut obtenir, à travers un résultat certain, une règle générale probablement certaine ; et l'abduction, qui se produit lorsque, face à un résultat incertain et surprenant, on suppose, à travers l'élaboration d'une règle, que ce résultat puisse être expliqué comme étant un cas de cette même règle (Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., pp. 185-188). Pour être plus précis, l'abduction est une hypothèse, qui est avancée pour essayer d'expliquer, à travers la supposition d'une règle générale, un phénomène particulier peu compréhensible, et dont la validité doit être confirmée par vérification empirique. Sur les trois types d'abduction et sur son application en littérature selon Eco, voir plus loin et aussi la note 276 à la page 199.

explicite et compréhensible ce qui lui paraît comme implicite et ambigu. De plus, ce qu'il laisse également entendre par ces mots est le fait que cette abduction soit conçue comme un pari interprétatif, qui a besoin cependant d'être mis à l'épreuve du texte et vérifié tout au long de sa lecture pour pouvoir être reconnu comme la bonne règle interprétative. De cette façon, elle est formulée par le lecteur non seulement sur la base des instructions précises, qui lui sont fournies par ses codes linguistiques selon les différents contextes textuels où se succèdent les expressions et les contenus faisant l'objet de ses inférences, mais aussi à partir de ses connaissances extralinguistiques, de type encyclopédique et intertextuel.

2.1.3. Le concept peircien de l'« abduction » à l'épreuve de l'analyse échienne des textes narratifs : les exemples de Borges-Casares, de Voltaire et de Conan Doyle

Un exemple, en ce sens emblématique, d'application critique du concept peircien d'abduction dans les analyses littéraires d'Eco nous est donné par son essai « L'abduzione in Uqbar »[271], inclus dans le volume *Sugli specchi e altri saggi*. Dans cet essai, Eco étudie le recueil de Borges et Casares *Six problèmes pour Don Isidro Parodi* (1942), qui comprend six nouvelles ayant pour protagoniste Don Isidro Parodi, un détective *sui generis* qui est appelé à résoudre six énigmes policières. En prison, depuis l'isolement de sa cellule, le héros-détenu, après avoir entendu les histoires, apparemment inexplicables et sans solution, racontées par les visiteurs qui y vont lui demander de l'aide, parvient à faire la lumière sur les délits mystérieux grâce à sa méthode de raisonnement abductif. À ce propos, comme l'affirme Eco lui-même, « molti dei racconti di Borges sembrano esemplificazioni perfette di quell'arte dell'inferenza che Peirce chiamava abduzione o ipotesi, e che altro non è che la congettura »[272].

En effet, de ce point de vue, les six énigmes résolues par don Isidro Parodi montrent bien, selon l'auteur italien, qu'il peut efficacement remplir sa tâche parce qu'il dispose « di una "chiave" ovvero di una ipotesi molto forte »[273]. Cette hypothèse, ou abduction, est précisément celle qui lui permet de comprendre que tout ce qui est arrivé de mystérieux dans ces six histoires peut être expliqué selon la logique de la mise en scène fictionnelle,

[271] Cet écrit d'Eco, dont le titre en français est « Le surhomme en prison », fait partie de son recueil d'essais *De Superman au Surhomme*, cit., pp. 147-161.

[272] Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, cit., p. 166, {« [...] maints récits de Borges semblent être l'exemplification parfaite de cet art de l'inférence que Peirce appelait abduction ou hypothèse, et qui n'est autre que la conjecture » (U. Eco, *De Superman au Surhomme*, cit., p. 153)}.

[273] *Ibidem*, p. 165, {« […] [d'une] "clé", c'est-à-dire une hypothèse très forte » (*Ibidem*, p. 152)}.

orchestrée par les coupables, à laquelle les victimes et tous les autres personnages se sont conformés. Comme l'écrit Eco lui-même :

> Don Isidro scopre sempre che ciò che i suoi clienti hanno subito è stata una sequenza di eventi *progettata da un'altra mente*. Egli scopre che essi si muovevano già nel quadro di un racconto e secondo le leggi dei racconti, che essi erano i personaggi inconsapevoli di un dramma già scritto da qualcun altro. Don Isidro scopre la "verità" perché, sia lui con la sua mente fertile, che i soggetti della sua indagine, procedono secondo le stesse leggi della finzione.[274]

D'après Eco, le monde, dans lequel évoluent les personnages des nouvelles de Borges et Casares, est considéré par don Isidro comme un texte de fiction qu'il faut interpréter. Pour ce faire, le détective se comporte en lecteur qui, à partir des histoires qui lui sont rapportées et qu'il "lit" mentalement, élabore, par voie d'abduction, des hypothèses de lecture, par lesquelles il reconstruit la séquence des faits criminels comme s'ils étaient les faits constitutifs de la stratégie narrative de textes de fiction à interpréter selon « una "regola idiolettale", un loro proprio codice, una spiegazione che operi per e dentro di essi e che non può essere trasportata in altri testi »[275].

---

[274] *Ibidem*, p. 171 (l'italique est de l'auteur), {« Don Isidro découvre toujours que les mésaventures de ses clients étaient une séquence d'événements *projetés par un autre esprit*. Il découvre qu'ils évoluaient déjà à l'intérieur d'un récit, selon les lois du récit, qu'ils étaient les personnages inconcevables d'un drame déjà écrit par quelqu'un d'autre. Don Isidro dévoile la "vérité" parce que tant lui-même grâce à son esprit fertile que les sujets de son enquête obéissent aux mêmes lois de la fiction » (*Ibidem*, pp. 159-160. L'italique est de l'auteur)}.

[275] Nous rapportons tout le passage, d'où nous avons extrait la citation, car il nous semble très éclairant vis-à-vis de notre propos : « […] anche la sequenza di eventi su cui indaga il detective si può definire un testo : non solo perché si può ridurre a una sequenza di proposizioni (un racconto poliziesco o il rapporto ufficiale di una vera indagine non sono altro che questo) ma anche perché i testi verbali o pittorici, così come i casi di crimine, richiedono, per essere riconosciuti come unità coerenti e auto-esplicative, una "regola idiolettale", un loro proprio codice, una spiegazione che operi per e dentro di essi e che non può essere trasportata in altri testi. [...]. Penso che il meccanismo generale dell'abduzione si possa rendere chiaro solo se assumiamo di trattare gli universi [leggi "i mondi di cui gli scienziati sono soliti spiegare le leggi"] come se fossero testi [leggi testo "una serie coerente di proposizioni, collegate insieme da un topic o tema comune"], e i testi come se fossero universi » (Umberto Eco, « Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione », in Umberto Eco, Thomas Albert Sebeok (a cura di), *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, [1983] 2004, p. 243. Cet essai est inclus, sous le titre « Corna, zoccoli, scarpe : tre tipi di abduzione », aussi in Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., pp. 229-255), {« [...] même la séquence d'événements sur laquelle enquête le détective est définissable comme un texte : d'abord parce qu'elle peut se réduire à une séquence de propositions (un roman policier ou le rapport officiel d'une véritable enquête ne sont rien d'autre que cela), ensuite parce que les textes verbaux ou picturaux, ainsi que les affaires criminelles, requièrent, pour être reconnus en tant qu'unités cohérentes et auto-explicatives, une "règle idiolectale", un code qui leur est propre, une explication opérant par et en eux et qui ne peut être transportée à d'autres textes. […]. […] j'estime que le mécanisme général de l'abduction ne peut être clarifié que si nous acceptons de traiter les univers [lire "les mondes dont les scientifiques ont l'habitude d'expliquer les lois"] comme des textes [lire texte comme "une série cohérente de propositions, reliées entre elles par un *topic* ou un thème commun"], et les textes comme des univers » (U. Eco, « Cornes, sabots, chaussures : trois types

Plus précisément, la « règle idiolectale », le code interprétatif propre à chacune des six nouvelles est supposé hypothétiquement par le héros, à un certain moment de leurs histoires, et vérifié textuellement par la suite, afin de pouvoir être pris pour la clé explicative des énigmes fictionnelles. Selon la terminologie échienne, chacun de ces codes interprétatifs particuliers est inventé *ex novo* par don Isidro grâce à une « abduction créative », c'est-à-dire à un procédé inférentiel qui lui permet de découvrir, à chaque fois, une règle interprétative, nouvelle et différente, en mesure d'expliquer pertinemment chaque fait en question comme le cas spécifique de la règle élaborée[276].

---

d'abduction », in Id., *Les limites de l'interprétation*, cit., p. 261)}. L'idée du monde, à "lire" et interpréter comme un texte, et du texte, à envisager comme un monde, sera reprise et développée dans la dernière partie et dans la conclusion de ce chapitre.

[276] À ce sujet, dans l'essai « Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione », en approfondissant le concept peircien d'abduction, Eco propose d'en distinguer trois types, suivant la façon dont l'interprète tire la règle, qui lui permet d'avancer une hypothèse sur l'explication d'un fait surprenant : l'*hypothèse ou abduction hypercodée*, l'*abduction hypocodée* et l'*abduction créative*, qui inclut aussi la *méta-abduction*. Dans le cas de l'*hypothèse*, ou *abduction hypercodée*, la règle peut être repérée de « maniera automatica o semi-automatica » parmi celles qui existent déjà comme étant conventionnellement figées (par exemple, si nous voyons un agent de police qui lève le bras, nous faisons automatiquement recours à la règle acquise par laquelle nous comprenons que nous devons nous arrêter) ; dans le cas de l'*abduction hypocodée*, la règle « deve essere selezionata da una serie di regole equiprobabili messe a nostra disposizione dalla conoscenza del mondo […]. Poiché la regola è selezionata in quanto è la più plausibile tra molte, ma non è certo se sia o no quella "corretta", la spiegazione è solo *presa in considerazione*, in attesa di successive verifiche » (c'est le cas, par exemple, des romans policiers où, à partir de certains indices, le détective formule initialement des hypothèses explicatives, différentes et plus ou moins plausibles, qui, dans un deuxième temps, doivent être vérifiées par la suite de l'enquête pour être validées ou pas) ; enfin, dans le cas de l'*abduction créative*, la règle « deve essere inventata *ex novo* » afin que le fait surprenant remarqué puisse être expliqué comme étant le cas de cette règle inventée. En de telles occasions, à l'interprète est demandé non seulement de "créer", par le biais d'une hypothèse, une nouvelle règle, qui ne figure pas parmi celles qui sont socialement reconnues et qui lui sont fournies par sa connaissance du monde, mais aussi de supposer que cette règle hypothétique puisse bien expliquer le fait remarqué. De cette façon – nous dit Eco –, l'interprète fait de cette supposition une *méta-abduction*, une abduction de second niveau, c'est-à-dire une hypothèse sur une autre hypothèse portant sur la possibilité que le fait se soit déroulé exactement comme la règle inventée le suppose. Cette méta-abduction est donc un pari et, si celui-ci est gagné, ça veut dire que la règle est valable et peut être envisagée comme l'une des explications "correctes" du fait en question. En outre, Eco ajoute que dans les « abduzioni creative […] tiriamo a indovinare non solo intorno alla natura del risultato (la sua causa) ma anche intorno alla natura dell'enciclopedia (cosicché, se la nuova legge viene verificata, la nostra scoperta porta a un cambiamento di paradigma) » (*Ibidem*, pp. 244-246. L'italique est de l'auteur. Pour la traduction en français, cf. *Ibidem*, pp. 262-265). Selon lui, grâce à ces méta-abductions et à leur principe logique et cognitif, il est possible de concevoir non seulement de nouvelles lois scientifiques, qui peuvent bouleverser nos paradigmes épistémologiques et gnoséologiques, mais aussi de nouvelles hypothèses explicatives et de nouveaux codes interprétatifs, utiles dans les activités conjecturales concernant aussi bien le critique littéraire (interprétations de textes littéraires) que l'historien (reconstructions historiques) ou le détective (enquêtes criminelles). À ce propos, l'une des thèses soutenues dans l'ouvrage d'Eco et Sebeok, *Il segno dei tre*, est, en effet, celle qui consiste à dire que la méthode abductive est propre, entre autres, à ce genre d'activités conjecturales, qui se fondent justement sur l'interprétation et sur un modèle logico-cognitif que Carlo Ginzburg a appelé « paradigma indiziario », qui permet d'expliquer le sens global d'un phénomène peu clair à partir de ses indices, c'est-à-dire de ses détails, apparemment les plus négligeables et insignifiants, mais, en réalité, extrêmement révélateurs (« Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla. Quest'idea, che costituisce il nocciolo del paradigma indiziario o semeiotico, si è fatta strada negli ambiti conoscitivi più vari, modellando in profondità le scienze umane » (Carlo Ginzburg, « Spie. Radici di un paradigma indiziario », in U. Eco, T. A. Sebeok, *Il segno dei tre*, cit., p. 134), {« Si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer. Cette idée, qui constitue le noyau du paradigme indiciaire ou séméiotique, a fait son chemin

Dans son essai « Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione », faisant partie de l'ouvrage *Il segno dei tre* (1983), Eco illustre bien la notion d'abduction créative à l'aide d'exemples tirés de ses analyses de textes littéraires, tels que *Zadig* (1747) de Voltaire et quelques nouvelles de Conan Doyle portant sur les aventures de Sherlock Holmes. En particulier, en analysant le troisième chapitre du conte voltairien, intitulé « Le chien et le cheval », le sémioticien italien constate que le protagoniste Zadig – qui, en se promenant dans un bosquet, rencontre des hommes du roi de Babylone étant à la recherche de son cheval et de la chienne de la reine qui s'étaient échappés auparavant – sollicité par ces hommes, répond pertinemment à leurs questions en devinant, par abduction, les caractéristiques de ces animaux, sans pour autant les avoir vus passer. Eco explique que Zadig peut parfaitement les décrire jusque dans les moindres détails, parce qu'il parvient à se former une idée assez précise du déroulement des faits grâce à tout un ensemble d'abductions[277] qu'il effectue à partir d'une série de traces et d'empreintes laissées par ces animaux durant leur passage. Selon lui, sur la base de ces indices (ou signes) et des connaissances encyclopédiques en sa possession, le héros formule en effet une hypothèse interprétative, qui lui donne la possibilité d'envisager les faits curieux observés comme étant « una *sequenza* coerente, cioè un testo »[278], d'établir « una relazione coerente fra dati testuali differenti e ancora sconnessi »[279] et de les expliquer à travers une reconstruction narrative, comme si ces derniers constituaient l'intrigue d'une histoire.

Mais, comme le précise Eco lui-même, ce n'est qu'en parlant avec les hommes du roi que Zadig peut vérifier si son hypothèse est valable ou pas :

> Zadig non possiede la certezza scientifica che la sua ipotesi testuale sia *vera*: essa è solo *testualmente verosimile*. Zadig pronuncia, per così dire, un giudizio *teleologico*. Decide di interpretare i dati che ha messo assieme *come se* fossero armoniosamente interconnessi. Egli *sapeva* in precedenza che c'era un cavallo e c'erano altri quattro agenti non identificati. Egli

---

dans les domaines les plus variés de la connaissance et modelé en profondeur les sciences humaines » (C. Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in Id., *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Lagrasse, Éditions Verdier, [1989] 2010, p. 290)}.

[277] Dans son écrit, Eco montre en effet que Zadig fait recours non seulement à des abductions créatives, mais aussi à des « abductions hypercodées », à des « abductions hypocodées » et à des « méta-abductions ». Il faut dire, par ailleurs, que l'étude échienne du chapitre trois de *Zadig* de Voltaire est menée justement dans le but d'illustrer, par des exemples concrets, les définitions théoriques de ces concepts.

[278] Umberto Eco, « Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione », in Umberto Eco, Thomas A. Sebeok (a cura di), *Il segno dei tre*, cit., p. 251 (l'italique est de l'auteur), {« [...] une *séquence* cohérente, c'est-à-dire un texte » (U. Eco, « Cornes, sabots, chaussures : trois types d'abduction », in Id., *Les limites de l'interprétation*, p. 272. L'italique est de l'auteur)}.

[279] *Ibidem*, {« [...] une relation cohérente entre diverses données textuelles sans liens entre elles » (*Ibidem*)}.

sapeva che questi cinque agenti erano individui del mondo effettivo della sua esperienza. Ora egli *crede* che ci sia una cavallo con una lunga coda, alto quindici palmi, con un morso d'oro e ferri d'argento. Ma questo cavallo non appartiene necessariamente al mondo reale dell'esperienza di Zadig. Appartiene al mondo testuale possibile che Zadig ha costruito, al mondo delle credenze fortemente motivate di Zadig, al mondo dei suoi atteggiamenti proposizionali. [...].

Per rispondere alla loro domanda, Zadig [...] può tentare una meta-abduzione, cioè è nella posizione di "indovinare" (o ipotizzare) che sia il cavallo che il cane del *suo* mondo testuale siano gli stessi conosciuti dai funzionari del Re. Questo tipo di abduzione è quella che di solito elabora un detective: "l'individuo possibile che ho delineato quale abitante del mondo delle *mie credenze* è lo stesso individuo del *mondo reale* che qualcuno sta cercando." Tale è il procedimento normalmente adottato da Sherlock Holmes. [...].

[...]. Da buon Sherlock Holmes "bluffa": "Il *vostro* cane è in realtà una cagna e il *vostro* cavallo è il miglior galoppatore delle scuderie...". Nel ruolo del dottor Watson i funzionari sono sbalorditi: "È vero!". L'indagine è stata coronata dal successo. Zadig potrebbe essere orgoglioso della sua vittoria. Ma quando i funzionari, comprensibilmente, danno per scontato che Zadig sappia dove sono finiti i loro animali e gli chiedono dove sono, Zadig risponde che non li ha visti e non ne ha mai sentito parlare. Si ritira dalla propria meta-abduzione proprio quando è sicuro che fosse corretta.[280]

Le succès de l'hypothèse interprétative de Zadig est attesté par les mêmes fonctionnaires du roi qui, confirmant la véracité des affirmations faites par le protagoniste, croient sans conteste non seulement que celui-ci a vu les animaux et sait bien où ils sont

[280] *Ibidem*, cit., pp. 252-253 (les italiques sont de l'auteur), {« Zadig n'a pas la certitude scientifique que son hypothèse textuelle est *vraie* : elle est seulement *textuellement vraisemblable*. Il prononce, pour ainsi dire, un jugement *téléologique*. Il décide d'interpréter les données rassemblées *comme si* elles étaient harmonieusement reliées. Au départ, il *savait* qu'il y avait un cheval et quatre autres agents non identifiés. Il *savait* que ces cinq agents étaient des individus du monde effectif de son expérience. Maintenant, il *croit* qu'il y a un cheval à la longue queue, de cinq pieds de haut, avec un mors en or et des fers d'argent. Mais ce cheval n'appartient pas nécessairement au monde réel de l'expérience de Zadig. Il appartient au monde textuel possible que Zadig a construit, au monde des croyances fortement motivées de Zadig, au monde de ses attitudes propositionnelles. […]. Pour répondre à leur question, Zadig […] peut tenter une méta-abduction, c'est-à-dire qu'il est en position de "deviner" (ou supposer) que le cheval et le chien de *son* monde textuel sont les mêmes que ceux connus par les fonctionnaires du roi. Ce type d'abduction est celui qu'élabore en général un détective : "L'individu possible que j'ai défini comme habitant du monde de *mes croyances* est le même individu du *monde réel* que quelqu'un recherche". Tel est le procédé normalement adopté par Sherlock Holmes. […]. En bon Sherlock Holmes, il "bluffe" : "*Votre* chien est en réalité une chienne et *votre* cheval est le meilleur galopeur des écuries…" Dans le rôle du docteur Watson, les fonctionnaires sont sidérés : "C'est vrai !" L'enquête est couronnée de succès, Zadig pourrait s'enorgueillir de sa victoire. Mais quand les fonctionnaires sont – de façon compréhensible – persuadés que Zadig sait quel chemin ont pris leurs animaux et lui demandent où ils sont, Zadig répond qu'il ne les a pas vus et qu'il n'en a jamais entendu parler. Il se retire de sa propre méta- abduction juste au moment où il est sûr qu'elle est correcte » (*Ibidem*, pp. 273-274. Les italiques sont de l'auteur)}.

allés, mais aussi qu'il a l'intention de les voler, ce qui fait en sorte qu'il soit arrêté tout de suite. Toutefois, mise à part la fin malheureuse de son histoire, ce qu'il convient le plus de souligner est le fait que, selon Eco, Zadig est moins intéressé à vérifier la validité empirique de son hypothèse qu'à la concevoir comme étant théoriquement correcte. Autrement dit, il avance son abduction créative concernant le déroulement des faits, sans pour autant se soucier de démontrer son hypothèse sur la correspondance entre le monde possible textuel, qu'il a créé, et le monde "réel", dans lequel les faits se sont effectivement produits, c'est-à-dire sans se soucier de prouver que son hypothèse est justifiée par un accord entre ses mots et les faits, entre le monde de son esprit et le monde extérieur.

En revanche, en analysant la nouvelle de Conan Doyle, *La Boîte en carton*[281], et son roman *Le Signe des quatre* (1890), Eco montre que Sherlock Holmes, en supposant par abduction créative, dans le premier cas, le cours des pensées non exprimées de Watson, "simplement" à travers l'interprétation des traits de son visage, et, dans le second cas, l'envoi par Watson d'un télégramme depuis le bureau de poste de Wigmore Street, "uniquement" à partir de ses chaussures tachées d'une boue rougeâtre, « non esita [contrariamente a Zadig] a meta-scommettere che il mondo possibile che ha tracciato sia lo stesso mondo "reale" »[282]. En effet, le détective privé le plus célèbre au monde est tellement certain qu'il y a une correspondance parfaite, pour chacun des deux cas, entre le monde de sa supposition et le monde réel, et que cette méta-abduction[283] est la règle idiolectale, le code interprétatif valable pour prouver le bienfondé de son abduction créative sur le déroulement exact des faits, que les explications de ses exploits inférentiels qu'il donne à Watson ne peuvent se solder que par les assentiments stupéfaits et convaincus de ce dernier, qui constituent « le prove immediate della sua [di Holmes] perspicacia : Watson (narrativamente) esiste solo per verificare le sue ipotesi. […]. Watson rappresenta l'incontestabile garanzia che le ipotesi di Holmes non possono più essere falsificate »[284].

---

[281] Cette nouvelle fait partie, dans l'édition française, du recueil *Les Mémoires de Sherlock Holmes*, paru en Angleterre, pour la première fois, en 1894 sous le titre *The Memoirs of Sherlock Holmes*, alors que – comme cela est le cas aussi pour certaines éditions américaines –, dans l'édition italienne citée par Eco, elle figure dans le recueil *L'ultimo saluto di Sherlock Holmes* (*His Last Bow*, 1917), traduit en français *Son dernier coup d'archet*, et pas dans *Le memorie di Sherlock Holmes*.

[282] Umberto Eco, « Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione », in Umberto Eco, Thomas A. Sebeok (a cura di), *Il segno dei tre*, cit., p. 259, {« À la différence de Zadig, il n'hésite pas à métaparier que le monde possible qu'il a défini est le monde "réel" lui-même » (U. Eco, « Cornes, sabots, chaussures : trois types d'abduction », in Id., *Les limites de l'interprétation*, cit., p. 282)}.

[283] Sur le concept de « méta-abduction » chez Eco, voir *infra* (note 276).

[284] *Ibidem*, pp. 259-260. Nous rapportons le passage en entier, parce que la traduction en français diffère quelque peu de l'original en italien : « Holmes a le privilège de vivre dans un monde construit par Conan

2.1.4. Conclusion

Pour reprendre le fil principal de notre discours et conclure ce chapitre, nous pouvons dire que, à travers les observations théoriques faites précédemment et les exemples d'analyses littéraires échiennes passées en revue ci-dessus, nous sommes enfin arrivés au terme de cette incursion dans la sémiotique peircienne. Cette dernière, intégrée dans le cadre de la théorie sémantique et interprétative d'Eco, nous a en fait permis de réexaminer, chez le sémioticien italien, à la fois la notion de signe, entendu à présent comme un modèle triadique fondé sur l'idée de la fuite des interprétants, et la catégorie de code, considéré à présent comme un modèle impliquant des processus inférentiels et instructionnels.

Grâce à ce réexamen, il est donc possible de mieux comprendre pourquoi, pour Eco, le code ne peut pas être conçu exclusivement dans les termes d'un dictionnaire, qui organise ses entrées de façon rigide et leur attribue une valeur sémantique fixe et univoque. Mais il est conçu aussi, ou plutôt, selon l'idée de l'encyclopédie, c'est-à-dire d'un réseau ouvert et potentiellement infini de signes, qui peuvent être mis en relation entre eux suivant plusieurs directions possibles et dont les sens divers seraient le fruit des inférences et des hypothèses interprétatives, faites par le lecteur en tenant compte des contextes précis de leurs occurrences ainsi que de ses propres compétences et connaissances.

C'est pour cette raison alors que – d'après ce qu'il affirme dans le chapitre de *Semiotica e filosofia del linguaggio* intitulé « Dictionnaire versus encyclopédie » – cette idée précise d'encyclopédie ne peut pas être représentée en forme d'arbre, comme cela est exactement le cas dans les sémantiques à dictionnaire, mais bien en forme de rhizome, comme ce dernier est défini par Deleuze et Guattari dans l'ouvrage homonyme de 1976[285]. En reprenant leur définition, Eco écrit, en effet, que son modèle théorique de l'encyclopédie est rhizomique, car :

Doyle pour en satisfaire les exigences égocentriques, si bien que les preuves immédiates de sa perspicacité ne manquent jamais. Watson (narrativement) n'existe que pour vérifier ses hypothèses […]. Watson représente l'incontestable garantie que les hypothèses de Holmes ne peuvent être falsifiées » (*Ibidem*).

[285] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976 (repris dans l'introduction à *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980). Dans ces ouvrages, le terme rhizome désigne un réseau composé de multiples « plateaux », c'est-à-dire de lignes ou points qui se relient entre eux, sans une règle préétablie et une direction imposée, qui soient fixes et uniques. Le rhizome n'est pas ordonné hiérarchiquement et verticalement (selon une forme en arbre), mais il dispose ses plateaux horizontalement et librement, selon plusieurs connections possibles et de façon continue et ouverte. En outre, le rhizome est vu ici comme un modèle de livre, qui cependant est radicalement opposé à son modèle « arborescent », qui conçoit justement l'arbre comme le modèle du monde et donc du livre lui-même qui traditionnellement le représente.

> [...] ogni punto del rizoma può essere connesso e deve esserlo con qualsiasi altro punto, e in effetti nel rizoma non vi sono punti o posizioni ma solo linee di connessione ; un rizoma [...] è smontabile, rovesciabile ; [...] non ha centro. L'idea di una enciclopedia a rizoma è conseguenza diretta della inconsistenza di un albero di Porfirio.[286]

À travers la proposition d'un modèle sémantique et interprétatif à encyclopédie en forme de rhizome, ce qui est, de ce fait, remis directement en question dans ces pages-là est l'idée d'une représentation, strictement hiérarchisée et rigide, du sens des signes, comme c'est le cas de l'arbre de Porphyre, modèle sémantique à dictionnaire qui exclut, selon Eco, toute possibilité d'interprétation plurielle du sens, car celui-ci y est défini de façon fixe et univoque[287]. Au contraire, sous l'influence de la conception peircienne du signe présupposant, pour son interprétation, la fuite de ses interprétants et grâce à l'élargissement de la notion de code, entendu finalement comme un dispositif sémiotique prévoyant des inférences et des instructions contextuelles, Eco est ainsi conduit à théoriser un modèle sémantique et interprétatif du texte, qui s'avère très différent de celui d'inspiration linguistique et structuraliste. En effet, il conçoit son modèle dans les termes d'une encyclopédie rhizomique, à savoir d'un réseau de signes déjà structuré mais continuellement restructurable, qui assigne à l'interprète la tâche de les disposer dans des nœuds formels et thématiques afin d'établir des connections sémantiques entre eux et des directions d'interprétation précises, suivant un de leurs multiples parcours de sens possibles et en fonction de ses compétences et connaissances encyclopédiques spécifiques.

Cela dit, avant d'expliquer, dans le prochain chapitre, plus dans le détail ce modèle interprétatif échien du texte narratif et en quoi consiste plus précisément le rôle du lecteur, il semble opportun de mieux éclaircir la notion d'encyclopédie, en tenant compte de ses

---

[286] Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 112, {« [...] tout point du rhizome peut être connecté, et il doit l'être avec tout autre point, car dans le rhizome il n'y a pas de points ou de positions mais seulement des lignes de connexion ; un rhizome […] on peut le démonter, le retourner ; […] le rhizome n'a pas de centre. L'idée d'une encyclopédie en rhizome est la conséquence directe de l'inconsistance d'un arbre de Porphyre » (U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, cit., pp. 112-113)}.

[287] En sémiotique, en linguistique, en philosophie du langage et aussi dans d'autres domaines disciplinaires, le modèle de l'« arbre de Porphyre » constitue un type de représentation sémantique des termes, qui renvoie à son tour à une représentation générale du savoir et du monde. Ce modèle, inventé par le philosophe néoplatonicien, Porphyre, au III^e^ siècle après J. C. à partir de ses commentaires aux *Catégories* d'Aristote, est un système de classification qui permet de définir et d'organiser les objets de la connaissance humaine à travers les termes qui les désignent. À cet effet, ces objets sont classés, de façon dichotomique et hiérarchisée, par genres, par espèces et par différences, selon une représentation sémantique en forme d'arbre, qui dispose ainsi leurs propriétés en trois colonnes, celle qui est au milieu formant le tronc (genres et espèces) et celles qui sont sur les côtés formant les branches (différences). Cf. Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., pp. 91-106 ; Id., *Sugli specchi e altri saggi*, cit., pp. 334-361 (L'essai, qui y est inclus et auquel nous faisons référence, « L'antiporfirio », se trouve aussi, sous le même titre, dans Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, [1983] 2010, pp. 52-80).

deux acceptions principales que nous avons jusqu'ici employées et que nous continuerons d'employer par la suite. Selon sa première acception, l'encyclopédie, en tant que postulat sémiotique, est définie par Eco comme le répertoire global, virtuellement infini, transculturel et anhistorique, des savoirs humains, « […] l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie […] »[288]. En étant conçue comme la bibliothèque générale de la culture de tous les temps, elle n'est donc pas descriptible dans sa totalité, mais elle l'est localement. Autrement dit, cela signifie qu'il est possible d'activer des « encyclopédies partielles », limitées à des portions précises du savoir, à des connaissances sectorielles, en fonction des textes et des contextes spécifiques de référence qu'il faut interpréter[289]. Comme l'explique Eco lui-même :

> Quindi l'enciclopedia è una *ipotesi regolativa* in base alla quale, in occasione delle interpretazioni di un testo (sia esso una conversazione all'angolo della strada o la Bibbia), il destinatario decide di costruire una *porzione* di enciclopedia concreta che gli consenta di assegnare o al testo o all'emittente una serie di competenze semantiche.[290]

En plus de cette première acception (l'encyclopédie globale comme une compétence descriptible et activable seulement de façon locale et partielle), il y a une seconde acception de l'encyclopédie, qui l'entend comme étant individuellement, historiquement et culturellement déterminée. En ce sens, l'encyclopédie est effectivement envisagée comme une compétence individuelle, de type linguistique et intertextuel, qui est propre à toute personne parlant une langue donnée et appartenant à une culture donnée dans une période historique donnée[291].

---

[288] Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 109, {« [...] l'ensemble enregistré de toutes les interprétations, concevable objectivement comme la bibliothèque des bibliothèques […] » (U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, cit., p. 110)}.

[289] « Quindi mentre dal punto di vista di una semiotica generale si può postulare l'enciclopedia come competenza globale, dal punto di vista sociosemiotico è interessante riconoscere i diversi livelli di possesso della enciclopedia, ovvere le enciclopedie parziali (di gruppo, di setta, di classe, etniche e così via) » (*Ibidem*, p. 110), {« Donc, si du point de vue d'une sémiotique générale on peut postuler l'encyclopédie comme compétence globale, du point de vue socio-sémiotique il est intéressant de reconnaître les divers niveaux de possession de l'encyclopédie, *i.e.* les encyclopédies partielles (de groupe, de secte, de classe, d'ethnie, etc.) » (*Ibidem*, p. 111. L'italique est de l'auteur)}.

[290] *Ibidem*, p. 111. Les italiques sont de l'auteur, {« Donc, l'encyclopédie est une *hypothèse régulative* à partir de laquelle, à l'occasion des interprétations d'un texte (que ce soit une conversation du Café du Commerce ou la Bible), le destinataire décide de construire une *portion* d'encyclopédie concrète qui lui permette d'assigner au texte ou à l'émetteur une série de compétences sémantiques » (*Ibidem*. Les italiques sont de l'auteur)}.

[291] Par souci de complétude, il faut dire aussi que, pour Eco, il y a encore une autre acception d'encyclopédie, l'« Encyclopédie Moyenne », qui est définie comme le savoir moyen, qui peut être partagé par tous les membres d'une culture donnée. Ce savoir moyen, du fait qu'il est caractérisé notamment par des

Au vu de toutes ces remarques, chez Eco cette double notion d'encyclopédie – considérée à la fois comme compétence globale et comme compétence individuelle – lui permet, d'un côté, d'intégrer la catégorie de code, tout en la rendant plus complète et ouverte, et, d'un autre côté, de la dépasser, en contribuant de la sorte au développement définitif de son modèle de texte narratif, centré sur l'intervention interprétative, libre et réglementée en même temps, de son lecteur[292].

En effet, comme nous le verrons bien dans le chapitre suivant, en s'affichant en forte opposition avec les modèles à dictionnaire, d'origine linguistique et structuraliste, axés exclusivement sur l'idée de code normatif et sur la seule dimension sémantique, le modèle interprétatif d'Eco se fonde exactement sur cette conception sémantique et pragmatique unifiée de l'encyclopédie qui, entendue donc comme compétence, englobe en son sein la notion de code. C'est justement sur la base de cette conception de l'encyclopédie qu'Eco peut mettre au point un modèle, qui prévoit la fondamentale participation coopérative du lecteur dans les processus d'interprétation du texte et qui lui assigne ainsi la tâche de définir lui-même les sens textuels les plus appropriés, tout en tenant compte des différents contextes de référence et des parcours de lecture qu'il peut choisir selon les compétences encyclopédiques requises[293].

---

connaissances, des compétences, des valeurs, des croyances et des institutions qui lui sont propres, se distingue ainsi de tous les autres savoirs moyens, qui sont spécifiques d'autres cultures différentes [Cf. Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 75-79 (§ 1.9.1.). Pour la version française, cf. U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation*, Paris, Grasset, 2010, pp. 108-114].

[292] « L'enciclopedia non è solo un ampliamento quantitativo dell'idea strutturalista di codice: certo essa ne costituisce il superamento e l'apertura, dispiegando la ricchezza di un universo semantico pieno, ricco di tutta la nostra cultura e della varietà pragmatica dei contesti d'uso. Ma lo scarto più rilevante è di tipo qualitativo, e segna il passaggio dal codice come *regola* che stabilisce significazione e interpretazione, all'idea di un sistema di inferenze possibili, in cui può trovare spazio anche un principio di scelta, di libertà interpretativa » (Patrizia Violi, *Le molte enciclopedie*, in Patrizia Magli, Giovanni Manetti, Patrizia Violi (a cura di), *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milano, Bompiani, 1992, p. 99. L'italique est de l'auteur), {« L'encyclopédie n'est pas seulement un élargissement quantitatif de l'idée structuraliste de code : certes elle en constitue le dépassement et l'ouverture, en déployant la richesse d'un univers sémantique plein, foisonnant de toute notre culture et de la variété pragmatique des contextes d'usage. Mais l'écart le plus important est de type qualitatif et marque le passage du code comme *règle*, qui établit la signification et l'interprétation, à l'idée d'un système d'inférences possibles, où même un principe de choix et de liberté interprétative peut trouver sa place » [N.T. L'italique est de l'auteur]}. Nous avons puisé cette citation dans l'ouvrage d'Anna Maria Lorusso (*Umberto Eco*, cit., p. 66), dont les chapitres 2 et 3 nous nous sommes servis comme source d'inspiration pour écrire ce chapitre de notre thèse.

[293] « […] ed ecco che il cosiddetto codice (già sistema di più codici) non è più soltanto un apparato che provvede equivalenze, bensì una macchina che provvede istruzioni per manovrare diversi sistemi di equivalenze in diversi contesti e circostanze. Siamo già nella dimensione pragmatica: ma se le istruzioni per muoversi nella dimensione pragmatica sono in qualche modo previste e fornite dal codice, ecco che questo codice (capace di integrare la propria semantica elementare a una pragmatica) ha già assunto l'aspetto di una enciclopedia [...] » (Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 295), {« Il suffit que deux systèmes viennent se mélanger [...] pour que le code (déjà système de plusieurs codes) ne soit plus seulement un appareil qui fournit des équivalences mais une machine qui propose des instructions pour manœuvrer divers systèmes d'équivalences dans divers contextes ou circonstances. Nous en sommes déjà à la dimension

C’est pourquoi, dans les pages qui vont suivre, en prenant appui sur cette conception de l’encyclopédie, nous approfondirons à la fois l’étude du modèle interprétatif échien du texte narratif, en l’énonçant dans sa déclinaison définitive, et l’examen du rôle que le lecteur est censé y remplir. Cela nous permettra alors d’expliquer que, dans l’optique de la sémiosis illimitée, l’originaire dialectique interprétative entre texte et lecteur est ainsi reformulée par Eco dans les termes d’une dialectique impliquant la coopération interprétative entre « Auteur Modèle » et « Lecteur Modèle », ces derniers étant des stratégies discursives et narratives qui orientent et en même temps encadrent les diverses possibilités interprétatives du lecteur, qui est donc appelé à les reconstruire afin de pouvoir actualiser correctement le contenu et le sens du texte.

pragmatique : mais si les instructions pour évoluer dans la dimension pragmatique sont en quelque sorte prévues et fournies par le code, alors ce code (capable d’intégrer sa propre sémantique élémentaire à une pragmatique) a déjà pris l’aspect d’une encyclopédie […] » (U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, cit., p. 269)}.

2.2. Le modèle de la coopération interprétative entre texte et lecteur : de l'« Auteur Modèle » et du « Lecteur Modèle » à l'« *intentio operis* » et à l'« *intentio lectoris* » entre sémiotique et herméneutique

Dans le but de poursuivre le développement, propre à cette deuxième partie de notre thèse, du sujet de la dialectique interprétative entre texte et lecteur selon la perspective théorique et critique que nous venons de tracer, dans ce chapitre, nous nous occuperons d'approfondir davantage l'analyse de ces deux pôles de la dialectique d'un point de vue principalement sémiotique et herméneutique.

Cette analyse s'avèrera essentielle puisque, à travers la discussion des deux stratégies, différentes mais complémentaires, de l'Auteur Modèle et du Lecteur Modèle par lesquelles un texte expose son contenu, nous pourrons mieux comprendre quels sont les actes coopératifs que le lecteur est tenu d'accomplir dans son travail d'interprétation du sens. À cet égard, nous verrons en particulier que, en concevant le texte comme étant essentiellement constitué aussi de non-dits et d'implicites[294], l'auteur de *Lector in fabula* attribue au destinataire la fonction d'en expliciter les sens divers justement à l'aide de sa décisive intervention interprétative. En effet, pour lui, sa fonction ne se limite pas à faire apparaître à la surface du texte les sens déjà donnés, qui se trouvent "cachés" dans les structures profondes de ce dernier, comme l'affirme par exemple Greimas. À l'inverse, elle consiste précisément à construire les sens à partir du texte et à les approfondir tout le long de sa lecture, au moyen des activités interprétatives et des effets cognitifs que stimule chez le lecteur le processus d'actualisation aussi bien de la surface linguistique du texte que du contenu de ses structures[295].

---

[294] À propos des concepts de non-dit et d'implicite, voir notamment l'ouvrage d'Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire* (Paris, Hermann, 1972). Dans cet ouvrage, le linguiste français analyse les non-dits, c'est-à-dire les implicites, les présuppositions, les sous-entendus, comme étant des cas d'implicitation du sens, qui, présents dans tout type d'acte linguistique, demandent, par conséquent, d'être explicités à travers des processus d'interprétation, qui sont déclenchés par des actes de coopération entre le discours et son destinataire, le texte et son lecteur.

[295] Au sujet de la surface linguistique du texte à actualiser Eco précise : « Un testo, quale appare nella sua superficie (o manifestazione) linguistica, rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario. [...]. In quanto da attualizzare, un testo è incompleto, e per due ragioni. La prima non riguarda solo quegli oggetti linguistici che abbiamo stabilito di definire come testi [...] ma qualsiasi messaggio, comprese frasi e termini isolati. Una espressione rimane puro *flatus vocis* sino a che non è correlata, in riferimento a un codice dato, al suo contenuto convenzionato: in tal senso il destinatario è sempre postulato come l'operatore [...] capace di aprire, per così dire, il dizionario a ogni parola che incontra, e di ricorrere a una serie di regole sintattiche preesistenti per riconoscere la reciproca funzione dei termini nel contesto della frase. Diciamo allora che ogni messaggio postula una competenza grammaticale da parte del destinatario [...]. [...]. Un testo si distingue però da altri tipi di espressione per una sua maggiore complessità. E motivo principale della sua complessità è proprio il fatto che esso è intessuto di *non-detto* [...]. "Non-detto" significa non manifestato in superficie, a livello di espressione: ma è appunto questo non-detto che deve venir

De cette façon Eco inaugure une approche tout à fait novatrice au problème de l'interprétation du texte et au rôle que le lecteur est appelé à y jouer. Pour ce faire, il prend nettement ses distances avec l'approche propre au paradigme sémiotique d'origine structuraliste et notamment avec la théorie du « parcours génératif » du sens de Greimas, son représentant le plus influent, qui soutient que le sens est intrinsèquement ancré dans les structures du texte et que son interprétation réside donc dans l'analyse du parcours qu'il génère pour s'y déployer[296].

En se fondant sur ce présupposé, Greimas élabore ainsi un modèle théorique qui décrit le processus de génération du sens comme un parcours qui, organisé de façon fixe et hiérarchique, s'articule progressivement à travers les différents niveaux de sens du texte. Suivant ce parcours, ces niveaux de sens, allant du plus profond et abstrait au plus superficiel et concret, sont conçus comme des étapes par lesquelles le sens parvient enfin à se manifester complétement à la surface expressive du texte dans les faits et les personnages spécifiques racontés. En d'autres termes, après avoir été analysé à partir des structures élémentaires et profondes de la signification – c'est-à-dire à partir des oppositions sémantiques abstraites (bien *vs* mal, vie *vs* mort, bon *vs* méchant, etc.) sur lesquelles le texte s'appuie –, en passant ensuite par l'analyse de ses structures actantielles et narratives générales – c'est-à-dire des rôles actantiels fondamentaux (sujet-objet ; adjuvant-opposant ; destinateur-destinataire) et du schéma narratif canonique (manipulation, compétence, performance, sanction) qu'il est possible d'y repérer, le

---

attualizzato a livello di attualizzazione del contenuto. E a questo proposito un testo, più decisamente che ogni altro messaggio, richiede movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte del lettore » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 50-51. Les italiques sont de l'auteur), {« Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. […]. Puisqu'il est à actualiser, un texte est incomplet et cela pour deux raisons. La première ne concerne pas seulement ces objets linguistiques que nous avons décidé de définir comme texte […] mais n'importe quel message, y compris des phrases et des termes isolés. Une expression reste pur *flatus vocis* tant qu'elle n'est pas corrélée, en référence à un code donné, à son contenu conventionné : en ce sens, le destinataire est toujours postulé comme l'opérateur […] capable d'ouvrir le dictionnaire à chaque mot qu'il rencontre et de recourir à une série de règles préexistantes pour reconnaître la fonction réciproque des termes dans le contexte de la phrase. Nous disons alors que tout message postule une compétence grammaticale de la part du destinataire […]. […]. Cependant, un texte se distingue d'autres types d'expression par sa plus grande complexité. Et la raison essentielle de cette complexité, c'est qu'il est un tissu de *non-dit* […]. "Non-dit" signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 64-65). Les italiques sont de l'auteur}.

[296] « Nous désignons par l'expression "parcours génératif" l'économie générale d'une théorie sémiotique (ou seulement linguistique), c'est-à-dire la disposition de ces composantes les unes par rapport aux autres, et ceci dans la perspective de la génération, c'est-à-dire en postulant que, tout objet sémiotique pouvant être défini selon le mode de la production, les composantes qui interviennent dans ce processus s'articulent les unes avec les autres selon un parcours qui va du plus simple au plus complexe, du plus abstrait au plus concret » (Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 157). Cf. aussi note 236 à la page 173.

parcours du sens remonte finalement aux concrètes structures discursives du texte, qui permettent, à travers ses différentes instances énonciatives, de donner corps et âme aux actants sous l'apparence des personnages qui y évoluent, de bien caractériser leurs actions et faits, en les situant dans des contextes spatio-temporels plus ou moins précis, et de mieux définir les thèmes évoqués et les valeurs sémantiques véhiculées par le texte.

Par rapport à cette théorie générative du sens greimassienne, l'approche sémiotique d'Eco au problème du sens du texte est tout à fait différente, car elle est foncièrement interprétative, à caractère sémantique et pragmatique à la fois. En effet, son approche ne considère pas que le sens soit immanent au texte et qu'il y soit déjà tout inscrit en profondeur par son auteur, parce que cela impliquerait que l'apport du lecteur à sa génération se bornerait passivement à le faire émerger à la surface textuelle, suivant un mouvement interprétatif "vertical", qui s'avérerait, en fin de compte, rigidement unidirectionnel et hiérarchisé, outre que prédéterminé dans tout son déroulement.

Bien au contraire, en envisageant le texte comme un message qui, pour avoir du sens, doit être actualisé par son destinataire, son approche interprétative fait de ce dernier le véritable artisan de la production de ses sens divers. Par conséquent, en vertu de cette approche, la production des sens textuels, en reposant sur les décisions interprétatives, actives et fondamentales, du lecteur, présuppose un processus pendant lequel c'est bien ce dernier qui est amené à instituer lui-même les mouvements interprétatifs. C'est pour cette raison que ces mouvements interprétatifs ne suivent pas un parcours de lecture imposé, mais ils peuvent passer et revenir librement d'un niveau textuel à un autre, être accomplis selon différentes directions possibles et reformulés à maintes reprises, en fonction des compétences encyclopédiques du lecteur et tout en suivant l'organisation particulière des structures du texte qui, dans leur cohérence essentielle et significative, les encouragent et les réglementent à la fois.

En outre, du fait qu'il se déroule dans un espace textuel qui – comme nous l'expliquerons mieux par la suite – est conçu comme un labyrinthe rhizomique composé de nœuds formels et thématiques pouvant être reliés entre eux de plusieurs façons, ce processus interprétatif prévoit que le lecteur, en partant de l'actualisation de la surface linguistique du texte pour aller en profondeur analyser ses différentes stratégies et structures caractéristiques, soit conduit, à travers des « promenades inférentielles »[297], à "sortir" du texte afin de puiser dans son savoir encyclopédique et expérientiel ces

[297] Voir infra (note 337 à la page 232).

connaissances qui lui sont requises et qui lui permettent, une fois “revenu” dans le texte, de pouvoir connecter ses nœuds selon son propre parcours interprétatif et essayer ainsi de rendre, de manière personnelle et explicite, leur polysémie variée et implicite.

C’est pourquoi, afin de bien expliquer le fonctionnement de son modèle d’interprétation du texte narratif proposé dans *Lector in fabula*, Eco focalise dès lors son discours théorique davantage sur les compétences encyclopédiques que le texte exige du lecteur pour son actualisation et son interprétation adéquates. À cet effet, il précise par ailleurs que le lecteur ne doit pas seulement se servir de compétences textuelles, notamment de nature linguistique et sémiotique, concernant la maîtrise aussi bien des règles syntaxiques et sémantiques de la langue du texte en question que des règles pragmatiques, qui sont indispensables pour attribuer aux mots et aux énonces textuels les sens pertinemment correspondants sur la base de leurs contextes respectifs de référence. Mais, d’après lui, il doit aussi mobiliser ces compétences extratextuelles, incluant tout un ensemble de capacités herméneutiques et de connaissances historiques, scientifiques et culturelles, que la portion d’encyclopédie spécifique, prévue par la stratégie du texte, demande au lecteur pour sa compréhension la plus précise et exhaustive possible.

Encore une fois, pour Eco, l’interprétation du sens d’un texte ne consiste pas seulement dans l’application de procédés de décodage, qui présupposent chez le lecteur des compétences textuelles impliquant l’emploi de règles fixes et conventionnelles (les codes normatifs) et permettant d’établir, suivant le modèle d’une sémantique à dictionnaire, des sens qui s’avèrent ainsi univoques et prédéterminés à des degrés différents. Mais elle consiste, aussi et surtout, dans l’exécution de processus inférentiels et conjecturaux qui, déclenchés dans le but de bien déterminer les sens pluriels du texte en relation aux différents contextes d’occurrence de ses propositions linguistiques, requièrent en même temps au lecteur des compétences encyclopédiques de type extratextuel. Autrement dit, l’exécution de ces processus entraîne la mise en œuvre aussi de ces compétences qui sont relatives à sa connaissance du monde et qui lui donnent la possibilité d’interpréter certaines situations narratives en termes de « scénarios » (ou *frames*)[298]. Ces scénarios sont entendus

[298] En s’appuyant directement sur les mots de Marvin Minsky (1975), Eco écrit qu’un scénario (ou *frame*) « [...] “è una struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa, come essere in un certo tipo di soggiorno o andare a una festa di compleanno per bambini. Ogni *frame* comporta un certo numero di informazioni. Alcune concernono ciò che qualcuno può aspettarsi che accada di conseguenza. Altre riguardano quello che si deve fare se queste aspettative non sono confermate”. [...]. Riteniamo che la comprensione testuale sia ampiamente dominata dalla applicazione di sceneggiature pertinenti, così come le ipotesi testuali destinate all’insuccesso [...] dipendano dall’applicazione di sceneggiature sbagliate o “infelici” » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 80-81. L’italique est de l’auteur), {« [...] “est une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotypée, comme être dans un certain type de

par Eco comme des modèles situationnels standardisés qui, acquis par expérience directe et par voie intertextuelle, sont enregistrés dans l'encyclopédie de chaque lecteur et qui, selon les contextes, lui fournissent des instructions de lecture précises pour donner à ces mêmes situations des sens spécifiques à l'aide d'inférences et de conjectures diverses.

Toutefois, ce que nous tenons également à préciser est le fait que, pour Eco, ces inférences et conjectures sont suggérées au lecteur non seulement par ses compétences textuelles de type linguistique et pragmatique – et donc par l'application de codes donnant les justes instructions aptes à sélectionner les sens textuels les plus appropriés en fonction des différents contextes de référence –, mais aussi par ses compétences extratextuelles, qui relèvent de ses données de connaissance du monde et comprennent les scénarios communs et intertextuels, faisant partie de l'encyclopédie propre à une culture donnée en tant qu'informations socialement partagées et historiquement déterminées.

Ainsi entendues, ces compétences extratextuelles, qui se configurent comme des scénarios encyclopédiques valables pour interpréter des situations narratives conventionnelles, sont des moyens utiles qui permettent au lecteur, selon les contextes et leur vocation à satisfaire ou à frustrer ses attentes, de pouvoir résoudre, plus ou moins correctement, l'indétermination sémantique de mots ou de passages textuels particulièrement ambigus et, une fois leurs sens précisés, de pouvoir, de la sorte, faire des prévisions sur les développements narratifs possibles de l'histoire qu'il est en train de lire.

À la lumière de ces dernières remarques, il apparaît à présent plus clair que, selon la perspective interprétative caractéristique de la sémiotique échienne, sans la présence active et fondamentale d'un interprète en possession de compétences encyclopédiques – textuelles et extratextuelles – adéquates, le texte non seulement ne peut rien communiquer, mais il ne peut même pas être en mesure de signifier quoi que ce soit[299]. C'est pourquoi, avec les mots de Valentina Pisanty et de Roberto Pellerey, nous pouvons affirmer que :

---

salon ou aller à une fête d'anniversaire pour enfants. Chaque *frame* comporte un certain nombre d'informations. Les unes concernent ce à quoi l'on peut s'attendre quant à ce qui devrait en conséquence se passer. Les autres concernent ce que l'on doit faire au cas où cette attente ne serait pas confirmée". […]. Nous pensons que la compréhension textuelle est amplement dominée par l'application de scénarios pertinents, tout comme les hypothèses textuelles vouées à l'échec […] dépendent de l'application de scénarios erronés et "malheureux" » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 103 et 105. L'italique est de l'auteur)}.

[299] Comme l'écrit Eco lui-même : « Ma quello che si deve dire subito è che un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa. In altri termini, un testo viene emesso per qualcuno che lo attualizzi – anche se non si spera (o non si vuole) che questo qualcuno concretamente ed empiricamente esista » (*Ibidem*, pp. 52-53), {« Pour le moment disons ceci : un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres

> Secondo Eco, il significato non è una proprietà intrinseca del testo, ma si situa tra il testo e le sue interpretazioni possibili, ovvero, in termini peirceani, tra il segno e i suoi interpretanti. Si osservi bene che Eco non arriva mai a sostenere che il senso del testo risieda interamente nell'uso specifico che ciascun singolo lettore ne fa [...] : solo, il senso racchiuso nel testo, sotto forma di "istruzioni per l'inserzione contestuale" dei lessemi (delle parole) che lo compongono, è per Eco una pura virtualità, una matrice di sensi possibili, che il lettore, con la sua attività inferenziale, rende effettiva, *attualizzando* uno (o più) dei suoi percorsi interpretativi possibili.[300]

Donc, du moment que le sens du texte est inscrit dans ses structures, non pas comme étant déjà définitivement donné, mais bien comme une pure virtualité, son actualisation présuppose des processus de coopération interprétative entre le texte et son lecteur, qui se caractérisent par le rapport dialectique qui s'instaure, d'une part, entre les contraintes structurales imposées par le texte et les libertés interprétatives s'ouvrant au lecteur, et, d'autre part, entre les plurielles possibilités de lecture prévues par le texte et les réelles compétences et les concrètes activités herméneutiques engagées par le lecteur.

C'est pourquoi, afin de bien expliquer en quoi consistent précisément ces processus de coopération interprétative, dans la prochaine partie nous étudierons les stratégies textuelles de l'« Auteur Modèle » et du « Lecteur Modèle » qui, selon Eco, orientent la lecture d'un texte à travers les instructions précises que ce dernier donne au lecteur pour activer les compétences encyclopédiques utiles à l'interprétation adéquate de son sens.

2.2.1. Le principe de la coopération interprétative entre texte et lecteur : les stratégies textuelles de l'« Auteur Modèle » et du « Lecteur Modèle » entre possibilités et limites

Selon Eco, dans son travail d'interprétation du texte, en actualisant sa surface linguistique composée aussi de non-dits et d'implicites, le lecteur est appelé à coopérer avec lui au moyen de processus interprétatifs qui, impliquant des inférences, des

---

mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement » (*Ibidem*, p. 67. L'italique est de l'auteur).

[300] Valentina Pisanty, Roberto Pellerey, *Semiotica e interpretazione*, Milano, Bompiani, 2004, p. 336 (l'italique est des auteurs), {« Selon Eco, le sens n'est pas une propriété intrinsèque du texte, mais il se situe entre le texte et ses interprétations possibles, à savoir, en termes peirciens, entre le signe et ses interprétants. Il faut bien remarquer qu'Eco ne parvient jamais à soutenir que le sens du texte réside entièrement dans l'usage spécifique que chaque lecteur en fait […] : mais le sens recelé dans le texte, sous la forme d'"instructions pour l'insertion contextuelle" des lexèmes (des mots) qui le composent, est pour Eco une pure virtualité, une matrice de sens possibles, que le lecteur, avec son activité inférentielle, rend effective, *en actualisant* un (ou plusieurs) de ses parcours interprétatifs possibles » (N.T. L'italique est des auteurs)}.

explicitations et des hypothèses explicatives, contribuent à déterminer les contenus textuels et à leur attribuer des sens appropriés et précis. Comme l'affirme Eco lui-même :

> […] se tutti questi processi vengono visti come casi in cui il testo lascia i propri contenuti allo stato virtuale attendendosi dal lavoro cooperativo del lettore la loro attualizzazione definitiva, si può [...] parlare di presupposizione, perché infine qualcosa unifica pur sempre questi processi così diversi, ed è appunto il fatto che un testo è sempre in qualche modo *reticente*.[301]

Si, du point de vue de la manifestation de son sens, le texte se montre « réticent », car certains de ses contenus sont implicites et ne peuvent pas être explicités sans que la surface linguistique textuelle ne soit actualisée, et si, en suivant Eco, nous pouvons considérer le texte comme « [...] una macchina pigra che esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire spazi di non-detto o di già-detto rimasti per così dire in bianco, allora il testo altro non è che una macchina presupposizionale »[302]. En développant ces considérations, nous pouvons alors soutenir que, selon la conception échienne du texte comme « machine présuppositionnelle », l'interprétation de son sens repose nécessairement sur les présuppositions, c'est-à-dire sur toute une série de complexes opérations logico-cognitives de formulation d'inférences et de conjectures que le lecteur doit produire tout au long de sa lecture afin d'essayer de remplir les non-dits et les implicites, émergeant de la surface expressive textuelle, de sens divers qui, en raison du fait qu'ils sont hypothétiques, doivent suivre l'organisation structurale du texte, qui les stimule et les oriente à la fois, pour être proposés et vérifiés comme étant cohérents et valables.

Cela dit, ce qui nous semble toutefois important de bien mettre en relief est que, pour Eco, étant donné que le rôle coopératif du lecteur présuppose donc qu'il remplisse aussi de sens les "vides" sémantiques du texte, l'interprétation du sens de ce dernier, contrairement à ce qui est affirmé et pratiqué par des courants de critique littéraire déconstructionnistes[303], ne consiste pas à donner libre cours aux présuppositions et aux

---

[301] Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 25 (l'italique est de l'auteur), {« […] si tous ces processus sont considérés comme des cas où le texte laisse ses contenus à l'état virtuel en attendant du travail coopératif du lecteur leur actualisation définitive, on peut alors […] parler de présupposition, parce qu'il existe bien quelque chose pour unifier ces processus différents : c'est le fait que le texte est toujours, en quelque sorte, *réticent* » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 30. L'italique est de l'auteur)}.

[302] *Ibidem*, pp. 24-25 {« […] une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle » (*Ibidem*, p.29)}.

[303] Sur la critique littéraire déconstructionniste, voir notamment : Harold Bloom, *Deconstruction and Criticism*, New York, Seabury Press, 1980 ; Jonathan Culler, *On Deconstruction : Theory and Criticism after*

lectures les plus débridées, qui ne tiennent compte que des intentions et des exigences les plus personnelles du lecteur. Tout au contraire, pour lui, la construction du sens – et, par conséquent, toutes les opérations inférentielles et conjecturales qui en sont à la base – dépendent directement de la structuration particulière des formes expressives et des contenus thématiques du texte, qui est justement conçue en vue d'encourager et de diriger les activités interprétatives du lecteur, qui doivent, de cette façon, entreprendre certains parcours de sens plutôt que d'autres. C'est d'ailleurs pour cette raison que, après avoir postulé la coopération du lecteur comme la condition *sine qua non* de l'actualisation du texte, Eco ajoute que :

> […] *un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo*: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come d'altra parte in ogni strategia.[304]

Ce qui ressort clairement de ces propos c'est le principe selon lequel le processus interprétatif du texte, qui fait partie de la stratégie générative de ce dernier, est en quelque sorte prévu par cette même stratégie, qui, de ce fait, fonde non seulement la génération, mais aussi l'interprétation du texte lui-même. Cette stratégie à la fois générative et interprétative est créée par l'auteur du texte en pensant aux compétences précises que le lecteur doit posséder, pour qu'il puisse suivre les coups linguistiques et narratifs qu'elle met en œuvre, et qui lui permettent ainsi de conférer des sens spécifiques aux contenus exprimés par le texte. Pour faire cela, l'auteur doit donc imaginer une sorte de lecteur-modèle qui, à l'aide des compétences qui lui sont requises, soit en mesure de comprendre convenablement le texte objet de sa lecture[305]. Comme l'écrit Eco lui-même :

Structuralism, Ithaca, Cornell University Press, 1982 ; Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980 (traduit en français sous le titre *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007).

[304] Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 54 (l'italique est de l'auteur), {« […] *un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 68 et 70. L'italique est de l'auteur)}.

[305] À ce propos, Eco précise en outre que l'auteur ne se limite à présupposer, mais il « […] *istituisce* la competenza del proprio Lettore Modello. […]. […] prevedere il proprio Lettore Modello non significa solo "sperare" che esista, significa anche muovere il testo in modo da costruirlo. Un testo non solo riposa su, ma contribuisce a produrre una competenza » (*Ibidem*, p. 56. L'italique est de l'auteur), {« L'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps il *l'institue*. […]. […] prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire » (*Ibidem*, p. 72. L'italique est de l'auteur)}.

> Per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi a una serie di competenze [...] che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l'insieme delle competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente.[306]

Dès lors, deux observations importantes s'imposent. La première est que ce Lecteur Modèle ne doit pas être confondu avec le lecteur empirique, c'est-à-dire avec l'individu en chair et en os, qui lit effectivement le texte et qui est porteur de ses propres compétences et croyances. Ce Lecteur Modèle est plutôt le lecteur-type que l'auteur du texte présuppose comme étant un ensemble d'instructions de lecture et de mouvements interprétatifs que le texte lui-même prévoit et suscite chez le lecteur empirique afin que celui-ci les réalise concrètement et correctement[307]. Pour le dire autrement, le Lecteur Modèle représente donc le rôle textuel qui peut et doit être rempli par tout lecteur empirique qui, tout le long de sa lecture, soit capable d'en suivre les traces et d'en endosser les habits pour actualiser, juste comme il faut, la stratégie discursive et narrative du texte.

L'un des exemples qu'Eco donne à ce sujet est constitué par le Lecteur Modèle de *Finnegans Wake* de Joyce. Voici ce qu'il dit :

---

[306] *Ibidem*, p. 55 {« Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences […] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi génératívement » (*Ibidem*, p. 71)}.

[307] Ainsi décrit, le Lecteur Modèle d'Eco semble, selon nous, avoir de nombreux points communs avec le « lecteur implicite » de Wolfgang Iser, tel qu'il est défini, en ces termes, dans *L'acte de lecture* (1976) : « À la différence des types de lecteurs [l'*archilecteur* de Riffaterre (1966), le *lecteur informé* de Fish (1970) et le *lecteur visé* de Wolff (1971)] dont il a été question jusqu'ici, le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes [lire "des instructions"] du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte » (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Sprimont, Mardaga, [1985] 1997, p. 70). Toutefois, en dépit de ces analogies, et d'autres, entre les deux figures du lecteur-type textuel, une de leurs divergences majeures réside, à notre sens, dans le fait que, contrairement au lecteur implicite d'Iser, pour Eco, le Lecteur Modèle est un rôle stratégique, dont les instructions et les compétences requises ne sont pas seulement instituées et agencées à dessein dans le texte par son auteur (implicite ou Modèle), mais doivent aussi être actualisées par le lecteur empirique, tout comme le texte lui suggère de le faire et selon ses connaissances encyclopédiques, pour que ce lecteur puisse en donner une interprétation libre, mais fidèle, c'est-à-dire faite en tenant compte tant de ses intentions que des intentions du texte lui-même. Sur ce dernier point, voir la dernière partie de ce chapitre.

> […] il *Finnegans Wake* si attende un lettore ideale, con molto tempo a disposizione, con molta sagacia associativa, con una enciclopedia dai confini sfumati, ma non *qualsiasi* tipo di lettore. Il proprio Lettore Modello se lo costruisce scegliendo i gradi di difficoltà linguistica, la ricchezza dei riferimenti, e inserendo nel testo chiavi, rimandi, possibilità sia pure variabili di letture incrociate. Il Lettore Modello di *Finnegans Wake* è quell'operatore capace di attuare, nel tempo, il maggior numero possibile di queste letture incrociate.
>
> In altre parole, anche l'ultimo Joyce, autore del testo più aperto di cui sia possibile parlare, costruisce il proprio lettore attraverso una strategia testuale. Riferito a lettori che il testo non postula e non contribuisce a produrre, il testo diventa illeggibile (più di quanto non sia), oppure diventa un altro libro.[308]

La seconde observation, étroitement liée à la première, est que ce Lecteur Modèle a un équivalent spéculaire dans la figure textuelle de l'Auteur Modèle. En fait, celui-ci remplit un rôle du même type, bien que d'un point de vue diamétralement opposé, à savoir celui de disséminer dans le texte, selon un dessin et un ordre spécifiques, les traces et les coups par lesquels sa stratégie de génération du texte s'y déroule. Par conséquent, nous comprenons bien que l'Auteur Modèle coïncide avec cette stratégie générative du texte, ainsi que le Lecteur Modèle correspond, pour sa part, à la stratégie de son interprétation. Mais, comme pour le Lecteur Modèle, aussi pour l'Auteur Modèle, il faut faire une distinction et remarquer que ce dernier ne doit pas être associé à l'auteur empirique, qui, quant à lui, est la personne réelle et historique, qui a écrit le texte et dont le nom apparaît visiblement sur sa couverture.

C'est pourquoi, l'Auteur Modèle peut être défini comme la stratégie générative du texte, qui y est inscrite par l'auteur empirique et qui émerge pendant la lecture pour permettre au lecteur empirique de comprendre comment le texte fonctionne. En revanche, le Lecteur Modèle peut, de son côté, être défini comme la stratégie interprétative du texte, qui y est prévue par l'auteur empirique et que le lecteur empirique doit reproduire pour faire fonctionner pertinemment le texte. En somme, l'Auteur Modèle et le Lecteur Modèle sont

---

[308] Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 58-59 (l'italique est de l'auteur), {« […] *Finnegans Wake* attend un lecteur idéal, totalement disponible, doué d'une grande sagacité associative, d'une encyclopédie aux limites vagues, mais pas *n'importe quel* type de lecteur. Son Lecteur Modèle, il se le construit en choisissant les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et en insérant dans le texte des clés, des renvois, des possibilités, même variables, de lectures croisées. Le Lecteur Modèle de *Finnegans Wake*, c'est cet opérateur capable de mettre en acte, dans le temps, le plus grand nombre possible de lectures croisées. En d'autres mots, dans sa production ultime, même Joyce, l'auteur du texte le plus ouvert dont il nous soit donné de parler, construit son propre lecteur à travers une stratégie textuelle. Référé à des lecteurs que le texte ne postule pas et qu'il ne contribue pas à produire, le texte devient illisible (plus qu'il ne l'est) ou alors cela devient un autre livre » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 75-76. L'italique est de l'auteur)}.

bien des rôles stratégiques, symétriques mais distincts, qui concourent à former une même et double stratégie textuelle, qui est mise en œuvre par le lecteur empirique au cours de sa lecture du texte. Ainsi conçue, cette double stratégie se charge donc de donner des instructions de lecture, en suivant lesquelles le lecteur empirique est en mesure de formuler des hypothèses interprétatives, qui lui permettent à la fois de pouvoir comprendre comment le texte fonctionne et, en tenant compte de son mode particulier de fonctionnement, de pouvoir le lire tout comme il exige d'être lu[309].

En outre, après avoir énoncé cela, Eco ajoute cependant que ce n'est qu'à travers la surface linguistique textuelle, sous laquelle elle peut être décelée, et à travers les structures discursives, narratives, actantielles et idéologiques du texte, dans lesquelles elle peut être saisie dans le développement de tous ses mouvements, que cette double stratégie textuelle organise et, en même temps, suggère au lecteur empirique les actes spécifiques de coopération interprétative qu'il doit accomplir. Dans cette optique, le succès de cette coopération interprétative ne peut alors se produire que grâce à l'exécution, menée correctement par le lecteur, des opérations d'actualisation du contenu et d'élaboration d'hypothèses de sens que cette double stratégie textuelle présuppose chez lui[310]. Ce qui revient à dire que la tâche coopérative, qui lui est précisément demandée, consiste à bien reconstruire et réaliser conjointement, au moment de sa lecture du texte, les mouvements fondamentaux de sa stratégie, tant sur le plan génératif que sur le plan interprétatif, car le processus interprétatif prévu par le texte va de pair avec le déroulement de son projet génératif, dont il fait d'ailleurs partie intégrante[311].

---

[309] Pour élaborer les observations que nous avons exposées dans ces dernières pages, nous nous sommes appuyés sur le troisième chapitre de *Lector in fabula*, intitulé « Le Lecteur Modèle », et notamment sur ses dernières sections (pp. 53-66 pour la version italienne et pp. 67-86 pour l'édition française).

[310] « [...] per cooperazione testuale non si deve intendere l'attualizzazione delle intenzioni del soggetto empirico dell'enunciazione, ma le intenzioni virtualmente contenute dall'enunciato. [...]. La cooperazione testuale è fenomeno che si realizza [...] tra due strategie discorsive, non tra due soggetti individuali [autore e lettore empirici] » (*Ibidem*, pp. 62-63), {« [...] par "coopération textuelle", on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé. [...]. La coopération textuelle est un phénomène qui se réalise […] entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels [auteur et lecteur empiriques] » (*Ibidem*, pp. 81-82)}. Comme nous le verrons mieux dans la section suivante de ce chapitre, la coopération interprétative sera définie comme la coopération que le lecteur empirique doit établir entre Auteur Modèle et Lecteur Modèle afin de réaliser l'*intentio operis*, à savoir l'intention de l'œuvre ou du texte.

[311] «Un testo è un artificio sintattico-semantico-pragmatico la cui interpretazione prevista fa parte del proprio progetto generativo. [...]. Per chiarire questa definizione occorre anzitutto rappresentare un testo come un sistema di nodi o di "giunti" e di indicare a quali di tali nodi è attesa e stimolata la cooperazione del Lettore Modello » (*Ibidem*, p. 67), {« Un texte est un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son propre projet génératif. [...]. Pour clarifier cette définition, il faut avant tout représenter un texte comme un système de nœuds ou de "joints" et indiquer où – à quels nœuds – la coopération du Lecteur Modèle est attendue et stimulée » (*Ibidem*, p. 87)}.

Toujours à propos de la tâche coopérative du lecteur, Eco affirme aussi que le parcours interprétatif de ce dernier passe par plusieurs niveaux de coopération textuelle. Ces niveaux sont conçus par l'auteur italien, non pas comme des étapes fixes, à franchir obligatoirement selon un ordre précis, mais plutôt comme des opérations mobiles, libres et contraignantes en même temps, qui constituent le fondement du processus interprétatif du texte et qui, prévues par la stratégie textuelle, réalisent, suivant les directions que le lecteur lui donne, le parcours de lecture qu'il décide d'entreprendre. L'existence de ces niveaux de coopération textuelle – qui, pour Eco, n'étant pas réelle, est théoriquement postulée – est donc fonction de l'intervention du lecteur qui, en partant du principe selon lequel l'interprétation du texte procède de l'actualisation de sa surface expressive et de ses contenus fondamentaux à l'analyse de ses différentes et profondes structures signifiantes, est amené à effectuer ces opérations coopératives que la stratégie textuelle lui suggère et qui lui permettent, sur la base des portions textuelles actualisées et des structures textuelles analysées, de bien comprendre les valeurs et les thèmes évoqués, qui contribuent ainsi à la détermination des sens véritables du texte.

En effet, selon la représentation schématique des différents niveaux de coopération textuelle proposée par Eco dans le quatrième chapitre de son *Lector in fabula*, le processus interprétatif du texte affiche un certain plan de déroulement de ces niveaux, dont les directions de marche et les parcours de sens ne sont pas cependant censés suivre un ordre de lecture rigoureusement imposé[312]. Contrairement au modèle greimassien du parcours génératif du sens, strictement hiérarchisé et unidirectionnel, avec lequel il partage tout de même l'idée d'un parcours du sens se manifestant par différents niveaux coopératifs et par différentes structures textuelles, le modèle échien représentant le processus interprétatif du texte permet de décrire un parcours de lecture pluridirectionnel et non prédéterminé, dont le sens est fondé précisément sur l'intervention décisive, à la fois libre et limitée, du lecteur. Ce qui caractérise le plus le modèle échien est le fait que celui-ci, ne suivant pas le postulat greimassien en vertu duquel, étant déjà donné dans le texte, le sens s'y génère et

[312] Nous tenons à faire remarquer que les termes, tels que « marche », « mouvement », « direction », « parcours », « arbre », « rhizome », etc., que nous utilisons dans ces pages pour approfondir le sujet de l'interprétation du texte par le lecteur, nous servent aussi pour introduire ici un thème que nous développerons par la suite. Il s'agit du thème du parcours interprétatif qui est entrepris par le lecteur du texte narratif-interprète du monde réel et qui, dans ses directions et ses mouvements coopératifs, est censé "basculer" sans cesse de la réalité à la fiction et de la fiction à la réalité. Comme il sera mieux expliqué dans les pages suivantes, en traitant aussi du livre d'Eco *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994), ce thème sera évoqué notamment en relation avec le sujet des « promenades inférentielles » dans les « bois du roman et d'ailleurs », qui permettent au lecteur de quitter momentanément le monde fictionnel et de retourner dans le monde réel, afin de se saisir dans celui-ci d'un « butin intertextuel » à emporter dans celui-là.

s'y déploie de manière complétement autonome, prévoit au contraire que le sens du texte ne puisse se donner que grâce aux activités interprétatives du lecteur qui, à partir de l'actualisation de la surface expressive du texte et de ses contenus fondamentaux, le remplit progressivement de sens qu'il définit en choisissant les directions de marche que la stratégie textuelle soumet à son parcours de lecture. Pendant son travail de coopération interprétative, ne devant pas respecter rigoureusement une certaine hiérarchie des niveaux coopératifs, le lecteur n'est pas appelé, d'après Eco, à suivre un parcours préétabli qui l'amènerait à repérer, d'abord, les structures discursives et, ensuite et graduellement, les structures narratives, actantielles et idéologiques. Bien au contraire, selon lui, du fait qu'il n'est pas censé s'en tenir à un ordre fixe, logique ou temporel, des niveaux coopératifs, après avoir attaqué la surface linguistique du texte – comme l'expliquent très pertinemment Pisanty et Pellerey :

> […] può benissimo darsi che il lettore, fin dalle prime righe, avanzi delle ipotesi circa i ruoli assunti dai vari personaggi (strutture attanziali), il tipo di mondo allestito dal testo (mondi possibili), i valori ideologici in gioco (strutture ideologiche), e così via. Dunque, i vari livelli di cui parla Eco non corrispondono ad altrettanti fasi del processo interpretativo, ma rappresentano diverse operazioni che l'interprete può compiere, anche simultaneamente o in ordine sparso, nel corso della lettura.[313]

Le processus de coopération interprétative décrit par le modèle échien, s'il n'impose pas au lecteur de respecter une hiérarchie de niveaux rigide et prédéterminée, présuppose quand même qu'il observe un certain plan de déroulement de ces mêmes niveaux. Ce plan établit, en effet, qu'il ne puisse pas ne pas commencer par ces opérations interprétatives, qui lui permettent d'actualiser la manifestation expressive du texte et ses structures discursives fondamentales, et qui consistent à attribuer à ses énoncés les contenus les plus appropriés, à focaliser les premiers thèmes abordés et à formuler les premières hypothèses de sens[314]. Mais, ensuite, après avoir fixé comme point de départ incontournable

[313] Valentina Pisanty, Roberto Pellerey, *op.cit.*, p. 342, {« [...] il se peut très bien que, dès les premières lignes, le lecteur avance des hypothèses sur les rôles remplis par les divers personnages (structures actantielles), le type de monde représenté par le texte (mondes possibles), les valeurs idéologiques en jeu (structures idéologiques), et ainsi de suite. Donc, les niveaux dont Eco parle ne correspondent pas à autant de phases du processus interprétatif, mais ils représentent les différentes opérations que l'interprète peut accomplir, même simultanément ou en ordre dispersé, au cours de sa lecture » (N.T.)}.

[314] « Se costrizioni gerarchiche vi sono, esse riguardano solo le caselle [i livelli] inferiori: non si può non partire dalla manifestazione lineare: ovvero, si decide di attualizzare un testo solo quando ci viene somministrato come espressione. E non si può cominciare ad attualizzarlo senza investire di contenuto le espressioni, riferendosi al sistema delle competenze semiotiche (codici e sottocodici), sistema culturale che

exactement ces deux niveaux de coopération textuelle, ce plan accorde une grande liberté de mouvement au lecteur, dont le parcours interprétatif peut aller et venir d'un niveau à un autre, sans passer par des étapes obligées, en suivant plusieurs directions possibles, car « tutti i livelli e sottolivelli […] possono essere raggiunti anche per ampli "balzi" […]. Dopodiché la lettura non è più strettamente gerarchizzata, non procede ad albero, né a *main street*, ma a *rizoma* [...] »[315].

Toutefois, ce qu'il faut dire également à ce sujet, pour nuancer quelque peu les propos qui, rapportés par ces dernières affirmations, concernent le rôle et les possibilités du lecteur, est le fait que sa liberté de mouvement n'est jamais ni illimitée, ni inconditionnelle, mais qu'elle est toujours sujette à des limites et à des règles d'interprétation à respecter. Comme nous l'exposerons mieux dans les pages suivantes, ces limites et ces règles font en sorte que la libre activité interprétative du lecteur ne puisse s'exprimer qu'en suivant ces « sauts » (ou mouvements) interprétatifs et ces directions de sens que la stratégie textuelle prescrit et propose à son parcours de lecture. L'interprétation – qui se fait dans la dialectique entre le texte et le lecteur, c'est-à-dire dans le cadre de la coopération entre les deux stratégies textuelles de l'Auteur Modèle et du Lecteur Modèle que le lecteur empirique doit reconstruire et réaliser dans son parcours de sens – n'est donc libre que dans le respect des droits du texte, des règles et des modalités de lecture qu'il présuppose.

2.2.2. Les compétences encyclopédiques et les opérations interprétatives demandées au lecteur par le texte selon les règles et les modalités de la coopération interprétative

À ce propos, si dans la partie précédente nous nous sommes focalisés surtout sur la description des mécanismes structuraux de la signification du texte qui prévoient et dirigent les multiples interventions interprétatives de son lecteur, dans cette partie nous expliquerons, en revanche, quelles sont les règles et les modalités textuelles qui les conditionnent et les limitent en quelque sorte. Le discours portera alors sur les

---

precede la stessa produzione della manifestazione lineare concreta » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 69), {« [...] si contraintes hiérarchiques il y a, elles ne concernent que les cases inférieures : on ne peut pas ne pas partir de la manifestation linéaire, c'est-à-dire qu'on ne décide d'actualiser un texte que lorsqu'il nous est proposé comme expression. De même qu'on ne peut pas commencer à l'actualiser sans charger de contenus les expressions, en se référant au système des compétences sémiotiques (codes et sous-codes), système culturel qui précède la production même de la manifestation linéaire concrète » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp.89-90)}.

[315] *Ibidem* (les italiques sont de l'auteur), {« […] tous les niveaux et sous-niveaux […] peuvent être atteints par des grands "sauts" […]. Après quoi, la lecture n'est plus strictement hiérarchisée, elle ne procède pas par arbre ni par *main street*, mais par *rhizome* […] » (*Ibidem*. Les italiques sont de l'auteur)}.

compétences encyclopédiques et sur les opérations interprétatives spécifiques qui, demandées au lecteur par le texte en tenant compte de ces règles et de ces modalités, doivent être engagées afin d'établir une coopération interprétative appropriée et fructueuse.

En ce sens, selon Eco, la coopération peut être considérée comme réussie lorsque l'initiative interprétative du lecteur se réalise pleinement, en prenant le texte comme le guide et le paramètre de ses propres lectures possibles. Dans le cas où ce dernier n'est pas envisagé ainsi, la dialectique coopérative risque de pencher trop du côté du lecteur, en ouvrant la voie à des interprétations et à des sens, qui peuvent aller bien au-delà d'une réception correcte du texte. C'est pour cette raison que, dans les pages suivantes, sera aussi abordé le thème des limites et des critères extratextuels qui, acceptés de façon intersubjective et dépendants des différents contextes historiques et culturels de référence, réglementent les libres activités interprétatives du lecteur.

Cela dit, en ce qui concerne les règles et les modalités que le texte présuppose que le lecteur suive pour son interprétation adéquate, il faut tout d'abord préciser que le modèle théorique d'Eco prévoit que, dans son actualisation des contenus à partir de la surface expressive textuelle, le lecteur accomplisse des mouvements interprétatifs « en intension »[316]. En clair, il s'agit de toutes ces opérations inférentielles et présuppositionnelles que le lecteur doit effectuer pour reconstruire, au cours de sa lecture, les structures de sens internes au texte (de type discursif, narratif, actantiel et idéologique)

[316] Selon Eco « [...] i movimenti compiuti dal lettore *in estensione* [possono essere esemplificati da queste domande:] (quali individui sono in gioco, quali stati del mondo, quali corsi di eventi? ci troviamo di fronte a una serie di asserti che riguardano il mondo in cui viviamo o un mondo possibile? e qualunque sia questo mondo, quali previsioni possiamo fare circa ciò che sta per verificarvisi?). [...] i movimenti compiuti dal lettore *in intensione* [possono essere esemplificati da queste domande]: quali proprietà assegneremo agli individui in gioco, indipendentemente dal fatto che essi esistano o no nel mondo della nostra esperienza? quali astrazioni essi rappresentano? sono buoni o cattivi? più individui svolgono lo stesso ruolo? eccetera » (*Ibidem*, p. 184. Les italiques sont de l'auteur), {« […] les mouvements accomplis par le lecteur *en extension* [peuvent être exemplifiés par les questions suivantes] : quels sont les individus en jeu, quels sont les états du monde, les cours d'événements ? Sommes-nous face à une série d'assertions qui concernent le monde où nous vivons ou un monde possible ? Et quel que soit ce monde, quelles prévisions pouvons-nous faire sur ce qui va se passer ? […] les mouvements accomplis par le lecteur *en intension* [peuvent être exemplifiés par les questions suivantes] : quelles propriétés assignerons-nous aux individus en jeu, indépendamment du fait qu'ils existent ou non dans le monde de notre expérience ? Quelles abstractions représentent-ils ? Sont-ils bons ou mauvais ? Plusieurs individus jouent-ils le même rôle ? etc. » (*Ibidem*, p. 244. Les italiques sont de l'auteur)}. Autrement dit, les mouvements « en intension » sont ces mouvements interprétatifs, qui permettent au lecteur d'attribuer des propriétés sémantiques (idéologiques et/ou axiologiques) aux personnes, choses et faits, désignés par les énoncés textuels, sur la base de ses propres compétences encyclopédiques et des références internes au texte. En revanche, les mouvements « en extension » sont ces mouvements interprétatifs, qui permettent au lecteur d'établir si les individus et les événements, qui sont décrits dans le texte, se réfèrent au monde de son expérience de la réalité ou à un monde de fiction, différent et parfois alternatif au premier, afin de mieux comprendre ainsi les significations qui s'en dégagent. Mais, dans les deux cas, il s'agit, en général, de mouvements par lesquels le lecteur peut interpréter les sens textuels non seulement par rapport aux caractéristiques formelles et thématiques, propres au texte lui-même, mais aussi par rapport aux connaissances que le lecteur a du monde réel et des autres mondes fictionnels qu'il a lus.

et qui lui permettent, par exemple, d'attribuer des contenus sémantiques spécifiques aux divers énoncés textuels lus, de comprendre l'ordre et le mode de déroulement des séquences narratives racontées, de repérer les rôles principaux joués par les protagonistes du récit, tout comme de déterminer les différents thèmes et valeurs idéologiques évoqués.

À ce sujet, toujours en faisant référence à son modèle sémiotique qui représente le processus interprétatif se déployant par différents niveaux de coopération textuelle, Eco soutient que, dans le but d'actualiser le texte suivant son mode de fonctionnement et ses structures de signification, le lecteur est appelé à le remplir de sens en observant certaines règles textuelles de nature linguistique et pragmatique. En d'autres termes, il affirme que, pour que le texte puisse exprimer son contenu véritable, il est nécessaire que le lecteur confère du sens à sa surface expressive à travers l'application des règles les plus élémentaires et, parfois, les plus automatiques de décodage. Donc, en partant de la lecture des mots, des phrases, des paragraphes et des chapitres, qui constituent la « manifestation linéaire »[317] du texte qui est son seul niveau réellement existant, tous les autres niveaux n'étant que des descriptions abstraites faites à des fins théoriques et critiques, et en appliquant à ce qu'il lit ces règles de décodage, le lecteur a tout de suite la possibilité de comprendre, en vertu de l'activation du format de l'encyclopédie requis, non seulement la langue du texte en question grâce aux codes linguistiques qu'il possède, mais aussi les circonstances d'énonciation, qui lui font dire si le texte qu'il lit est un roman, une nouvelle ou autre, dans quelle période historique, dans quel contexte socio-culturel et par qui il a été produit[318].

---

[317] « Chiamiamo manifestazione lineare del testo la sua superficie lessematica. Il lettore applica alle espressioni un dato codice, o meglio un sistema di codici e sottocodici per trasformare le espressioni in un primo livello di contenuto (strutture discorsive) » (*Ibidem*, p. 71), {« Nous appelons manifestation linéaire du texte sa surface lexématique. Le lecteur applique aux expressions un système de règles linguistiques pour transformer les expressions dans un premier niveau de contenu (structures discursives) » (*Ibidem*, pp. 92 et 94)}.

[318] Comme nous avons choisi de nous occuper seulement des textes narratifs, car le modèle interprétatif échien porte essentiellement sur ces derniers, nous réduisons les circonstances d'énonciation à celles qui caractérisent ce genre de textes. Mais, plus en général, en parlant d'autres types de texte (essai universitaire, écrit de vulgarisation, conversation entre amis, discours institutionnel, plaisanterie, thèse de doctorat, etc.), afin de bien comprendre l'acte de communication auquel il est confronté, le destinataire doit reconstruire les circonstances d'énonciation en prenant en considération, selon les cas, aussi l'identité de l'émetteur, le lieu et l'occasion spécifiques où l'acte se déroule, etc. Par exemple, dans le cas d'un texte écrit, les circonstances d'énonciation peuvent être inférées des indices textuels et paratextuels, tels que les marqueurs d'identité, les déictiques, les formules de genre stéréotypées (« Il était une fois… »), le nom de l'auteur, le titre, les sous-titres, la date et le lieu de publication, etc. L'importance de ces indices réside alors dans le fait que c'est aussi grâce à ces inférences que le lecteur peut formuler ses premières hypothèses (à confirmer ou à infirmer par la suite de sa lecture) sur le genre textuel pour en établir les caractéristiques, pour décider quelles compétences encyclopédiques activer et quelles attitudes interprétatives assumer (dans le cas d'un conte de fées, suspension de l'incrédulité et acceptation du fait que des animaux anthropomorphisés puissent parler).

Si les circonstances d'énonciation, que le lecteur reconstruit sur la base des indices textuels et paratextuels qu'il identifie, lui permettent de faire des premières considérations sur le genre de texte qu'il actualise, les codes linguistiques lui servent, en revanche, à attribuer à ses expressions les contenus les plus appropriés et, en tenant compte de ces derniers, à formuler les premières hypothèses de sens, ainsi que les premières présuppositions et prévisions autour des possibles développements futurs de ce qu'il est en train de lire. Qu'il s'agisse des règles grammaticales contenues dans le dictionnaire de base de la langue du texte, qui permettent au lecteur d'attribuer un premier sens dénotatif aux mots lus, ou bien des règles de coréférence textuelle, qui lui permettent de reconnaître la cohérence logique et sémantique des renvois établis entre les mots d'une séquence linguistique donnée, ou encore des règles de sélection co-textuelle et contextuelle, qui lui permettent de sélectionner, parmi tous les sens prévus d'un mot, le sens précis requis par son co-texte ou son contexte de référence, ou enfin des règles d'hypercodage, qui lui permettent de repérer dans le texte des expressions hautement codées aux effets de sens rhétoriques, stylistiques et idéologiques conventionnellement connotés et connus (catachrèses, phrases figées, formules de genre comme « Il était une fois » ou « cherchez la femme », « camarade », « patrie », etc.) ; dans tous ces cas, ces règles font office de codes, qui fournissent au lecteur des instructions de lecture qu'il est appelé à mettre en œuvre pour pouvoir élaborer les inférences et les interprétations spécifiques, qui lui sont précisément demandées par le processus d'actualisation aussi bien de la manifestation linéaire que du contenu du texte et qui, théoriquement, sont censées l'aider à mieux cerner et construire les sens qui y sont véhiculés[319].

À cet effet, c'est-à-dire afin de bien définir les sens du texte que sa stratégie discursive et narrative prédispose, comme l'écrit Eco lui-même, le lecteur peut en outre faire référence à d'autres règles de décodage, à savoir à des scénarios communs et intertextuels. Ces scénarios (ou *frames*) sont des situations stéréotypées, qui comprennent, par exemple, les situations propres aux expériences de vie communes à tout le monde, telles que « visite à un supermarché », « fête d'anniversaire » ou « repas en famille », et les situations vécues

---

Dans l'ensemble, ces règles de décodage, qui font partie des compétences encyclopédiques du lecteur, peuvent, selon nous, être assimilées à certaines des normes esthétiques et des habitudes de lecture formant l'« horizon d'attente » du lecteur chez Jauss (1972) et à certaines des conventions textuelles formant le « répertoire » chez Iser (1976).

[319] Tous ces types de règles de décodage, à caractère linguistique et pragmatique, sont traités par Eco dans la partie 6 (« Codici e sottocodici ») du chapitre 4 (« Livelli di cooperazione testuale ») de son *Lector in fabula*, dont nous nous sommes inspirés pour écrire ces deux dernières pages, ainsi que les deux suivantes. Pour l'édition italienne, cf. *Ibidem*, pp. 76-85. Pour l'édition française, la partie 6 du chapitre 4 (« Niveaux de coopération textuelle ») a pour titre « L'encyclopédie » ; cf. *Ibidem*, pp. 99-111).

par voie intertextuelle, propres aux expériences que le lecteur fait en lisant les textes appartenant à une culture donnée, telles que « persécution de la jeune fille », caractéristique du roman-feuilleton, ou « duel entre le shérif et le méchant », caractéristique du western.

Ces situations stéréotypées sont composées, dans leur schéma logique et temporel fondamental, de séquences d'actions typiques présupposant des événements et des rôles tout aussi typiques, qui représentent ces situations dans leur particularité la plus emblématique et qui permettent ainsi de les identifier comme étant des représentations-type de certaines expériences de la vie pratique et culturelle humaine. Justement en raison de leur valeur pratique et culturelle spécifique, ces situations sont tellement représentatives et connues qu'elles non seulement sont, de cette même façon, codées et enregistrées dans l'encyclopédique de base d'une communauté donnée, mais sont largement partagées et reconnues par tous ses membres.

C'est pourquoi, dans le cadre du texte narratif, lors de son actualisation de ce dernier, en reconnaissant dans les séquences d'actions, dans les faits et dans les personnages effectivement lus les séquences d'actions, les événements et les rôles formant le schéma fondamental de certains de ces scénarios communs[320] et intertextuels[321], le lecteur, compte tenu de la stratégie textuelle et des compétences encyclopédiques requises[322], est en mesure

[320] « […] le sceneggiature dette "comuni" provengono al lettore dalla sua normale competenza enciclopedica, che condivide con la maggior parte dei membri della cultura a cui appartiene, e sono per lo più *regole per l'azione pratica* [...] » (*Ibidem*, p. 84. L'italique est de l'auteur), {« [...] les scénarios dits "communs" proviennent de la compétence encyclopédique normale du lecteur, qu'il partage avec la majeure partie des membres de la culture à laquelle il appartient ; ce sont dans l'ensemble des *règles pour l'action pratique* […] » (*Ibidem*, p. 108. L'italique est de l'auteur)}.

[321] « Le sceneggiature intertestuali invece sono schemi retorici e narrativi che fan parte di un corredo selezionato e ristretto di conoscenze che non tutti i membri di una data cultura posseggono. Ecco quindi perché alcuni sono capaci di riconoscere la violazione di regole di genere, altri di prevedere più facilmente come una storia andrà a finire, mentre altri, che non posseggono sceneggiature sufficienti, sono esposti a godere o a soffrire di sorprese, colpi di scena, soluzioni che il lettore sofisticato giudica invece abbastanza banali » (*Ibidem*), {« Les scénarios intertextuels, eux, sont au contraire des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous. Voilà pourquoi certaines personnes sont capables de reconnaître la violation des règles de genre, d'autres de prévoir la fin d'une histoire, tandis que d'autres enfin, qui ne possèdent pas de scénarios suffisants, s'exposent à jouir ou à souffrir des surprises, des coups de théâtre ou des solutions que le lecteur sophistiqué jugera, lui, assez banales » (*Ibidem*)}.

[322] Au sujet des compétences encyclopédiques requises spécifiquement par les scénarios communs et intertextuels, Eco distingue et indique ces compétences de deux façons différentes. Pour lui, afin de reconnaître les scénarios communs, le lecteur doit posséder une « compétence encyclopédique normale » correspondant grosso modo au savoir moyen de sa culture d'appartenance. En revanche, pour reconnaître les scénarios intertextuels, il doit posséder une « compétence intertextuelle », qu'il peut acquérir au moyen de sa fréquentation d'autres textes et qui « […] rappresenta un caso speciale di ipercodifica e stabilisce le proprie sceneggiature. […]. La competenza intertestuale (estrema periferia di una enciclopedia) comprende *tutti* i sistemi semiotici familiari al lettore » (*Ibidem*, p. 81. L'italique est de l'auteur), {« […] représente un cas spécial d'hypercodage et établit ses propres scénarios. […]. La compétence intertextuelle (extrême périphérie

de mobiliser ces connaissances, qui lui permettent de comprendre si la règle de tel ou tel scénario codé est observée ou enfreinte par l'auteur et, de la sorte, lui permettent aussi de pouvoir effectuer des inférences, pour interpréter correctement la partie du texte qu'il lit, et, en même temps, de pouvoir élaborer des prévisions, pour imaginer le contenu probable des autres parties textuelles, tout comme leurs possibles développements narratifs.

Or, selon Eco, en appliquant les règles coopératives que nous venons d'examiner et que le lecteur est censé maîtriser, ce qui permet à ce dernier, durant son actualisation de la surface expressive du texte, de pouvoir bien déterminer le contenu des portions textuelles actualisées et en interpréter, de manière adéquate, les sens c'est le *topic*. Le *topic* est le thème spécifique, qui caractérise un ou plusieurs énoncés linguistiques, une ou plusieurs séquences narratives du texte, ou bien le texte dans sa globalité. En tant que tel, il est l'hypothèse interprétative que le lecteur formule à partir de la précise partie du texte lue et qu'il envisage comme sa clé de lecture principale. Ainsi envisagé, le *topic* oriente les actualisations discursives, narratives, actantielles et idéologiques du lecteur vers un parcours de sens possible, en suivant lequel l'hypothèse initiale de *topic* peut, au fur et à mesure, être confirmée, reformulée ou modifiée complétement.

N'étant pas exprimé ouvertement et ne coïncidant ni avec le contenu ni avec le sens du texte qu'il contribue d'ailleurs à fonder, le *topic* doit être supposé en tenant compte de la stratégie textuelle, qui prévoit et suggère les inférences et les présuppositions qui permettent au lecteur de le construire ou reconstruire, de le valider ou invalider. Pour ce faire, et aussi pour conjurer la prolifération incontrôlée de sens non justifiés par le texte, le *topic*, qui remplit donc la fonction de guide et de paramètre des actualisations du lecteur, doit être cherché là où le texte « […] lo stabilisce reiterando per esempio con molta evidenza una serie di […] *parole chiave*. Altre volte queste espressioni chiave, più che essere abbondantemente distribuite sono solo strategicamente collocate »[323].

Comme l'affirme Eco lui-même, le *topic* doit être supposé et construit sur la base de ces expressions du texte qui donnent au lecteur la possibilité d'avancer « [...] un'ipotesi su una certa regolarità di comportamento testuale »[324], qui « […] fissa sia i limiti che le condizioni

---

d'une encyclopédie) comprend *tous* les systèmes sémiotiques familiers au lecteur » (*Ibidem*, p. 105. L'italique est de l'auteur)}.

[323] *Ibidem*, p. 91 (l'italique est de l'auteur), {« […] l'établit alors par la réitération très évidente d'une série de […] *mots clés*. Ces expressions clés peuvent aussi, au lieu d'être distribuées abondamment, être placées uniquement en quelques points stratégiques » (*Ibidem*, p. 118. L'italique est de l'auteur)}.

[324] *Ibidem*, p. 90, {« […] une hypothèse sur une certaine régularité de comportement textuel » (*Ibidem*, p. 117)}.

di *coerenza di un testo* »[325]. L'identification de cette hypothétique ligne de conduite cohérente du texte, que le lecteur peut observer dans la disposition régulière et stratégique de mots et d'expressions clés (au niveau des structures discursives), de situations, de faits et d'objets placés au bon endroit (au niveau des structures narratives), d'actions, de gestes et de comportements particulièrement évocateurs des personnages (au niveau des structures actantielles), d'idées et de valeurs qui reviennent constamment et à point nommé (au niveau des structures idéologiques), est ce qui « […] permette una serie di amalgami semantici che stabiliscono un dato livello di senso o *isotopia* »[326].

L'isotopie, terme qu'Eco emprunte, avec aussi celui de *topic*, à la sémiotique de Greimas[327], est un « niveau de sens », une « *coerenza di un percorso di lettura* »[328] qui sert à interpréter, de façon constante et cohérente, un ou plusieurs niveaux textuels différents à la lumière du *topic* choisi. Pour le dire autrement, l'isotopie est la « [...] costanza di un percorso di senso che un testo esibisce quando lo si sottomette a regole di coerenza interpretativa [...] »[329].

En somme, d'après Eco, en considérant le premier comme une clé de lecture spécifique en vertu de laquelle pouvoir lire, de manière homogène et directionnelle, le contenu du texte et en considérant le second comme un niveau de sens constant en vertu duquel pouvoir définir, de manière conséquente et justifiée, les structures signifiantes du texte, nous pouvons dire que le *topic* et l'isotopie, d'une part, établissent les règles pour un parcours de lecture cohérent du texte, et, d'autre part, stimulent la libre activité interprétative, inférentielle et présuppositionnelle, du lecteur. Ainsi envisagés, le *topic* et l'isotopie permettent donc à ce dernier de reconstruire, à travers les portions discursives actualisées et les unes après les autres, les séquences narratives fondamentales constituant la *fabula* du texte, et, tout en faisant cela, ils lui permettent aussi de comprendre les rôles actantiels qui y sont joués par les personnages et d'émettre des jugements sur les valeurs et les idées que chacun de ces personnages incarnent.

---

[325] *Ibidem* (l'italique est de l'auteur), {« […] fixe […] tant les limites que les conditions de *cohérence d'un texte* » (*Ibidem*. L'italique est de l'auteur)}.

[326] *Ibidem*, p. 91 (l'italique est de l'auteur), {« […] permet une série d'amalgames sémantiques qui déterminent un niveau donné de sens ou *isotopie* » (*Ibidem*, 119. L'italique est de l'auteur)}.

[327] Pour Greimas, l'isotopie est « […] un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » (Algirdas Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 188).

[328] Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 93 (l'italique est de l'auteur), {« […] *cohérence d'un parcours de lecture* […] » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 120. L'italique est de l'auteur}.

[329] *Ibidem*, p. 101, {« [...] constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative […] » (*Ibidem*, p. 131)}.

En effet, en lisant le texte, tout en tenant compte tant de sa stratégie fondamentale que de son format encyclopédique prévu et tout en actualisant son contenu à partir de sa surface expressive, le lecteur est en mesure de repérer les structures signifiantes du texte et de définir ses sens possibles en fonction justement du *topic* et de l'isotopie particuliers qu'il a choisis. Plus précisément, une fois les structures discursives actualisées sur la base de l'application des règles coopératives de lecture, de l'emploi des codes en sa possession et de l'identification d'un *topic* spécifique, le lecteur, moyennant la formulation d'une isotopie précise, peut lire les séquences narratives textuelles – et tous les événements, les personnages et leurs relations réciproques qui s'y succèdent – suivant un parcours de sens cohérent et constant, à la lumière duquel il a la possibilité d'instituer des liens causals, temporels et sémantiques entre ces séquences et de les considérer dans le cadre de portions narratives plus grandes qu'il peut synthétiser à travers des « macropropositions »[330], qui sont des petites phrases résumant et exprimant ensemble la structure narrative globale et abstraite du texte, c'est-à-dire sa *fabula*.

La *fabula*, qui, selon les dires d'Eco, est « […] lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni e la sintassi dei personaggi, il corso di eventi ordinato temporalmente »[331], doit donc être reconstruite par le lecteur en envisageant les portions narratives dans leur ordre logique et chronologique. Cela implique que, à mesure qu'il effectue sa lecture du texte, le lecteur est appelé à définir le contenu narratif de la portion textuelle lue à partir des inférences et des interprétations faites sur la base du contenu narratif tiré de la portion précédente. Mais cela implique aussi que, tout en faisant cela, il est appelé à préfigurer le cours futur des événements à travers des présuppositions et des prévisions qu'il fait à partir du contenu narratif des portions textuelles déjà actualisées. Ainsi, par le biais de ces opérations cognitives et prévisionnelles qui caractérisent les

[330] « Una volta attualizzato il livello discorsivo il lettore è in grado di sintetizzare intere porzioni di discorso attraverso una serie di *macroproposizioni* [...]. Il lettore dei *Promessi sposi* dopo aver attualizzato le strutture discorsive delle prime pagine del romanzo è in grado di formulare sommari di questo genere: "In un paesino sul lago di Como, dalle parti di Lecco, una sera verso il tramonto, il locale curato stava facendo una passeggiata quando incontrò sul suo cammino due loschi tipi che riconobbe per bravi e che pareva aspettassero proprio lui". Solo a questo punto il lettore è spinto a domandarsi: e adesso cosa capiterà al nostro curato, cosa gli diranno i bravi? » (*Ibidem*, p. 102. L'italique est de l'auteur), {« Après avoir actualisé le niveau discursif le lecteur est en mesure de synthétiser des portions entières de discours à travers une série de *macropropositions* […]. Le lecteur des *Fiancés*, après avoir actualisé les structures discursives des premières pages du roman, est capable de formuler des résumés de ce genre : "Dans un petit village sur le lac de Côme, du côté de Lecco, un soir, au soleil couchant, le curé du coin se promenait quand il rencontra sur son chemin deux types louches qu'il reconnut être des *bravi* et qui semblaient l'attendre". Déjà, le lecteur est poussé à se demander : que va-t-il arriver maintenant à notre curé, que vont lui dire les *bravi* ? » (*Ibidem*, p. 133. Les italiques sont de l'auteur)}.

[331] *Ibidem*, {« […] le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement » (*Ibidem*)}.

différents niveaux de coopération interprétative, le lecteur est capable, pas à pas, de reconstruire et à la fois de préfigurer la *fabula*, c'est-à-dire l'histoire racontée par le texte, en l'extrapolant à partir des informations que ce dernier fournit par son *intrigue*, à savoir par la manifestation linéaire, discursive et narrative, qui relate l'histoire « […] con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e in indietro (ossia anticipazioni e *flashback*), descrizioni, digressioni, riflessioni parentetiche »[332].

Dans ce contexte, pendant toute la durée du processus interprétatif, l'activité du lecteur est continuellement présupposée et sollicitée par le texte, qui lui demande d'effectuer des opérations non seulement « en intension » – comme celles que nous venons de décrire jusqu'ici – mais aussi « en extension »[333].

En effet, afin de bien déterminer le contenu et le sens des mots et des propositions formant la surface expressive du texte, le lecteur, en tenant toujours compte de la stratégie textuelle, des règles coopératives et de l'isotopie choisie, procède à attribuer des « valeurs de vérité » aux expressions référant aux actions, aux faits et aux personnages de l'histoire, en fonction des référents[334] extratextuels que ces derniers évoquent chez lui et de la portion

---

[332] Nous croyons bon de rapporter le passage en entier, où la phrase citée d'Eco est insérée, parce qu'il éclaircit bien ce que nous venons d'énoncer : « L'intreccio è invece la storia come di fatto viene raccontata, come appare in superficie, con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e in indietro (ossia anticipazioni e *flashback*), descrizioni, digressioni, riflessioni parentetiche. In un testo narrativo l'intreccio si identifica con le strutture discorsive. [...]. Quello che ci interessa a livello di stadi cooperativi è che, dopo aver attualizzato le strutture discorsive, per una serie di movimenti sintetici, si arrivino a formulare le macroproposizioni narrative » (*Ibidem*, pp. 102-103. L'italique est de l'auteur), {« Le "sujet", c'est en revanche l'histoire telle qu'elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière (anticipation et *flash-back*), ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses. Dans un texte narratif, le "sujet" s'identifie aux structures discursives. […]. Ce qui nous intéresse, nous, au niveau des stades coopératifs, c'est que, après avoir actualisé les structures discursives, à travers une série de mouvements synthétiques, on en arrive à formuler les macropropositions narratives » (*Ibidem*, pp.133-134. L'italique est de l'auteur)}.

[333] Sur ce sujet, voir aussi la note 316 à la page 223.

[334] Nous employons ici le mot « référents » pour indiquer, dans le sillage d'Eco, « […] quegli stati del mondo che si suppongono corrispondere al contenuto della funzione segnica » (Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., p. 88), {« [...] ces états du monde qui sont censés correspondre au contenu de la fonction du signe » (N.T.)}. En d'autres termes, le référent est l'objet réel et spécifique auquel renvoie, dans un contexte extra-sémiotique, le contenu sémantique de l'expression sémiotique (mot, image, dessin, etc.) qui le désigne. Par exemple, le mot « chat » réfère, par le biais de son sens (le concept de chat), à l'animal correspondant en chair et en os, qui en est donc le référent. Mais, dans un contexte sémiotique, le référent n'a pas de place, car le contenu d'une expression ne réfère pas à un objet réel, mais renvoie à son concept correspondant, à son sens, qui est une « unité culturelle » et non une entité réellement existante. « Pertanto, anche se il referente *può* essere l'oggetto nominato o designato da una espressione quando il linguaggio è usato per menzionare stati del mondo [reale, quindi extra-semiotico], si deve peraltro assumere che in principio [cioè, nell'ambito della teoria semiotica] una espressione non designa un oggetto ma veicola un CONTENUTO CULTURALE. [...]. L'oggetto semiotico di una semantica è anzitutto il CONTENUTO, non il referente, e il contenuto va definito come una UNITÀ CULTURALE (o come un insieme o addirittura una nebulosa di unità culturali interconnesse) » (*Ibidem*, pp. 91-92. L'italique et les mots en majuscules sont de l'auteur), {« C'est pourquoi, même si le référent *peut* être l'objet nommé ou désigné par une expression lorsque le langage est utilisé pour mentionner des états du monde [réel, donc extra-sémiotique], on doit par ailleurs assumer qu'en principe [c'est-à-dire, dans le cadre de la théorie sémiotique] une expression ne

d'encyclopédie effectivement prévue par le texte. Pour ce faire, le lecteur est tenu d'accomplir des opérations dites « en extension », c'est-à-dire des opérations cognitives qui l'amènent à "sortir" du texte pour aller puiser, dans l'encyclopédie relative au monde de sa propre expérience, ces connaissances (notions, idées, valeurs, etc.) qui lui permettent de reconnaître aux actions, aux faits et aux personnages lus les propriétés sémantiques spécifiques, qui sont requises par le format encyclopédique précis du monde fictionnel de référence. Ces opérations « en extension » sont appelées ainsi, parce qu'en fait elles sont censées « étendre » la compréhension du contenu et du sens des expressions du texte, de l'actualisation des structures textuelles internes au monde fictionnel (opérations intensionnelles) à l'activation de compétences encyclopédiques extratextuelles, liées à la connaissance spécifique du monde réel par le lecteur (opération extensionnelles).

Mais, afin que ces opérations extensionnelles fournissent au lecteur les valeurs de vérité adéquates et utiles à l'interprétation correcte du contenu et du sens du texte, il est nécessaire que le lecteur reconnaisse, encore que de manière transitoire et toujours redéfinissable, « […] una identità tra il mondo a cui l'enunciato fa riferimento e il mondo della propria esperienza […] »[335]. Grâce à cette reconnaissance d'une identité entre le monde textuel et le monde réel, le lecteur est à même d'attribuer aux mots et aux énoncés du texte des valeurs sémantiques « vraies », qui correspondent aux valeurs de vérité qui sont attribuées à ces mots et énoncés par l'encyclopédie du monde réel et sont reconnues via un accord intersubjectif de type social et scientifique[336].

---

désigne pas un objet, mais elle véhicule un CONTENU CULTUREL. […]. L'objet sémiotique d'une sémantique est avant tout le CONTENU, non le référent, et le contenu doit être définit comme une UNITÉ CULTURELLE (ou comme un ensemble, voir comme une nébuleuse d'unités culturelles interconnectées) » (N.T. L'italique et les mots en majuscules sont de l'auteur).

[335] Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 75-76, {« […] une identité entre le monde auquel l'énoncé fait référence et le monde de sa propre expérience […] » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 97-98)}.

[336] La reconnaissance d'une identité entre le monde textuel et le monde réel ne veut pas dire qu'ils sont la même chose, mais que les individus et les objets décrits dans le monde textuel ont des propriétés sémantiques identiques à celles qui caractérisent les mêmes individus et objets appartenant au monde réel. Ce principe d'identité permet donc, sur la base de ces propriétés identiques, de lire les termes référant à certains individus et objets du monde textuel comme ayant un contenu et un sens conformes à ceux appartenant aux mêmes termes, qui définissent les mêmes individus et objets dans le monde réel. Pour être plus simples, ce principe permet d'attribuer un contenu et un sens certains (« vrais ») à un terme que le lecteur lit dans le texte, parce qu'ils référent à un individu ou à un objet, dont les propriétés sémantiques ont une certaine valeur de vérité, qui lui est attribuée en conformité avec les propriétés que l'encyclopédie du monde réel de référence attribue à cet individu ou objet. Si le texte nomme, par exemple, une maison dans un bois, le lecteur est amené à reconnaître des valeurs de vérité aux propriétés sémantiques caractérisant les individus et les objets qu'il peut rencontrer dans ce bois, comme, par exemple, le fait que cette maison est construite en bois, en pierre, en brique, etc., que le bois est fait d'arbres, que les arbres ont des branches, les sentiers se ramifient, les oiseaux chantent, et ainsi de suite. Mais si le lecteur lit que cette maison est une maison gâteau, faite de sucre, massepain et pain d'épice, alors il est tout de suite amené à croire que cette maison n'a pas les mêmes propriétés que celles d'une maison registrée dans l'encyclopédie du monde de son expérience réelle.

C'est pour cette raison que, en partant de ce principe d'identité, le lecteur, au fur et à mesure que sa lecture du texte avance, ne peut reconstruire sa *fabula* et prévoir ses développements probables qu'en effectuant, parmi ces opérations extensionnelles, des « passeggiate inferenziali », à savoir des « fuoriuscite dal testo (per rientrarvi carichi di bottino intertestuale) »[337]. En effet, comme le soutient Eco lui-même, au moyen de ces « promenades inférentielles », le lecteur parvient à récupérer dans son encyclopédie ces connaissances, comme par exemple des scénarios communs ou intertextuels, qui lui donnent la possibilité non seulement d'actualiser le contenu de la portion textuelle déjà lue, mais aussi de prévoir quel type d'actions, de faits ou de comportements des personnages il doit s'attendre par rapport au genre de monde fictionnel en question (roman historique, récit de science-fiction, conte de fées, nouvelle réaliste, etc.).

Tout cela signifie qu'à travers des « signaux de genre »[338] et des « signaux de suspense »[339] que l'Auteur Modèle dispose stratégiquement et régulièrement dans le texte et qu'il soumet ainsi à l'attention de son Lecteur Modèle, le lecteur empirique est amené à arrêter sa lecture en correspondance de ces signaux, qui marquent de la sorte la présence dans le texte de « disjonctions de probabilité »[340]. Ces disjonctions de probabilité sont conçues par Eco comme des moments clous, qui interrompent une séquence ou une portion

---

[337] *Ibidem*, p. 118, {« Ces échappées hors du texte (pour y revenir riche d'un butin intertextuel), nous les appelons des *promenades inférentielles* » (*Ibidem*, p. 154. L'italique est de l'auteur)}.

[338] Les « signaux de genre » sont ces expressions ou formules, rhétoriquement et stylistiquement hypercodées, qui sont propres à des genres littéraires spécifiques, comme, par exemple, « Il était une fois… », qui est typique du conte de fées.

[339] « [...] un testo narrativo introduce segnali testuali di vario tipo per sottolineare che la disgiunzione che sta per occorrere è rilevante. Chiamiamoli *segnali di suspence*. [...]. Talora i segnali di suspence sono dati dalla divisione in capitoli, per cui la fine del capitolo coincide con la situazione di disgiunzione. Talora addirittura la narrazione procede a puntate e introduce un lasso di tempo obbligato tra la domanda (non sempre implicita) e la risposta. Diciamo allora che l'intreccio, a livello di strutture discorsive, lavora a preparare le attese del Lettore Modello a livello di fabula, e che non di rado le attese del lettore sono suggerite descrivendo esplicite situazioni di attesa, non di rado spasmodica, da parte del personaggio » (*Ibidem*, pp. 112-113. L'italique est de l'auteur), {« [...] un texte narratif introduit des signaux textuels de différents types pour souligner que la disjonction qui va être occurrente est importante. Appelons-les *signaux de suspense*. […]. Les signaux de suspense sont parfois aussi donnés par la division en chapitre, la fin du chapitre coïncidant avec la situation de disjonction. Parfois encore, la narration procède par épisodes et introduit un laps de temps imposé entre la question (pas toujours implicite) et la réponse. Nous disons alors que l'intrigue, au niveau des structures discursives, travaille à préparer les attentes du Lecteur Modèle au niveau de la fabula et que, souvent, les attentes du lecteur sont suggérées par la description des situations explicites d'attente, souvent angoissée, du personnage » (*Ibidem*, pp. 147-148. L'italique est de l'auteur)}.

[340] Selon Eco, une disjonction de probabilité se présente dans les situations suivantes : « Ogni qualvolta il lettore perviene a riconoscere nell'universo della fabula […] l'attuazione di una azione che può produrre un cambiamento nello stato del mondo narrato, introducendo così nuovi corsi di eventi, esso è indotto a *prevedere* quale sarà il cambiamento di stato prodotto dall'azione e quale sarà il nuovo corso di eventi » (*Ibidem*, p. 112. L'italique est de l'auteur), {« Chaque fois que le lecteur parvient à reconnaître dans l'univers de la fabula […] la réalisation d'une action qui peut produire un changement dans l'état du monde raconté, en y introduisant ainsi des nouveaux cours d'événements, il est amené à *prévoir* quel sera le changement d'état produit par l'action et quel sera le nouveau cours d'événements » (*Ibidem*, p. 146. L'italique est de l'auteur)}.

narrative et qui, se chargeant ainsi de tensions, de suspenses, de curiosités et d'attentes, poussent le lecteur à imaginer des directions narratives probables et alternatives, que le cours des événements et les changements de situation hypothétiques, promis par ces mêmes signaux textuels, suggèrent chez lui. En d'autres termes, ces disjonctions interviennent dans des endroits stratégiques du texte, où il y a des nœuds particulièrement significatifs du point de vue narratif qui, marqués fortement par des signaux textuels précis et réitérés, invitent le lecteur à se poser des questions et à faire des prévisions sur ce qui adviendra par la suite[341].

En se posant des questions et en faisant des prévisions, le lecteur est donc appelé à anticiper hypothétiquement les développements suivants du récit qui, bien évidemment, sont ensuite confirmés ou infirmés par le texte. L'on remarquera avec Eco que, « nel fare queste previsioni il lettore assume un atteggiamento proposizionale (crede, desidera, auspica, spera, pensa) circa il modo in cui andranno le cose. Così facendo configura un *possibile corso di eventi o un possibile stato di cose* [...], azzarda ipotesi su strutture di mondi »[342]. Sur la base de ses prévisions autour du « cours possible des événements » et sur la base des inférences, formulées pour établir des liens causals, temporels et sémantiques dans les relations entre les faits et les personnages se produisant dans les différentes portions narratives du texte, le lecteur peut avancer, tout au long de sa lecture, des hypothèses sur les « mondes possibles » textuels, lesquels, créés justement par ses attitudes propositionnelles (croyances, espérances, craintes, prévisions), doivent toujours être soumis à l'épreuve du texte, qui les valide ou les invalide selon les états de choses qui se vérifient effectivement[343].

---

[341] Sur ces effets de tension, suspense, surprise et curiosité, suscités chez le lecteur par les signaux textuels et les disjonctions de probabilité, voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007. Comme l'écrit Baroni lui-même : « […] si la "question" qui noue l'intrigue finit par recevoir une réponse "textuelle" (longtemps attendue avant d'être fournie), elle représente d'abord un questionnement adressé à un destinataire qui est encouragé, sous la forme d'un *pronostique* ou d'un *diagnostic* de la situation narrative, à produire lui-même une réponse anticipée dont la valeur de vérité est, selon l'expression d'Eco, provisoirement "parenthétisée" […]. C'est dans cette tension entre la *réponse anticipée* de l'interprète et la *réponse textuelle*, dans la surprise potentielle que réserve le récit et dans son indétermination provisoire, que se joue en grande partie le sens du texte » (*Ibidem*, p. 402. Les italiques sont de l'auteur).

[342] Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 113-114 (l'italique est de l'auteur), {« […] le lecteur, en faisant ces prévisions, assume une attitude propositionnelle (il croit, il désire, il souhaite, il espère, il pense) quant à l'évolution des choses. Ce faisant, il configure un *cours d'événements possible ou un état de choses possible* […] » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 149. L'italique est de l'auteur)}.

[343] « In molta della letteratura corrente sulla semiotica testuale è invalso l'uso di parlare, a proposito di questi stati di cose previsti dal lettore, di *mondi possibili* » (*Ibidem*, p. 114. L'italique est de l'auteur), {« L'usage est maintenant établi dans la majeure partie des écrits courants sur la sémiotique textuelle de parler, à propos de ces états de choses prévus par le lecteur, de *mondes possibles* » (*Ibidem*, p. 149. L'italique est de l'auteur)}. Plus loin dans le texte, après avoir rappelé que la sémiotique textuelle a emprunté ce concept à la métaphysique et à la logique modale, Eco précise par ailleurs que ces mondes possibles sont tels

Au sujet de ces mondes possibles, qui sont donc des représentations narratives, imaginées par les propositions du lecteur, concernant le futur déroulement possible des événements textuels, ce qui importe le plus de mettre en évidence est le fait que, durant le processus interprétatif, le lecteur soit constamment inciter à prévoir plusieurs mondes possibles, qui peuvent être tous, ou presque, démentis par la suite effective du texte. C'est exactement ce qui se passe, par exemple, dans les romans policiers, dont le mécanisme narratif fondamental stimule précisément l'attitude propositionnelle du lecteur, qui est, de ce fait, invité à jouer le détective et à élaborer des mondes possibles pour tenter, à partir d'indices et de signaux textuels plus ou moins précis, de découvrir le coupable et d'expliquer comment il a fait à agir de telle ou telle façon. Mais il peut souvent arriver que, tantôt en raison des solutions imprévisibles et originales proposées par le texte, tantôt en raison des défauts du lecteur surtout en termes de scénarios intertextuels connus, ou alors en raison des deux à la fois, les mondes possibles élaborés par ce dernier ne correspondent pas au cours des événements tels qu'ils se produisent réellement dans le monde de la fiction narrative, qui finit ainsi par déjouer les prévisions et les hypothèses interprétatives soutenues par les mondes possibles du lecteur.

Cette issue est celle qui, selon Eco, est emblématiquement représentée par la nouvelle *Un drame bien parisien* (1890) d'Alphonse Allais. D'après le sémioticien italien, cette courte nouvelle met, en effet, en scène, entre autres, l'échec prévisionnel et interprétatif du lecteur, piégé par les incohérences logico-narratives et sémantiques, voulues sciemment par l'auteur et exhibées manifestement par le texte. Ce dernier raconte l'histoire d'un couple de bourgeois parisiens, Raoul et Marguerite, qui se disputent très souvent par jalousie jusqu'à soupçonner leur propre infidélité réciproque. La possibilité de leur trahison s'annonce un jour lorsqu'ils reçoivent, à l'insu l'un de l'autre, une lettre chacun, anonyme, qui les invite à se rendre à un bal masqué, s'ils veulent surprendre le conjoint respectif trompant l'autre avec son propre amant. En outre, chaque lettre dit à l'avance à chacun comment l'autre se déguisera : Raoul en Templier fin de siècle et Marguerite en Pirogue congolaise. Le jour J venu, vers la fin du bal, le Templier et la Pirogue vont souper ensemble et, à leur plus grande stupéfaction, après avoir enlevé leurs masques, ils ne se

---

non seulement parce qu'ils représentent des prévisions hypothétiques du lecteur, qui restent quand même à vérifier, mais aussi parce que, d'un point de vue narratif, ces prévisions lui sont suggérées en tant que possibles par les caractéristiques structurales elles-mêmes du texte. C'est pourquoi, pour l'auteur italien, la définition de « mondes possibles » devrait concerner uniquement ces prévisions narratives que le lecteur suppose, par l'entremise des compétences encyclopédiques requises par le texte, justement à partir de ces disjonctions de probabilité, c'est-à-dire à partir de ces données textuelles et de ces mouvements stratégiques, qui déclenchent en lui des attitudes propositionnelles.

reconnaissent pas, lui n'étant pas Raoul et elle n'étant pas Marguerite. Enfin, la nouvelle s'achève par un dénouement inattendu et heureux à la fois : les deux héros parviennent à tirer une leçon de cette mésaventure et décident de ne plus se disputer.

Or, au de-là de la fin ironiquement moralisante et déconcertante de cette histoire, ce qu'Eco met surtout en relief dans son analyse est le fait que, à une première lecture, après le chapitre 4 – qui est le plus ambigu et important des sept brefs chapitres composant ce texte, et qui relate l'épisode des invitations et des déguisements des conjoints – le lecteur, afin de bien actualiser la suite de la fabula, est poussé, par la stratégie narrative habile et trompeuse, à prévoir un monde possible, dans lequel le Templier correspond à Raoul et la Pirogue à Marguerite, alors que, comme les chapitres 5 et 6 le laissent entendre, non seulement les deux personnages jouant le Templier et la Pirogue ne se connaissent pas du tout, mais, en plus, Raoul et Marguerite ne se rendent même pas à la fête.

En d'autres termes, le lecteur est encouragé, par le déroulement des faits qui s'ensuivent, à inférer que le Templier et la Pirogue du chapitre 5 sont Raoul et Marguerite, étant donné que, dans le chapitre 4, il est dit que ces derniers sont invités à aller au bal ainsi habillés. Du coup, sur la base de cette croyance et de l'attente qui en découle, il construit, stimulé aussi par son expérience de scénarios communs et intertextuels, un monde possible narratif que le monde "réel" de la fabula vient toutefois démentir par l'enchaînement suivant des événements (chapitre 6). En effet, après avoir contribué à suggérer ces prévisions au lecteur, le texte les frustre, en affirmant que le Templier et la Pirogue s'étonnent de ne pas se reconnaître. Mais, qui plus est, ce qui finit par déstabiliser complétement le lecteur est le fait que, dans le chapitre 7, le texte dise aussi que, malgré cela, Raoul et Marguerite tirent une leçon de ce qui n'est finalement pas arrivé à eux, mais à d'autres individus.

Cette incohérence de la fabula, introduite délibérément par l'auteur, a pour effet de faire en sorte que, une fois le dernier chapitre lu, le lecteur change d'avis et pense que son hypothèse interprétative, d'abord avancée, puis écartée, et portant sur l'identification entre les héros et les masques, peut être encore valable, mais, vu que le texte se termine exactement de cette façon-là, il demeure douteux et confus, ne parvenant pas à comprendre le sens véritable de cette histoire si ambigüe et contradictoire. Comme l'écrit Eco lui-même :

> Dunque: il lettore ha prodotto dei mondi possibili delineando le proprie aspettative, e ha scoperto che questi mondi sono inaccessibili al mondo della fabula; ma la fabula, dopo aver

> giudicato questi mondi inaccessibili, in un certo modo se ne riappropria. Come? Non certo ricostruendo una struttura di mondo che tenga conto di proprietà contraddittorie, ché non potrebbe farlo. Semplicemente, a livello di strutture discorsive, lascia pensare che questi mondi inaccessibili *potrebbero* entrare in mutuo contatto. [...]. [...] il lettore pensa che la fabula si riappropri a pieno diritto anche del proprio mondo già ripudiato. Si tratta di un mirabile gioco di specchi tra strutture discorsive e strutture di fabula.[344]

Selon lui, cette incohérence pourrait s'expliquer par le fait que, à travers le récit de l'histoire drôle et absurde de la mésentente conjugale de Raoul et Marguerite, avec leurs soupçons et malentendus réciproques, Allais représente aussi, métaphoriquement, l'histoire de la déroutante coopération interprétative des lecteurs de sa nouvelle, avec leurs prévisions narratives bouleversées et leurs hypothèses explicatives incertaines. Autrement dit, seulement si l'on assume de pouvoir lire *Un drame bien parisien* comme un texte qui, en plus des incompréhensions des deux protagonistes, évoque en filigrane les vicissitudes coopératives des lecteurs tombant, sans qu'ils s'en aperçoivent, dans le guet-apens préparé par son auteur, on peut alors essayer de résoudre la contradiction fondamentale, qui caractérise la logique narrative et sémantique de ce texte.

Pour Eco, en effet, cet ouvrage fait partie de ces textes, qui « raccontano storie intorno al modo in cui le storie si fanno »[345] et qui, afin d'être bien compris dans leur dimension méta-narrative, mettent également en scène l'histoire de l'interaction herméneutique entre leur lecteur (modèle) et eux-mêmes, en déployant la suite des différentes stratégies et opérations, par lesquelles le lecteur est amené à les faire fonctionner correctement, même si parfois il n'y arrive pas, ou pas tout à fait ou il se fait piéger par leurs incohérences apparentes[346].

---

[344] *Ibidem*, p. 207 (l'italique est de l'auteur), {« Donc : le lecteur a produit des mondes possibles en déterminant ses propres attentes et il a découvert que ces mondes sont inaccessibles au monde de la fabula ; mais la fabula, après avoir jugé ces mondes inaccessibles, d'une certaine manière se les réapproprie. Comment ? Certainement pas en reconstruisant une structure de monde qui tienne compte des propriétés contradictoires, elle ne pourrait pas le faire. Tout simplement, au niveau des structures discursives, elle laisse penser que ces mondes inaccessibles *pourraient* entrer en contact mutuel. […]. […] le lecteur pense que la fabula se réapproprie aussi, de plein droit, son monde déjà répudié. Il s'agit d'un admirable jeu de miroirs entre structures discursives et structures de fabula » (*Ibidem*, p. 278. L'italique est de l'auteur)}.

[345] *Ibidem*, p. 216, {« [...] racontent des histoires sur la manière dont les histoires se font » (*Ibidem*, p. 290)}.

[346] « […] l'aver mostrato come un testo funziona, e in virtù di quali strategie funzioni così bene (nelle sue volute disfunzioni) da obbligarci a considerare la struttura ai suoi vari livelli, dalla superficie lessematica ai livelli più profondi, ci dice ancora una volta che il messaggio estetico possiede la duplice qualità dell'ambiguità e dell'autoriflessività [...]. *Drame* è un meta-testo, non è un discorso teorico sui testi. Perciò invece di fare le proprie affermazioni dal podio incontaminato della lucidità critica, esibisce direttamente il processo delle proprie contraddizioni. Diventa la prima vittima di se stesso per invitarci a non diventare vittime degli oggetti testuali di cui implicitamente svela le trame. Per tornare a una nostra vecchia (e

Ce dernier aspect, à savoir les rapports et les écarts qui peuvent s'établir entre les interprétations du lecteur et les structures du texte, constitue un point crucial de notre exposé, notamment pour les conséquences qu'il nous permet de tirer sur la dialectique entre texte et lecteur, et, plus particulièrement, entre, d'un côté, la manière dont le texte est produit et à travers laquelle il demande et suggère à la fois d'être lu, et, de l'autre, les intentions et les initiatives interprétatives du lecteur.

Ce point est primordial, puisqu'il nous donne la possibilité de mieux étudier, suivant le modèle interprétatif d'Eco, le sujet de la confrontation entre le monde doxastique[347] du lecteur, correspondant à ses croyances et à ses hypothèses interprétatives à l'égard des

---

metaforica) definizione, potremmo dire che *Drame* è davvero un'opera aperta perché rappresenta una "metafora epistemologica" » (*Ibidem*, p. 217), {« [...] le fait d'avoir montré comment un texte fonctionne, grâce à quelles stratégies il fonctionne si bien (dans tous ses dysfonctionnements volontaires), qu'il nous oblige à en considérer sa structure à tous les différents niveaux, de sa surface lexématique à ses niveaux les plus profonds, ce fait-là nous dit une fois encore que le message esthétique possède la double qualité de l'ambiguïté et de l'autoréflexivité […]. *Un drame* est un métatexte, ce n'est pas un discours théorique sur les textes. C'est pourquoi, au lieu de délivrer ses affirmations du haut de son piédestal critique, il exhibe directement le processus de ses propres contradictions. Il devient sa première victime pour nous inciter à ne pas devenir les victimes des objets textuels dont implicitement il dévoile les manigances. Nous pourrions dire que *Un drame* est vraiment une œuvre ouverte parce qu'elle représente une "métaphore épistémologique" » (*Ibidem*, p. 291)}.

[347] Par l'expression « monde doxastique » nous entendons, à la suite d'Eco, le complexe des opinions, des croyances et des attentes du lecteur, lesquelles, faisant partie de sa propre encyclopédique et étant suscitées par la lecture de certains états de choses et de certaines séquences d'actions marquant l'histoire textuelle qu'il est en train d'actualiser, contribuent à orienter ses propres reconstructions et prévisions narratives, ainsi que ses hypothèses interprétatives. Au sujet de cette notion, il faut remarquer cependant qu'Eco n'en donne pas une définition précise. Néanmoins, dans le chapitre 8 de son *Lector in fabula*, il l'emploie pour se référer justement à l'ensemble des croyances, qui sont à l'origine des attitudes propositionnelles des personnages d'un texte narratif et de l'élaboration de leurs mondes possibles. Par exemple, en mentionnant la fable du Petit Chaperon rouge, Eco écrit que la protagoniste « […] ritiene che l'individuo nel letto sia sua nonna (mentre al lettore la fabula ha anticipatamente contraddetto la credenza della bambina). La credenza della bambina è un suo costrutto *doxastico*, ma appartiene pur sempre agli stati della fabula. Così la fabula ci propone due stati di cose, uno in cui nel letto c'è il lupo e l'altro in cui nel letto c'è la nonna. Noi sappiamo subito (ma la bambina non lo sa sino alla fine della storia) che uno di questi due stati è presentato come vero e l'altro come falso. [...]. Un mondo possibile è un *costrutto culturale*. In termini molto intuitivamente realistici, sia il mondo della favola di Cappuccetto Rosso sia il mondo doxastico della bambina sono stati "fatti" da Perrault » (*Ibidem*, pp. 129-130. Les italiques sont de l'auteur), {« […] pense que l'individu dans son lit est sa grand-mère (alors que le lecteur de la fable a contredit à l'avance la croyance de la petite fille). La croyance de la petite fille est une de ses constructions *doxastiques*, mais il n'empêche qu'elle appartient aux états de la fabula. Ainsi, la fabula nous propose deux états de choses, l'un où dans le lit il y a le loup et l'autre où dans le lit il y a la grand-mère. Nous, nous savons tout de suite (mais la petite fille ne le sait pas jusqu'à la fin de l'histoire) que l'un de ces états est présenté comme vrai et l'autre comme faux. […]. Un monde possible est une *construction culturelle*. En termes très intuitivement réalistes, le monde de la fable du *Petit Chaperon rouge* ainsi que le monde doxastique de la petite fille ont été "faits" par Perrault » (*Ibidem*, pp. 169-170. Les italiques sont de l'auteur)}. Dans ce cadre, ce qu'il nous semble important de bien mettre en évidence est le fait que, pour pouvoir imaginer le cours futur des événements, le lecteur est appelé à élaborer des mondes possibles narratifs non seulement à partir des structures textuelles précédemment actualisées, mais aussi à partir de sa propre encyclopédie et, plus particulièrement, de son monde doxastique, qui oriente ainsi ses interprétations des portions textuelles à actualiser par la suite. Encore une fois, on voit bien à l'œuvre la dialectique herméneutique entre texte et lecteur, qui, dans ce cas, se joue entre les mondes possibles narratifs, prévus par le texte, et le monde doxastique du lecteur, qui les "construit", au fur et à mesure, à travers ses prévisions et interprétations, dans le but de pouvoir bien saisir le contenu de la fabula et les différents sens du texte dans sa globalité.

probables déroulements futurs des états de choses narratifs, et le monde textuel tel qu'il se manifeste *de facto* avec ses structures fondamentales et ses règles de lecture spécifiques.

Plus précisément, ce point nous permet, de cette façon, de constater que, selon le modèle échien, il peut y avoir des cas où cette confrontation entre le monde doxastique du lecteur et le monde textuel peut se solder par un écart interprétatif substantiel, qui marque ainsi l'inconciliabilité de la dialectique coopérative entre le texte et le lecteur, entre, d'un côté, les droits et les possibilités du texte à être lu conformément à son mode d'organisation structurale et, d'un autre côté, les devoirs et les limites du lecteur à l'interpréter librement mais pertinemment.

Ce thème de l'inconciliabilité de la dialectique coopérative entre le texte et le lecteur est capital pour notre discours, parce qu'il nous permettra, à la fin de l'exposé de ce chapitre, d'établir le lien entre la théorie échienne et sa pratique romanesque, qui nous amènera, dans la prochaine partie de notre thèse, à approfondir ce thème sous un angle nouveau, à travers l'analyse des romans d'Eco lui-même.

Toutefois, avant de traiter ce thème selon cette perspective, il convient de montrer comment, dans ses écrits théoriques et dans ses essais de critique littéraire, l'auteur italien aborde la question de l'écart inconciliable entre la représentation interprétative du texte par le lecteur, suivant son monde doxastique et ses mondes possibles décalés, et la représentation narrative du texte selon le monde fictionnel que le texte a établi lui-même. L'étude de cette question fera l'objet de la prochaine section de ce chapitre, dans laquelle nous ferons référence aux réponses qu'Eco suggère d'y apporter dans ses ouvrages *I limiti dell'interpretazione* (1990) et *Interpretazione e sovrainterpretazione* (1995).

2.2.3. La dialectique coopérative dans le cadre de l'herméneutique : libertés et limites, possibilités et écarts de l'« *intentio lectoris* » par rapport à l'« *intentio operis* »

Dans la partie précédente, en analysant le sujet des règles et des modalités de la coopération interprétative entre texte et lecteur, nous avons montré que le texte ne signifie rien sans l'intervention du lecteur qui, en suivant sa manifestation linéaire, actualise son contenu et attribue du sens à ses structures constitutives grâce aux compétences textuelles et extratextuelles qu'il possède. Pour ce faire, nous avons également vu que le lecteur est tenu d'effectuer des opérations cognitives et interprétatives, tant en intension qu'en extension, qui correspondent aux différents niveaux de coopération textuelle, qui sont

conçus comme des modes par lesquels le processus interprétatif se déroule selon le parcours de lecture que le lecteur lui-même décide d'entreprendre.

Ce faisant, nous avons pu remarquer que, selon le modèle coopératif échien, le processus interprétatif n'est pas décrit comme le parcours greimassien de génération du sens, qui prévoit que ce dernier se développe, de manière immanente et autonome, à travers son émersion des différents niveaux textuels verticalement et hiérarchiquement ordonnés. Au contraire, le processus interprétatif est présenté comme un parcours se déroulant par des mouvements cognitifs qui, pour reconstruire les diverses structures textuelles, procèdent par des « sauts » inférentiels et interprétatifs d'un nœud textuel à un autre, du texte à l'extra-texte, suivant des directions de sens, qui ne sont pas imposées à l'avance, mais qui sont formulées et reformulées sans cesse par le lecteur durant sa lecture, en tenant compte de la stratégie textuelle et de ses compétences encyclopédiques.

L'exposition de son modèle coopératif nous a alors permis de comprendre que, pour Eco, le parcours interprétatif du lecteur ne doit pas envisager la seule dimension textuelle, c'est-à-dire se borner à suivre seulement les traces textuels de l'Auteur Modèle et du Lecteur Modèle, en tâchant de bien accomplir ces opérations intensionnelles qui, suggérées par ces deux stratégies, lui permettent d'attribuer des propriétés sémantiques spécifiques aux individus et aux faits qui se succèdent dans le texte, selon l'idée que les sens de ce dernier sont ancrés intrinsèquement dans les structures et les relations qui expriment ces individus et faits. Mais, selon lui, le parcours interprétatif du lecteur doit prendre en considération aussi la dimension extratextuelle, à savoir ce contexte historique et culturel de référence sur la base duquel il peut mener ces opérations extensionnelles, qui lui permettent de repérer, à travers les « promenades inférentielles », ces sens que les espaces vides du texte lui demandent et qu'il est en mesure de puiser dans sa connaissance du monde, selon l'idée que les sens se construisent à partir de la dialectique coopérative entre le texte et le lecteur, entre les possibilités et les contraintes affichées par l'organisation structurale du premier et les libertés et les limites interprétatives du second.

Selon la sémiotique textuelle d'Eco, l'interprétation du texte ne se fonde pas uniquement sur ses structures signifiantes et sur les opérations cognitives que le lecteur est censé effectuer pour les repérer, pour reconstruire les relations entre leurs éléments constitutifs et pour faire apparaître les sens, qui ont déjà été inscrits et définis en elles. Au contraire, afin de bien construire les sens du texte, le lecteur doit actualiser son contenu en tenant compte, certes, de ses structures fondamentales, mais aussi en allant prélever les informations qu'il lui faut en dehors du texte et qui sont relatives à ses connaissances.

Celles-ci, qui sont historiquement et culturellement déterminées, sont en effet déposées dans son encyclopédie intertextuelle et commune, à savoir dans son bagage de lectures d'autres textes et d'expériences pratiques du monde, qui est toujours renouvelable.

C'est pour cette raison que nous avons dit que, avec ce modèle coopératif échien – très différent du modèle greimassien qui est exclusivement centré sur le texte, sur ses structures internes et sur un parcours du sens immanent au texte lui-même – l'interprétation du sens implique un processus de sa construction, qui doit être mené aussi en fonction du contexte historique et culturel évoqué par le texte et en fonction des référents extratextuels désignés par les énoncés textuels. Les référents extratextuels, qui sont enregistrés dans l'encyclopédie historique et culturelle d'appartenance du lecteur, sont ces individus, ces objets et ces faits de la connaissance humaine, dont les propriétés sémantiques spécifiques sont établies via un accord intersubjectif et auxquelles le lecteur doit puiser pour interpréter correctement les expressions et les contenus du texte qui se réfèrent à eux. Ce dernier aspect met au premier plan l'importance du monde réel de référence que le lecteur doit toujours prendre dûment en considération pendant toute la durée du processus de lecture du texte. En effet, cette importance est due au fait que son expérience du monde réel lui permet d'ancrer son interprétation à l'intérieur d'un contexte historique et culturel précis et, en même temps, de la soumettre au contrôle critique d'une communauté scientifique, qui en vérifie la validité ou l'invalidité.

Cette observation nous conduit ainsi à affirmer que, pour Eco, l'interprétation du sens est toujours le fruit de la rencontre dialectique et coopérative, certes, entre le texte et le lecteur, mais, plus précisément, entre le monde de la fiction textuelle, avec ses règles et son mode de fonctionnement propres, et le monde doxastique et épistémique du lecteur qui, en tant que réalité individuelle historique, psychologique, sociale et culturelle bien définie, avance ses droits et ses libertés interprétatives. Cette affirmation, qui peut sembler tout à fait consensuelle et acquise, n'était pas prise dans sa juste considération à l'époque où le sémioticien italien la soutenait avec force pour contraster, d'un côté, l'étroitesse des modèles d'interprétation textuelle d'origine structuraliste, focalisés seulement sur les droits du texte, et, d'un autre côté, la dérive herméneutique caractéristique de certains modèles d'interprétation poststructuralistes, axés uniquement sur les droits du lecteur.

À cet effet, dans *I limiti dell'interpretazione*, en développant son argumentation sur ce sujet à travers l'analyse aussi bien d'essais critiques que d'ouvrages narratifs, Eco soulève un problème majeur, qui est celui des résultats de ces rencontres dialectiques et coopératives entre le texte et le lecteur, qui, du point du vue interprétatif, sont tant

acceptables qu'inacceptables. Bien évidemment, ils sont acceptables au sens où ces résultats donnent naissance à des lectures cohérentes et pertinentes parce que fondées sur le texte, tandis qu'ils sont inacceptables, dans la mesure où ces lectures s'avèrent incohérentes et extravagantes parce que non fondées sur le texte.

Mais, au-delà de l'évidence de cette distinction, il faut relever que ce problème de l'acceptabilité ou non d'une interprétation pousse l'auteur italien à poser la question des limites de l'interprétation, à savoir de ses règles et de ses critères. Ce qui l'amène par conséquent à affirmer que, s'ils ne peuvent pas établir avec une certitude absolue si une telle interprétation est correcte, ces règles et ces critères peuvent au moins permettre de dire, avec une certitude raisonnable, si elle est incorrecte, aberrante ou injustifiée, du fait qu'elle n'est pas justement confirmée par des preuves textuelles, qui demeurent toujours, pour Eco, les véritables garanties d'un processus d'interprétation du texte adéquat et non pas de son utilisation à des fins proprement idiosyncratiques.

À ce propos, en reprenant une opposition qu'il avait déjà introduite dans *Lector in fabula*[348], il précise les différences entre l'« interprétation » du texte et son « utilisation ». Pour faire cela, il propose d'instaurer une distinction entre trois types d'intention, à savoir l'*intentio auctoris*, l'*intentio operis* et l'*intentio lectoris*. L'*intentio auctoris* (l'« intention de l'auteur ») reflète ce que l'auteur empirique voulait dire en écrivant le texte ; l'*intentio operis* (l'« intention de l'œuvre ou du texte ») représente ce que le texte dit par rapport à ses structures signifiantes et à sa stratégie générative et interprétative ; et, enfin, l'*intentio lectoris* (l'« intention du lecteur ») correspond à ce que le lecteur fait dire au texte par rapport à sa propre encyclopédie et à ses propres pulsions, désires, croyances, etc.

[348] Dans cet ouvrage, il écrit en effet que : « Dobbiamo così distinguere l'*uso* libero di un testo assunto quale stimolo immaginativo dalla *interpretazione* di un testo aperto [il riferimento è al *Finnegans Wake*, citato in precedenza]. È su questa frontiera che si fonda senza ambiguità teorica la possibilità di quello che Barthes chiama testo di godimento: c'è da decidere se si usa un testo come testo di godimento o se un determinato testo considera come costitutivo della propria strategia (e dunque della propria interpretazione) la stimolazione dell'uso più libero possibile. Ma crediamo che alcuni limiti vadano posti, e che la nozione di interpretazione coinvolga pur sempre una dialettica tra strategia dell'autore e risposta del Lettore Modello » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 59. Les italiques sont de l'auteur), {« Nous devons donc faire une distinction entre l'*utilisation* libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imagination et l'*interprétation* d'un texte ouvert [la référence est à *Finnegans Wake*, cité précédemment]. C'est sur cette frontière que se fonde, sans ambiguïté théorique, la possibilité de ce que Barthes appelle texte de jouissance – il faut savoir : soit on utilise un texte comme texte de jouissance, soit un texte déterminé considère comme constitutif de sa propre stratégie (et donc de son interprétation) la stimulation de l'utilisation la plus libre possible. Mais nous croyons devoir limiter notre affirmation et dire que la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 76. Les italiques sont de l'auteur)}.

Si, pour Eco, l'*intentio auctoris* est insignifiante aux fins de la détermination des différences entre l'« interprétation » et l'« utilisation » du texte[349] – car, pour sa compréhension correcte, il n'y a pas d'intérêt à vouloir connaître les intentions personnelles qui ont poussé l'auteur empirique à l'écrire, si ce n'est que pour des raisons de reconstitution historique, psychologique ou intellectuelle de sa biographie –, l'interprétation véritable du texte réside donc uniquement dans la dialectique coopérative qui se joue, de manière toujours instable, entre l'*intentio operis* et l'*intentio lectoris*. En ce sens, la liberté de l'intention interprétative du lecteur doit continûment se mesurer à la fidélité à l'intention du texte, entendu comme paramètre et guide de ses nombreuses lectures possibles.

D'après Eco, une interprétation acceptable du texte se produit lorsque le lecteur réalise les buts de sa lecture en tenant bien compte des structures textuelles fondamentales et des relations entre leurs éléments constitutifs, lesquelles, envisagées à partir d'une isotopie cohérente et constante, doivent être reconstruites suivant leur organisation stratégique particulière, telle qu'elle est déployée par l'Auteur Modèle et est adoptée par le Lecteur Modèle. Selon cette optique, si, pendant sa lecture du texte, le lecteur, au lieu de se fonder sur les structures textuelles et sur leurs relations fondamentales, prend celles-ci purement et simplement comme un prétexte pour donner libre cours à ses intentions herméneutiques les plus fantaisistes, alors il n'aura pas fait une interprétation, mais plutôt une utilisation du texte à des fins tout à fait idiosyncratiques.

Cependant, il est bien de souligner que cette distinction entre interprétation et utilisation du texte est naturellement théorique et, pour cela, elle ne doit pas être considérée par le lecteur comme une prescription à suivre de la manière la plus absolue. En effet, Eco ajoute à ce propos que le lecteur a certainement le droit de ne pas respecter la façon particulière dont le texte demande et suggère d'être lu. Mais, il précise aussi que, dans ce cas, le lecteur, ne collaborant plus à la dialectique interprétative, fait du texte une utilisation

[349] « L'idea che ho dell'interpretazione testuale come scoperta di una strategia intesa a produrre un Lettore Modello, concepito come controparte ideale dell'Autore Modello (che è unicamente una strategia testuale), fa sì che la nozione di intenzione dell'autore empirico si riveli radicalmente inutile. Ciò che dobbiamo rispettare è il testo, non l'autore in quanto persona reale » (Umberto Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, [1995] 2004, pp. 79-80), {« Mon idée de l'interprétation des textes comme la découverte d'une stratégie destinée à produire un Lecteur Modèle, conçu comme la contrepartie idéale d'un Auteur Modèle (apparaissant seulement comme une stratégie textuelle), rend la notion de l'intention d'un auteur empirique radicalement inutile. Nous devons respecter le texte, et non pas l'auteur en tant que telle ou telle personne » (U. Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 60)}.

incongrue qui, pour stimulante et enrichissante qu'elle soit, demeure invérifiable, car elle n'est pas justifiée par le texte lui-même[350].

C'est pourquoi l'initiative échienne, consistant à fixer des limites à l'interprétation et à différencier cette dernière de l'utilisation qu'on peut faire du texte, découle de son constat portant précisément sur la prolifération incontrôlée de théories et de pratiques interprétatives qui, à ses dires, au cours des années 1980 ont trop focalisées leur attention critique du côté de la libre intervention de l'interprète au détriment du texte. Ces théories et pratiques, réunies sous l'étiquette de déconstructionnisme ou de poststructuralisme, sont toutes caractérisées par leur origine commune, à savoir la théorie de la déconstruction de Derrida, par les principes méthodologiques employés et par les objectifs de la démarche qu'elles partagent.

Leurs différences spécifiques mises à part, les partisans du déconstructionnisme, notamment les américains Jonathan Culler, Stanley Fish, Paul de Man et Richard Rorty[351], affirment tous que, du fait que chaque lecteur est porteur de son propre bagage de connaissances, d'expériences, de compétences, etc., qui est différent de celui des autres lecteurs et qui fonde ainsi sa possibilité de donner une lecture personnelle du texte, et du fait que, en conséquence de cela, il existe autant de façons, toutes bonnes et légitimes, de lire un même texte que de ses lecteurs potentiels, il n'y a donc aucun moyen ou critère qui permette de distinguer une interprétation adéquate d'une utilisation débridée du texte.

Cette prise de position théorique les amène alors à conclure que l'interprétation du texte consiste essentiellement dans les usages que le lecteur peut en faire librement pour satisfaire ses propres intentions, à savoir ses intérêts et ses buts individuels[352]. Ce qui

---

[350] « Il fatto stesso che si sia posta la costruzione dell'oggetto testuale sotto il segno della congettura da parte dell'interprete mostra come intenzione dell'opera e intenzione del lettore siano strettamente legate. Difendere l'interpretazione contro l'uso del testo non significa che i testi non possano essere usati. Ma il loro libero uso non ha nulla a che vedere con la loro interpretazione, per quanto sia interpretazione sia uso presuppongano sempre un riferimento al testo-fonde, se non altro come pretesto. Uso e interpretazione sono certamente due modelli astratti. Ogni lettura risulta sempre da una commistione di questi due atteggiamenti » (Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 38), {« Le fait même que l'on ait posé la construction de l'objet textuel sous le signe de la conjecture de l'interprète montre combien intention de l'œuvre et intention du lecteur sont étroitement liées. Défendre l'interprétation contre l'utilisation du texte ne veut pas dire que les textes ne puissent pas être utilisés. Mais leur libre utilisation n'a rien à voir avec leur interprétation, bien qu'interprétation et utilisation présupposent toujours une référence au texte-source, du moins en tant que prétexte. Utilisation et interprétation sont deux modèles abstraits et toute lecture résulte toujours d'un mélange des deux […] » (U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, cit., p. 46)}.

[351] Sur les ouvrages de référence en la matière de Jonathan Culler et Stanley Fish, se reporter à la note 303 aux pages 215-216 ; sur Paul de Man (d'origine belge puis naturalisé américain), voir son livre *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986 ; sur Richard Rorty (pragmatiste proche de certaines thèses déconstructionnistes), cf. les deux notes suivantes.

[352] Comme le dit Richard Rorty lui-même : « Dal nostro punto di vista, qualunque cosa si faccia con qualunque altra equivale comunque a usarla. Interpretare qualcosa, conoscerlo, penetrarne l'essenza e così via, sono modi diversi per descrivere un processo di messa in opera di quel qualcosa. [...]. Ma qualcosa

revient finalement à nier l'existence d'une quelconque intention du texte et à invalider toute tentative de fonder son interprétation sur la coopération dialectique entre le texte lui-même et le lecteur, c'est-à-dire sur la construction, par le lecteur, du sens du texte à partir de sa stratégie fondamentale et de ses structures signifiantes, comme le fait, par exemple, Rorty dans son essai *Il progresso del pragmatista*, inclus dans *Interpretazione e sovrainterpretazione*[353].

Dans ses essais sur les limites de l'interprétation, Eco réfute justement la thèse soutenue par les déconstructionnistes, selon laquelle le sens d'un texte repose exclusivement sur les lectures diverses que le lecteur peut en donner et, par conséquent, sur les effets qu'elles suscitent chez lui. Toutefois, à travers sa réfutation il ne veut pas professer la centralité absolue du texte. En critiquant l'idée de la liberté illimitée de l'interprète et en défendant les droits du texte contre ses lectures illégitimes, il entend bien réaffirmer l'inévitable et fondamentale dialectique coopérative entre les deux instances du processus d'interprétation. En se référant à ce qu'il avait écrit à ce sujet déjà dans *Opera aperta* (1962), Eco met au clair un point important, dans l'introduction à *I limiti dell'interpretazione*, pour prévenir les critiques éventuelles :

> Parrebbe infatti che, mentre allora celebravo un'interpretazione "aperta" delle opere d'arte, ammesso che quella fosse una provocazione "rivoluzionaria", oggi mi arrocchi su posizioni conservatrici. Non penso che sia così. Trent'anni fa, partendo anche dalla teoria

---

stimola e convince in funzione delle esigenze e degli scopi di coloro che si fanno stimolare e convincere. Così mi sembra più semplice eliminare la distinzione tra uso e interpretazione e distinguere piuttosto tra gli usi che persone diverse fanno per scopi diversi » (Richard Rorty, *Il progresso del pragmatista*, in Umberto Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, cit., p. 114 et 129), {« Dans une conception comme la nôtre, la seule chose qu'un individu puisse jamais faire d'une chose consiste à l'utiliser. Interpréter quelque chose, connaître quelque chose, en pénétrer l'essence, et ainsi de suite, sont autant de manières variées de décrire un processus de mise en fonctionnement. […]. Mais ce qui produit cette excitation et cette conviction, cela dépend des besoins et des fins de ceux qui sont ainsi excités et convaincus. C'est pourquoi il me paraît plus simple de mettre de côté la distinction entre usage et interprétation, et de distinguer seulement les usages auxquels se livrent différentes personnes à différentes fins » (R. Rorty, *Le parcours du pragmatiste*, in U. Eco, *Interprétation et surinterprétation*, cit., p. 85 et 97)}.

[353] Dans ce même essai Rorty affirme que : « Ma l'opposizione all'idea che i testi trattino veramente di qualcosa in particolare, è anche un'opposizione nei confronti dell'idea che un'interpretazione particolare potrebbe, grazie presumibilmente al proprio rispetto della "coerenza interna del testo", azzeccare cosa sia quel qualcosa. Più in generale, si tratta dell'opposizione all'idea che il testo possa dirci qualcosa riguardo a ciò che *esso* vuole, piuttosto che offrire semplicemente degli stimoli che rendono relativamente difficile o relativamente facile convincere noi stessi oppure gli altri di ciò che si era inizialmente inclini a dire di esso » (*Ibidem*, p. 126. L'italique est de l'auteur), {« Mais en s'opposant à la croyance que les textes concernent réellement quelque chose en particulier, on s'oppose aussi à la conviction qu'une interprétation particulière pourrait, probablement à cause de son respect de "la cohérence interne du texte", atteindre ce que cette chose est. Plus généralement, cette opposition est celle qui se refuse à admettre que le texte est susceptible de dire quelque chose de ce qu'il vise, au lieu de fournir seulement des *stimuli* qui rendent relativement difficile ou facile de se convaincre ou de convaincre les autres de ce que l'on était immédiatement enclin à en dire » (*Ibidem*, p. 94. L'italique est de l'auteur)}.

dell'interpretazione di Luigi Pareyson, mi preoccupavo di definire una sorta di oscillazione, o di instabile equilibrio, tra iniziativa dell'interprete e fedeltà all'opera. Nel corso di questi trent'anni qualcuno si è sbilanciato troppo sul versante dell'iniziativa dell'interprete. Il problema ora non è di sbilanciarsi in senso opposto, bensì di sottolineare ancora una volta l'ineliminabilità dell'oscillazione.

Insomma, dire che un testo è potenzialmente senza fine non significa che *ogni* atto di interpretazione possa avere un lieto fine. Persino il decostruzionista più radicale accetta l'idea che ci siano interpretazioni che sono clamorosamente inaccettabili. Questo significa che il testo impone delle restrizioni ai suoi interpreti. I limiti dell'interpretazione coincidono con i diritti del testo (il che non vuol dire che coincidano con i diritti del suo autore).[354]

Toutefois, la question de savoir quels sont les critères et les conditions permettant de différencier l'interprétation de l'utilisation textuelle reste posée. Pour essayer de la résoudre, la réponse qu'Eco apporte est représentée par le critère de la « cohérence textuelle interne » qu'il reprend de ce qu'il écrit dans *Lector in fabula* sur l'isotopie. Dans l'essai *Sovrainterpretare i testi* faisant partie du livre *Interpretazione e sovrainterpretazione*, en parlant des dérives interprétatives et en examinant quelques exemples critiques de surinterprétation de textes littéraires, l'auteur italien soutient en effet que :

In teoria, si può sempre inventare un sistema che permetta di trasformare degli indizi sconnessi in un tutto coerente e plausibile. Ma nel caso in cui si parli di testi, tuttavia, c'è almeno una prova a cui li si può sottoporre e che dipende dalla possibilità di isolare un'isotopia semantica pertinente. [...]. La prima mossa da farsi per riconoscere un'isotopia semantica è quella di fare congetture sul *topic* di un dato discorso: una volta che si sia tentata

[354] Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., pp. 13-14 (l'italique est de l'auteur), {« Il semblerait en effet que, tandis que je célébrais alors une interprétation « ouverte » des œuvres d'art – en admettant que cela fût une provocation « révolutionnaire » -, je me retranche aujourd'hui derrière des positions conservatrices. Je ne pense pas qu'il en soit ainsi. Il y a trente ans, en partant aussi de la théorie de l'interprétation de Luigi Pareyson, je m'attachais à définir une sorte d'oscillation, ou d'équilibre instable, entre initiative de l'interprète et fidélité à l'œuvre. Durant ces trente ans, d'aucuns se sont trop compromis sur le versant de l'initiative de l'interprète. Le problème aujourd'hui n'est pas de se compromettre en sens inverse, mais bien de souligner une fois encore le caractère incontournable de l'oscillation. En somme, dire qu'un texte est potentiellement sans fin ne signifie pas que *tout* acte d'interprétation puisse avoir une fin heureuse. Même le déconstructiviste le plus radical accepte l'idée qu'il y a des interprétations scandaleusement inacceptables. Cela signifie que le texte interprété impose des restrictions à ses interprètes. Les limites de l'interprétation coïncident avec les droits du texte (ce qui ne veut pas dire qu'ils coïncident avec les droits de son auteur) » (U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, cit., pp. 17-18. L'italique est de l'auteur)}.

questa congettura, l'identificazione di un'isotopia semantica costante è la prova testuale che ci permette di stabilire ciò di cui parla il discorso in questione.[355]

De ce passage émerge clairement la conviction échienne selon laquelle l'interprétation est toujours soumise à l'épreuve incontournable du texte, dont l'intention encourage et discipline en même temps l'intention du lecteur. Ce qui veut dire que, pour que son interprétation soit acceptable, elle doit être en mesure, grâce à la formulation d'une hypothèse de *topic* précise, d'identifier une « isotopie sémantique constante ». Élaborée à partir d'une portion textuelle donnée et soutenue par la récurrence de cette même isotopie, l'interprétation peut alors être légitime « solo se è confermata da un'altra porzione dello stesso stesso, e in caso contrario deve essere respinta. In questo senso, la coerenza testuale interna controlla gli altrimenti incontrollabili impulsi del lettore »[356].

Donc, pour mettre un frein à la liberté illimitée de son intervention prônée par les déconstructionnistes, Eco propose que l'interprétation du lecteur consiste à mettre en acte son intention en partant de la reconstruction fidèle de l'intention du texte à travers l'élaboration d'un parcours hypothétique de sens qui, pour être valable, doit être fondé sur la cohérence textuelle interne, c'est-à-dire sur la cohérence de sa stratégie fondamentale. L'existence de cette relation coopérative très étroite et essentielle entre le texte et le lecteur, qui fait en sorte que ce dernier formule son intention en fonction du déploiement et en vue de la reconstruction de l'intention du texte sur la base de l'identification d'un parcours de sens cohérent et constat, est, en outre, ce qui sert, selon Eco, à garantir le respect aussi d'un critère d'« économie de la lecture ». Ce critère est conçu comme ce paramètre textuel en vertu duquel, en prenant appui sur le repérage d'une isotopie sémantique particulière, le lecteur, vue sa récursivité cohérente, est amené à lire tout le texte sans un « gaspillage excessif d'énergies interprétatives », à savoir sans qu'il produise

[355] Umberto Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, cit., pp. 75-76 (l'italique est de l'auteur), {« En théorie, on peut toujours inventer un système rendant plausibles les indices qui, sans cela, resteraient déconnectés. Mais, dans le cas des textes, il y a au moins une preuve qui dépend de la possibilité d'isoler l'isotopie sémantique adéquate. […]. Le premier mouvement vers la reconnaissance d'une isotopie sémantique consiste en une conjecture sur le thème d'un discours donné : une fois que l'on s'est acquitté de cette conjecture, la reconnaissance d'une isotopie sémantique constante possible est la preuve textuelle de la "portée" effective du discours en question » (U. Eco, *Interprétation et surinterprétation*, cit., p. 57)}.

[356] *Ibidem*, p. 79, {« […] si elle est confirmée par, et elle doit être rejetée si elle est contestée par, une autre portion du même texte. En ce sens, la cohérence textuelle interne contrôle les parcours du lecteur, lesquels resteraient sans cela incontrôlables » (*Ibidem*, p. 59)}.

toute une série d'interprétations non pertinentes et superflues que la stratégie textuelle spécifique ne prévoit pas et ne suggère pas[357].

Dans cette circularité interprétative entre texte et lecteur, qui n'est pas sans rappeler le cercle herméneutique dont Eco lui-même reconnaît l'importance et la fonction dans sa sémiotique textuelle[358], ce qui permet, pour lui, d'échapper au risque tant de l'objectivisme que du subjectivisme sont non seulement la présence d'un contexte historique et culturel précis, à l'intérieur duquel le texte a été produit et à la lumière duquel il doit être interprété, mais aussi le fait que le sens d'une interprétation est toujours vérifiable, de manière intersubjective, par une communauté scientifique, qui est appelée à l'approuver ou à le désapprouver sur la base de conventions linguistiques, littéraires et culturelles socialement établies et partagées.

Cependant, selon nous, dire que le texte doit être lu en prenant bien en considération son contexte d'origine ne veut pas dire qu'il ne puisse pas être recontextualisé et donc lu en tenant compte aussi d'autres contextes possibles, c'est-à-dire de ces contextes de référence, sociologiquement variés et historiquement différents, à la lumière desquels des lecteurs hétérogènes peuvent interpréter un même texte et par lesquels leur réception de ce texte peut être influencée. Au contraire, cela veut dire que, pour le sémioticien italien, le texte est foncièrement ancré dans son contexte originel de production, dont il porte d'ailleurs en lui-même des traces linguistiques, littéraires, historiques et culturelles, et qu'il est idéologiquement défini par la portion d'encyclopédie spécifique, qui en caractérise la forme et le contenu et qui doit être reconstruite par le lecteur pour que le texte soit actualisé correctement. À cet effet, compte tenu de la possibilité d'être lu dans des contextes divers et d'être diversement interprété en fonction justement de ces mêmes

[357] « [...] l'eccesso di interpretazione produce un *dispendio* di energie ermeneutiche che il testo non conforta. Di converso si cerca di suggerire i criteri di *economia* da seguire nella lettura dei testi come mondo o del mondo come testo. Se questi criteri possono apparire soltanto fondati su un appello al senso comune e al principio del minimo sforzo, ricordo che non esistono altri modi per decidere dell'*intentio* di un testo, quando il testo è al tempo stesso oggetto e parametro delle sue interpretazioni – anche perché la situazione non sfuggirebbe a questa circolarità neppure se si andasse alla ricerca della *intentio auctoris* » (Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit. p. 11. Les italiques sont de l'auteur), {« […] l'excès d'interprétation produit un *gaspillage* d'énergies herméneutiques que le texte ne conforte pas. Inversement, on tente de suggérer les critères d'*économie* applicables à la lecture des textes comme monde ou du monde comme texte. Si ces critères paraissent uniquement fondés sur un simple appel au sens commun et au principe du moindre effort, je rappelle qu'il n'existe aucun autre moyen de décider de l'*intentio* d'un texte, lorsque celui-ci est à la fois objet et paramètre de ses interprétations – et la situation n'échapperait pas non plus à cette circularité si l'on recherchait l'*intentio auctoris* » (U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, cit., p. 14. Les italiques sont de l'auteur)}.

[358] Sur le rapport entre la sémiotique textuelle d'Eco et l'herméneutique, cf. Nicolas Bonnet, « Umberto Eco, de l'"œuvre ouverte" aux "limites de l'interprétation". Vers une herméneutique restreinte ? », in Stefano Lazzarin et Mariella Colin (sous la direction de), *La critique littéraire du xx^e siècle en France et en Italie*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, pp. 291-309.

contextes, le texte doit donc être nécessairement replacé dans son contexte d'origine grâce à un travail coopératif aussi de type philologique et herméneutique, faute de quoi il pourrait faire l'objet d'utilisations disparates selon les plus différentes intentions personnelles des lecteurs, mais il ne pourrait pas être interprété selon sa véritable intention.

Tel est le cas de tous les textes, mais, en particulier, des classiques des littératures anciennes, comme par exemple l'*Iliade* et l'*Odyssée*, et des ouvrages littéraires lacunaires, dont on a peu d'informations sur leurs contextes originels de production et dont on est séparés par une certaine distance historique et culturelle. C'est pourquoi, pour être interprétés de façon adéquate, ces textes doivent être remis dans leurs contextes d'origine qui, n'étant pas connus, doivent, par conséquent, être recréés hypothétiquement par le lecteur à travers des enquêtes philologiques, pour essayer de combler la distance, qui sépare son propre horizon historique et culturel de l'horizon historique et culturel de ces textes, et qui est vécue par lui comme un obstacle à leur compréhension authentique[359].

À ce dernier égard, en faisant référence à l'herméneutique de Gadamer et à l'esthétique de la réception de Jauss, nous pouvons affirmer plus en général que, pour Eco, le texte ne peut être compris congrûment que lorsque se réalise, dans le processus d'interprétation, la « fusion des horizons » du texte lui-même et du lecteur. En employant la notion d'« horizon d'attente »[360] de Jauss, nous pouvons alors dire que cette fusion des horizons gadamérienne permet ainsi de rapprocher, d'un point de vue temporel et herméneutique, l'horizon d'attente du texte – qui, pour Eco, est représenté par le système de connaissances et d'attitudes propositionnelles[361] présupposé virtuellement par le Lecteur Modèle de ce texte, entendu comme sa stratégie de lecture à reconstruire en fonction du contexte de référence et de la portion d'encyclopédie spécifique, qui sont évoqués dans le texte par l'Auteur Modèle, entendu comme sa stratégie de génération, – et l'horizon d'attente du lecteur empirique, qui est représenté par le système de ses connaissances et de ses attitudes propositionnelles qui, historiquement et culturellement caractérisé, oriente effectivement sa lecture du texte.

Mais, enfin, ce qui permet aussi, d'après Eco, d'établir l'acceptabilité ou la non acceptabilité d'une interprétation est sa reconnaissance ou non reconnaissance de la part

[359] Le concept d'horizon mentionné est tiré de l'herméneutique de Gadamer, exposée dans son *Vérité et méthode* (1960). Dans cet ouvrage il soutient que tout processus d'interprétation présuppose une « fusion des horizons » du texte et de l'interprète.

[360] Cf. note 165 à la page 111.

[361] Cf. note 343 aux pages 233-234.

d'une communauté scientifique « quale garante intersoggettivo »[362] de son sens. En d'autres termes, une interprétation, pour être valable, doit obtenir le consensus d'une communauté de spécialistes, en conséquence duquel, lorsque cette communauté tend à s'accorder sur une certaine interprétation, « si crea un significato che, se non oggettivo, è almeno *intersoggettivo* ed è comunque privilegiato rispetto a qualsiasi altra interpretazione ottenuta senza il consenso della comunità »[363].

C'est l'existence de ce consensus intersubjectif autour de l'interprétation des textes qui fait dire à Eco : « C'è un senso dei testi, oppure ce ne sono molti, ma non si può dire che non ce n'è nessuno, o che tutti sono egualmente buoni. Parlare dei limiti dell'interpretazione significa appellarsi a un *modus*, ovvero a una misura »[364]. Cette mesure est celle qui est justement garantie par l'application de certains critères et de certaines règles de lecture qui servent non seulement à pouvoir distinguer les interprétations acceptables de celles inacceptables, mais qui servent aussi à pouvoir s'entendre sur un sens intersubjectif, sur « una nozione socialmente condivisa di ciò a cui la comunità riconosce la qualità di essere vero »[365], qui n'est cependant pas donnée de manière définitive et infaillible.

2.2.4. Conclusion

La question de l'interprétation du texte, c'est-à-dire de ses libertés, de ses limites et de ses critères, ainsi que de son statut herméneutique différent par rapport à celui propre au concept d'utilisation, nous a finalement permis, au vu du modèle interprétatif d'Eco, non seulement d'expliquer quelles sont les conditions et les possibilités structurales de la signification du texte, mais aussi de bien comprendre quel est le rôle et quels sont les actes interprétatifs spécifiques que le lecteur doit accomplir dans son parcours de construction du sens, qui est encouragé par le texte lui-même et qui, pour être valable, doit être vérifié par un accord intersubjectif.

---

[362] Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 336, {« [...] qui serait le garant intersubjectif [...] » (U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, cit., p. 382)}.

[363] *Ibidem* (l'italique est de l'auteur), {« […] on a la création d'un signifié qui, s'il n'est pas objectif, est du moins *intersubjectif* et est, de toute façon, privilégié par rapport à n'importe quelle autre interprétation obtenue sans le consensus de la communauté » (*Ibidem*. L'italique est de l'auteur)}.

[364] *Ibidem*, p. 55 (l'italique est de l'auteur), {« Il y a un sens des textes, ou alors il y en a plusieurs, mais on ne peut pas soutenir qu'il n'y en a aucun, ni que tous sont également bons. Parler de limites de l'interprétation signifie en appeler à un *modus*, c'est-à-dire à une mesure » (*Ibidem*, p. 67. L'italique est de l'auteur)}.

[365] *Ibidem*, p. 337, {« [...] une notion socialement partagée de ce à quoi la communauté reconnaît la qualité d'être vrai » (*Ibidem*, p. 383)}.

De cette façon, en analysant aussi bien les règles linguistiques et pragmatiques prévues par le texte que les opérations coopératives menées par le lecteur en intension et en extension pour actualiser son contenu, nous avons pu remarquer que, pour Eco, l'interprétation en tant que telle présuppose que le lecteur, en suivant les deux stratégies textuelles de l'Auteur Modèle et du Lecteur Modèle, réalise sa propre lecture de manière à ce que son intention parvienne à bien reconstruire l'intention du texte à travers la formulation d'hypothèses de sens à partir de ses propres compétences encyclopédiques et de l'identification d'un parcours isotopique constant et cohérent.

Cette remarque nous a alors amené à reconsidérer le sujet de la dialectique interprétative entre le texte et le lecteur dans les termes d'une dialectique entre la fidélité à l'intention du texte, entendue comme la reconstruction respectueuse de la façon particulière dont le texte est structuré et exige d'être lu pour bien fonctionner, et la liberté de l'intention du lecteur, entendue comme la mise en œuvre de ses personnelles initiatives interprétatives, potentiellement indéfinies, mais pas illimitées. Ensuite, en approfondissant notre examen du modèle sémiotique échien et en le confrontant, à la lumière de cette dialectique, aux modèles interprétatifs structuralistes (surtout à celui greimassien) et déconstructionnistes, nous avons pu constater que, dans ces modèles, la dialectique interprétative est présentée comme étant déséquilibrée dans la mesure où elle penche trop, respectivement, du côté de l'intention du texte et du côté de l'intention du lecteur.

En effet, dans le cas du modèle théorique de Greimas, l'interprétation consiste à faire émerger le sens, déjà attribué, des structures intrinsèques du texte et, dans cette optique, l'apport du lecteur, en fait d'activités cognitives et de compétences encyclopédiques extratextuelles à mobiliser, est très limité. Par ailleurs, nous rappelons que le but de ce modèle n'est pas de décrire les actes inférentiels et interprétatifs qui amènent effectivement le lecteur à construire le sens du texte, mais plutôt de montrer comment le sens se génère et se répartit dans les différents niveaux du texte, qui est déjà interprété et rempli de sens.

Dans le cas des modèles déconstructionnistes, l'interprétation coïncide, à l'inverse, avec les utilisations du texte, les plus illimitées et subjectives, faites par le lecteur et avec les effets qu'elles produisent sur ses convictions et sur ses comportements. Comme nous l'avons remarqué, cette idée est d'ailleurs en ligne avec le principe fondamental des théories déconstructionnistes, selon lequel on ne peut pas distinguer une interprétation d'une utilisation du texte, du moment que le sens de ce dernier ne peut se définir qu'en vertu des buts concrets du lecteur qui orientent sa lecture effective du texte.

En définitive, nous avons pu conclure que, dans tous les deux types de modèles, la dialectique interprétative entre la fidélité à l'intention du texte et la liberté "conditionnelle" du lecteur est, pour l'auteur italien, polarisée de manière déséquilibrée, car, comme nous l'avons vu, dans ces modèles cette dialectique tend à se focaliser trop sur l'un de ses deux pôles, qui se caractérise ainsi par le fait de s'opposer à l'autre à tel point qu'elle ne peut pas harmoniser les deux pôles dans une fusion herméneutique conciliante.

Cette conclusion nous a donc permis d'affirmer qu'au contraire, d'un point de vue théorique, la dialectique interprétative est conçue par Eco justement pour pouvoir aboutir à cette fusion herméneutique qui permette de concilier ses deux pôles fondamentaux. À cet effet, pour faire dialoguer le texte et le lecteur selon une telle conception dialectique, de sorte que le lecteur interprète correctement le sens du texte et que son interprétation de celui-ci contribue à une meilleure compréhension de soi-même, il faut que, pendant le processus de coopération interprétative, le lecteur accomplisse, sur la base des compétences et des inférences requises, son acte de lecture, en tâchant de bien fusionner l'horizon de ses intentions avec l'horizon des intentions du texte, selon la stratégie particulière par laquelle ce dernier permet de produire ses sens et invite à être lu.

C'est pourquoi, en nous référant au principe du cercle herméneutique (selon lequel, la compréhension procède de l'interprète vers le texte et du texte vers l'interprète), à la notion de « fusion des horizons » (du texte et de l'interprète) de Gadamer et au concept d'horizon d'attente (du texte et de l'interprète) de Jauss, nous avons cherché à expliquer ce qui, selon nous, est le véritable aboutissement de la dialectique interprétative entre texte et lecteur chez Eco.

En effet, selon sa théorie sémiotique, cette dialectique ne présuppose pas seulement que le texte soit considéré comme un objet qui porte, dans ses structures internes et dans les relations entre leurs éléments constitutifs, les marques de sa signification et de son interprétation. Elle prévoit aussi que le lecteur soit amené à actualiser congrûment le texte et à en attribuer des sens pertinents, en faisant en sorte que ses intentions interprétatives reconstruisent les intentions du texte et s'harmonisent avec elles. Toutefois, ce que cette dialectique présuppose surtout c'est qu'il y ait une relation de fusion dialogique et coopérative entre l'horizon d'attente du texte, exprimé par ses structures signifiantes, et l'horizon d'attente du lecteur, représenté par le système de ses connaissances et de ses attitudes propositionnelles, qui permette ainsi au processus de construction du sens d'être toujours le fruit de la confrontation entre le monde du texte, situé dans un contexte

historique et culturel précis, et le monde du lecteur, psychologiquement, socialement et culturellement déterminé.

En d'autres termes, par ces considérations nous avons voulu faire remarquer que, pour Eco, le processus coopératif d'interprétation n'est pas seulement caractérisé foncièrement par cette incontournable dialectique entre texte et lecteur. Mais il est aussi conçu par lui de telle sorte que, pour qu'il y ait une production de sens acceptables qui soient susceptibles d'être approuvés de façon intersubjective, cette dialectique conduise à une fusion herméneutique qui, se jouant entre les intentions du texte et les intentions du lecteur, entre le monde narratif du premier et le monde doxastique et épistémique du second, puisse les réaliser tout en les harmonisant convenablement. Cependant, ce que nous avons également voulu montrer à travers la discussion portant tant sur la distinction échienne entre interprétation et utilisation du texte que sur la question des libertés et des limites de l'interprétation du lecteur est le fait que, dans le processus coopératif, la confrontation dialectique entre le texte et le lecteur peut aussi bien amener à cette fusion herméneutique de leurs horizons d'attente respectifs qu'à élargir la distance entre ces derniers, en creusant, de la sorte, entre eux un écart interprétatif inconciliable.

Or, le sujet de cette inconciliabilité de la dialectique interprétative entre le monde du texte et le monde du lecteur, avec ses issues souvent négatives, est, selon nous, l'une des clés de lecture principales permettant de lire les romans d'Eco selon une perspective théorique et critique englobant l'ensemble de son œuvre. En effet, à nos yeux, ses ouvrages de fiction sont tous caractérisés par le thème de l'écart herméneutique inconciliable qui surgit, dans la compréhension, par leurs protagonistes, du monde dans lequel ils évoluent, entre le récit qu'ils font de leur vie et l'interprétation qu'ils en donnent, entre les histoires et les faits marquants qu'ils racontent et les explications, souvent trompeuses ou décalées, qu'ils essaient d'y apporter.

Autrement dit, de notre point de vue, dans les romans d'Eco nous avons affaire à des personnages, tels que, par exemple, Belbo, Roberto de la Grive, Baudolino, Yambo, Simonini, qui n'arrivent pas à faire coïncider, sous un angle herméneutique, les événements et les faits, qu'ils vivent et qu'ils cherchent à comprendre, avec les interprétations qu'ils en donnent à travers les récits qu'ils font d'eux dans le but de leur attribuer du sens. Pour le dire en termes herméneutiques, d'après nous, tous ces personnages échouent, avec des résultats dramatiquement funestes, dans leur tentative de fusionner, dans leur interprétation des faits qui les concernent, l'horizon du monde "réel", considéré comme un texte à lire, dans lequel ces faits se déroulent, et l'horizon de leur

propre monde doxastique et épistémique, constitué de leurs opinions, idées, croyances, connaissances, etc., duquel ils sont en quelque sorte comme prisonniers.

C'est pourquoi la thèse que nous entendons démontrer dans la prochaine partie de notre travail consiste dans le fait que, selon nous, dans ses romans Eco approfondit le sujet de l'interprétation en le dramatisant justement dans le récit d'histoires, dont les protagonistes ne parviennent pas à concilier le monde fictionnel, qu'ils se construisent, avec le monde "réel" qui les entoure. D'abord abordé dans ses essais théoriques et ensuite développé, selon plusieurs points de vue, tout au long de son œuvre, ce sujet est, d'après nous, traité dans ses ouvrages narratifs sous un angle allégorique, critique et ironique, dans le but de problématiser le rapport herméneutique de la réalité à la fiction dans les termes de la confrontation dialectique entre le texte et le lecteur, et, plus particulièrement, de la compréhension et de la fusion difficiles de l'horizon de l'un et de l'horizon de l'autre.

L'argument majeur, qui fonde notre thèse, réside en fait dans l'idée selon laquelle les romans échiens peuvent être lus comme des représentations allégoriques du monde, considéré comme un texte à interpréter, et de son interprète, considéré comme le lecteur de ce texte-monde. Dans cette optique, le lecteur-interprète joue, selon nous, un rôle capital, non seulement parce que, en fournissant une interprétation de ce texte-monde, il est appelé à lui conférer du sens, mais aussi parce que, grâce à son interprétation, il peut parvenir à une meilleure compréhension de soi-même et, à travers celle-ci, aussi du monde lui-même.

C'est pour cette raison que, à travers cette idée d'une représentation allégorique de la figure du lecteur du texte, comme interprète du monde, et du monde comme texte à interpréter, nous montrerons, dans notre examen des romans d'Eco, qu'il est possible d'établir un rapport analogique entre le texte narratif et le monde, d'une part, et, d'autre part, entre le travail interprétatif d'analyse du texte et le travail interprétatif de lecture du monde. En effet, nous sommes persuadés que, dans la conception du texte narratif comme représentation allégorique du monde et dans la conception du protagoniste-interprète des romans échiens comme représentation allégorique du lecteur empirique-interprète du monde, ainsi que dans l'exercice d'interprétation et de compréhension aussi bien du texte narratif que du monde, nous pouvons voir une analogie de type méthodologique et herméneutique entre la figure du protagoniste-interprète, présente dans le texte narratif échien, et la figure du lecteur empirique-interprète du texte échien et du monde.

Fondée sur l'étude des romans d'Eco, d'où elle se dégage de façon particulièrement évidente justement dans la représentation allégorique des protagonistes et de leurs histoires, cette persuasion nous permettra alors de constater que le protagoniste véritable et

ultime de ses ouvrages de fiction est bien le lecteur empirique lui-même. Ce dernier est en effet encouragé, par le biais de la lecture des histoires qui lui sont proposées et par le biais de l'interprétation que les personnages principaux échiens eux-mêmes en donnent, à réfléchir sur sa propre activité herméneutique en tant que lecteur-interprète, afin de mieux prendre conscience de soi-même et du monde dans lequel il vit.

Comme nous le montrerons bien dans la prochaine partie, notre conviction est que, à travers la représentation allégorique de la figure du lecteur empirique-interprète du texte et du monde, incarnée par les protagonistes de ses propres romans, la production narrative d'Eco nous invite à nous interroger sur notre rôle de lecteur et d'interprète critiques du monde, ainsi que sur le rôle éthique et social que la fiction littéraire joue en nous offrant la possibilité d'une compréhension plus profonde de la réalité que nous vivons, et notamment de ses aspects sociaux, culturels et politiques les plus problématiques.

TROISIÈME PARTIE

La dialectique interprétative entre texte-monde et protagoniste-lecteur dans les romans d'Eco comme allégorie du rapport herméneutique de compréhension de la réalité par son interprète à travers le récit de fiction

3.1. La représentation critique, dans les romans d'Eco, de protagonistes interprètes du texte-récit de leur histoire comme allégorie du lecteur-interprète du texte-monde entre évasion de la réalité et refuge dans la fiction

Si, dans la première et la deuxième partie de notre thèse, en étudiant le modèle herméneutique échien à travers ses écrits théoriques et critiques, nous avons traité du sujet de la dialectique interprétative entre texte et lecteur d'un point de vue principalement esthétique et sémiotique, dans cette troisième partie, nous l'approfondirons sous un angle spécifiquement herméneutique et littéraire par le biais de l'examen de ses propres romans. Convaincus que ce sujet constitue une constante de sa pensée et qu'il traverse, dans sa riche évolution critique et interdisciplinaire, toute sa production scientifique et narrative, en nous permettant ainsi de la lire de manière organique, cohérente et complète, nous montrerons que la dialectique interprétative entre texte et lecteur est développé par Eco aussi dans ses ouvrages de fiction, de façon différente et complémentaire.

En effet, nous croyons que, abordé dans ces derniers sous une dimension narrative et selon une visée allégorique, ce sujet représente le rapport de compréhension herméneutique qui se joue entre le monde, entendu comme un texte à interpréter, et son interprète, qui le lit comme s'il était un texte narratif. Dans cette optique, ce rapport, qui est essentiellement de type cognitif et intertextuel, est bien évoqué, à travers sa mise en intrigue problématique et critique, par la relation que les protagonistes échiens entretiennent avec le monde ("réel" ou fictionnel), où ils évoluent et qu'ils tâchent de comprendre au moyen des textes qu'ils lisent et des récits qu'ils font pour reconstruire les faits qui les ont marqués.

Plus spécifiquement, notre hypothèse est que, dans les romans d'Eco, le thème du rapport inconciliable, qu'il y a entre les interprétations que les protagonistes fournissent des textes, des faits et de leurs histoires, qu'ils reconsidèrent en les racontant à eux-mêmes ou à d'autres personnages, et les sens qu'ils essaient de leur attribuer, peut être envisagé comme une représentation allégorique du complexe problème herméneutique de la compréhension que l'interprète se pose de la réalité, à laquelle il est confronté et dont il cherche à trouver la solution, afin de pouvoir donner du sens à son rapport avec elle et aux actions par lesquelles il agit en elle. Nous sommes en fait persuadés que, en mettant en intrigue ce thème, narrativisé et allégorisé par le biais des histoires de ces protagonistes et de leurs significations plurielles, les romans d'Eco nous invitent à nous interroger sur la fonction importante que l'interprétation des textes, formant notre imaginaire social et culturel, remplit non seulement en influençant nos activités herméneutiques d'élaboration

des sens, de lecture de la réalité et de compréhension du monde, mais aussi en déterminant nos modes d'intervenir concrètement dans les faits et les événements qui s'y passent[366].

C'est pourquoi, considérés de ce point de vue, ses ouvrages de fiction peuvent être lus, à notre avis, comme des représentations emblématiques de cette modalité herméneutique précise qui fonde notre être au monde. En effet, à travers les idées, les textes, les personnages et les faits qu'ils abordent, ces ouvrages évoquent, de façon critique et ironique, aussi bien le sujet des rapports herméneutiques, que nous établissons entre la vérité et le mensonge, la fiction et la réalité, la littérature et l'histoire, que le sujet de leurs effets pragmatiques, qui conditionnent, positivement et négativement, notre conception du monde et notre action dans celui-ci.

D'ailleurs, c'est pour cette même raison que, au vu de l'œuvre d'Eco en général et de ses romans en particulier, nous pensons que la figure du lecteur-interprète, qui y joue un rôle crucial tant dans la construction du sens des textes que dans la compréhension du monde par ces derniers, peut être entendue comme une représentation allégorique de cette figure de lecteur réel-interprète du monde qui, confronté à la lecture de la réalité rhizomique et insaisissable qui l'entoure et des expériences qu'il y fait, se sert de ces pratiques herméneutiques pour mieux les comprendre, en finissant cependant par devenir souvent la victime des conséquences concrètes et néfastes de ses propres interprétations et actions aberrantes ou décalées.

Selon cette perspective, la représentation allégorique de ce type de lecteur réel est exemplifiée, dans les ouvrages de fiction échiens, justement par la figure du lecteur-interprète, qui est incarnée par des protagonistes qui, après les avoir vécues, reconstruisent leurs histoires afin de les relire et de pouvoir ainsi donner un sens à leur vie. En effet, à travers les récits, oraux ou écrits, qu'ils exposent et les interprétations qu'ils avancent, Adso de Melk, Casaubon, Roberto de la Grive, Baudolino, Yambo, Simonini et, enfin, Colonna sont tous amenés à se comporter en lecteurs de leurs propres histoires et en interprètes de leurs propres existences. Considérée sous cet angle, la fabula des romans d'Eco, ainsi que leur sens général, se focalise donc surtout sur l'expérience de la lecture elle-même, ce qui évoque, par analogie, l'expérience de la lecture que les lecteurs réels font en lisant les fictions narratives.

D'après notre analyse, l'écrivain italien représente précisément des personnages qui sont les lecteurs-interprètes de leurs propres histoires, parce qu'il veut représenter

[366] Ces considérations ont mûri aussi à la lecture de l'ouvrage de Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (cit.), auquel nous renvoyons pour explorer plus en profondeur ce sujet précis.

allégoriquement la condition du lecteur empirique, à savoir de l'interprète du monde réel, dont l'interprétation de l'histoire qui le caractérise, dont la lecture de l'Histoire, dans le sillage de laquelle il se situe, et dont la compréhension de la réalité, dans laquelle il agit et se projette, concourent à déterminer le véritable sens de sa propre existence, celui qui la fonde et l'oriente suivant un certain dessein.

C'est pourquoi, Eco choisit justement de mettre en scène, dans tous ses romans, des protagonistes-interprètes qui, en racontant leurs histoires afin de mieux les interpréter, cherchent ainsi à leur donner un sens, vrai et authentique, qui leur permette de justifier leurs vies et de faire en sorte que ces dernières s'accomplissent selon leurs buts, ce qui est toutefois loin d'être le cas, car elles se terminent toutes de manière plus ou moins imprévue et dramatique.

En outre, c'est pour cette même raison que, en faisant cela, Eco représente, de façon critique et ironique, notamment les activités herméneutiques délirantes et les créations de mondes fictionnels fantaisistes – accompagnées par l'évocation de leurs conséquences négatives et dangereuses – que ses protagonistes-interprètes élaborent dans les opérations de lecture-interprétation de leurs histoires. Car, en racontant à d'autres personnages ou à eux-mêmes les expériences et les faits qu'ils ont vécus, ils se lancent souvent dans des inventions farfelues et dans des interprétations trompeuses ou dépourvues de tout fondement. Ce qui, à nos yeux, peut bien expliquer, par exemple, le fait qu'Eco emploie le modèle narratif et cognitif du complot pour décrire les actions et les théories aberrantes que ses personnages (tels que, en particulier, Jorge de Burgos, Belbo, Roberto de la Grive, Simonini et Braggadocio) adoptent pour, entre autres, justifier la défense meurtrière de la Vérité menacée, réécrire l'Histoire, réinterpréter ou raconter différemment la réalité.

Ou bien, à l'inverse, cela peut également expliquer le fait qu'Eco propose ces représentations allégoriques afin d'évoquer, de manière antiphrastique et préoccupée, d'autres pistes de réflexion, qui s'avèrent très utiles pour comprendre, de façon plus approfondie, certains aspects problématiques du monde contemporain, comme par exemple : l'asservissement du savoir encyclopédique au système de l'information médiatique et à ses usages trompeurs ; l'appauvrissement de la valeur cognitive et de la fonction critique de la culture ; la réduction de la réalité objective aux langages subjectifs qui la décrivent ; le rôle éthique et cognitif de la critique littéraire dans le démasquage, sur l'exemple des fictions narratives, des mystifications, des tromperies et des mensonges ourdis par les pouvoirs constitués ; la pratique narrative et l'écriture créative comme des

moyens de connaissance autres et complémentaires aux sciences démonstratives et aux discours assertifs.

En somme, il s'agit d'autant de thèmes et d'arguments qui nous permettront d'analyser l'ensemble des romans d'Eco à la lumière du sujet de la dialectique interprétative entre texte-monde et lecteur-interprète, qui sera donc développé, dans les deux prochains chapitres de notre thèse, suivant le cadre de référence que nous venons d'esquisser.

En particulier, dans le présent chapitre, nous examinerons ce sujet, de façon allégorique et critique, à travers l'évocation des histoires des protagonistes échiens. En fait, comme nous l'avons dit précédemment, dans ses ouvrages narratifs, il est toujours question de personnages qui racontent leurs histoires, tout en les réinterprétant, dans le but de leur attribuer un sens qui justifie leur vie et qui leur permette de se réconcilier avec une réalité, qui est perçue comme étrangère et hostile. Pour ce faire, ils s'adonnent alors à la fabrication de récits de fiction complotistes ou fantaisistes, par lesquels ils se proposent de défendre une vérité acquise ou de construire une vérité autre. Mais la défense ou la construction de ces vérités, diversement manipulées afin d'atteindre leurs objectifs, finit, au contraire, par les enfermer dans les mondes imaginaires qu'ils ont eux-mêmes créés et par leur faire perdre définitivement le contact avec la réalité, qui est, par conséquent, absurdement mystifiée ou réinventée.

En tenant compte de cette grille de lecture, l'analyse détaillée des histoires de ces personnages et de leurs significations plurielles, qui sera menée, roman après roman, dans la deuxième partie, sera précédée par une étude préliminaire, qui portera sur la fonction « thérapeutique » de la fiction narrative et, en même temps, sur la fonction du récit dans les ouvrages narratifs, selon Eco. Comme nous le montrerons, la fiction narrative et le récit jouent, d'après nous, un rôle capital non seulement dans le développement de l'action narrative, mais aussi dans la recherche par les héros du sens à donner à leur vie et à leur rapport avec le monde, "réel" ou fictionnel, qu'ils cherchent à mieux comprendre.

Ainsi, les remarques que nous ferons en discutant de ces sujets nous permettront de souligner l'importance fondamentale que ces deux modes narratifs revêtent dans la démarche interprétative et existentielle de ces personnages. De plus, elles seront aussi l'occasion d'introduire le thème des risques et des effets nocifs de la confusion entre réalité et fiction, et entre vérité et mensonge, que comportent les interprétations décalées de ces textes-récits et leurs impropres traductions pratiques par ce type de lecteur-interprète qui est incarné par les protagonistes des romans d'Eco.

3.1.1. La fonction « thérapeutique » de la fiction narrative et le rôle du récit selon Eco

La conception échienne de la fiction narrative comme un instrument interprétatif et cognitif, dont le lecteur se sert dans ses opérations de lecture et de compréhension des textes, illustre bien, à notre avis, la fonction capitale que remplit le récit dans la représentation et l'explication de la réalité dans nos activités herméneutiques quotidiennes, ainsi que le rôle primordial que l'interprète est appelé à jouer dans sa lecture et sa compréhension de la réalité elle-même. En effet, grâce au récit – nous dit Eco dans *Sei passeggiate nei boschi narrativi*[367] – le lecteur-interprète a la possibilité de donner de l'ordre et du sens aux expériences qu'il fait de la réalité. Il explique cela par le fait que, lorsque nous sommes amenés à raconter et à interpréter les faits qui caractérisent notre vie, nous appliquons les mêmes compétences et procédés que ceux que nous employons lorsque nous lisons et interprétons une fiction narrative, car nous avons une propension à représenter les faits comme s'ils faisaient partie d'un récit.

Mais, si la fiction narrative nous permet ainsi de mieux nous comprendre nous-mêmes comme de mieux comprendre la réalité où nous vivons, que se passerait-il si nous interprétions la réalité comme si elle était constituée d'éléments fictionnels ? Cela produirait des phénomènes qui, entre autres, pourraient nous pousser à croire à la manière de Don Quichotte en l'existence d'êtres, d'objets ou de faits fictifs, à savoir, à projeter le monde imaginaire du texte narratif sur le monde réel, en engendrant par là même un mélange entre réalité et fiction. Ce qui pourrait avoir pour conséquence de bouleverser profondément nos habituels points de repères cognitifs, d'affaiblir notre principe de réalité et d'imaginer, à la manière de Madame Bovary, que la fiction est plus "réelle" et gratifiante que la réalité elle-même.

Persuadé que la fiction narrative remplit donc une fonction très importante dans la façon dont nous interprétons et nous nous représentons la réalité par les récits, Eco écrit, à ce propos, dans *Sei passeggiate nei boschi narrativi* :

> […] leggere racconti significa fare un gioco attraverso il quale si impara a dar senso alla immensità delle cose che sono accadute e accadono e accadranno nel monde reale. Leggendo romanzi sfuggiamo all'angoscia che ci coglie quando cerchiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale. Questa è la funzione terapeutica della narrativa e la ragione per cui gli uomini,

[367] Sur ce que dit Eco dans cet ouvrage à propos de cette fonction du récit, voir la note suivante.

dagli inizi dell'umanità, raccontano storie. Che è poi la funzione dei miti: dar forma al disordine dell'esperienza.[368]

Ce qu'Eco affirme dans ce passage est que l'une des fonctions principales de la fiction narrative est de nous apprendre à donner du sens à tout ce qui se passe dans notre vie. D'après lui, tous les récits, et, dans notre cas, notamment les romans, à travers la narration des faits qu'ils relatent, nous demandent de les interpréter pour chercher à leur attribuer du sens. Et c'est justement ce même processus interprétatif que nous appliquons, lorsque nous sommes appelés à comprendre les événements concernant le monde réel. Dans une telle optique, la narrativité nous offre alors la possibilité d'expliquer tout ce qui nous arrive par le biais des expériences affectives et cognitives que nous avons mûries aussi grâce à la lecture des œuvres fictionnelles.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, pour ce faire, il est important qu'une dialectique herméneutique s'instaure entre le texte narratif et son interprète. Dans *Lector in fabula*, en définissant le texte « una macchina pigra che esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire gli spazi di non-detto o di già-detto rimasti per così dire in bianco »[369], Eco expose ainsi son principe fondamental de la coopération interprétative. Comme nous le savons bien, mais il est tout de même opportun de le rappeler, en vertu de ce principe, le lecteur qui lit un roman accomplit un travail d'actualisation de son contenu, qui ne se limite pas uniquement à l'analyse de ses structures internes, mais qui consiste, aussi et surtout, à formuler des parcours de sens afin d'interpréter l'ouvrage par rapport à ses propres compétences encyclopédiques, ainsi qu'aux horizons d'attente, historique et culturel, de son époque et de l'époque de publication de l'ouvrage lui-même.

Toutefois, l'auteur italien nous fait également remarquer que, lorsqu'il entame la lecture d'un texte narratif, le lecteur est invité à pénétrer dans le monde imaginaire créé par son auteur et à souscrire avec lui, implicitement, un accord, dénommé « pacte fictionnel ».

[368] Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, [1994] 2007, p. 107, {« [...] lire un récit signifie jouer à un jeu par lequel on apprend à donner du sens à l'immensité des choses qui se sont produites, se produisent et se produiront dans le monde réel. En lisant des romans, nous fuyons l'angoisse qui nous saisit lorsque nous essayons de dire quelque chose de vrai sur le monde réel. Telle est la fonction thérapeutique de la narrativité et la raison pour laquelle les hommes, depuis l'aube de l'humanité, racontent des histoires. Ce qui est d'ailleurs la fonction des mythes : donner forme au désordre de l'expérience » (U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, p. 117)}.

[369] Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 24-25, {« […] une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc […] » (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 29)}.

Celui-ci se fonde sur l'adhésion au principe de la « suspension consentie de l'incrédulité »[370] et est expliqué par Eco dans les termes suivants :

> La regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è che il lettore accetti, tacitamente, un *patto finzionale* con l'autore, quello che Coleridge chiamava "la sospensione dell'incredulità". Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna. Semplicemente, come ha detto Searle, l'autore *fa finta* di fare una affermazione vera. Noi accettiamo il patto finzionale e facciamo finta che quello che egli racconta sia veramente accaduto.[371]

Par l'effet de ce pacte, le lecteur accepte donc d'habiter temporairement un univers de fiction et de partager les mêmes actions, pensées et émotions que celles que vivent les personnages décrits dans ce monde. Mais, il accepte également de « faire semblant » de tenir pour vrai tout ce qui est dit et se passe dans cet univers et de croire que tout cela est « réellement arrivé ». En d'autres termes, en reprenant les mots du philosophe du langage américain, John Searle[372], Eco précise que, au lieu de considérer les affirmations fictionnelles comme des mensonges, le lecteur doit *faire semblant* de croire que ce que l'auteur a écrit est vrai, c'est-à-dire que ce dernier « assume di dire la verità nell'ambito di un universo di discorso finzionale »[373].

En outre, comme Thomas Pavel nous l'explique de manière plus approfondie dans son ouvrage *Univers de la fiction* (1988) :

---

[370] Cette formule, très souvent employée notamment dans les études de théorie et de critique littéraire, tire son origine de la célèbre expression du poète anglais Samuel Taylor Coleridge, « *willing suspension of disbelief* », qui apparaît dans son ouvrage *Biographia Literaria* (1817). Celui-ci fait partie du recueil de ses écrits poétiques et critiques, *Coleridge's Poetry and Prose*, sélectionnés et édités par Nicholas Halmi, Paul Magnuson et Raimonda Modiano, New York/ Londres, W. W. Norton & Company, Inc., 2004, p. 490.

[371] Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 91-92 (italiques de l'auteur), {« Aborder un texte narratif signifie adopter une règle fondamentale : le lecteur passe tacitement un *pacte fictionnel* avec l'auteur, ce que Coleridge appelait "la suspension de l'incrédulité". Le lecteur doit savoir qu'un récit est une histoire imaginaire, sans penser pour autant que l'auteur dit des mensonges. Simplement, comme l'a dit Searle, l'auteur *feint* de faire une affirmation vraie. Nous acceptons le pacte fictionnel et nous feignons de penser que ce qu'il nous raconte est réellement arrivé » (U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, cit., pp. 101-102. Les italiques sont de l'auteur)}.

[372] Sur ce point précis, voir John Rogers Searle, « Le statut logique du discours de la fiction », dans *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Paris, les Éditions de Minuit, 1982, pp. 101-119.

[373] Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 149, {« […] assume di dire la vérité dans le cadre d'un univers de discours fictionnel » (U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, cit., p. 159)}. Par souci d'exactitude, nous tenons à préciser que, dans le contexte textuel où s'insère la citation que nous avons ici rapportée, Eco parle en réalité de la fiction narrative et, pour cela, nous croyons qu'il est possible de dire qu'à travers elle il se réfère aussi, par métonymie, à son auteur.

> […] les œuvres de fiction ne sont pas de simples suites de propositions, mais les instruments d'un *jeu de faire-semblant*, jeu du même genre que ceux des enfants qui s'amusent avec des poupées ou se prennent pour des cow-boys. Le lecteur qui accepte qu'Anna Karénine soit malheureuse, ou qu'elle aime Vronsky, reconnaît bien entendu que ces propositions ne sont vraies que dans le monde du jeu en question. Et, tel l'enfant qui, en faisant semblant de nourrir une poupée devenue dans son jeu un bébé (fictif), devient lui-même un père ou une mère nourriciers fictifs, les lecteurs d'*Anna Karénine* qui pleurent lors de la fin tragique de l'héroïne sont par là même des spectateurs fictifs du suicide d'Anna, et participent ainsi (comme spectateurs) au jeu de faire-semblant. Dès lors, plutôt que d'accepter l'opinion selon laquelle les lecteurs d'*Anna Karénine* contemplent tel monde fictionnel d'un point de vue extérieur et privilégié, Walton insiste sur le fait que les lecteurs sont placés à *l'intérieur* du monde de fiction et que, pendant la durée du jeu, ils tiennent ce monde pour vrai.[374]

Ce que Thomas Pavel souligne surtout ici c'est le fait que, à travers cet accord entre auteur et lecteur, ce dernier, afin de donner suite et attribuer du sens aux affirmations contenues dans le texte de fiction qu'il lit – affirmations qui, sinon, resteraient des paroles inouïes – accepte de prendre part à ce « *jeu de faire-semblant* ». Pour faire en sorte que ce jeu soit possible, qu'une histoire imaginée et ses personnages acquièrent tout leur sens, il est important que le lecteur soit prêt, tout le long de la lecture, à modifier ses convictions, ses croyances et ses vérités sur le monde réel, ce qui lui permet de tenir pour vraies les affirmations faites par l'auteur sur le monde imaginaire et, ainsi, de mieux se représenter leur contenu linguistique et narratif, tout comme leur valeur sémantique[375].

Autrement dit, afin que ce type d'attitude épistémique et représentationnelle soit engagé de la part du lecteur, le « pacte fictionnel » lui demande de jouer à ce jeu de faire semblant, qui consiste à habiter un monde fictionnel, qui est composé de personnages, de faits et

---

[374] Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 74 (les italiques sont de l'auteur).

[375] Il nous semble bien de rapporter aussi la position de Jean-Marie Schaeffer sur le sujet. Dans son livre, *Pourquoi la fiction* (1999), à propos de ce « jeu de faire semblant », qu'il généralise à toutes les pratiques discursives, sociales et culturelles de l'homme comme étant une de ses caractéristiques anthropologiques les plus propres, il distingue la « feintise ludique partagée », typique de la fiction narrative, de la « feintise sérieuse », caractéristique de tout type de discours prétendument sérieux. À cet effet, il affirme : « La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel. La situation de feintise ludique se distingue donc profondément de celle de la feintise sérieuse. Dans ce dernier cas, la fonction des mimèmes est de leurrer les croyances, c'est-à-dire l'instance consciente qui régule nos interactions directes avec la réalité ; dans le dispositif fictionnel, leur fonction est d'enclencher l'attitude représentationnelle (perceptive ou linguistico-sémantique), étant entendu que la feintise partagée implique que nous sachions qu'il s'agit de mimèmes, connaissance qui prescrit l'usage spécifique qu'il convient de faire de l'univers généré par cette attitude représentationnelle » (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 156).

d'actions, tout comme le monde réel ; mais, contrairement à celui-ci, le monde fictionnel, en vertu du fait qu'il nous dit tout ce que nous devons savoir sur ce qui s'y passe, pourvoit en plus son histoire et ses personnages de vérités et de significations auxquelles le lecteur est amené à croire. Cependant, pour que cela soit vrai, il est également nécessaire que le lecteur soit bien conscient qu'il existe des différences entre le monde fictionnel et le monde réel, qui lui permettent d'éviter de mélanger la fiction à la réalité et de provoquer, de cette façon, des effets, qui sont parfois inoffensifs voire plaisants, mais qui, d'autres fois, peuvent être dangereux et dramatiques, comme nous le verrons mieux par la suite.

Mais, avant de passer à l'analyse des romans d'Eco concernant ce point précis, il nous semble bon de récapituler ce que nous venons d'énoncer. Donc, selon la conception échienne de la fiction narrative et de sa fonction « thérapeutique », le lecteur qui lit, par exemple, un roman, sur la base du « pacte fictionnel » passé implicitement avec l'auteur et sur la base de son « attitude épistémique » adoptée vis-à-vis de ce roman, est appelé ainsi à considérer les affirmations fictionnelles comme si elles étaient des vérités indiscutables.

Or, si ces vérités indiscutables, qui sont telles exclusivement à l'intérieur du discours de fiction, étaient transposées dans le cadre des assertions concernant le monde réel, elles pourraient engendrer des modifications importantes dans nos croyances, qui pourraient, à leur tour, donner lieu à des actions ou à des comportements concrets dans la vie quotidienne. En ce sens, les conséquences que de tels phénomènes impliqueraient au niveau de nos convictions et de nos modes d'agir pourraient avoir des issues tantôt inoffensives et drôles, tantôt sérieuses, négatives et positives à la fois. Comme le précise, à ce sujet, Eco toujours dans *Sei passeggiate nei boschi narrativi* :

> Nella finzione narrativa si mescolano in modo così stretto riferimenti esatti al mondo reale che, dopo aver soggiornato un poco in un romanzo, e averne confuso, come è giusto, elementi fantastici e riferimenti alla realtà, il lettore non sa più esattamente dove si trovi. Accadono così alcuni fenomeni ben noti. Il primo consiste nel proiettare il modello finzionale sulla realtà e cioè, in parole povere, credere all'esistenza reale di personaggi ed eventi fittizi.[376]

[376] Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 155, {« Dans la fiction narrative, les références au monde réel se mêlent si étroitement que, après avoir habité un roman et en avoir confondu, ainsi qu'il convient de le faire, les éléments fantastiques et les références à la réalité, le lecteur ne sait plus très bien où il en est. Cela donne alors lieu à certains phénomènes bien connus. Le premier consiste à projeter le monde fictionnel sur la réalité, autrement dit à croire en l'existence réelle de personnages et d'événements fictifs » (U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, cit., pp. 165-166)}.

C'est le cas, en effet – nous dit l'auteur du *Nome della rosa* – de beaucoup de « persone [che] credono e hanno creduto che Sherlock Holmes sia realmente esistito »[377] ou de ceux qui, en visitant Dublin, vont à la recherche des lieux et croient en l'existence réelle des personnages décrits par Joyce dans ses ouvrages, ce qui pourrait être vu comme une expérience amusante, voire stimulante.

Toutefois, la projection du monde fictionnel sur la réalité peut entraîner des conséquences négatives, telles que celles qui se produisent lorsqu'on interprète la vie comme une fiction et, ce faisant, on ajoute des éléments fictifs à la compréhension de nos expériences et à l'accomplissement de nos actions quotidiennes. Par ailleurs, nous dit Eco, ce qui nous permet d'habitude de distinguer la fiction de la réalité, ce sont, entre autres, les « signaux fictionnels », à savoir tous les indices textuels et paratextuels, en présence desquels « noi sospendiamo l'incredulità e ci apprestiamo a entrare in un altro mondo »[378].

Cependant, il arrive assez souvent que ces « signaux fictionnels » soient négligés, parce que l'auteur du texte veut qu'ils soient peu explicites, voire carrément ambigus, ou parce que le lecteur ne parvient pas à les saisir pleinement. Il peut en résulter – comme nous le disions auparavant – l'irruption d'éléments fictifs dans la vie réelle, qui peut déclencher la tendance, typiquement « donquichottesque » à confondre, plus ou moins inconsciemment, réalité et fiction, ou la propension bovaryste à croire que le monde réel correspond à celui de ses propres rêves, en tout point égal au monde romanesque.

Si cela se produit, si les limites entre fiction et réalité se font davantage floues et estompées – prévient l'auteur des *Sei passeggiate* – le lecteur naïf est tenté d'interpréter et

---

[377] *Ibidem*, {« […] gens qui ont cru ou croient à la véritable existence de Sherlock Holmes […] » (*Ibidem*, p. 166)}.

[378] *Ibidem*, p. 148, {« […] nous devons suspendre notre incrédulité et nous préparer à entrer dans un autre monde » (*Ibidem*, p. 158)}. Plus loin dans le texte (pp. 149 et 152 pour l'édition italienne ; pp. 159 et 162 pour l'édition française), Eco affirme que les « signaux fictionnels », comme « il était une fois… », les barthésiens « effets de réalité » utilisés dans la fiction narrative, comme « Au bout d'une heure et demie, on frappa doucement à une petite porte qui était derrière elle… », et les informations rapportées dans les rabats de couverture, les introductions, les notes de bas de page, les annexes, etc., qui constituent le paratexte, contribuent à différencier la *narrativité naturelle* de la *narrativité artificielle*. Selon lui : « Si ha narrativa naturale quando raccontiamo una sequenza di eventi realmente accaduti, che il locutore crede che siano accaduti, o vuol far credere (mentendo) che siano realmente accaduti. [...]. La narrativa artificiale sarebbe rappresentata dalla finzione narrativa, la quale fa soltanto finta, come si è detto, di dire la verità, o assume di dire la verità nell'ambito di un universo di discorso finzionale. Noi riteniamo di riconoscere la narrativa artificiale a causa del "paratesto", e cioè tutte quelle informazioni che circondano il testo, dal titolo alle indicazioni che sulla copertina dicono "Romanzo" » (*Ibidem*, p. 149), {« On a une narrativité naturelle quand on raconte une séquence d'événements réellement arrivés, dont le locuteur croit qu'ils se sont produits ou veut faire croire (en mentant) qu'ils se sont vraiment produits. […]. La narrativité artificielle serait constituée par la fiction narrative, laquelle feint seulement de dire la vérité, ou assume de dire la vérité dans le cadre d'un univers de discours fictionnel. On croit reconnaître la narrativité artificielle grâce au "paratexte", c'est-à-dire toutes ces informations entourant le texte, du titre à la mention "Roman" sur la couverture » (*Ibidem*, p. 159)}.

de vivre sa propre vie comme si elle était un roman, étant donnée la « nostra attitudine a costruire la vita come un racconto »[379]. En effet, à cet égard, l'un des traits les plus caractéristiques de l'homme est, selon lui, justement celui d'assigner à la narration des faits la tâche de donner de l'ordre et du sens à son expérience. C'est pour cette raison que :

> [...] è facile capire perché la finzione narrativa ci affascina tanto. Ci offre la possibilità di esercitare senza limiti quella facoltà che noi usiamo sia per percepire il mondo sia per ricostruire il passato. La finzione ha la stessa funzione del gioco. Come ho già detto, giocando, il bambino apprende a vivere, perché simula situazioni in cui potrebbe trovarsi da adulto. E noi adulti attraverso la finzione narrativa addestriamo la nostra capacità di dare ordine sia all'esperienza del presente sia a quella del passato.
> Ma se l'attività narrativa è così strettamente legata alla nostra vita quotidiana, non potrebbe accadere che noi interpretiamo la vita come finzione, e che nell'interpretare la realtà vi inseriamo elementi finzionali?[380]

De cet extrait ce qui est très important, pour nous, de souligner encore une fois est le fait que, dans le rapport herméneutique de compréhension de la réalité par la fiction, la dialectique interprétative entre texte et lecteur est décrite comme étant encline à pencher trop du côté de ce dernier. En effet, comme les ouvrages narratifs échiens le représentent bien, le type de lecteur-interprète, qui y fait l'objet de sa critique ironique et qu'il présente sous les traits du lecteur paranoïaque et mythomaniaque, ne fait rien d'autre que suivre ses intentions interprétatives et ses lectures aberrantes, en finissant par faire coïncider la réalité avec le monde de fiction, dans lequel il s'est réfugié et il croit pouvoir agir pour donner un sens à son existence.

C'est pourquoi, dans la prochaine partie, à travers notre étude des romans d'Eco, nous montrerons comment ce thème est représenté dans les histoires de ses protagonistes et quelles significations allégoriques nous sommes en mesure de tirer d'elles, ce qui nous permettra, par la suite, de développer davantage le sujet principal de ce chapitre.

---

[379] *Ibidem*, p. 160, {« […] notre aptitude à construire la vie comme un récit » (*Ibidem*, p. 170)}.

[380] *Ibidem*, p. 163, {« Il est facile alors de comprendre pourquoi la fiction narrative nous fascine tant. Elle nous offre la possibilité d'exercer sans limites cette faculté dont nous usons aussi bien pour percevoir le monde que pour reconstruire le passé. La fiction a la même fonction que le jeu. On l'a déjà dit, en jouant, l'enfant apprend à vivre parce qu'il simule des situations qu'il rencontrera en tant qu'adulte. Et nous, adultes, à travers la fiction narrative, nous exerçons notre capacité à ordonner l'expérience du présent comme du passé. Mais si l'activité narrative est aussi étroitement liée à notre vie quotidienne, se pourrait-il que nous interprétions la vie comme une fiction, et qu'en interprétant la réalité, nous y insérions des éléments fictionnels ? » (*Ibidem*, pp. 173-174)}.

3.1.2. Les protagonistes échiens confrontés à la vérité : sa manipulation, par un récit de fiction complotiste ou fantaisiste, comme recherche du sens insaisissable de leur histoire et de la réalité

En tenant compte du cadre conceptuel et des questionnements que nous avons exposés dans la partie précédente, nous nous proposons d'analyser, dans cette partie, comment Eco a représenté, dans tous ses romans, le sujet du rapport, complexe et problématique, entre vérité et mensonge, réalité et fiction, histoire et littérature, selon la dialectique interprétative entre texte-récit et lecteur-interprète que nous venons de définir.

Pour ce faire, nous tâcherons d'étudier, l'un après l'autre, ses sept ouvrages narratifs, car nous sommes convaincus qu'il est possible de les lire tous à la lumière du sujet choisi et que, de cette façon, nous aurons la possibilité de mettre en évidence les significations et les thèmes récurrents, ainsi que les nuances diverses et plurielles qui le caractérisent.

Notre objectif est de montrer que, dans ses romans, selon une visée allégorique et critique l'écrivain piémontais s'interroge, par le biais des histoires de ses protagonistes, sur les rapports d'influence entre le monde fictionnel et le monde réel, sur leurs effets sur le protagoniste, qui est le lecteur-interprète de son histoire, et sur le rôle que celui-ci joue tant dans ses activités d'interprétation du sens que dans son application de ce dernier à la compréhension de la réalité et à la réalisation des actions et des gestes par lesquels il intervient en elle, toujours en la mystifiant à travers la manipulation de la vérité.

3.1.2.1. Jorge de Burgos et la vérité dogmatique : la mystification de la réalité par la fiction complotiste

Dans les ouvrages narratifs d'Eco, le premier cas de ce type de lecteur-interprète est représenté par Jorge de Burgos, le bibliothécaire protagoniste de *Il nome della rosa* (1980), le premier roman échien. Ce dernier reproduit les mémoires d'Adso de Melk qui, vieillard, raconte dans un manuscrit les faits dont il a été témoin, quand il était un jeune novice, et qui se sont déroulés dans une abbaye bénédictine située dans un village non précisé du nord-ouest de l'Italie au XIV^{e} siècle[381]. Dans son récit, Jorge de Burgos est décrit comme

[381] Dans l'introduction intitulée, avec une évidente emphase ironique, « Naturalmente, un manoscritto », Eco rapporte la complexe et fictive histoire éditoriale du roman, ainsi que certaines références à l'actualité historique et politique de l'époque où il est entré en contact, pour la première fois, avec le livre de l'abbé Vallet, *Le manuscript (sic) de Dom Adson de Melk*, contenant la transcription fidèle, en français, de la présumée source manuscrite originale en latin, le 16 août 1968, six jours avant l'invasion, par l'armée

le défenseur fanatique d'une idée obscurantiste de la vérité qui, inspirée par une lecture dogmatique de la Bible et opposée ardemment à cette idée de la vérité, qui est, au contraire, le fruit de la libre recherche scientifique et de l'exacte vérification empirique, et qui est incarnée par Guillaume de Baskerville, amène le premier à méconnaître la réalité des faits, à imaginer, afin de détourner ces derniers selon ses propres fins, un complot "biblique" fictif qu'il ourdit sous une prétendue dictée divine et que tout le monde prend pour réel, et enfin à succomber, en martyr de la "vraie" foi, à la fiction complotiste qu'il a lui-même inventée pour préserver sa vérité.

Les faits principaux, autour desquels tourne l'intrigue romanesque et dont l'explication dresse Jorge de Burgos contre Guillaume de Baskerville, concernent des meurtres qui se succèdent, pendant une semaine, à l'intérieur de l'abbaye et sur lesquels le moine franciscain est appelé à inquéter[382]. À ce titre, aidé par son disciple, Adso, qui est aussi le

---

soviétique, de Prague, où il se trouvait en cette période-là. Selon la fiction romanesque, l'ouvrage est en fait présenté comme la traduction en italien contemporain « […] di una oscura versione neogotica francese [dell'abate Vallet] di una edizione latina secentesca [di Jean Mabillon] di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco [Adso da Melk] sul finire del trecento » (Umberto Eco, *Il nome della rosa,* Milano, Bompiani, [1980] 1996, pp. 13-14), {« […] d'une obscure version néo-gothique française [de l'abbé Vallet] d'une édition latine du XVII^e^ siècle [de Jean Mabillon] d'un ouvrage écrit en latin par un moine allemand [Adso de Melk] vers la fin du XIV^e^ siècle » (U. Eco, *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset, [1982] 1983, p. 8). La référence à l'imaginaire manuscrit original d'Adso de Melk constitue donc, visiblement, une revisitation postmoderne du *topos* classique du manuscrit retrouvé et utilisé comme source principale de sa réécriture, l'allusion la plus directe étant, bien évidemment, dans ce cas, à *I promessi sposi* (1840-1842) d'Alessandro Manzoni. L'emploi par Eco de cet artifice narratif ainsi entendu a pour but de montrer – comme il le dit aussi par les mots du narrateur impersonnel et contemporain de *L'isola del giorno prima* – que, de nos jours, selon sa poétique baroque et postmoderne, « […] non si può scrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato […] » [(U. Eco, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, [1994] 2006, p. 473), {« […] l'on ne peut écrire sans faire palimpseste d'un manuscrit retrouvé […] » (Id., *L'Île du jour d'avant*, Paris, Grasset, 1996, p. 459)}], en se fondant sur des livres déjà écrits et des histoires déjà racontées, à revisiter cependant avec ironie et sens critique afin de les mettre en lien avec le goût artistique et l'actualité sociale, politique et culturelle contemporains. Et toujours dans cette optique, et dans un sens antiphrastique, doivent être lus les propos d'Eco, qui clôturent cette introduction et qui disent qu'il retranscrit le texte de l'abbé Vallet « senza preoccupazioni di attualità », qu'il raconte, « per semplice gusto fabulatorio, la storia di Adso da Melk […] così incommensurabilmente lontana nel tempo […], così gloriosamente priva di rapporto coi tempi nostri, intemporalmente estranea alle nostre speranze e alle nostre sicurezze » (U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 15), {« […] par simple goût fabulateur, l'histoire d'Adso de Melk […] si incommensurablement éloignée dans le temps […], si glorieusement dénouée de rapport avec les temps où nous vivons, intemporellement étrangère à nos espérances et à nos certitudes » (Id., *Le Nom de la rose*, cit., p. 9)}. Sur la poétique baroque et postmoderne d'Eco, et surtout sur son discours méta-poétique et critique, développé à l'égard du postmoderne littéraire à travers ses propres romans, nous reviendrons plus amplement dans le prochain chapitre.

[382] Comme la critique échienne l'a fort bien remarqué (cf., entre autres, Renato Giovannoli, a cura di, *Saggi su "Il nome della rosa"*, Milano, Bompiani, 1985), le personnage de Guillaume de Baskerville rappelle, d'un côté, par son nom, outre que par ses convictions philosophiques et son attitude « scientifique » *ante-litteram*, le philosophe franciscain anglais du début du XIV^e^ siècle, Guillaume d'Ockham, dont la doctrine est suivie par le protagoniste d'Eco, notamment en ce qui concerne le principe de la vérification rationnelle et critique des faits en matière de logique et de métaphysique, ainsi que celui qui est connu sous le nom de « Rasoir d'Ockham », à savoir le principe logique selon lequel il faut écarter (« raser ») comme superflues ces explications d'un phénomène qui sont inutiles (*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* : « Les entités ne doivent pas être multipliées au-delà de ce qui est nécessaire », formule attribuée à Guillaume d'Ockham qui est reprise, dans le roman, par Guillaume de Baskerville par les

narrateur, Guillaume découvre, seulement vers la fin, qu'à l'origine de la séquence de ces homicides il y a un plan complotiste de Jorge, scandé selon la prévision annoncée par les trompettes de l'Apocalypse de Jean, et auquel tout le monde s'est conformé, en le considérant comme étant le fruit d'un dessein de Dieu, dont la volonté a été de punir tous ceux qui ont perpétré des délits abominables (fornication, homosexualité, orgueil intellectuel, etc.) dans le périmètre d'un lieu saint, tel qu'une abbaye[383].

De plus, le frère franciscain découvre que tous les meurtres sont liés au désir de lire le tant convoité deuxième livre de la *Poétique* d'Aristote, celui sur la comédie et le rire, gardé jalousement et secrètement dans l'immense et labyrinthique bibliothèque du monastère par Jorge. Ce dernier, qui, malgré sa vieillesse et sa cécité, est capable de se déplacer aisément dans ce lieu impénétrable et qui connaît par cœur le contenu ainsi que l'emplacement de tous les livres qui y sont conservés, décide d'empoisonner les pages du manuscrit aristotélicien afin d'éviter que les moines et les copistes s'emparent du livre interdit et de son sens véritable, à savoir l'idée de pouvoir rire librement de tout, y compris des vérités religieuses, et la possibilité de fonder la connaissance humaine sur d'autres vérités, en

---

mots suivants : « […] non occorre moltiplicare le spiegazioni e le cause senza che se ne abbia una stretta necessità » {Umberto Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 99}, « […] il ne faut pas multiplier les explications et les causes sans qu'on en ait une stricte nécessité » (U. Eco, *Le Nom de la rose*, cit., p. 103). Mais, d'un autre côté, par son rôle d'enquêteur Guillaume de Baskerville renvoie aussi à Sherlock Holmes, le détective protagoniste de la très célèbre série d'ouvrages narratifs d'Arthur Conan Doyle, auquel fait allusion le mot Baskerville figurant dans le titre du roman *Le Chien des Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*, 1901-1902). En outre, ce renvoi au personnage de Sherlock Holmes est accompagné par une autre allusion, c'est-à-dire par celle qui, par le nom d'Adso et son rôle de narrateur, ainsi que d'assistant de son maître dans son enquête policière, évoque la figure de Watson, ami et collaborateur de Sherlock Holmes, ainsi que narrateur des aventures de ce dernier.

[383] En fait, comme le disent d'abord Guillaume de Baskerville et puis Jorge de Burgos : « "[…]. A causa di una frase di Alinardo mi ero convinto che la serie dei delitti seguisse il ritmo delle sette trombe dell'Apocalisse. La grandine per Adelmo, ed era un suicidio. Il sangue per Venanzio, ed era stata una idea bizzarra di Berengario; l'acqua per Berengario stesso, ed era stato un fatto casuale; la terza parte del cielo per Severino, e Malachia aveva colpito con la sfera armillare perché era l'unica cosa che si era trovato sottomano. Infine gli scorpioni di Malachia… Perché gli hai detto che il libro aveva la forza di mille scorpioni?" "A causa tua. Alinardo mi aveva comunicato la sua idea, poi avevo udito da qualcuno che anche tu l'avevi trovata persuasiva… Allora mi sono convinto che un piano divino regolava queste scomparse di cui io non ero responsabile. E annunciai a Malachia che se fosse stato curioso sarebbe perito secondo lo stesso piano divino, come infatti è avvenuto." "È così allora… 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 tracce. […]." » (*Ibidem*, p. 473), {« […]. À cause d'une phrase d'Alinardo je m'étais convaincu que la série des crimes suivait le rythme des sept trompettes de l'Apocalypse. La grêle pour Adelme, et il s'agissait d'un suicide. Le sang pour Venantius, et ç'avait été une idée bizarre de Bérenger ; l'eau pour Bérenger lui-même, et ç'avait été un cas fortuit ; la troisième partie du ciel pour Séverin, et Malachie avait frappé avec la sphère armillaire parce que c'était la seule chose qu'il avait trouvée sous la main. Enfin, les scorpions pour Malachie… Pourquoi as-tu dit que le livre avait la force de mille scorpions ? – À cause de toi. Alinardo m'avait communiqué son idée, puis j'avais entendu dire par quelqu'un que toi aussi tu l'avais trouvée persuasive... Alors j'ai acquis la conviction qu'un plan divin réglait ces disparitions dont je n'étais pas responsable. Et j'annonçai à Malachie que s'il ne s'était pas gardé d'être curieux, il aurait péri selon le même plan divin, comme de fait cela s'est avéré. – C'est ainsi alors… J'ai fabriqué un schéma faux pour interpréter la stratégie du coupable et le coupable s'y est conformé. Et c'est précisément ce schéma faux qui m'a mis sur tes traces » (*Ibidem*, p. 503).

dehors de celles bibliques. Contre cette idée et cette possibilité s'insurge alors Jorge, qui, plongé dans son fanatisme, est prêt à se sacrifier pour défendre jusqu'au bout une vérité et un ordre du monde indiscutables, mis en question par Guillaume à travers son plaidoyer en faveur du rire, symbole de la liberté de jugement et de l'esprit de critique[384].

À cet égard, emblématique est l'affrontement dialectique, autour du livre objet de la dispute, qui oppose Jorge et Guillaume et qui représente donc le contraste idéologique entre, respectivement, une conception obscurantiste de la connaissance, entendue comme abstraite et dogmatique, et une conception scientifiquement "ouverte" de la connaissance, entendue comme rationnellement fondée, empiriquement vérifiable et continuellement révisable. Parvenu à son moment le plus exacerbé et passionné, cet affrontement se déroule, la nuit du septième jour, ainsi que les mots suivants d'Adso le rapportent :

> "[…] Ma qui, qui…" ora Jorge batteva il dito sul tavolo, vicino al libro che Guglielmo teneva davanti, "qui si ribalta la funzione del riso, lo si eleva ad arte, gli si aprono le porte del mondo dei dotti, se ne fa oggetto di filosofia, e di perfida teologia. […]. Che il riso sia proprio dell'uomo è segno del nostro limite di peccatori. Ma da questo libro quante menti corrotte come la tua trarrebbero l'estremo sillogismo, per cui il riso è il fine dell'uomo! […]. E da questo libro potrebbe partire la scintilla luciferina che appiccherebbe al mondo intero un nuovo incendio: e il riso si disegnerebbe come l'arte nuova, ignota persino a Prometeo, per annullare la paura. […]. E da questo libro potrebbe nascere la nuova e distruttiva aspirazione a distruggere la morte attraverso l'affrancamento dalla paura. […]. Ma se un giorno […] si facesse accettabile, e apparisse nobile, e liberale, e non più meccanica, l'arte dell'irrisione, se un giorno qualcuno potesse dire (ed essere ascoltato): io rido dell'Incarnazione… Allora non avremmo armi per arrestare quella bestemmia, perché essa chiamerebbe a raccolta le forze oscure della materia corporale, quelle che si affermano nel peto e nel rutto, e il rutto e il peto si arrogherebbero il diritto che è solo dello spirito, di spirare dove vuole!" […]. "Tu sei il diavolo", disse allora Guglielmo. […]. "Io?", disse. "Sì, ti hanno mentito. Il diavolo non è il principe della materia, il diavolo è l'arroganza dello spirito, la fede senza il sorriso, la verità che non viene mai presa dal dubbio. Il diavolo è

[384] Comme Guillaume dira à Adso après l'incendie dévastateur : « Jorge temeva il secondo libro di Aristotele perché esso forse insegnava davvero a deformare il volto di ogni verità, affinché non diventassimo schiavi dei nostri fantasmi. Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, *fare ridere la verità*, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità » (*Ibidem*, p. 494. L'italique est de l'auteur), {« Jorge avait peur du deuxième livre d'Aristote car celui-ci enseignait peut-être vraiment à déformer la face de toute vérité, afin que nous ne devenions pas les esclaves de nos fantasmes. Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, *faire rire la vérité*, car l'unique vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité » (*Ibidem*, p. 526. L'italique est de l'auteur)}.

cupo perché sa dove va, e andando va sempre da dove è venuto. Tu sei il diavolo e come il diavolo vivi nelle tenebre. […]". "[…]. Tu dici che io sono il diavolo: non è vero. Io sono stato la mano di Dio".[385]

Par rapport à leur façon de concevoir le monde et d'y agir, si pour Guillaume la vérité procède de l'examen empirique et rationnel des responsabilités et des faits humains, sur la base duquel on peut établir les possibilités et les limites de notre connaissance de la réalité, ainsi que de notre intervention sur cette dernière, pour Jorge, du fait qu'elle est fondée métaphysiquement et qu'elle se justifie par elle-même, la vérité du Livre, dogmatiquement professée, permet à l'homme d'attribuer la cause du Bien et du Mal, ainsi que les mérites et les fautes de ses comportements bons et mauvais, à la volonté de Dieu et à celle du Diable, ce qui finit, par conséquent, par déresponsabiliser l'homme quant à la recherche et à la vérification des véritables raisons, qui déterminent la survenue de certains faits et choses, et des exactes explications, qui président à l'interprétation et à la compréhension de ces mêmes faits et choses. Ce qui implique aussi comme conséquence le fait que, de cette façon, l'homme soit fatalement amené à croire et à s'en remettre à l'action d'un prétendu plan divin ou diabolique (un dessein providentiel ou complotiste), qui prévoit tout et dirige tout de manière cachée et impénétrable, et dont la visée et l'incidence effectives sur la réalité des faits et des choses sont toutefois attestées par la croyance et l'importance que l'homme lui assigne.

Un tel scénario est exactement celui qu'Eco emploie pour développer l'action narrative et son discours philosophique dans *Il nome della rosa*. Comme nous l'avons anticipé précédemment, dans ce roman, le plan diabolique de Jorge, qui est élaboré pour garder intacts la vérité biblique et, à travers celle-ci, l'ordre moral et social, mis en doute par

[385] *Ibidem*, pp. 477-481, {« "[…]. Mais ici, ici…" A présent, Jorge frappait du doigt sur la table, près du livre que Guillaume tenait devant lui. "Ici on renverse la fonction du rire, on l'élève à un art, on lui ouvre les portes du monde des savants, on en fait un objet de philosophie, et de perfide théologie… […]. Que le rire soit le propre de l'homme est le signe de nos limites de pécheurs. Mais combien d'esprits corrompus comme le tien tireraient de ce livre l'extrême syllogisme, selon quoi le rire est le but de l'homme ! […]. Et de ce livre pourrait partir l'étincelle luciférienne qui allumerait dans le monde entier un nouvel incendie : et on désignerait le rire comme l'art nouveau, inconnu même de Prométhée, qui anéantit la peur. […]. Et de ce livre pourrait naître la nouvelle et destructive aspiration à détruire la mort à travers l'affranchissement de la peur. […]. Pourtant si un jour […] l'art de la dérision se faisait acceptable, et apparaissait noble, et libéral, et non plus mécanique ; si un jour quelqu'un pouvait dire (et être entendu) : moi, je ris de l'Incarnation… Alors nous n'aurions point d'armes pour arrêter ce blasphème, parce qu'il rassemblerait les forces obscures de la matière corporelle, celles qui s'affirment dans le pet et dans le rot, et le rot et le pet s'arrogeraient le droit qui n'appartient qu'à l'esprit, de souffler où il veut ! – Tu es le diable", dit alors Guillaume. […]. "Moi ? dit-il. – Oui, on t'a menti. Le diable n'est pas le principe de la matière, le diable est l'arrogance de l'esprit, la foi sans sourire, la vérité qui n'est jamais effleurée par le doute. Le diable est sombre parce qu'il sait où il va, et allant, il va toujours d'où il est venu. Tu es le diable, et comme le diable tu vis dans les ténèbres. […]. Tu dis que je suis le diable : ce n'est pas vrai. J'ai été la main de Dieu » (*Ibidem*, pp. 507-512).

l'esprit critique de Guillaume et mis en péril par le livre interdit que certains moines tentent de lire, tire son origine et sa validité d'une interprétation détournée et captieuse du texte de l'Apocalypse de Jean et s'accomplit finalement parce qu'il est inéluctablement accepté et cru par tous les autres moines en tant que dessein divin purificateur, quoique meurtrier et punitif.

Mais, ce qu'il nous semble tout aussi intéressant de remarquer est le fait que, par cette histoire, Eco veuille nous suggérer qu'une telle façon de surinterpréter les textes et de les plier à ses propres fins amène volontairement Jorge non seulement à falsifier la réalité, qui succombe ainsi sous les coups d'un système interprétatif qui, caractérisé par la dérive du sens et la sémiosis incontrôlée, invalide sa connaissance et sa compréhension objectives, mais aussi à se réfugier dans une sorte de monde de fiction subjectif plus certain et rassurant que le monde réel, incertain et changeant.

Face à un monde réel qui, perçu de la sorte et pour cela refusé, est représenté, dans le roman, par le village de commerçants, qui surgit en bas de l'abbaye, close, totalisante et inébranlable, et qui préfigure, au contraire, la ville de la Renaissance, ouverte, moderne et multiple, Jorge se retranche dans le lieu le plus impénétrable, la bibliothèque, un labyrinthe de pièces potentiellement dangereux pour ceux qui, en s'y aventurant, pourraient s'égarer dans ses méandres et ses secrets.

En effet, c'est pour cette raison qu'il le choisit comme son domaine d'élection, qui, de lieu apte à la conservation, au développement et à la transmission du savoir, tout comme le *scriptorium*, où les moines et les copistes devraient travailler à la fabrication de nouveaux livres et donc à l'accroissement de la connaissance, devient un lieu de leur occultation et destruction, comme le démontre la terrible « *ekpyrosis* »[386] finale, l'immense incendie qui est délibérément déclenché par Jorge et qui détruit ces lieux, à la valeur cognitive hautement symbolique, ainsi que, naturellement, leurs précieux manuscrits. Et c'est aussi pour cette même raison que le vieillard, au moment où l'heure des comptes a sonné, décide de recevoir Guillaume dans le *finis Africae*, la pièce de la bibliothèque la plus secrète et inaccessible, où le bénédictin a conservé les livres les plus dangereux, dont le terrifiant volume d'Aristote, objet de la convoitise intellectuelle du franciscain, qui aspire à en pénétrer le contenu qui l'intrigue énormément.

[386] Le mot, qui vient du grec ancien, indique, dans la doctrine stoïque, l'embrasement général qui détruit le monde à la fin de tous ses cycles. Allégoriquement parlant, l'incendie de la bibliothèque, dont tout a brûlé sauf quelques livres réduits en morceaux, représenterait alors la fin du monde médiéval, renfermé en lui-même, et l'évanouissement de l'idée d'un savoir systématique et autosuffisant. Dans le texte italien, le mot employé est « ecpirosi » (*Ibidem*, p. 486), tandis qu'en français il est « ekpyrose » (*Ibidem*, p. 518)}.

Ce *finis Africae* – qui, selon la fiction romanesque, correspond à une sorte de *finis Terrae* (« fin de la Terre ») marquant les limites du monde connu à l'époque et située aux extrêmes confins occidentaux de l'Afrique, là où s'élevaient les légendaires colonnes d'Hercule, symbole des limites de la connaissance humaine, – représente donc, pour Guillaume, nouvel Ulysse, un lieu interdit à violer, un secret intellectuel à percer, une limite cognitive à franchir, tandis que, pour Jorge, il représente, au contraire, le dernier rempart de la chrétienté contre les mécréants, l'ultime bastion érigé pour protéger la Vérité révélée et pour défendre le pouvoir politique, social et culturel en place à garder à tout prix, afin de conjurer le risque de leur possible effondrement funeste.

Ainsi, face à une telle éventualité et pour éviter que Guillaume ne se saisisse du livre d'Aristote qu'il avait préalablement empoisonné, Jorge, avec un coup de théâtre qui désoriente l'adversaire, commence à avaler des pages et des pages de ce manuscrit et, en mettant le feu aux livres, contribue à incendier la bibliothèque-labyrinthe, en finissant par y trouver la mort, victime de sa propre mystification[387].

3.1.2.2. Jacopo Belbo et la vérité fuyante : la réécriture complotiste et fictionnelle de la réalité comme recherche obsessionnelle du sens de son histoire et de l'Histoire[388]

Une issue similaire est celle qui se présente au lecteur du deuxième roman d'Eco, *Il pendolo di Foucault* (1988). Dans cet ouvrage, les trois protagonistes, Belbo, Casaubon et Diotallevi, rédacteurs d'une maison d'édition milanaise, en surinterprétant les textes qu'ils lisent, non seulement sont amenés à mélanger la réalité et la fiction, mais ils arrivent même à croire en l'existence réelle du complot fictif pour la domination du monde qu'ils ont inventé eux-mêmes. En effet, à partir d'un message lacunaire et mystérieux dont ils

[387] En se sacrifiant pour sa vérité, Jorge parvient à accomplir son plan complotiste, en mettant en œuvre l'annonce de la septième trompette de l'Apocalypse, qu'il explique de la manière suivante : « "Sei tu che attendevi il suono della settima tromba, non è vero? Ascolta ora cosa dice la voce: sigilla quello che han detto i sette tuoni e non lo scrivere, prendilo e divoralo, esso amareggerà il tuo ventre ma alla tua bocca sarà dolce come il miele. Vedi? Ora sigillo ciò che non doveva essere detto, nella tomba che divento."» (*Ibidem*, p. 483), {« "C'est toi qui attendais la sonnerie de la septième trompette, n'est-ce pas ? Écoute à présent ce que dit la voix : tiens secrètes les paroles des sept tonnerres et ne les écris pas ; tiens, mange-le ; il te remplira les entrailles d'amertume, mais en ta bouche il aura la douceur du miel. Tu vois ? Maintenant je scelle ce qui ne devait pas être dit, dans la tombe que je deviens." » (*Ibidem*, pp. 514-515)}.

[388] Pour rédiger cette sous-partie, nous nous sommes inspirés de notre article sur la réécriture de l'Histoire dans certains romans d'Eco, qui est intitulé *La construction du sens de l'Histoire dans "Le Pendule de Foucault" et dans "Baudolino" d'Umberto Eco*, et qui est contenu dans le volume de Stefano Magni (sous la direction de), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence (Aix-Marseille Université), 2015, pp. 79-88. Nous nous sommes inspirés aussi du troisième chapitre de notre mémoire de Master II, soutenu à l'Université de Bari en 2010 (cf. note 15 à la page 25).

pensent qu'il a été adressé par les Templiers aux membres futurs de leur ordre avant sa suppression, ces personnages élaborent une théorie du complot qui, selon leur imagination, devrait reconstruire les étapes fondamentales par lesquelles le Plan[389] secret des Templiers aurait dû se réaliser au cours des siècles pour arriver à son accomplissement à l'occasion de la Seconde Guerre mondiale.

Né par jeu grâce à la permutation fortuite de textes ésotériques insérés dans un ordinateur, ce plan progressivement séduit, de manière de plus en plus obsessionnelle, les trois collègues. Ceux-ci, après avoir découvert des analogies extraordinaires entre les faits décrits dans les livres qu'ils consultent, tout en les falsifiant, dans le but de trouver des preuves documentaires confirmant leur hypothèse, sont poussés à relire l'histoire occidentale comme la réalisation d'un complot occultiste et hermétique, destiné au dévoilement du secret templier et à la conquête finale du pouvoir.

En s'apercevant que leur reconstruction ludique est prise au sérieux par les gens qui soumettent leurs livres ésotériques à leur attention, Belbo, Casaubon et Diotallevi se convainquent au fur et à mesure, tout en se trompant, que ce plan a toujours existé. D'autant plus que ce secret est tenu pour vrai par une secte initiatique, qui prend leurs délirantes fantaisies livresques pour de véritables révélations.

En effet, la loge du Tres, intéressée par ces révélations et ayant pour objectif de dominer le monde, enlève et tue Belbo, parce que rétif à dévoiler le secret tant attendu, en le pendant au pendule de Foucault, au Conservatoire des arts et métiers de Paris, la nuit du 23 au 24 juin 1984. Un même sort subissent Diotallevi, qui meurt, atteint d'un cancer, dans un lit d'hôpital, et probablement Casaubon qui, après avoir assisté à l'exécution capitale de son collègue, se réfugie dans la maison de campagne de ce dernier, dans le Piémont, convaincu que les adeptes du Tres le rejoindraient pour lui extorquer, au prix de sa vie, ce secret qui, en réalité, n'existe pas[390].

---

[389] Avec un p majuscule dans le texte.

[390] Enveloppé dans le calme et le silence de la maison de campagne de Belbo dans les *Langhe*, et plongé dans cette tranquillité d'esprit qui est typique de celui qui a finalement compris la vérité qu'il recherchait depuis longtemps, Casaubon raconte à soi-même, durant la nuit du 25 au 26 juin 1984, toute l'histoire du Plan, du début jusqu'à sa fin tragique, qui correspond précisément au roman dans son intégralité. L'histoire se dessine alors comme un long récit de la mémoire de Casaubon, qui, en reconstruisant à rebours les faits, suit un déroulement zigzagant, marqué par des continuelles analepses et prolepses, ainsi que par des fréquents retours au présent. La narration de Casaubon immerge le lecteur *in medias res* : le héros se revoit à Paris, dans le Conservatoire des arts et métiers, deux jours plus tôt, le soir du 23 juin. En attendant l'événement nocturne décisif, il se cache dans la guérite du Périscope et, en repensant à tout ce qui s'est passé jusqu'à ce jour-là, il commence à nouer les fils de ses souvenirs, qui reviennent, peu à peu, à son esprit. À ce point, une autre digression s'amorce. Celle-ci, la plus longue et la plus importante, encadre et développe, au fur et à mesure que le récit avance, beaucoup d'autres rétrospections, en se concluant vers la fin du roman au moment même où la narration principale revient au point de départ, lorsque Casaubon sort de son refuge pour

De toute évidence, la quête d'une vérité insaisissable et ultime constitue le noyau dramatique de ce roman, qui conduit les trois amis à reconsidérer, entre autres, l'histoire des Templiers, les manifestes de la Rose-Croix, les intrigues des jésuites, les conspirations judéo-maçonniques et les délires de toute-puissance hitlériens comme la manifestation de ce projet pluriséculaire de domination, élaboré, en plus, à partir d'un message cryptique, dont on découvre, à la fin, qu'il n'est rien d'autre qu'une liste des commissions.

Lancés dans le décryptage de ce message et désireux d'en percer le mystère, les protagonistes, en relisant ésotériquement ces faits, réécrivent l'histoire moderne à la lumière de ce Plan absurde, qui de fictif devient cependant réel lorsque les initiés de la loge du Tres commencent à croire en sa réalisation. Et, face à cette évidence, même les trois héros se rendent compte que leur révision de l'histoire est tout à fait crédible, puisque ces monomaniaques la croient vraie. C'est pourquoi ils finissent par se persuader de l'existence de ce complot et de la validité de leur théorie interprétative, capables, selon eux, d'attribuer un sens cohérent et univoque à des événements très différents et éloignés dans le temps, qui autrement n'auraient pas du tout de sens ou qui auraient des sens ambigus et multiples[391].

Parmi les trois rédacteurs, celui qui s'implique et croit le plus dans le Plan est, sans aucun doute, le Piémontais Jacopo Belbo, le protagoniste le plus tragique de cette histoire, figure constitutivement controversée, toujours en oscillation entre exaltation et depression, volonté d'action et repli sur soi. En le rappelant au début du roman, Casaubon, le narrateur, fournit une description assez précise du caractère sceptique et méfiant de son confrère, qui

---

être présent à l'épilogue de l'histoire. Enfin, après avoir assisté au sacrifice de Belbo, il réussit à échapper aux initiés de la secte qui a enlevé son collègue, retourne en Italie et se réfugie dans les *Langhe*, en attendant, serein et réconcilié avec soi-même, l'arrivée de ses bourreaux. Ce n'est qu'à ce moment précis que le récit-souvenir se boucle, la fabula coïncidant avec l'intrigue, ce qui détermine la fin de la narration analeptique et du roman tout court.

[391] Sur ce sujet, nous rejoignons ce que Giuliana Benvenuti affirme à propos de la multitude de théories du complot qui, dans les dernières années, se sont largement répandues non seulement dans les livres, mais aussi sur internet et dans les médias : « Ecco facilmente delimitate le ragioni di ogni teoria del complotto, e soprattutto del largo successo che esse continuano a riscuotere: il lettore di queste storie […] è invitato a trovare sollievo circa il suo bisogno di una guida per decodificare il mondo reale, e insieme per fornire di senso la sua esperienza quotidiana. Se questo senso tende a sfuggirgli [...] è più facile, insomma, che a fornire il mondo di coerenza sia una storia di complotto, e non la Storia, soggetta a riflessioni critiche e revocabile in dubbio dal lavoro degli stessi storici, o le storie, che proliferano in direzioni molteplici e imprevedibili, avanzando sospetti proprio riguardo all'idea che vi sia una razionalità della storia (Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, Roma, Carocci, 2012, p. 41), {« Voilà que sont facilement définies les raisons de chaque théorie du complot et, surtout, du grand succès qu'elles continuent de remporter : le lecteur de ces histoires [...] est invité à trouver un soulagement à son besoin d'un guide pour déchiffrer le monde réel et, en même temps, pour donner du sens à son expérience quotidienne. Si ce sens tend à lui échapper [...] il est plus facile donc qu'à pourvoir le monde de cohérence soit une histoire de complot, et non pas l'Histoire, sujette à des réflexions critiques et susceptible d'être remise en question par le travail des historiens eux-mêmes, ou bien les histoires, qui prolifèrent en des directions multiples et imprévisibles, en avançant des soupçons justement par rapport au fait qu'il y a une rationalité de l'Histoire » (N.T.)}.

utilise l'arme d'une ironie cinglante et sarcastique pour exprimer son mépris envers « la vanità del tutto »[392]. Son visage, caractérisé par un sourire sardonique et mélancolique, et son attitude dédaigneuse qui ne supporte pas « la banalità delle verità altrui »[393] trahissent, selon lui, « il suo abituale male di vivere »[394].

Convaincu d'être inapte à l'action, Belbo soutient, par lâcheté, la primauté de l'écriture, ou plutôt de la réécriture. Un soulagement plaisant à son mal-être existentiel est alors son ordinateur, Abulafia, qui, acheté d'abord pour des raisons professionnelles, devient par la suite un journal intime *sui generis*, où rapporter ses pensées les plus disparates, ses littéraires "exercices de style", ses souvenirs lointains et nostalgiques, qu'il réélabore avec la verve combinatoire propre à celui qui veut s'amuser avec insouciance et naïveté.

Mais, à la longue, il finit par se servir de son ordinateur pour racheter, tout en la recréant de manière fictionnelle, sa vie qui, parsemée d'erreurs, d'échecs et d'occasions ratées, est menée sous le signe de l'inaptitude, de l'inauthenticité et de la frustration de son désir d'être un vrai écrivain. C'est pourquoi Belbo confie la garde rassurante et secrète de ses documents mémoriels aigres-doux, de ses désinvoltes pastiches littéraires et de ses parodies irrévérencieuses du savoir aux fichiers d'Abulafia.

---

[392] Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, [1988] 2006, p. 64, {« […] la vanité du tout […] » (U. Eco, *Le Pendule de Foucault*, Paris, Grasset, 1990, p. 64)}.

[393] *Ibidem*, {« […] la banalité des vérités d'autrui » (*Ibidem*)}. « Quel suo depresso libertinismo intellettuale celava una disperata sete di assoluto. Difficile capirlo a prima vista, perché Belbo compensava i momenti di fuga, esitazione, distacco, con momenti di distesa conversevolezza, in cui si divertiva a produrre assoluti alternativi, con ilare miscredenza. Era quando con Diotallevi costruiva manuali dell'impossibile, mondi alla rovescia, teratologie bibliografiche. E vederlo così entusiasticamente loquace nel costruire la sua Sorbona rabelaisiana impediva di capire come egli soffrisse il suo esilio dalla facoltà di teologia, quella vera» (*Ibidem*), {« Son libertinisme intellectuel déprimé cachait une soif désespérée d'absolu. Difficile de le comprendre à première vue, parce que Belbo compensait les moments de fuite, hésitation, détachement, par des moments de conversation affable et détendue où il s'amusait à produire des alternatives absolues, avec hilare mécréance. C'était l'époque où il construisait avec Diotallevi des manuels de l'impossible, des mondes à l'envers, des tératologies bibliographiques. Et de le voir ainsi, d'une loquacité si enthousiaste dans la construction de sa Sorbonne rabelaisienne, empêchait de comprendre combien le tourmentait son exil de la faculté de théologie, la vraie » (*Ibidem*, p. 64)}.

[394] « […] dal momento che aveva scoperto di non poter essere un protagonista aveva deciso di essere uno spettatore intelligente – inutile scrivere se non c'è una seria motivazione, meglio riscrivere i libri degli altri, questo fa il buon redattore editoriale – […] aveva trovato nella macchina una sorta di allucinogeno […]. Non pensava di creare: lui, così terrorizzato dalla scrittura, sapeva che quella non era creazione, ma prova di efficienza elettronica, esercizio ginnastico. […]. In ogni caso, e in qualche modo, il suo pessimismo naturale, la sua difficile resa dei conti col passato, si erano stemperati nel dialogo con una memoria minerale, oggettiva, ubbidiente, irresponsabile, transistorizzata, così umanamente disumana da consentirgli di non avvertire il suo abituale male di vivere » (*Ibidem*, p. 32), {« […] du moment où il avait découvert son impossibilité à être un protagoniste, il avait décidé d'être un spectateur intelligent – inutile d'écrire si on n'a pas une motivation sérieuse, mieux vaut récrire les livres des autres, c'est ce que fait le bon conseiller éditorial – […] et il avait trouvé dans cette machine une sorte d'hallucinogène […]. Il ne pensait pas créer : lui, si terrorisé par l'écriture, il savait qu'il ne s'agissait pas là de création, mais d'un essai d'efficacité électronique, d'un exercice gymnastique. […]. En tout cas, et en quelque sorte, son pessimisme naturel, sa difficile reddition des comptes avec le passé, s'étaient émoussés dans le dialogue avec une mémoire minérale, objective, obéissante, irresponsable, transistorisée, si humainement inhumaine qu'elle lui permettait de ne pas éprouver son mal de vivre habituel » (*Ibidem*, p. 32)}.

Ce coffre à fichiers, une fois qu'il sera violé par Casaubon, permettra à ce dernier de mieux reconstruire la mémoire historique de Belbo, faite de souvenirs d'enfance qui, remontant aux temps des luttes partisanes, ont été, depuis, exacerbés par ses remords dus à son incapacité à saisir, malgré qu'elle se soit présentée plusieurs fois, l'Occasion de prendre part à une expérience de vie pleine et satisfaisante, qui, pour cela, a été ensuite vécue dans l'attente douloureuse de « quell'incontro tante volte rinviato con la verità »[395], qui aurait pu lui redonner un sens.

Cet incessant besoin de vérité, qu'il cherche si instamment à satisfaire, prend forme inconsciemment dans l'image du pendule de Foucault qui, vu par Belbo quelques années auparavant à Paris, si d'un côté il représente « l'unico punto fermo dell'universo »[396], « l'unico riscatto alla dannazione del *panta rei* »[397], d'un autre côté se révèle, en réalité, « un falso profeta »[398], car il ne promet la vérité qu'à celui qui est disposé à y croire.

---

[395] *Ibidem*, p. 123, {« […] cette rencontre tant de fois renvoyée avec la vérité » (*Ibidem*, p. 121)}. Dans un de ses fichiers dénommé *Canaletto*, Belbo dresse un réquisitoire contre lui-même, dans lequel il récrimine sur certaines de ses Occasions manquées qu'il n'a pas réussi à saisir par lâcheté ou pour des raisons de génération, en concluant que « si manca l'Occasione buona quando si passa la vita a spiare l'Occasione e a ragionarci su. L'Occasione si sceglie d'istinto, e sul momento non sai che è l'Occasione. […]. […] e che faccio? Scrivo. Ma la cattiva letteratura non redime » (*Ibidem*, pp. 123-124 et 128), {« […] on manque […] la bonne Occasion quand on passe sa vie à guetter l'Occasion et à y réfléchir. L'Occasion, on la choisit d'instinct, et sur le moment tu ne sais pas que c'est l'Occasion. […]. […] et que fais-je ? J'écris. Mais la mauvaise littérature ne rachète pas » (*Ibidem*, pp. 122 et 126)}.

[396] *Ibidem*, p. 251, {« […] l'unique point immobile de l'univers […] » (*Ibidem*, p. 244)}.

[397] *Ibidem*, p. 12, {« […] l'unique rachat de la damnation du *panta rei* […] » (*Ibidem*, p. 14)}. Ces mots sont ceux que Casaubon, dans les premières pages du roman, en attente de l'événement décisif au Conservatoire des arts et métiers de Paris, emploie pour exprimer ses considérations à la vue du pendule de Foucault, influencées par les remarques et les pensées obsédantes dont Belbo lui avait fait part quelques fois à ce sujet.

[398] *Ibidem*, p. 253, {« […] un faux prophète […] » (*Ibidem*, p. 245)}. Nous rapportons ci-dessous certaines des observations importantes sur le pendule que Belbo expose à Casaubon, puisque, selon nous, elles appuient bien les propos que nous venons de tenir pour expliquer les raisons philosophiques et existentielles qui ont contribué à le pousser vers la création du Plan. « "L'idea che tutto scorra e solo là in alto esista l'unico punto fermo dell'universo… Per chi non ha fede è un modo di ritrovare Dio, e senza mettere in questione la propria miscredenza, perché si tratta di un Polo Nulla. Sa, per gente della mia generazione, che ha mangiato delusioni a colazione e cena, può essere confortevole." […]. "[…]. Veda Casaubon, anche il Pendolo è un falso profeta. Lei lo guarda, crede che sia l'unico punto fermo nel cosmo, ma se lo stacca dalla volta del Conservatoire e va ad appenderlo in un bordello funziona lo stesso. […]. Il pendolo di Foucault sta fermo con la terra che gli gira sotto in qualsiasi posto si trovi. Ogni punto dell'universo è un punto fermo, basta attaccarci il Pendolo." "Dio è in ogni luogo?" "In un certo senso sì. Per questo il Pendolo mi disturba. Mi promette l'infinito, ma lascia a me la responsabilità di decidere dove voglio averlo. […]." "[…]. Eppure, dicevo, la sensazione è che uno nella vita ha attaccato il Pendolo da tante parti, e non ha mai funzionato, e là, al Conservatoire, funziona così bene… E se nell'universo ci fossero punti privilegiati? Qui sul soffitto di questa stanza? […]. Non so, forse stiamo sempre cercando il punto giusto, forse è vicino a noi, ma non lo riconosciamo, e per riconoscerlo bisognerebbe crederci… […]." » (*Ibidem*, pp. 251-254), {« L'idée que tout s'écoule et que là seulement, en haut, existe l'unique point immobile de l'univers… Pour qui n'a pas la foi, c'est une façon de retrouver Dieu, et sans mettre en question sa propre mécréance, parce qu'il s'agit d'un Pôle Néant. Vous savez, pour les gens de ma génération, qui ont avalé des désillusions au déjeuner et au dîner, ce peut être réconfortant. […]. Vous voyez, Casaubon, même le Pendule est un faux prophète. Vous le regardez, vous croyez que c'est l'unique point immobile dans le cosmos, mais si vous le décrochez de la voûte du Conservatoire et allez le suspendre dans un bordel, il marche aussi bien. […]. Le Pendule de Foucault reste immobile avec la terre qui tourne sous lui en quelque endroit qu'il se

En d'autres termes, le protagoniste se convainc que le pendule peut être un témoignage de vérité, seulement à condition qu'on nourrisse en lui une foi inébranlable. Mais Belbo, toujours en quête de réponses à ses questionnements, n'a pas une telle foi, ou, pour mieux dire, n'a pas de foi du tout. En effet, mécréant désenchanté et pessimiste blasé, il a vu s'effondrer, l'un après l'autre, tous les "pendules" accrochés, ici et là, au cours de sa vie, qui toutefois est constamment marquée par ses doutes et ses élans métaphysiques.

Néanmoins, son attitude, empreinte d'un scepticisme radical et incorrigible, est souvent orientée par une attirance irrésistible pour l'absolu. Ainsi, sa condition est profondément déterminée par cette ambiguïté qui, en le contraignant à une oscillation constante, rend à ses yeux symboliquement si cher l'objet pendule. Ce dernier s'élève donc à une sorte de montalien corrélatif objectif de son existence inquiète que Belbo essaie de soulager à travers ses fictions narratives, c'est-à-dire en créant des histoires qui réélaborent, avec beaucoup de fantaisie, ses réminiscences littéraires et son propre vécu. Dans celles-ci il glisse alors – comme pour les protéger – les faits personnels appartenant à un passé considéré comme étant tellement vrai et authentique qu'il a été dès lors idéalisé et a fait l'objet de ses souvenirs nostalgiques et émus.

En se remémorant la période de la guerre civile italienne entre partisans et *repubblichini* (ainsi étaient en fait nommés les miliciens fascistes de la République de Salò), en évoquant des gens, des lieux et des faits, bien vifs dans sa mémoire, Belbo ne peut pas ne pas voir en eux « l'unica cosa vera »[399], ne peut pas ne pas reconnaître que, si pendant toute sa vie il « aveva fasciato la sua disillusione di menzogne romanzesche »[400], ces souvenirs « erano dolci perché gli parlavano dell'unica verità che aveva conosciuto, e solo dopo era iniziato il dubbio »[401], comme Casaubon le dit dans ses considérations.

Finalement, après avoir reconstruit les zones d'ombre de la mémoire personnelle et historique de Belbo et après avoir obtenu de meilleures explications sur ses convictions et ses comportements les plus mystérieux, Casaubon parvient à identifier la lourde faute que

---

trouve. Tout point de l'univers est un point immobile, il suffit d'y accrocher le Pendule. – Dieu est en tout lieu ? – En un certain sens, oui. C'est pour cela que le Pendule me dérange. Il me promet l'infini, mais il me laisse à moi la responsabilité de décider où je veux l'avoir. […]. Et pourtant, disais-je, reste la sensation qu'un quidam dans sa vie a accroché le Pendule un peu partout, et qu'il n'a jamais marché, et que là-bas, dans le Conservatoire, il marche si bien… Et si, dans l'univers, il y avait des points privilégiés ? Ici, au plafond de cette pièce ? […]. Je ne sais pas, peut-être sommes-nous toujours en train de chercher le bon point, peut-être est-il près de nous, mais nous ne le reconnaissons pas, et pour le reconnaître faudrait-il y croire… […] » (*Ibidem*, pp. 243-246)}.

[399] *Ibidem*, p. 345, {« […] l'unique chose vraie […] » (*Ibidem*, p. 334)}.

[400] *Ibidem*, {« […] avait pansé sa désillusion de mensonges romanesques […] » (*Ibidem*)}.

[401] *Ibid*., {« […] étaient doux parce qu'ils lui parlaient de l'unique vérité qu'il avait connue, et après seulement avait commencé le doute » (*Ibid*.)}.

son ami impute à lui-même. D'après lui, sa faute consiste dans le fait que, « persino nei giorni della verità egli [Belbo] era rimasto a guardare »[402], pendant que tous les autres contribuaient à écrire cette Histoire, dont il ne serait qu'un simple spectateur[403]. Le narrateur conclut son analyse, en supposant que, en conséquence du regret qui en est résulté, Belbo s'est ensuite persuadé que la vérité ne pourrait jamais se donner à lui de manière claire, nette et satisfaisante, mais toujours de manière ambigüe et insaisissable, puisque obscurcie par la tache de sa lâcheté et par son incapacité à l'identifier comme telle.

Sur la base de ces observations il est facile alors, pour Casaubon, de comprendre pourquoi Belbo a cédé aux tentations ésotériques et hermétiques, car ces dernières s'offraient à lui comme des révélations, qui lui laissaient entrevoir la possibilité de renouer avec l'Occasion manquée et, par là même, de gagner sa complète absolution. En effet, à partir d'un tel court-circuit de réflexions et d'intentions a pris corps, en lui, l'idée d'élaborer un Plan qui, du fait même qu'il existe et qu'il est mis en œuvre aussi par les autres, pourrait justifier ses erreurs et celles des autres, en attribuant la faute à un "Autre". Ce dernier, responsable du pourquoi du monde, ainsi que de son bien et de son mal, à travers le fatalisme de son Plan, dont la connaissance est aussi impénetrable que convoitable, délivrerait tous du devoir moral de choisir et d'agir volontairement, en évitant ainsi à tout un chacun d'assumer la responsabilité de ses actes et de reconnaître son échec.

Encore une fois, Belbo confie ses questionnements angoissés et décousus à un fichier d'Abulafia, intitulé « E se fosse? », que nous rapportons ci-dessous :

> Inventare un Piano: il Piano ti giustifica a tal punto che non sei neppure responsabile del Piano stesso. […]. Non ci sarebbe fallimento se davvero ci fosse un Piano. […]. Un Piano, un colpevole. Il sogno della specie. An Deus sit. Se c'è, è colpa sua. […]. Niente potrà togliermi dalla mente che questo mondo sia il frutto di un dio tenebroso di cui io prolungo l'ombra. La fede porta all'Ottimismo Assoluto. […]. Se proprio bisogna credere, che sia una religione che non ti fa sentire colpevole. Una religione sconnessa, fumigante, sotterranea, che non finisce mai. Come un romanzo, non come una teologia. […]. Solo un Demiurgo cattivo ci fa sentire buoni. […]. Quando cede la religione, l'arte provvede. Il Piano l'inventi,

[402] *Ibid*., {« […] même dans les jours de la vérité il [Belbo] était resté à regarder » (*Ibid*.)}.

[403] Cette condition de Belbo, son nom de famille même, son caractère mélancolique et ombrageux, son travail dans le milieu de l'édition, ainsi que son lieu d'origine, les *Langhe*, renvoient de manière assez explicite à Cesare Pavese, l'écrivain piémontais né en 1908 à Santo Stefano Belbo, qui représente la figure de l'intellectuel qui vit sa vie dans un état de déchirement intérieur profond et contradictoire, partagé entre le désir de participation active à la politique et à l'histoire – pensons notamment à l'engagement des intellectuels durant les années du deuxième après-guerre – et le refus de se compromettre, qui lui fait choisir la voie de la fuite et du repliement, par la littérature, dans le monde idéalisé d'un passé mythique et authentique, mais coupé de la réalité historique.

> metafora di quello inconoscibile. Anche un complotto umano può riempire il vuoto. […]. Credi che ci sia un segreto e ti sentirai un iniziato. Non costa nulla. Creare un'immensa speranza che non possa mai essere sradicata perché la radice non c'è. […]. Creare una verità dai contorni sfumati: non appena qualcuno cerca di definirla, lo scomunichi. Giustificare solo chi è più sfumato di te. […]. Perché scrivere romanzi? Riscrivere la Storia. La Storia che poi diventi. […]. Inventare, forsennatamente inventare, senza badare ai nessi, da non riuscire più a fare un riassunto. Un semplice gioco a staffetta tra emblemi, uno che dica l'altro, senza sosta. Scomporre il mondo in una sarabanda di anagrammi a catena. E poi credere all'Inesprimibile. Non è questa la vera lettura della Torah? La verità è l'anagramma di un anagramma. Anagrams = ars magna.[404]

En lisant, un peu de temps après et avec lucidité, ces pensées obsédantes et tourmentées de son ami, Casaubon se rend compte que l'intention d'ourdir un complot mondial est née chez Belbo « per difetto di fede »[405], à cause « […] del venir meno del riferimento a Dio, e della conseguente domanda: "Chi c'è al suo posto?" »[406].

La réponse à cette question semble être, d'après nous, à l'origine de la revisitation délirante de l'histoire de l'humanité, opérée par le plus monomaniaque des trois rédacteurs. En effet, nous avons l'impression que le projet complotiste se développe en lui à partir de la nécessité de combler son vide intérieur à caractère philosophique et religieux, avant même que politique, social et moral. Ce sont la "mort de Dieu" et la volonté toute-puissante de se substituer à lui qui entraînent la conception de ce Plan, le seul qui pourrait assurer une rationalité finaliste à l'Histoire. Seulement si l'on reconnaît que celle-ci sous-

[404] *Ibidem*, pp. 559-561, {« Inventer un Plan : le Plan te justifie à tel point que tu cesses d'être responsable du Plan même. […]. Il n'y aurait pas d'échec si vraiment il y avait un Plan. […]. Un Plan, un coupable. Le rêve de l'espèce. An Deus sit. S'il existe, c'est de sa faute. […]. Rien ne pourra m'ôter de l'esprit que ce monde est le fruit d'un dieu ténébreux dont je prolonge l'ombre. La foi conduit à l'Optimisme Absolu. […]. Si vraiment il faut croire, que ce soit une religion qui ne te fait pas sentir coupable. Une religion déliée, enfumée, souterraine, qui ne finit jamais. Comme un roman, pas comme une théologie. […]. Seul un mauvais Démiurge nous donne l'impression d'être bon. […]. Quand la religion cède, l'art pourvoie. Le Plan, tu l'inventes, métaphore de celui qui est inconnaissable. Même un complot humain peut remplir le vide. […]. Tu crois qu'il y a un secret et tu te sentiras initié. Ça ne coûte rien. Créer une immense espérance qu'on ne pourra jamais éradiquer parce qu'il n'y a pas de racine. […]. Créer une vérité aux contours flous : à peine quelqu'un essaie de la définir, tu l'excommunies. Justifier seulement qui est plus flou que toi. […]. Pourquoi écrire des romans ? Récrire l'Histoire. L'Histoire qu'ensuite tu deviens. […]. Inventer, frénétiquement inventer, sans se soucier des liaisons, jusqu'à ne plus parvenir à faire un résumé. Un simple jeu de relais entre emblèmes, l'un qui dise l'autre, sans trêve. Décomposer le monde en une sarabande d'anagrammes en chaîne. Et puis croire à l'Inexprimable. N'est-ce pas ça la vraie lecture de la Torah ? La vérité est l'anagramme d'un anagramme [sic]. Anagrams = ars magna » (*Ibidem*, pp. 538-540)}.

[405] *Ibidem*, p. 561, {« […] par défaut de foi » (*Ibidem*, p. 540)}.

[406] *Ibidem*, p. 653, {« […] *du manque de référence à Dieu, et de la conséquente question :* "*Qui y a-t-il à sa place*" *?* » (*Ibidem*, p. 627. L'italique est de l'auteur)}. La citation, mise en exergue au sous-chapitre 118, est une phrase de Karl Popper qu'Eco a tirée de son livre *Conjectures et réfutations*, Paris, Payot, [1963] 1985, p. 188 : « Mais la théorie sociologique du complot se développe après qu'on a abandonné Dieu en cherchant à répondre à la question de savoir qui joue son rôle ».

tend nos actions et celles de l'humanité entière, il est possible, selon le point de vue de Belbo, – comme le souligne Simona Micali – de « compensare la nostra impotenza nei confronti della realtà: se il Piano esiste, la nostra limitatezza, la nostra mortalità sono giustificate, e la sconfitta non è più colpa nostra »[407]. De cette façon, on se sentirait comme des martyrs ou des héros et non pas comme des lâches, condition qui – comme nous l'avons vu – marque foncièrement la vie de Belbo, qui se sent inadapté à prendre part activement à l'Histoire. C'est exactement cela le rachat auquel aspire Belbo, bien conscient du fait que l'humanité, ainsi que lui-même, « non sopporta il pensiero che il mondo sia nato per caso, per sbaglio »[408], parce que cette éventualité le mettrait face au problème du choix, et donc, potentiellement, face à l'erreur.

Dans cette optique, il semble que Belbo soit conduit à inventer ce Plan essentiellement à cause d'une crise existentielle et métaphysique : pour lui, le monde et sa propre existence n'ont aucun sens préétabli. C'est pour cette raison qu'il cherche dans la réécriture fictionnelle le moyen de trouver une justification qui puisse satisfaire son besoin obsessionnel de vérités. Mais il s'agit d'un besoin qu'il n'arrive à satisfaire qu'à l'article de la mort, quand il s'aperçoit qu'il avait déjà vécu et connu la vérité, grâce à laquelle il aurait pu donner un sens vrai et authentique à sa vie, et dont la recherche l'a amené à ourdir un complot qui a déterminé la fin de son histoire.

Ainsi, en comprenant que, afin de se réapproprier sa vie, il doit continuer à jouer jusqu'au bout le jeu de la fiction complotiste, après avoir été pendu au pendule de Foucault, il décide délibérément de choisir la mort plutôt que de se sauver, en révélant aux « diaboliques » la vérité du non-secret qu'il avait finalement découverte. En effet, pressé par Aglié, le chef de la loge du Tres, de dévoiler le secret du Plan, Belbo oppose un refus net et catégorique. Grâce à cet acte d'autodétermination, il parvient enfin à s'imposer, une fois pour toutes, ce choix, continuellement reporté, qui lui permet de se réconcilier avec soi-même. Comme l'explique Casaubon, spectateur et narrateur de cet événement tragique, un « solo gesto impavido lo aveva riconciliato con l'Assoluto »[409].

Toutefois, ce n'est que vers la fin du roman qu'il est possible de lever le dernier doute, celui qui accompagne, dès le début de sa reconstruction, l'interrogation inquiète et

[407] Simona Micali, *La trama del mondo: contaminazione tra linguaggio e realtà nel romanzo postmoderno*, in *Contaminazioni, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (Bertinoro, 14-21 settembre 2003), a cura di Paolo Zanotti, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 310, {« [...] compenser notre impuissance à l'égard de la réalité : si le Plan existe, notre finitude, notre mortalité sont justifiées et la défaite n'est plus de notre faute » (N.T.)}.

[408] Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 337, {« […] ne supporte pas la pensée que le monde est né par hasard, par erreur […] » (U. Eco, *Le Pendule de Foucault*, cit., p. 326)}.

[409] *Ibidem*, p. 633, {« […] seul geste impavide l'avait réconcilié avec l'Absolu » (*Ibidem*, p. 608)}.

persévérante du narrateur, qui n'arrive pas à s'expliquer un acte de courage si extrême, qui pour Belbo devait être tellement significatif qu'il a dû considérer inutile de continuer à vivre. La réponse se présente à Casaubon sous la forme d'un texte, le « Texte-Clef » qui, dépositaire des mémoires de jeunesse du protagoniste, relate l'épisode crucial, remontant aux années de la Résistance, à partir duquel le mal-être de Belbo a commencé.

En lisant ce texte, le narrateur apprend que le jeune Jacopo, appelé à jouer la sonnerie aux morts lors d'un enterrement de partisans dans le Montferrat, émet, avec sa trompette, un son si soutenu et prolongé que ce dernier lui donne l'impression de pouvoir rejoindre le ciel, arrêter le mouvement du soleil et suspendre le cours du temps[410]. De plus, Casaubon se rend compte que, bien qu'il ait passé toute sa jeunesse en caressant le moment où il jouerait de la trompette pour conquérir l'amour de Cecilia, et bien qu'il ait vécu son âge adulte en poursuivant son amour inatteignable pour Lorenza, incarnation de la Sophia gnostique, dans cet instant-là, aussi long que l'éternité, Belbo, en réalité, avait déjà eu l'Occasion de satisfaire ce désir érotique, qu'il a, par la suite, longtemps et ardemment entretenu, même si de façon inconsciente.

À ce propos, Franco Forchetti fait remarquer que la trompette, « da mancato strumento di seduzione amorosa, muta in Graal […]. […] il Graal non è soltanto una coppa, un vaso, un simbolo femminile della ricezione, ma è anche una lancia, uno "strumento di dolcissimo dominio", un simbolo maschile di possesso, capace di "collegare la terra con il Polo

[410] « La sua lunghissima nota finale non si era mai interrotta […]. Jacopo continuava a emettere quella illusione di nota perché sentiva che in quel momento egli stava sgomitolando un filo che teneva il sole a freno. L'astro si era bloccato nel suo corso, si era fissato in un mezzogiorno che avrebbe potuto durare una eternità. E tutto dipendeva da Jacopo, bastava che egli avesse interrotto quel contatto, mollato il filo, e il sole sarebbe balzato via, come un palloncino, e con lui il giorno, e l'evento di quel giorno, quella azione senza fasi, quella sequenza senza prima e dopo, che si svolgeva immobile solo perché così era in suo potere di volere e di fare. […]. Ma era chiaro che in quel momento – no, non diceva così, ma era chiaro: in quel momento egli stava possedendo Cecilia. È che Jacopo Belbo allora non poteva aver capito […] che egli stava celebrando una volta per tutte le sue nozze chimiche, con Cecilia, con Lorenza, con Sophia, con la terra e con il cielo. […]. Nessuno gli aveva detto ancora che il Graal è una coppa ma è anche una lancia, e la sua tromba levata a calice era al tempo stesso un'arma, uno strumento di dolcissimo dominio, che saettava verso il cielo e collegava la terra con il Polo Mistico. Con l'unico Punto Fermo che l'universo avesse mai avuto: con quello che egli faceva essere, per quell'istante solo, col suo soffio » (*Ibidem*, pp. 669-670), {« Sa très longue note finale ne s'était jamais interrompue […]. Jacopo continuait à émettre cette illusion de note parce qu'il sentait qu'en ce moment-là il dévidait un fil qui bridait le soleil. L'astre s'était bloqué dans sa course, il s'était fixé dans un midi qui aurait pu durer une éternité. Et tout dépendait de Jacopo, il lui suffisait d'interrompre ce contact, de lâcher le fil, et le soleil aurait rebondi loin, comme un petit ballon, et avec lui le jour, et l'événement de ce jour, cette action sans phases, cette séquence sans avant sans après, qui se déroulait immobile pour la seule raison qu'il était ainsi en son pouvoir de vouloir et de faire. […]. Mais il était clair qu'à ce moment-là – non, il ne s'exprimait pas ainsi, mais c'était clair : à ce moment-là, il possédait Cecilia. C'est qu'à cette époque Jacopo Belbo ne pouvait avoir compris […] qu'il était en train de célébrer une fois pour toutes ses noces chimiques, avec Cecilia, avec Lorenza, avec Sophia, avec la terre et avec le ciel. […]. Personne ne lui avait encore dit que le Graal est une coupe mais aussi une lance, et que sa trompette levée en calice était en même temps une arme, un instrument de très douce domination, qui lançait ses flèches vers le ciel et réunissait la terre avec le Pôle Mystique. Avec l'unique Point Immobile que l'univers eût jamais eu : avec ce qu'il faisait être, pour ce seul instant, grâce à son souffle » (*Ibidem*, pp. 642-643)}.

Mistico"»[411]. En vertu de cette fusion mystique de la terre avec le ciel, de l'élément masculin avec l'élément féminin, la trompette devient un symbole de vie, une force génératrice de la création, permettant à Belbo de connaître le secret de la vie de l'homme et du monde.

En nous fondant sur cette hypothèse interprétative, nous comprenons bien l'importance symbolique que revêtent dans le roman les deux objets du pendule et de la trompette. Le premier peut être entendu comme une métaphore de Dieu qui, en tant que « Point Ferme » par excellence, a toujours été considéré par l'humanité comme le centre d'une recherche permanente de la vérité. Celle-ci, cependant, menée sur la base de principes de nature philosophique et théologique, a généralement consisté en une investigation qui, bien qu'elle ait reposé sur des fermes convictions théoriques, a perpétuellement oscillé, au cours de l'histoire, d'une doctrine à une autre, et d'une idéologie à une autre, sans jamais s'épuiser ou se résoudre définitivement. Dans cette optique, le pendule est métaphore de Dieu parce qu'emblème d'une recherche de la vérité, qui a toujours inspiré le chemin de l'homme et dont les résultats se sont toujours révélés utiles, quoique ambigus et oscillants.

Le second, par contre, s'érige en symbole d'une vérité concrète et matérielle, celle de la vie de l'homme et de la terre, dont le mystère fascinant, bien qu'il n'ait pas encore été complétement élucidé ni par la science ni par les différentes religions et philosophies, demeure toutefois le moteur de notre histoire et de celle de l'humanité.

En reconsidérant l'histoire entière de Belbo à la lumière de ce dernier fait important, Casaubon espère que son ami, avant de mourir, a reconnu précisément celle-ci comme étant l'Occasion porteuse de la Vérité tant recherchée, pour laquelle il s'est finalement et courageusement sacrifié. Comme le dit le narrateur lui-même :

> Come si può passare una vita cercando l'Occasione, senza accorgersi che il momento decisivo, quello che giustifica la nascita e la morte, è già passato? Non ritorna, ma è stato, irreversibilmente, pieno, sfolgorante, generoso come ogni rivelazione. Quel giorno Jacopo Belbo aveva fissato negli occhi la Verità. L'unica che gli sarebbe stata concessa, perché la verità che stava apprendendo è che la verità è brevissima (dopo, è solo commento). Per questo stava tentando di domare l'impazienza del tempo. Non l'aveva capito allora, certamente. E neppure quando ne scriveva, o quando decideva di non scriverne più. L'ho

[411] Franco Forchetti, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvecchi, 2005, p. 211, {« […] d'instrument manqué de séduction amoureuse, se transforme en Graal […]. […] le Graal n'est pas seulement une coupe, un vase, un symbole féminin de la réception, mais il est aussi une lance, un "instrument de très douce domination", un symbole masculin de possession, capable de "réunir la terre avec le Pôle Mystique" » (N.T.)}.

capito io questa sera: occorre che l'autore muoia perché il lettore si accorga della sua verità. L'ossessione del Pendolo, che aveva accompagnato Jacopo Belbo per tutta la sua vita adulta, era stata […] l'immagine di questo altro momento, registrato e poi rimosso, in cui egli aveva davvero toccato la volta del mondo. E questo, il momento in cui aveva gelato lo spazio e il tempo scoccando la sua freccia di Zenone, non era stato un segno, un sintomo, un'allusione, una figura, una segnatura, un enigma: era ciò che era e che non stava per niente altro, il momento in cui non c'è più rinvio, e i conti sono pari. Jacopo Belbo non aveva capito che aveva avuto il suo momento e avrebbe dovuto bastargli per tutta la vita. Non l'aveva riconosciuto, aveva passato il resto dei suoi giorni a cercare altro, sino a dannarsi. O forse lo sospettava, altrimenti non sarebbe tornato così sovente sul ricordo della tromba. Ma la ricordava come perduta, e invece l'aveva avuta. Credo, spero, prego che nell'istante in cui moriva oscillando col Pendolo, Jacopo Belbo questo abbia capito, e abbia trovato la pace.[412]

Enfin tout devient clair pour Casaubon : en tant que garçon, Belbo vit, même si inconsciemment, une expérience de vie si pleine et authentique qu'il désire fortement la prolonger au-delà d'un seul coup de trompette, dans la tentative de « domare l'impazienza del tempo », qui emporte tout inexorablement. Dans ce moment sublime, cependant, pris par l'émotion, il ne se rend pas compte d'avoir déjà appris cette vérité que – comme nous l'avons vu – il aura, depuis, recherchée inlassablement toute sa vie durant. Cette vérité, atteinte de manière si dramatique, porte avec elle la fascination extatique de la révélation épiphanique : elle vit et resplendit dans son apparition fugace et fulgurante. Comme l'avoue sagement Casaubon : « la verità è brevissima (dopo, è solo commento) ».

Nous avons donc l'impression que, à travers les réflexions du narrateur sur l'histoire existentiellement tourmentée de Belbo, Eco veut nous suggérer une conception

[412] Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 671, {« Comment peut-on passer une vie à chercher l'Occasion sans s'apercevoir que le moment décisif, celui qui justifie la naissance et la mort, est déjà passé ? Il ne revient pas, mais il a été, irréversiblement, plein, resplendissant, généreux comme toute révélation. Ce jour-là Jacopo Belbo avait fixé la vérité dans les yeux. La seule et unique qui lui serait permise, car la vérité qu'il apprenait c'est que la vérité est très brève (après, elle n'est que commentaire). C'est pourquoi il tentait de dompter l'impatience du temps. Il ne l'avait pas compris à l'époque, certainement. Et non plus quand il en écrivait, ou quand il décidait de n'en plus écrire. Pour ma part, je l'ai compris ce soir : il faut que l'auteur meure pour que le lecteur s'aperçoive de sa vérité. L'obsession du Pendule, qui devait accompagner Jacopo Belbo durant toute sa vie adulte, avait été […] l'image de cet autre moment, enregistré et puis refoulé, où il avait vraiment touché la voûte du monde. Et cela, le moment où il avait gelé l'espace et le temps en décochant sa flèche de Zénon, n'avait pas été un signe, un symptôme, une allusion, une figure, une signature, une énigme : c'était ce qui était et qui ne remplaçait rien d'autre, le moment où il n'est plus de sursis, où les comptes s'égalisent. Jacopo Belbo n'avait pas compris qu'il avait eu son moment, qui aurait dû lui suffire pour toute sa vie. Il ne l'avait pas reconnu, il avait passé le reste de ses jours à chercher autre chose, jusqu'à se damner. Ou peut-être en avait-il eu le soupçon, autrement il ne serait pas revenu aussi souvent sur le souvenir de la trompette. Mais il se la rappelait comme perdue, en revanche il l'avait eue. Je crois, j'espère, je prie qu'à l'instant où il mourait en oscillant avec le Pendule, Jacopo Belbo l'a compris, et qu'il a trouvé la paix » (*Ibidem*, pp. 643-644)}.

gnoséologique de la vérité qui, non plus orientée à expliquer le parcours de recherche d'un sens métaphysique et transcendantal de l'action humaine, entende aborder l'homme dans son essence ontologique, en relation avec son être au monde. La vérité de Belbo, tout comme celle de Casaubon qui en raconte et interprète l'histoire, coïncide avec la vérité de la vie de l'homme, de la terre et de l'univers. Elle s'avère nue et crue, et sa signification, simple et claire, réside dans le chemin millénaire de l'humanité, dans sa perpétuation continuelle par les naissances et les morts, dans le mouvement irréversible et constant du soleil levant et couchant, dans la suite des saisons et des cycles de la nature, aussi bien végétaux qu'animaux.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, une fois qu'on a reconnu que le mystère de la vie de l'homme et de la terre n'a été confié à aucun message secret, fruit soit d'un dessein providentialiste soit d'un plan conspirationniste, on parvient alors à la conclusion qu'il n'y a rien d'autre à comprendre et encore moins un autre sens à dévoiler. C'est pourquoi toute l'histoire du *Pendolo di Foucault* nous conduit à soutenir l'idée selon laquelle la propension ancestrale de l'homme à inventer des plans et des complots universels, des récits et des mythes fondateurs, des rassemblements de divinités et des règnes supraterrestres, découle de son exigence de donner de l'ordre et du sens à son existence passée, présente et future, et de remédier de la sorte à sa connaissance partielle du monde qui l'entoure et à sa possibilité limitée d'y agir.

C'est pour cette raison que Casaubon achève son long voyage évocatif et cognitif en affirmant que, en réalité, la seule leçon à en tirer est que, mise à part cette « povera, disperata, smandrappata » vérité, tout le reste n'a été inventé que pour pallier notre petitesse cognitive et notre finitude métaphysique.

> Ora so qual è la Legge del Regno, della povera, disperata, smandrappata Malkut in cui si è esiliata la Saggezza, andando a tastoni per ritrovare la propria lucidità perduta. La verità di Malkut, l'unica verità che brilla nella notte delle sefirot, è che la Saggezza si scopre nuda in Malkut, e scopre che il proprio mistero sta nel non essere, se non per un momento, che è l'ultimo. Dopo ricominciano gli Altri. E con gli altri i diabolici, a cercare abissi dove si celi il segreto che la loro follia è. Lungo le falde del Bricco si stendono filari e filari di viti. […]. Nessuna Dottrina dei Numeri ha mai potuto dire se sorgono in salita o in discesa. In mezzo ai filari, ma ci devi camminare scalzo col tallone un po' calloso, sin da piccolo, ci sono degli alberi di pesche. […]. Puoi mangiarle senza quasi sentire il velluto della pelle, che ti fa correre i brividi dalla lingua sino all'inguine. Un tempo lì pascolavano i dinosauri. Poi un'altra superficie ha coperto la loro. Eppure, come Belbo nel momento in cui suonava la

tromba, quando davo un morso alle pesche capivo il Regno ed ero tutt'uno con lui. Dopo, solo arguzia. Inventa, inventa il Piano, Casaubon. È quello che han fatto tutti, per spiegare i dinosauri e le pesche.[413]

Selon Casaubon, au fil des siècles, l'homme n'a fait rien d'autre, par le biais des différentes et multiples religions et philosophies, que spéculer sur cette vérité pure et simple. Mais, alors que celle-ci est brève, son interprétation et son explication de cette dernière ont donné lieu à une interrogation continue, qui a produit un savoir immense, fruit de livres qui renvoient à d'autres livres, dans un glissement éternel de la recherche du sens autour d'une vérité essentielle, mais peu rassurante. Du coup, après l'avoir constatée, sans pour autant qu'il l'ait acceptée, l'homme a accompli le pas suivant, à savoir celui qui – comme le roman d'Eco semble nous montrer – a consisté à désirer, à inventer (« inventa, inventa il Piano, Casaubon ») et à produire une réalité et une vérité alternatives, des mondes romanesques, ou des fictions narratives, qui, plus adaptés à ses exigences physiques et métaphysiques, lui ont permis de justifier, suivant ses buts et ses intentions, le sens du monde et de son être dans le monde.

D'où il résulte, en dernière analyse, si nous poussons ce raisonnement jusqu'à ses extrêmes conséquences, qu'un monde ainsi entendu se prête bien à être "lu" comme le "Grand Livre", comme le Récit par antonomase, produit d'un Démiurge-Narrateur qui l'a inventé et réalisé par le seul pouvoir créatif de sa Parole. Dans cette optique il est possible, en outre, de comprendre pourquoi Eco a conformé son roman au diagramme séfirotique, en laissant que la narration de Casaubon avance parallèlement au déploiement des attributs du Dieu-Narrateur dans le Livre-Monde.

Exprimée justement dans ces termes, la raison d'une telle comparaison entre livre et monde apparaît donc claire. Elle semble résider dans le fait que tant le monde réel que le monde romanesque nous amènent à nous confronter aux mêmes questions, qui sont

[413] *Ibidem*, pp. 678-679, {« À présent, je sais quelle est la Loi du Royaume, du pauvre, désespéré, loqueteux Malkhut où s'est exilée la Sagesse, allant à tâtons pour retrouver sa propre lucidité perdue. La vérité de Malkhut, l'unique vérité qui brille dans la nuit des sefirot, c'est que la Sagesse se découvre nue en Malkhut, et découvre que son propre mystère gît dans le non-être, rien qu'un moment, qui est le dernier. Après recommencent les Autres. Et avec les autres, les diaboliques, à chercher des abîmes où se cacherait le secret qu'est leur folie. Tout au long des flancs du Bricco s'étendent des rangées et des rangées de vignes. […]. Aucune Doctrine des Nombres n'a jamais pu dire si elles lèvent en montée ou en descente. Au milieu des rangées, mais il faut y marcher pieds nus, le talon un peu calleux, dès l'enfance, il y a des pêchers. […]. On peut les manger [les pêches] sans quasiment sentir le velours de la peau, qui vous fait courir des frissons depuis la langue jusqu'à l'aine. Jadis passaient là les dinosaures. Puis une autre surface a couvert la leur. Et pourtant, comme Belbo au moment où il jouait de la trompette, quand je mordais dans les pêches je comprenais le Royaume et je ne faisais qu'un avec lui. Après, tout n'est qu'artifice. Invente, invente le Plan, Casaubon. C'est ce qu'ils ont tous fait, pour expliquer les dinosaures et les pêches » (*Ibidem*, p. 650)}.

finalisées à la compréhension de ce sens et de cet ordre que, à bien y regarder, seulement un ouvrage de fiction semble pouvoir nous assurer. Toutefois, c'est exactement en cela que consiste la fonction « thérapeutique » de la littérature, car notre recherche du sens du livre favorise, tout en l'allégorisant, la recherche du sens du monde, ce qui est aussi la raison pour laquelle « non ci stanchiamo mai di domandarci perché ci sia dell'Essere piuttosto che Nulla »[414]. En effet, avec les mots d'Eco lui-même nous pourrions nous demander :

> Qual è la morale di questa storia? Che i testi finzionali vengono a soccorso della nostra pochezza metafisica. Noi viviamo nel gran labirinto del mondo [...] di cui non solo non abbiamo ancora individuato tutti i sentieri, ma neppure riusciamo a esprimere il disegno totale. Nella speranza che ci siano delle regole del gioco, l'umanità attraverso i millenni si è posta il problema se questo labirinto avesse un autore, o più autori. E ha pensato a Dio, o agli Dei, come ad autori empirici, come a dei narratori, o come a un autore modello. […]. Una Divinità Narratore è stata cercata ovunque, nelle viscere degli animali, nel volo degli uccelli, nel roveto ardente e nella prima frase dei Dieci Comandamenti. Ma alcuni, certamente i filosofi, ma anche molte religioni, lo hanno cercato come Regola del Gioco, come la Legge che rende (o che un giorno renderà) il labirinto del mondo percorribile e comprensibile. In questo caso la divinità è qualcosa che noi dobbiamo scoprire nel momento stesso in cui scopriamo perché siamo in questo labirinto, o almeno indoviniamo come ci viene chiesto di percorrerlo. […]. Ma c'è anche un'altra ragione per cui la narrativa ci fa sentire a nostro agio rispetto alla realtà. C'è una regola aurea per ogni criptoanalista o decrittatore di codici segreti, e cioè che ogni messaggio può essere decrittato purché si sappia che si tratta di un messaggio. Il problema col monde reale è che ci stiamo chiedendo da millenni se ci sia un messaggio e se questo messaggio abbia un senso. Con un universo narrativo noi sappiamo per certo che esso costituisce un messaggio e che un'autorità autoriale sta dietro a esso, come sua origine e come insieme di istruzioni per la lettura. Così la nostra ricerca dell'autore modello è la ricerca dell'*Ersatz* di un'altra immagine, quella di un Padre, che si perde nella nebbia dell'infinito, per cui non ci stanchiamo mai di domandarci perché ci sia dell'Essere piuttosto che Nulla.[415]

[414] La référence bibliographique de cette citation est à la note suivante.

[415] Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 141-143, {« Quelle est la morale de cette histoire ? Que les textes fictionnels viennent au secours de notre insuffisance métaphysique. Nous vivons dans le grand labyrinthe du monde […] dont nous n'avons pas encore réussi à identifier tous les chemins, et dont nous ne saurons jamais exprimer le dessin total. Espérant qu'il y ait des règles du jeu, l'humanité s'est posé au long des millénaires le problème de savoir si ce labyrinthe avait un ou plusieurs auteurs. Et elle a envisagé Dieu, ou les Dieux, comme des auteurs empiriques, des narrateurs ou un auteur modèle. […]. On a cherché partout une divinité Narrateur, dans les viscères des animaux, le vol des oiseaux, le buisson ardent et la première phrase des Dix Commandements. Mais d'aucuns – les philosophes bien sûr, et maintes religions – l'ont cherché comme Règle du Jeu, comme Loi qui rend (ou rendra un jour) le labyrinthe du monde

L'idée qu'Eco semble nous suggérer est que, grâce à cette fonction de la littérature et, plus en général, de la fiction narrative, nous sommes capables de faire coïncider la recherche du sens du livre avec la recherche du sens de notre histoire et de celle du monde. Mais, en faisant cela, que se passerait-il si la fiction, en tant que récit et donc discours, en vertu de la valeur aléthique irréfutable de ses affirmations[416], nous permettait d'inventer, de construire et d'habiter un monde réel identique au monde fictionnel, un monde réel, dans lequel c'est à nous, tels un Dieu-Narrateur, d'élaborer notre vérité qui, en trouvant une crédibilité auprès des autres qui la prennent pour vraie, finit par s'imposer, en définissant ainsi le sens de tout ce que nous faisons ?

3.1.2.3. Roberto de la Grive et la vérité fictionnelle : le « Pays des Romans » comme lieu d'évasion et d'aliénation de la réalité[417]

Ces questionnements semblent, d'après nous, être à l'origine du troisième roman échien, *L'isola del giorno prima* (1994), qui, selon cette perspective, peut lui aussi être lu comme un autre cas d'imbrication fatale entre fiction et réalité. En effet, dans cet ouvrage, le protagoniste, Roberto de la Grive, après s'être réfugié, suite à un naufrage, sur un navire déserté en plein océan Pacifique lors d'une expédition scientifique se déroulant au cours du XVII[e] siècle et ayant pour but la définition exacte des longitudes, tout seul et en proie à la

parcourable et compréhensible. En ce cas, la divinité est quelque chose qu'il nous faut découvrir en même temps que nous découvrons la raison pour laquelle nous sommes au cœur de ce labyrinthe, ou du moins au moment où nous devinons la façon dont on nous demande de le parcourir. […]. Mais la narrativité nous fait sentir à notre aise face à la réalité pour une autre raison. Je m'explique. Les crypto-analystes ou les décrypteurs de codes secrets obéissent à une règle d'or : tout message est déchiffrable, pourvu que l'on sache qu'il s'agit d'un message. Avec le monde réel, le problème est que nous nous demandons depuis la nuit des temps si ce message existe et s'il a un sens. Quant à l'univers narratif, nous avons la certitude qu'il constitue un message, qu'une autorité d'auteur est derrière lui, comme étant son origine et un ensemble d'instructions pour la lecture. Ainsi, notre recherche de l'auteur modèle est la recherche de l'Ersatz d'une autre image, celle d'un Père, qui se perd dans la brume de l'infini, si bien que nous ne nous lassons jamais de nous demander pourquoi il y a de l'Être plutôt que du Néant » (U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, cit., pp. 151-154)}.

[416] Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, Paris, Grasset, 2013, pp. 79-138. Dans le chapitre 3, intitulé *Quelques remarques sur les personnages de fiction*, en parlant de la différence, au niveau aléthique, entre les « affirmations encyclopédiques » et les « affirmations fictionnelles », l'auteur soutient que, tandis que les premières, pour être acceptées comme vraies, doivent être mises « à l'épreuve de la *légitimité empirique externe* », les secondes sont des vérités irréfutables car « ne relèvent que de la *légitimité textuelle interne* ». Selon ces critères épistémologiques, pour Eco la phrase « Hitler est mort dans un bunker » constitue une affirmation encyclopédique qui, sujette à révision, est susceptible d'être corrigée, parce qu'il se peut que quelqu'un découvre un jour de nouveaux documents qui démontrent qu'Hitler n'est pas mort dans un bunker. En revanche, la phrase « Anna Karénine s'est suicidée en se jetant devant un train » constitue une affirmation fictionnelle irréfutablement vraie, parce que c'est le roman de Tolstoï qui l'affirme et personne ne la peut contester.

[417] Pour écrire cette sous-section, nous nous sommes en partie inspirés de notre article, intitulé *Entre réalité et fiction : le roman comme instrument de connaissance selon Umberto Eco*, in « Le blog des Têtes Chercheuses ». Il est consultable en ligne au lien suivant : https://teteschercheuses.hypotheses.org/2495.

mélancolie ainsi qu'à la jalousie, imagine que sur l'île se trouvant à quelques lieues devant lui il y a Lilia, la femme qu'il a connue à Paris et dont il est tombé amoureux de manière platonique[418]. Pour soulager son chagrin d'amour, il décide alors d'écrire un roman :

> […] il romanzo di Ferrante [il suo fratellastro immaginario] e dei suoi amori con Lilia, e solo edificando quel mondo romanzesco avrebbe scordato il mordicamento che gli procurava la gelosia nel monde reale.[419]

Le narrateur, notre contemporain, qui relate à la troisième personne les faits, rapportés par le protagoniste dans son journal intime, dans ses lettres à sa bien-aimée et dans son roman, tout en les commentant parfois avec un peu d'ironie et de méfiance[420], explique que Roberto :

> Pensò […] che avrebbe potuto costruire una storia, di cui lui certamente non era protagonista, dato che non si svolgeva in questo mondo, ma in un Paese dei Romanzi, e

[418] Par souci de complétude et afin de faciliter la lisibilité de la suite de notre discours, nous croyons utile de fournir une synthèse générale de la *fabula* de ce roman. L'histoire, qui y est racontée et qui prend place entre juillet et août 1643, est celle de Roberto qui, après avoir participé, quand il était un adolescent, au siège de Casal dans le Piémont natal, lors de la guerre de succession de Mantoue (1628-1631), et après avoir accompli sa formation intellectuelle et en société dans le Paris dynamique et intriguant de cette époque-là, est obligé, en raison d'un complot ourdi par le cardinal Mazarin, d'embarquer, en tant qu'espion à la solde des Français, sur un navire hollandais, l'*Amarilli*, en direction de l'océan Pacifique pour une expédition scientifique vouée à la recherche de ce que les Espagnols appelaient à l'époque le « punto fijo », le point fixe, c'est-à-dire l'antéméridien (ou méridien opposé à celui de Greenwich), qui servait à déterminer avec exactitude les longitudes, dans le but de s'assurer une navigation plus précise et sûre dans les mers du Sud et, de la sorte, de pouvoir y exercer sa domination. Mais, y ayant fait naufrage, Roberto ne peut pas mener à terme sa mission et, après être allé à la dérive accroché à une table, il trouve refuge sur un navire, le *Daphné*, abandonné et amarré au large d'une île située juste après le 180^{e} méridien. Ne pouvant pas quitter le *Daphné* vu qu'il ne sait pas nager et qu'il n'y a plus de chaloupe, le protagoniste s'adonne alors à l'exploration de ce navire, un petit monde fait d'objets et d'instruments plus ou moins scientifiquement valables, d'animaux, de plantes et de vivres de genres différents, où il rencontre le père jésuite Caspar, qui devient son étrange mentor. Pour résister à la solitude, à la mélancolie et à l'inaction dans lesquelles le plonge ce monde surréel, Roberto se consacre aussi à l'évocation écrite de ses souvenirs de jeunesse, et notamment de son amour impossible pour Lilia qu'il essaie pourtant de vivre, par le moyen de sa fantaisie et de son affabulation, dans le roman qu'il écrit pour en être, d'abord, simplement l'auteur et, ensuite, aussi le protagoniste, et qui toutefois l'amène tragiquement à sa folie amoureuse et, fort probablement, à sa mort par noyade.

[419] Umberto Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 341, {« […] le roman de Ferrante [son demi-frère fictif] et de ses amours avec Lilia : en édifiant ce monde romanesque, et seulement ainsi, il aurait oublié la morsure que lui procurait la jalousie dans le monde réel » (U. Eco, *L'Île du jour d'avant*, cit., p. 333)}.

[420] Le roman se présente, en effet, comme le récit que ce narrateur fait de ces écrits de Roberto (journal, lettres et roman), sauvés de l'incendie qui a ravagé le vaisseau, sur lequel il s'était réfugié après son naufrage. En s'adressant souvent à son lecteur hypothétique, à travers des artifices narratifs divers, pour le mettre en garde, lui exposer son point de vue, lui fournir des anticipations, des éclaircissements, etc., le narrateur réélabore alors les faits, les pensées et les sentiments que Roberto confie à son journal, dans lequel il remémore son passé, de son enfance dans le Montferrat jusqu'à sa jeunesse et maturité à Paris, aux lettres d'amour, qu'il envoie imaginairement à Lilia, et au roman qu'il écrit pour vivre différemment son amour pour cette femme, qu'il partage cependant avec Ferrante, son double fictif, qui, en incarnant ses craintes et ses désirs, représente ce qu'il n'est pas et qu'il voudrait pourtant être.

queste vicende si sarebbero svolte parallele a quelle del mondo in cui lui era, senza che le due serie di avventure potessero mai incontrarsi e sovrapporsi.[421]

Toutefois, rendu jaloux par les gestes d'amour que Ferrante manifestait à l'encontre de Lilia et poussé par le désir de la sauver des griffes de son rival, devenu méchant et agressif, Roberto se détermine ensuite à entrer en action et à se rendre sur l'île à la nage. En faisant tomber les barrières entre fiction et réalité – c'est le narrateur qui s'exprime – :

[…] Roberto, lo abbiamo già visto, dopo aver iniziato a pensare a un Paese dei Romanzi del tutto estraneo al proprio mondo, finalmente era arrivato a far confluire i due universi l'uno nell'altro senza fatica, e ne aveva confuso le leggi. Pensava di poter arrivare sull'Isola perché se lo stava immaginando, e d'immaginare l'arrivo di lei nel momento in cui egli vi fosse già giunto, perché così stava volendo. D'altro canto, quella libertà di volere eventi e di vederli realizzati, che rende così imprevedibili i Romanzi, Roberto la stava trasferendo al proprio mondo: finalmente sarebbe arrivato sull'Isola per la semplice ragione che – a non arrivarvi – non avrebbe più saputo che cosa raccontarsi.[422]

En outre, toujours au sujet des influences entre fiction et réalité, il est intéressant de rapporter les propos d'Eco qui, recueillis par Michel Arseneault pour la revue littéraire *Lire*, déclarent ceci : « Il n'y a rien de plus romanesque que la réalité »[423]. Dans son interview, l'écrivain italien parle du rapport entre réalité et fiction en termes épistémologiques. Il y affirme que, jusqu'à présent, les philosophes ont toujours soutenu l'existence d'un clivage bien prononcé entre ces deux concepts et que la réalité est détentrice d'un sens de vérité plus « vrai », alors que la fiction a un niveau aléthique inférieur. Eco conteste cette thèse et problématise le rapport entre les deux termes en expliquant qu'ils sont, pour lui, bien plus interconnectés que l'on ne croit. De plus, il

[421] *Ibidem*, pp. 340-341, {« […] pensa qu'il aurait pu construire une histoire dont lui n'était certainement pas protagoniste, vu qu'elle ne se déroulait pas en ce monde mais dans un Pays des Romans, et ces vicissitudes se seraient passées en parallèle avec celles du monde où lui se trouvait, sans que les deux séries d'aventures pussent jamais se croiser ou se superposer » (*Ibidem*, p. 332)}.

[422] *Ibidem*, p. 460, {« [...] Roberto, nous l'avons déjà vu, après avoir commencé à songer à un Pays des Romans en tout point étranger à son propre monde, était enfin arrivé à faire confluer les deux univers l'un dans l'autre sans peine, et il en avait confondu les lois. Il pensait pouvoir arriver sur l'Ile parce qu'il se l'imaginait, et imaginer son arrivée à elle au moment où lui y était déjà parvenu, car ainsi il le voulait. D'ailleurs, cette liberté de vouloir des événements et de les voir réalisés, qui rend si imprévisibles les Romans, Roberto la transférait à son propre monde : enfin il arriverait sur l'Ile pour la simple raison que – à n'y point arriver – il n'aurait plus su quoi se raconter » (*Ibidem*, p. 447)}.

[423] Umberto Eco, entretien avec Michel Arseneault, dans *Lire*, Paris, n° 243, mars 1996, p. 38.

suggère que nous devrions remettre en question le concept de vérité dans le monde réel et, en fait, à ce propos il dit que :

> Ils [les philosophes] ont toujours supposé que les univers fictionnels avaient un niveau aléthique, un niveau de vérité, inférieur. Pour moi, c'est exactement le contraire. Oui, nous savons que Napoléon est mort à Sainte-Hélène, mais il est toujours possible qu'un savant, en feuilletant des archives, découvre un jour que Napoléon a été enlevé par les services secrets anglais ! Tout ce que nous appelons la vérité dans le monde de la réalité peut être remis en cause. Nous découvrirons peut-être un jour qu'Einstein s'est trompé, tandis que dans la fiction, le fait qu'Emma Bovary meure, c'est sûr. Cela ne se discute pas. Si vous voulez, vous récrivez une autre histoire, mais en ce qui concerne l'univers de Flaubert, elle meurt. La narrativité nous donne des univers ancrés, qui flottent moins que les univers réels, même si d'habitude on pense le contraire.[424]

À travers ces affirmations, Eco nous fait remarquer que le monde romanesque est doué de certaines vérités bien définies et incontestables, parce qu'elles sont attestées par le texte et validées par la souscription du « pacte fictionnel » entre auteur et lecteur, par l'effet duquel nous reconnaissons à l'univers fictionnel un certain statut véridique. En revanche, dans le monde réel, la notion même de vérité s'avère être beaucoup plus fuyante et contradictoire, car les vérités encyclopédiques sont toujours susceptibles d'être réfutées, en raison de l'évolution historique et critique du savoir humain. Comme nous confie l'auteur italien lui-même :

> Al di là di altre, importantissime, ragioni estetiche, penso che noi leggiamo romanzi perché essi ci danno la sensazione confortevole di vivere in un luogo dove la nozione di verità non può essere messa in discussione, mentre il mondo reale sembra essere un luogo ben più insidioso. Questo "privilegio aletico" dei mondi narrativi ci permette persino di riconoscere alcuni parametri per decidere se la lettura di un testo narrativo vada al di là di quelli che ho altrove chiamato "i limiti dell'interpretazione".[425]

---

[424] *Ibidem*, p. 41.

[425] Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 111, {« Outre certaines autres raisons esthétiques – très importantes –, je pense que nous lisons des romans parce qu'ils nous donnent le sentiment confortable de vivre dans un monde où la notion de vérité ne peut être remise en question, alors que le monde réel semble être beaucoup plus insidieux. Ce "privilège aléthique" des mondes narratifs nous aide même à mettre au jour quelques paramètres pour savoir si la lecture d'un texte narratif franchit ce que j'ai appelé ailleurs "les limites de l'interprétation" » (U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, cit., p. 122)}.

Ce que nous retenons de ce passage est cette idée échienne du roman et, plus en général, de la fiction narrative, comme étant un monde, où règne ce « privilège aléthique » et où, justement en vertu de cela, une conviction ou un fait peut être pris pour une vérité indiscutable, tant et si bien que celle-ci peut se transformer en moteur des actions du protagoniste et peut ainsi lui permettre de donner un sens certain à son existence.

Cela est exactement ce qui se passe dans *L'isola del giorno prima*, où Roberto, seul sur le navire *Daphné*, comprend que, en tant que Dieu-Narrateur de son propre « Pays des Romans », il peut faire en sorte que tout ce qu'il imagine devienne réel et véridique pourvu qu'il le veuille et l'accomplisse. C'est pourquoi il décide finalement de gagner l'île à la nage, parce qu'il s'est figuré, tout en s'en autopersuadant, que là-bas il y a Lilia, qui ne peut être sauvée que s'il y débarque avant Ferrante, le jour d'avant, c'est-à-dire en remontant le temps jusqu'au moment où son demi-frère méchant n'est pas encore arrivé auprès d'elle. Mais, cette femme, qui de personne "réelle" était devenue un personnage de son roman amoureux, n'étant pas, bien évidemment, présente sur l'île du jour d'avant[426], du monde de la fiction romanesque de Roberto émigre dans son monde "imaginairement" réel, qui, pour lui, dans la condition où il se trouve, est paradoxalement le seul monde qui lui est "réalistiquement" possible de vivre.

Par conséquent, étant donné qu'il est condamné à demeurer prisonnier de ce monde, constitué par le *Daphné* – qui, comme son nom mythologique le suggère par le biais de l'allusion à l'histoire de la fille homonyme aimée par Apollon et transformée en laurier,

[426] Selon la fiction romanesque, cette île de l'océan Pacifique serait longée par le 180e méridien qui, étant le méridien opposé à celui de Greenwich (le méridien zero), délimite, par convention, la ligne de changement de date, à l'est de laquelle, lorsqu'on est à l'ouest et on entre dans un nouveau jour, on est encore dans le jour d'avant. Ce scénario est celui que Roberto aspire à réaliser afin de pouvoir rejoindre Lilia sur l'île, lesquelles sont cependant inatteignables par lui, tout comme l'est la colombe couleur orange qui, en volant vers le ciel à partir de la cime des arbres de l'île, représente symboliquement pour Roberto, qui essaie de l'apercevoir depuis son navire sans y réussir, un amour, une vérité et un passé qui, vécus, même si inconsciemment, dans sa jeunesse, ne pourront plus être rattrapés. Cette colombe, qui, dans son vol, dessine comme « una sfera d'oro infuocato, o di fuoco aurato, che dalla cima degli alberi più alti saettava verso il cielo » [(Umberto Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 257), {« […] une sphère d'or enflammé, ou de feu doré, qui de la cime des arbres les plus hauts dardait vers le ciel » (U. Eco, *L'Île du jour d'avant*, cit., p. 253)}], tout comme la trompette de Belbo qui, en tant que Graal, entendu comme une lance, « saettava verso il cielo e collegava la terra con il Polo Mistico », allégorise alors cette vérité (« che è brevissima ») que Roberto a déjà connue, qu'il tente de retrouver par son imagination romanesque et qu'il veut se réapproprier concrétement. C'est pour cette raison qu'enfin, pour réaliser son rêve fou, il part à sa quête, en se livrant, lui qui ne sait pas nager, aux vagues de l'océan et donc à une mort sûre, en espérant pouvoir au moins atteindre la ligne du méridien et s'arrêter « su quel ciglio che separava l'oggi dal giorno prima, al di fuori del tempo, in un eterno mezzogiorno. Fermandosi il tempo per lui, si sarebbe fermato anche sull'Isola, ritardando all'infinito la morte di lei, perché ormai tutto quello che accadeva a Lilia dipendeva dalla sua volontà di narratore » [(*Ibidem*, p. 462), {« […] sur cette orée qui séparait l'aujourd'hui du jour d'avant, en dehors du temps, dans un éternel midi. Le temps s'arrêtant pour lui, il se serait arrêté sur l'Ile aussi, retardant à l'infini sa mort à elle, parce que maintenant tout ce qui arrivait à Lilia dépendait de sa volonté de narrateur » (*Ibidem*, p. 449)}], qui lui faisait désirer ardemment de se réunir à elle dans ce laps de temps, imaginairement, intemporellement plein et vrai.

symbole de la gloire poétique, représente allégoriquement le monde romanesque idéalisé dans lequel Roberto-Apollon rêve de la victoire de son amour pour Lilia-Daphné au détriment de son rival, en transformant toutefois ce monde de lieu d'évasion sentimentale en lieu de son aliénation mentale –, à Roberto il ne reste plus, afin de rendre vraie et réelle sa fiction amoureuse et poétique, qu'à tenter de rejoindre Lilia sur l'île, qui de lieu réel, représentation de la Nature pure et bénigne, change en leurre meurtrier par l'action de la folle mystification littéraire du protagoniste[427].

Contraint donc de vivre dans un monde devenu insupportable à cause de sa nostalgie et de son inaction prolongée, Roberto, en cherchant à atténuer ses peines sentimentales et existentielles à travers ses fantaisies romanesques, a fini cependant par prendre la fiction pour la réalité, en poursuivant une vérité fictionnelle qui l'a conduit à sa ruine.

Or, en tenant compte de cette interprétation de l'histoire de Roberto de la Grive, la question que ce roman d'Eco nous incite à poser est la suivante : comment et avec quelles conséquences pourrait-il arriver qu'une vérité pareille, bien qu'elle soit le fruit d'un mensonge ou d'une construction fictionnelle d'un personnage, parvienne à influencer la réalité qui l'entoure, en déterminant non seulement sa propre histoire personnelle, mais aussi l'Histoire avec un grand h ?

3.1.2.4. Baudolino et la vérité comme création fabulatrice : le récit fantaisiste comme fondement et légitimation d'une réalité autoréférentielle[428]

Tels sont, selon nous, les questionnements qu'il est possible de dégager du quatrième roman d'Eco, *Baudolino* (2000). Suivant notre discours, ils nous permettront d'en analyser le noyau thématique principal. Celui-ci, en effet, tourne autour du récit que le protagoniste, Baudolino, fait, tout en les reconstruisant, de ses aventures à l'historien byzantin, Nicétas

[427] Nous croyons que la condition de Roberto peut être emblématiquement représentée par les mots que nous reprenons à notre compte et que Perle Abbrugiati emploie, dans son volume *Le vertige selon Calvino*, pour décrire le personnage du spéculateur du récit « In una rete di linee che s'intersecano » contenu dans le roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) d'Italo Calvino. Les voici : « […] ce personnage crée une sorte d'éthique du reflet. Un reflet rien moins que fidèle, qui semble démultiplier le réel et ouvrir l'espace de la virtualité et du leurre. Remplaçant les objets par leurs doubles, leurs multiples doubles, il affirme la supériorité de l'irréel sur le réel, ou plus exactement la capacité de l'illusion à créer le réel » (Perle Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 22-23).

[428] Cette sous-partie constitue le développement de la réflexion sur *Baudolino* que nous avons entamée à l'occasion de la soutenance de notre mémoire de Licence III à l'Université de Bari, en 2007, que nous avons ensuite reprise dans notre article *La construction du sens de l'Histoire dans "Le Pendule de Foucault" et dans "Baudolino" d'Umberto Eco* (in Stefano Magni [sous la direction de], *op. cit*., pp. 79-88) et que nous avons encore réélaborée dans notre article *Pulcinella e Baudolino "maestri" dell'arte della parola e dell'affabulazione* (in Simone Visciola [sous la direction de], *Polichinelle, patrimoine immatériel de notre temps*, in « Babel. Littératures plurielles », n° 35, Université de Toulon, La Garde, 2017).

Khoniatès, pendant le siège de Constantinople de 1204 par l'armée croisée[429]. En racontant ses aventures qui couvrent un arc temporel d'environ soixante ans, le héros évoque toutes les fabulations et tous les mensonges, qu'il a lui-même produits au cours de sa vie et qui ont beaucoup conditionné non seulement cette dernière, mais aussi, et significativement, le cours des événements historiques auxquels il a participé et qu'il relate tous, jusque dans les moindres détails, tout en les commentant. Le récit de Baudolino, paysan rusé et menteur qui, grâce à sa capacité exceptionnelle à affabuler, devient le conseiller personnel de l'empereur Frédéric Barberousse, s'enchaîne ainsi dans une suite ininterrompue d'histoires fantaisistes et de faits politiques, d'actions décisives et de projets farfelus, dont l'invention et la réalisation par Baudolino lui-même font en sorte que ceux-ci se traduisent dans des événements qui transforment la réalité et deviennent "Histoire".

En effet, en agissant dans ce rôle et selon cet objectif, en faisant recours à des idées et à des moyens tout à fait extravagants, mais très efficaces, et en poursuivant des finalités politiques précises, dictées par la raison d'État du Saint-Empire romain germanique, Baudolino imagine et contribue à accomplir certains faits historiques, comme par exemple : la ratification du pouvoir impérial par les juristes du *Studium* de Bologne à l'occasion de la Diète de Roncaglia de 1158 ; la canonisation de Charlemagne en 1165 ; le sauvetage de la ville d'Alexandrie, assiégée par les troupes de Frédéric Barberousse en 1174-1175 ; la victoire, lors de la bataille de Legnano, des communes lombardes contre le Saint-Empire en 1176 et l'accord de paix entre l'empereur romain germanique et la Ligue Lombarde en 1183.

En outre, il invente et écrit la lettre du légendaire prêtre Jean, qui parle d'un mythique règne chrétien situé en Extrême-Orient et qui, ensuite, dans la réalité historique ainsi que dans la fiction narrative, est envoyée, effectivement au nom du prêtre Jean, à plusieurs souverains occidentaux, dont Barberousse. Et, enfin, justement en vertu de ce contact

[429] Cet épisode, qui s'est véritablement passé au Moyen Âge et qui fait partie de ce que l'on appelle la quatrième croisade (1202-1204), constitue le contexte historique, à l'intérieur duquel s'insèrent les faits qui sont narrés dans le roman. Ce dernier se présente, en effet, comme le récit qu'un narrateur externe et impersonnel fait de l'histoire de Baudolino, qui est racontée rétrospectivement par le protagoniste lui-même, désormais âgé, à Nicétas Khoniatès, historien byzantin. Le roman se joue alors sur deux plans temporels distincts, celui du présent de la narration, par le narrateur, du siège de Constantinople, qui fait office de cadre narratif général, et celui du passé de la narration, par Baudolino, de sa vie à Nicétas. Ces deux plans temporels, en outre, tout en suivant, l'un et l'autre, leur propre développement autonome, se mélangent entre eux harmonieusement tout au long du récit du narrateur, qui se déroule donc de manière progressive et alternée. Son récit relate de cette façon les faits historiques et les aventures extraordinaires ayant pour protagoniste Baudolino, à partir de son enfance dans la *Frascheta*, l'endroit où naîtra, ensuite, la ville d'Alexandrie en 1168, dont le saint patron sera justement saint Baudolino, jusqu'à exactement sa vieillesse, c'est-à-dire à l'époque du siège de Constantinople. Ce fait historique représente de la sorte le *terminus a quo* du roman et fournit à Baudolino l'occasion de raconter à Nicétas sa vie, afin que ce dernier, en tant qu'historien, l'aide à la reconstruire et à lui donner un sens.

présumé entre les deux monarques, sous prétexte d'organiser la troisième croisade (1189-1192), le protagoniste persuade l'empereur d'aller offrir au prêtre Jean, dans l'optique d'une alliance possible entre eux contre les infidèles, la relique la plus précieuse de la chrétienté : le Saint Graal.

Après d'innombrables aventures aux rebondissements inattendus, Baudolino arrive finalement jusqu'aux portes de ce lieu fabuleux, à Pndapetzim, une ville habitée par des Sciapodes, des Blemmyes, des Pygmées et par d'autres êtres mythologiques, qui sont tous mentionnés dans les notoires bestiaires médiévaux. Toutefois, chagriné par la fin brusque de son histoire d'amour avec une créature singulière, une Hypatie (moitié femme, moitié chèvre), déçu de n'avoir pas pu accomplir sa mission – c'est-à-dire rejoindre le royaume du prêtre Jean – et dégoûté par le déclin du monde occidental, dans lequel il ne trouve plus sa place, Baudolino, revenu à Constantinople, d'où avait commencé son voyage en direction de l'Orient chrétien, se retire sur une colonne pour méditer, comme un stylite. Au terme de cette période de méditation, il se résout cependant à retourner vers sa bien-aimée et à se réfugier dans son monde de fiction, ce royaume du prête Jean qu'il a lui-même contribué à créer, car il comprend que, même si ce monde n'existe pas, ce qui compte le plus pour lui n'est pas le fait qu'il soit réel ou irréel, vrai ou faux, mais plutôt le fait que, afin de le rendre réel et vrai, il doive y croire et le réaliser comme le rêve de sa vie.

Sur le fond d'un récit captivant et significatif, dans lequel les faits historiques et imaginaires évoqués sont relatés au moyen de différents registres linguistiques et modes narratifs, allant du ludique et de l'ironique à l'érudit et au picaresque, se détachent les deux sujets porteurs du roman : le rapport entre la réalité et la fiction et celui entre la vérité et le mensonge. Dans ce cadre, la relation d'opposition entre les pôles de ces deux couples thématiques constitue non seulement l'élément dynamique de l'action narrative, mais aussi le background conceptuel qui donne un certain sens à cette dernière. En effet, les inventions fictionnelles et les falsifications les plus fantaisistes de la réalité faites par Baudolino ont des conséquences concrètes et un poids considérable dans le développement des faits, dont il est l'initiateur et le réalisateur. Sa propension à construire des mondes de fiction par l'affabulation, en exprimant par ce biais ses intentions et ses attentes les plus intimes, et à les mettre en œuvre pratiquement, en influençant ainsi le cours des événements historiques, témoigne de la force que, selon Eco, le faux a eue dans l'Histoire

et du rôle que le mensonge a joué quand il a été employé pour dire et faire quelque chose dont on savait qu'il était faux[430].

Comme l'affirme Eco lui-même, en abordant justement le thème du mensonge dans une interview accordée à l'occasion de la sortie de son quatrième roman :

> Mentire non significa dire il falso, significa dire una cosa che si sa essere falsa. Quando Tolomeo diceva che il Sole ruotava intorno alla Terra, diceva una cosa falsa ma non era un bugiardo. Il mio Baudolino affabula, ma ci crede ciecamente. Inventare è il suo modo di essere, il motore della sua esistenza.[431]

La prédisposition de Baudolino au mensonge et à l'affabulation, qui lui permet d'inventer des faits et des mondes alternatifs, implique la conscience de croire à ce qu'il dit et crée, et il finit par y croire, parce que tous ceux qui participent à ses entreprises y croient avec conviction. C'est d'ailleurs le protagoniste lui-même qui le reconnaît, en avouant ceci : « Sai, signor Niceta, quando tu dici una cosa che hai immaginato, e gli altri ti dicono che è proprio così, finisci per crederci anche tu »[432].

En ce sens, les inventions, enfantées par l'imagination débordante et par les fabulations fantasques de Baudolino, deviennent crédibles et véridiques au moment même où elles sont acceptées et considérées comme telles par les autres, qui s'en servent pour légitimer leurs propres actions. Et cela est exactement ce qui arrive, par exemple, à la lettre du prête Jean, que le héros invente et que Barberousse prend pour vraie afin de justifier sa demande d'alliance au roi chrétien d'Orient en fonction antimusulmane. Cette manœuvre rusée et efficace, ainsi que d'autres encore, sont faites par Baudolino non pas tant dans le but de dire des choses fausses qu'avec l'objectif de satisfaire son besoin de raconter et, par celui-ci, d'attribuer à son histoire une vérité et un sens correspondant à ses croyances et à ses aspirations. Et il est curieux de noter que l'aval pour se consacrer à cet "art" lui a été donné par l'évêque Otton de Freising lui-même qui, auteur des *Gesta Friderici Imperatoris* et

---

[430] À ce propos, nous renvoyons à l'essai d'Eco « La forza del falso », inclus dans *Sulla letteratura* (Milano, Bompiani, [2002] 2008, pp. 292-323), dont la lecture nous a inspiré les considérations que nous venons de faire et certaines autres que nous exposerons par la suite. Pour la version française, voir l'essai « La force du faux », in U. Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, pp. 345-381.

[431] Marcelle Padovani, *Intervista a Umberto Eco,* in «La Repubblica», 17/02/2002, p. 33, {« Mentir ne signifie pas dire le faux, cela signifie dire une chose dont on sait qu'elle est fausse. Quand Ptolémée disait que le Soleil tournait autour de la Terre, il disait une chose fausse mais il n'était pas un menteur. Mon Baudolino affabule, mais il y croit aveuglement. Inventer c'est sa façon d'être, le moteur de son existence » (N.T.)}.

[432] Umberto Eco, *Baudolino*, Milano, Bompiani, [2000] 2011, pp. 35-36, {« Tu sais, seigneur Nicétas, quand tu dis une chose que tu as imaginée, et que les autres te disent qu'il en est vraiment ainsi, tu finis par y croire toi-même » (U. Eco, *Baudolino*, Paris, Grasset, 2002, p. 46)}.

maître de Baudolino à la cour de Barberousse, a contribué décisivement à façonner l'esprit imaginatif et fabulateur de son élève par ces enseignements pas tout à fait scolaires :

> Baudolino, ricordati del regno del Presbyter Johannes. Solo cercandolo, gli orifiammi della cristianità potranno andare al di là di Bisanzio e di Gerusalemme. Ti ho udito inventare molte storie a cui l'imperatore ha creduto. E dunque, se non hai altre notizie di questo regno, inventale. Bada, non ti chiedo di testimoniare ciò che ritieni falso, che sarebbe peccato, ma di testimoniare falsamente ciò che credi vero – il che è azione virtuosa perché supplisce alla mancanza di prove su qualcosa che certamente esiste o è accaduto.[433]

L'inclination de Baudolino à l'invention et à l'affabulation fait de lui non pas (ou non seulement) un menteur, mais (aussi) un rêveur ou un utopiste, au sens étymologique de ce dernier mot. En effet, il finit par croire en l'existence d'un lieu qui n'existe pas, parce que tout le monde y croit et parce que celui-ci est le seul moyen, pour lui, de chercher à donner un sens véritable à son histoire.

Cette observation corrobore notre idée selon laquelle, par l'histoire de Baudolino, Eco n'a pas voulu tant chanter les louanges du mensonge que « raccontare come, dal fantastico, si potesse accedere all'esistenza vera »[434]. Du reste, notre conviction semble être confirmée par les propos qu'Eco lui-même a prononcés au cours d'une conversation avec Laura Lilli, qui lui avait demandé si son roman était une apologie du mensonge :

> […] casomai è un'apologia dell'utopia, di quelle invenzioni che muovono il mondo. Colombo ha scoperto l'America per sbaglio: credeva che la terra fosse molto più piccola. Non è vero che solo lui pensasse che fosse tonda, come la gente dice ancora: che fosse tonda lo sapevano prima di Platone. E che dire dell'Eldorado? Si conquista un continente seguendo un mito.[435]

---

[433] *Ibidem*, pp. 60-61, {« Baudolino, souviens-toi du royaume du Presbyter Johannes. Ce n'est qu'en le cherchant que les oriflammes de la chrétienté pourront aller au-delà de Byzance et de Jérusalem. Je t'ai entendu inventer quantité d'histoires auxquelles l'empereur a cru. Et donc, si tu n'as pas d'autres nouvelles de ce royaume, invente-les. Attention, je ne te demande pas de témoigner ce que tu juges faux, ce serait péché, mais de témoigner faussement ce que tu crois vrai – ce qui est action vertueuse car elle supplée au défaut de preuves sur quelque chose qui certainement existe ou est arrivé » (*Ibidem*, p. 79)}.

[434] Marcelle Padovani, *op. cit.*, p. 33, {« [...] raconter comment du fantastique on pouvait accéder à la vraie existence » (N.T.)}.

[435] Laura Lilli, *Con "Baudolino" Eco torna al romanzo,* dans "La Repubblica", 11/09/2000, p. 34, {« [...] tout au plus il est une apologie de l'utopie, de ces inventions qui font bouger le monde. Colomb a découvert l'Amérique par erreur : il croyait que la terre était beaucoup plus petite. Ce n'est pas vrai qu'il n'y avait que lui qui pensait qu'elle était ronde, comme les gens disent encore : qu'elle fût ronde on le savait déjà avant Platon. Et que dire de l'Eldorado ? On conquiert un continent en suivant un mythe » (N.T.)}.

En somme, l'impression que la lecture de ce roman nous a inspirée est que, dans ses pages, Eco fait, tout au plus, l'apologie de l'utopie, qui peut donc être entendue, précisément au sens étymologique, comme un lieu qui réellement n'existe pas – et tel est le cas effectivement du royaume du prêtre Jean – et, au sens figuré, comme une idée qui peut hypothétiquement changer son propre destin et celui de ses proches. Comme le souligne aussi Roberto Cotroneo :

> […] il mondo magico raccontato da Baudolino è l'unico che conta. È il motore di ogni cosa, è l'immaginazione che si fa realtà. [...]. Se il mondo non è altro che una storia, è inutile uscirne, non c'è modo: non rimane che lasciarsi ottenebrare dalle passioni, e non smettere di raccontare.[436]

Tout ce que Baudolino dit et fait ne renvoie pas à une réalité objective, à un système idéologique imposé ou à des codes comportementaux préétablis, mais à l'imaginaire culturel de son époque, qui est le fruit de l'élaboration d'histoires, de traditions, de vérités, de croyances et de mythes qui se sont affirmés et enracinés, au fil du temps, dans les différents textes religieux, historiques et littéraires ainsi que dans les diverses pratiques discursives et sociales, qui ont déterminé la construction de l'identité culturelle médiévale qui caractérise aussi Baudolino lui-même. Désireux de faire coïncider sa propre réalité individuelle et la réalité historique, dans laquelle il agit, avec ces textes et ces pratiques dont son identité et son existence sont issues, Baudolino raconte et crée, entre histoire et fiction, un monde fictionnel, qui est exactement le produit de cet imaginaire culturel médiéval, à travers lequel le protagoniste essaie de fonder son propre monde afin de lui attribuer une crédibilité et un sens totalement personnels.

Lue sous cet angle interprétatif, l'histoire de Baudolino nous amène à tirer deux considérations finales, dont la seconde va nous permettre de faire le lien avec le sujet principal du cinquième roman d'Eco. La première considération est que, certes, il est vrai que, grâce à ses inventions de faits et de mondes imaginaires, le héros parvient, tout en les réalisant, à agir sur le monde "réel", en influençant, selon ses fins et les fins de Frédéric Barberousse, le cours des événements historiques qui se sont effectivement produits[437]. La

[436] Roberto Cotroneo, *op. cit.*, pp. 76-77, {« [...] le monde magique raconté par Baudolino est le seul qui compte. C'est le moteur de toute chose, c'est l'imagination qui se fait réalité. […]. Si le monde n'est autre qu'une histoire, il est inutile d'en sortir, il n'y a pas de moyen : il ne reste que se laisser emporter par les passions et ne pas arrêter de raconter » (N.T.)}.

[437] En ce sens, en étendant cette considération à l'ensemble des œuvres de fiction d'Eco, nous pourrions dire que la représentation romanesque de certaines circonstances, actions et figures qui ont déterminé la

seconde considération est qu'il est tout aussi vrai, en même temps, qu'il fait de ces faits et mondes, que son imaginaire culturel lui donne la possibilité de créer et à la fois de justifier, les seules vérités, dont il peut expérimenter la valeur "réelle" et tangible, et qui sont en mesure de pourvoir sa vie d'un sens "certain" et non pas inventé de toute pièce, comme un pur produit de sa fantaisie affabulatoire. Mais, en revanche, force est de constater également que ces vérités finissent paradoxalement par l'éloigner de la réalité historique, qu'il a pourtant contribué à construire, et par l'enfermer dans son propre monde, constitué de ses croyances, aspirations et vérités, qui le poussent finalement à retourner au royaume du prêtre Jean pour y rechercher désespérément celles qui sont devenues ses uniques raisons de vivre, c'est-à-dire Hypathie et le fils qu'il avait eu d'elle pendant qu'il y était et qui est né quand Baudolino était déjà reparti, malgré lui, pour Constantinople[438].

En définitive, ce que ce roman semble nous dire est que, du moment que pour Baudolino il n'y a pas de véritable différence entre vérité et mensonge, histoire et fiction, parce qu'il n'a pas une conscience épistémologiquement formée à reconnaître et à vérifier philologiquement les faits et les fabulations, comme c'est le cas de l'historien Nicétas, qui pour cela ne peut pas tirer un sens certain de l'histoire du protagoniste, le récit imaginaire de ce dernier, dans sa naïveté et sa sincérité apparentes, ne fait donc que se fonder et se légitimer par lui-même, ce qui permet quand même à Baudolino de croire à ce qu'il invente par son affabulation, non seulement lorsque les autres le prennent pour vrai, en influant ainsi concrètement sur son histoire et sur l'Histoire, mais aussi quand il s'agit d'Hypathie et de son fils, que personne n'a jamais vus et qui, bien qu'ils habitent le monde de sa fiction, représentent pour autant, pour lui, la seule réalité qu'il puisse concevoir et dont il désire faire l'expérience.

---

réalisation de certains faits, qui sont historiquement attestés mais dont certains aspects restent dans l'ombre, voudrait signifier la volonté d'Eco de tenter d'en reconstruire, à travers leurs effets, les causes et les moyens qui les ont produits, tout en en suggérant des explications possibles. Selon cette perspective, Eco ferait de la fiction narrative un instrument utile à l'historiographie, dans la mesure où elle pourrait indiquer des pistes de réflexion à cette dernière afin que celle-ci puisse parvenir à mieux élucider ces mêmes faits historiques. Cependant, dans le cas de la représentation romanesque des reconstructions farfelues et complotistes de certains faits historiques, effectuées, par exemple, par Belbo, Casaubon et Diotallevi, ainsi que par Simonini ou Braggadocio, témoignerait de l'intention d'Eco de démasquer et de critiquer, par le biais des explications paralogiques de ces personnages, certains modes de pensée (tels que la pensée hermétique ou gnostique) et certaines pratiques herméneutiques, qui ne font que détourner ces faits selon leurs propres buts, en finissant par en compromettre une vérification et une connaissance scientifiquement valables.

[438] Les toutes dernières pages du roman ne disent rien d'autre du destin du protagoniste. Elles constituent, parmi les finals de tous les romans d'Eco, sans doute le final le plus ambigu et ouvert à plusieurs hypothèses explicatives, même si, suivant la lecture que nous en avons donnée, nous pouvons bien imaginer que, tout comme les autres personnages principaux, aussi Baudolino, en retournant en Orient, finit par y perdre sa vie.

3.1.2.5. Yambo et la vérité illusoire : le récit autobiographique comme quête, par la fiction, de sa réconciliation avec un amour et une réalité insaisissables[439]

Une issue philosophique et existentielle tout aussi dramatique et lourde de sens est celle qui, *mutatis mutandis*, marque, selon nous, également l'histoire du protagoniste de *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), Giambattista Bodoni, appelé couramment Yambo. Ce roman s'ouvre avec le protagoniste-narrateur qui, après être retombé dans le coma[440], raconte rétrospectivement à lui-même son drame, qui commence lorsque, trois mois auparavant, en avril 1991, il se réveille, privé de sa mémoire, du coma précédent dans lequel il était tombé à cause d'un accident. Il n'a pas conscience de qui il est et, à l'hôpital, Gratarolo, le médecin qui le visite, constate que le patient a perdu la mémoire autobiographique, relative à ses données et souvenirs personnels, mais il conserve la mémoire sémantique, qui concerne les connaissances et les informations qu'il a acquises par voie culturelle. En fait, les premiers mots que Yambo prononce sont des citations d'ouvrages littéraires, dont il est un grand lecteur et connaisseur – il est libraire antiquaire de profession – et qui constituent ses « soli fanali nella nebbia »[441], ses uniques points de repère par lesquels il tente de s'orienter dans un monde perçu comme étranger et hostile[442].

---

[439] Cette sous-partie représente une réélaboration de notre article, *L'immagine del soldato ne "La misteriosa fiamma della regina Loana" di Umberto Eco*, in Stefano Magni (sous la direction de), *Images du soldat au XX^e siècle*, « Italies », n° 19, Presses Universitaires de Provence (Aix-Marseille Université), Aix-en-Provence, 2015, pp. 197-216.

[440] Décrite ainsi, la condition de Yambo est effectivement paradoxale et improbable, car il s'agit du cas d'un individu qui, plongé dans le coma, se souvient (dans la première et la deuxième partie du roman) de ce qui lui est arrivé, trois mois plus tôt, quand il s'était réveillé d'un précédent coma, et de ce qu'il a fait, depuis, pour retrouver la mémoire autobiographique qu'il avait perdue, et qui, dans la troisième partie, après avoir récuperé inexplicablement sa mémoire, rappelle et analyse les événements les plus importants de sa vie, afin de pouvoir mieux s'expliquer pourquoi certains d'entre eux l'ont marqué si profondément et longuement.

[441] Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, [2004] 2006, p. 65, {«[…] seules lanternes dans le brouillard » (U. Eco, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, Paris, Grasset, [2005] 2006, p. 88)}.

[442] Dès les premières lignes, au travers d'anticipations différentes et continues, le narrateur rappelle l'attention du lecteur sur certains aspects le concernant, comme par exemple son rapport conflictuel avec la réalité, entendue comme cruelle et mal faite. En effet, dans un dialogue avec sa femme Paola, celle-ci remarque justement à ce sujet : « "Sei sempre stato un uomo gioviale, ti piacevano le belle donne, il buon vino, la buona musica, ma a me davi l'impressione che questa fosse una crosta esterna, un modo di nasconderti. Quando ti lasciavi andare, dicevi che la storia è un enigma sanguinoso, e il mondo un errore". "*Niente potrà togliermi dalla mente che questo mondo sia il frutto di un dio tenebroso di cui io prolungo l'ombra".*» (*Ibidem*, p. 67), {« Tu as toujours été un homme jovial, tu aimais les belles femmes, le bon vin, la bonne musique, mais tu me donnais à moi l'impression que c'était là une croûte en surface, une manière de te cacher. Quand tu te laissais aller, tu disais que l'histoire est une énigme sanglante, et le monde une erreur » (*Ibidem*, p. 91)}. Cette dernière phrase, prononcée par Yambo, est une citation de *Le mauvais démiurge* (1969) d'Emil Cioran, dont l'idée gnostique de Dieu, conçu comme le Mal et comme le responsable du mal dans le monde, sera faite sienne par le héros dans la troisième partie du roman, comme nous le verrons bien par la suite.

Afin qu'il puisse récupérer son identité oubliée, sa femme Paola, psychologue, lui conseille de se rendre à Solara, le petit village, situé entre les *Langhe* et le Montferrat, où il y a la veille maison familiale de campagne. Selon elle, y ayant passé plusieurs années de son enfance et de son adolescence, Yambo pourrait se consacrer à une immersion totale dans son passé. En effet, dans cette maison il retrouve, parce que gardés par son grand-père qui y vivait, les manuels et les cahiers d'école, les bandes dessinées, les contes pour enfants, les nouvelles et les romans qu'il a lus à l'époque et par lesquels il arrive à réactiver le souvenir de certains faits datant de la période fasciste.

En consultant ces documents et d'autres encore – comme, par exemple, des disques de musique, des photos et des images de ces années-là – dans le but de faire la lumière sur soi-même, le protagoniste est amené à s'interroger sur la formation que le système éducatif fasciste donnait aux jeunes. Toutefois, au fur et à mesure qu'il examine tout le matériel ancien qu'il réussit à recueillir, Yambo s'aperçoit que, parallèlement à l'instruction fasciste rigide et monotone, le régime permettait à la *gioventù littoria* de s'adonner aussi à des activités et à des loisirs non complétement en accord avec la rigueur de sa doctrine nationaliste, comme, en l'occurrence, des chansons, des films et des livres étrangers.

Ce qu'il constate alors est que, derrière l'image d'une éducation plutôt homogène et imposée par les canaux institutionnels, il existait des manifestations de culture "populaire" diversifiées dans leurs formes et contenus, qui circulaient à côté des (et, parfois, en opposition aux) manifestations de la culture "officielle", expression directe de l'idéologie fasciste dominante. Dans cette optique, la reconstruction que le narrateur fait de l'Italie de l'époque d'un point de vue scolaire, social, politique, idéologique et culturel, constitue une étape fondamentale du processus de réappropriation de son identité. En effet, ce faisant, ce qu'il parvient surtout à comprendre est que, au fil du temps, un rapport conflictuel s'était instauré entre, d'une part, son refus d'une réalité entendue comme oppressante et insensée et, d'autre part, son refuge dans un monde idéalisé, considéré comme une dimension authentique et rassurante. Et c'est précisément ce conflit inconciliable qui a marqué profondément sa personnalité et a influencé considérablement toute sa vie.

C'est pourquoi, à travers la récupération de son passé le plus douloureux, vécu justement durant les années du fascisme et de la Seconde Guerre mondiale, Yambo essaie de reconstruire sa personnalité et sa vie. Mais sa quête le conduit à se confronter avec deux événements qui, ayant eu lieu exactement dans cette période-là, ont changé son existence : la « nuit du Vallon » et son amour non partagé pour Lila. Après les avoir remémorés et analysés, il réalise finalement que ce sont les conséquences dramatiques de ces deux

épisodes majeurs, subies tant sur le plan affectif que sur le plan existentiel, qui l'ont poussé à s'éloigner de la réalité pour se retirer dans le monde plus réconfortant et satisfaisant des livres, en particulier des livres anciens.

Ainsi, une fois parvenu à cette conclusion, il décide de renouer avec ces expériences traumatiques, de façon à pouvoir donner de la sorte un sens différent et plus vrai à sa vie, passée et présente. À cet effet, étant donné qu'il est retombé dans le coma à cause d'un autre accident, mais que – chose tout à fait extraordinaire – il semble, malgré cela, être conscient de sa propre situation et, surtout, avoir récupéré sa mémoire, dont les souvenirs l'assaillent maintenant en masse, dans un délire onirique final il cherche à se réconcilier avec soi-même et la réalité par le biais de sa réunion idéale avec Lila, la fille qu'il a aimée dans sa jeunesse et dont le souvenir s'est, depuis, prolongé inconsciemment dans toutes les femmes qu'il a eues. Plongé dans cet état physique et mental incertain, où des moments de lucidité alternent avec des moments de délire, il se laisse emporter par l'évocation des faits de son passé les plus disparates, en s'arrêtant et en réfléchissant, cependant, seulement sur les plus significatifs, à savoir sur ceux qui l'ont amené à mûrir une vision pessimiste et désenchantée de la réalité.

C'est dans ces moments de réflexion onirique que tout devient enfin clair pour lui : comme nous l'apprenons dans le chapitre 16, intitulé *Fischia il vento*[443] et raconté suivant le style narratif typique de Fenoglio, le narrateur comprend quel a été l'événement qui a changé radicalement sa vie : « la nuit du Vallon », à laquelle il a pris part, très jeune, au côté de l'ami Gragnola, avec beaucoup de courage et de sens du devoir. En effet, en imaginant qu'il était un de ses héros livresques tant aimés[444], il rappelle qu'il avait conduit, de nuit et dans le brouillard, par le très redoutable Vallon huit transfuges cosaques qui, recherchés par les Allemands, devaient rejoindre les brigades partisanes pour participer à la Résistance. Malgré l'issue favorable de l'opération, le souvenir de ce fait l'avait ensuite fort angoissé à cause d'un poids qui pesait lourdement sur sa conscience : le sentiment de

[443] Les mots *Fischia il vento* (« Siffle le vent ») font allusion aux paroles, écrites par Felice Cascione, combattant de la Résistance italienne, de l'homonyme et très célèbre chanson partisane, dont la mélodie reprend un air du tout aussi célèbre chant populaire russe *Katyusha*.

[444] « In fondo era un'avventura che dopo avrei potuto raccontarla in giro, una cosa da partigiano, uno di quei colpi che neppure Gordon nella foresta di Arboria. Che neppure Tremal-Naik nella Giungla Nera. Che meglio di Tom Sawyer per la caverna misteriosa. [...]. Insomma, sarebbe stato il mio momento di gloria ed era per la Patria, quella giusta e non quella sbagliata » (Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 362), {« Au fond, c'était une aventure qu'après je pourrais raconter autour de moi, digne d'un partisan, un de ces coups que pas même Gordon dans la forêt d'Arboria… Que pas même Tremal-Naïk dans la Jungle Noire… Mieux que Tom Sawyer dans la caverne mystérieuse… […]. Bref, ce serait devenu mon moment de gloire et c'était pour la Patrie, la bonne, pas la mauvaise » (U. Eco, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, cit., p. 461)}.

culpabilité pour avoir assisté au meurtre, par Gragnola, de quelques soldats nazis qui s'étaient lancés à leur poursuite. De plus, à ce remord s'était aussi ajouté un sentiment d'accablement lorsqu'il avait su, aussitôt après, que son ami s'était suicidé pour ne rien dire de cette histoire-là aux Allemands qui l'avaient capturé.

En raison du caractère dramatique de cette expérience, le protagoniste avait subi un tel traumatisme que, même s'il avait réussi ensuite à la supprimer de sa mémoire, elle avait laissé en lui les traces indélébiles d'un profond mal-être existentiel. En outre, sous l'influence exercée sur lui par son "maître" spirituel, Gragnola l'anarchiste – qui, athée et nourri de gnosticisme, lui avait appris que « il mondo è dominato dal male. Anzi, il Male con la maiuscola »[445], que « il Male non esiste al di fuori di Dio, lui ce l'ha dentro, come una malattia »[446], et que « Dio è il Male »[447] – il avait élaboré une vision si négative et douloureuse de la réalité qu'à partir de ce moment-là il avait été poussé à refuser cette dernière, parce qu'entendue comme « il regno del male »[448].

Désireux de laisser tout cela derrière lui, dans les années suivantes il avait trouvé de la consolation et un abri dans la solitude d'un monde livresque qu'il a continué à construire à l'aide de lectures de genre différent, mais toutes caractérisées par le mal de vivre et par l'espoir dans des jours meilleurs, par l'expiation de sa "faute" (vue comme un péché) et par les premières découvertes de l'éros. Ces lectures allaient du *Giovane provveduto* de Don Bosco (un petit manuel d'exercices spirituels) à l'*Uomo finito* de Papini (dont le protagoniste lui était cher, car il partageait avec lui l'idée d'une « furia bibliomaniaca » comme une « possibilità di una fuga non conventuale dal mondo »[449]), d'*À rebours* de

[445] *Ibidem*, p. 345, {« […] le monde est dominé par le mal. Mieux, le Mal avec une majuscule » (*Ibidem*, p. 438)}.

[446] *Ibidem*, p. 346, {« […] le Mal n'existe pas en dehors de Dieu, il l'a au tréfonds de lui, comme une maladie […] » (*Ibidem*, p. 441)}.

[447] *Ibidem*, p. 348, {« Dieu est le Mal » (*Ibidem*, p. 444)}.

[448] La conception du monde comme « royaume du mal », propre au gnosticisme, à travers laquelle Yambo relit ces épisodes de sa vie, est expliquée par Eco dans *I limiti dell'interpretazione*, où il affirme ceci : « Se il mondo è il regno del male, lo gnostico deve certamente odiarne la natura materiale, disprezzare la carne e la stessa attività riproduttiva. Ma chi avrà acquisito la conoscenza sarà salvo, e quindi non dovrà più temere il peccato. [...] Per conoscere, occorre conoscere anche il male. Nella pratica del male si umilia il corpo, che si deve distruggere, non l'anima, che si salva » (U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 48), {« Certes, si le monde est le royaume du mal, le gnostique doit en haïr la nature matérielle, mépriser la chair et même l'activité reproductrice. Cependant, celui qui possède la connaissance est sauf et n'a donc plus à redouter le péché. […]. […] : connaître, c'est aussi connaître le mal. Par la pratique du mal, on humilie le corps qu'il faut détruire, mais pas l'âme qui, elle, est déjà sauve » (Idem, *Les limites de l'interprétation*, cit., p. 60)}. Un pareil parcours d'expiation du péché et de répression du désir sexuel, qui l'amène à une purification spirituelle en vue de sa réunion amoureuse avec Lila, est ce que Yambo va entreprendre dans la suite de son histoire, comme nous l'exposerons plus loin.

[449] Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 395, {« […] furia bibliomaniaque [ma] possibilité d'une fuite non conventuelle du monde » (U. Eco, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, cit., p. 504)}.

Huysmans (dont le héros, Jean des Esseintes, a fait l'objet de son identification) au poème de Gozzano *La più bella!* (qui lui donnait la possibilité de rêver de l'« Isola Non-Trovata » comme d'un rêve inaccessible).

Mais, mises à part de telles lectures, celle par laquelle il avait été frappé le plus avait été assurément *Cyrano de Bergerac* de Rostand, du moment que, par le biais de l'histoire de Cyrano qui n'arrive pas à révéler et à vivre son amour pour Roxane, Yambo, en s'identifiant au protagoniste, non seulement revivait sa propre expérience, mais, en s'éprenant de l'amour comme d'un sentiment noble et pur, il le sublimait telle une condition parfaite et paradisiaque.

En se remémorant ces souvenirs, le narrateur comprend enfin que la recherche de son identité coïncide avec la découverte de cet amour de jeunesse, qui l'a accompagné inconsciemment toute sa vie durant. Voici ce qu'il affirme à ce propos :

> È che ora capisco quel che mi diceva Gianni [suo amico d'infanzia]: avevo cercato per tutta la vita, in tutte le mie avventure, il volto di Lila. Per tutta la vita ho atteso di recitare con lei la scena finale del *Cyrano*. Lo shock che forse mi ha portato all'incidente è stata la rivelazione che quella scena finale mi era stata interdetta per sempre.
>
> Comprendo ora che era stata Lila ad avermi dato a sedici anni la speranza di dimenticare la notte del Vallone, aprendomi a un nuovo amore per la vita. Le mie povere poesie avevano sostituito l'Esercizio della Buona Morte. Con Lila vicina, non dico mia, ma davanti a me, avrei vissuto – come dire – in salita gli anni del liceo, e lentamente mi sarei riappacificato con la mia infanzia. Lila bruscamente scomparsa, ho vissuto sino alle soglie dell'università in un limbo incerto e poi – una volta che i simboli stessi di quell'infanzia, nonno e genitori, erano scomparsi definitivamente – ho rinunciato a ogni tentativo di rilettura benevola. Ho rimosso, e ho ricominciato da zero. Da un lato la fuga in un sapere confortevole e promettente (mi sono pure laureato sulla *Hypnerotomachia Poliphili*, non sulla storia della Resistenza), dall'altro l'incontro con Paola. Ma, se aveva ragione Gianni, era rimasta un'insoddisfazione di fondo. Avevo rimosso tutto, salvo il volto di Lila, e lo cercavo ancora tra la folla, sperando di rincontrarlo non andando all'indietro, come si fa con le cose defunte, ma in avanti, in una ricerca che ora so vana.[450]

[450] *Ibidem*, pp. 411-412, {« C'est qu'à présent j'entends ce que me disait Gianni [son ami d'enfance] : j'avais cherché pendant toute ma vie, dans toutes mes aventures, le visage de Lila. Pendant toute ma vie, j'ai attendu de déclamer la scène finale de *Cyrano*. Le choc qui peut-être a entraîné mon accident a été la révélation que cette scène m'avait été interdite à jamais. Je comprends à présent que c'était Lila qui m'avait donné à seize ans l'espoir d'oublier la nuit du Vallon, m'ouvrant à un nouvel amour pour la vie. Mes pauvres poésies avaient remplacé l'Exercice de la Bonne Mort. Avec Lila près de moi, je ne dis pas à moi, mais devant moi, j'aurais vécu – comment dire – en montée les années du lycée, et lentement je me serais réconcilié avec mon enfance. Lila brusquement disparue, j'ai vécu jusqu'au seuil de l'université dans des

En réfléchissant sur cet épisode particulièrement important de son adolescence, Yambo parvient définitivement à faire la clarté sur cette période et, par là même, à expliquer le sens de ce qu'il avait fait de sa vie par la suite. À commencer, par exemple, par la décision de présenter un mémoire de maîtrise sur l'*Hypnerotomachia Poliphili*[451], un roman allégorique, attribué à Francesco Colonna (même si la paternité de l'œuvre est douteuse), qui « racconta la storia della ricerca onirica di un amore perduto (Polia) da parte del protagonista (Polifilo), come dice anche il titolo, che può esplicitarsi così: "Battaglia d'amore in sogno di Polifilo" »[452]. Fasciné par l'analogie surprenante entre cette histoire et la sienne, Yambo, en s'identifiant à Poliphile, a pu continuer à se réfugier dans une dimension irréelle et à vivre son rêve amoureux pour Lila.

De plus, il ne faut pas oublier qu'il a préféré ensuite devenir libraire antiquaire sans doute pour s'enfermer dans un savoir antique, solide et rassurant, vu comme un antidote contre un monde violent et incompréhensible, dont les maux ont néanmoins engendré chez lui des effets funestes qu'il a essayé de soigner, en même temps que ses traumatismes personnels, grâce au soutien précieux de sa femme, Paola, psychologue compréhensive et pragmatique. Enfin, il est tout aussi bien de noter que son vrai nom, Giambattista Bodoni, rappelle le nom du fameux typographe et imprimeur piémontais du XVIII^e^ siècle, dont la référence allusive n'est pas anecdotique, si l'on songe à l'importance que les livres et la littérature revêtent dans ce roman, en général, et chez Yambo, en particulier.

---

limbes incertaines [sic] et puis – une fois que les symboles mêmes de cette enfance, grand-père et parents, eurent définitivement disparu – j'ai renoncé à toute tentative de relecture bienveillante. D'un côté, la fuite dans un savoir confortable et prometteur (j'ai passé ma maîtrise sur l'*Hypnerotomachia Poliphili*, pas sur l'histoire de la Résistance) ; de l'autre côté, la rencontre avec Paola. Mais, si Gianni avait raison, demeurait une insatisfaction de fond. J'avais tout refoulé, sauf le visage de Lila, et je le cherchais encore parmi la foule, espérant le rencontrer sans aller en arrière, comme on fait avec les choses défuntes, mais en avant, en une recherche qu'à présent je sais vaine » (*Ibidem*, pp. 524-525)}.

[451] Daniele Pegorari a dressé quelques parallélismes entre l'ouvrage de Colonna et celui d'Eco, à partir de l'aspect visuel qui saute immédiatement aux yeux, à savoir le fait que « [...] la caratteristica più evidente della *Misteriosa fiamma*, il ricco apparato iconografico a colori che ne giustifica il curioso sottotitolo di *Romanzo illustrato*, discende dalla caratteristica tipografica più preziosa dell'*editio princeps* dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), il suo essere stata corredata da Aldo Manuzio di ben 170 xilografie che ne squadernavano le delizie visionarie anche ai lettori meno edotti » (Daniele Maria Pegorari, *op. cit.*, p. 87), {« [...] la caractéristique la plus évidente de la *Mystérieuse Flamme*, c'est-à-dire son riche appareil iconographique en couleurs qui en justifie le curieux sous-titre de *Roman illustré*, dérive de la caractéristique typographique la plus précieuse de l'édition princeps de l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), c'est-à-dire le fait qu'elle a été accompagnée par Alde Manuce de pas moins de 170 xilographies qui en dévoilaient les délices visionnaires même aux lecteurs moins cultivés » (N.T.)}.

[452] Marco Trainito, *op. cit.*, p. 146. Le thème de la recherche de la femme aimée comme "combat d'amour en songe" est repris par Eco qui, dans les dernières pages de son roman, décrit le mystique rapprochement amoureux entre Yambo et Lila, qui suit la vision onirique du narrateur. Comme il sera expliqué de manière plus approfondie par la suite, ce dernier représente, dans sa première partie, cette vision onirique en termes d'un combat apocalyptique, tel qu'il figure dans le texte biblique de Jean.

Toutefois, bien que, à ce stade de sa reconstruction, il la considère vaine, puisqu'elle ne pourrait, en aucun cas, lui permettre de rencontrer Lila, qui est morte, le protagoniste reconnaît que, pour avoir du sens et pour donner un sens à sa vie d'adulte, sa *quête* doit lui offrir au moins la possibilité de voir le visage de sa bien-aimée pour une dernière fois. Ce visage, en fait, qu'il a recherché dans les visages de toutes les femmes qu'il a eues, s'érige maintenant, pour lui, en symbole d'un amour pur et authentique, qui l'a beaucoup aidé à revivre après le traumatisme de la « nuit du Vallon ». C'est pourquoi il devient, dès à présent, l'objectif principal et ultime de sa recherche existentielle, car le narrateur comprend que, s'il le revoyait, ce visage pourrait réconcilier son passé avec son présent.

Mais, de plus en plus incertain sur sa condition, oscillant entre rêve et réalité[453], et de plus en plus bombardé par les images, défilant dans son esprit, Yambo se rend compte, entre délires fantaisistes et lueurs de lucidité, qu'il n'arrive pas à donner un visage à Lila. Malheureusement il a encore un blocage et, ne pouvant demander l'aide de personne, il décide de recourir à un héros de son monde de fiction. Du coup il s'adresse à celle qui, seule, peut accomplir le miracle : la reine Loana qui, au moyen de sa mystérieuse flamme, est en mesure de redonner vie à tous ces souvenirs qui ont été entassés dans sa mémoire maintenant retrouvée. Grâce à son intervention, en appelant au rassemblement tous les personnages rencontrés pendant le travail de récupération de son passé, Yambo assiste à une vision multiforme et littéraire, qui précède l'apparition de Lila.

Dans un premier temps, cependant, étant resté ébloui par cette vision, il rapporte être tombé comme dans un état onirique et, après s'en être remis, il se souvient d'avoir vu, devant l'escalier de son lycée d'où il avait l'habitude d'observer comme extasié la jeune fille, un combat qu'il décrit en termes apocalyptiques. En effet, en citant certaines parties du récit de l'Apocalypse de Jean, le protagoniste relate quelques phases de la lutte entre Ming, Seigneur de Mongo, et Flash Gordon, qui rappellent celles de l'affrontement biblique entre Satan, la Bête, et Jésus, qui précède le jugement dernier. Ming, entouré par

[453] Marco Trainito, qui a repéré plusieurs analogies entre l'*Hypnerotomachia Poliphili* et le roman d'Eco, estime que le thème du rapport entre songe et veille est un des nombreux points communs aux deux ouvrages. En effet, il affirme que : « [...] quando riacquista la memoria e cerca di capire lo stato in cui si trova [...], Yambo riprende il tema del sogno nel sogno (proprio di HP, appunto), ma solo per usarlo filosoficamente come argomento contro la possibilità di essere in un sogno, in un passo che ironicamente, dall'interno di un'opera letteraria, rivendica uno statuto di realtà in opposizione alle controfattuali fantasie letterarie: [...] » (*Ibidem*, pp. 154-155), {« [...] quand il récupère sa mémoire et essaie de comprendre l'état dans lequel il se trouve […], Yambo reprend le thème du songe dans le songe (propre à HP, justement), mais seulement pour l'utiliser philosophiquement comme un argument contre la possibilité d'être dans un songe, dans un passage qui ironiquement, de l'intérieur d'un ouvrage littéraire, revendique un statut de réalité en contraste avec les contrefactuelles fantaisies littéraires […] » (N.T.)}.

les « quattro Viventi »[454], quatre personnages de la bande dessinée, dont Azura, la reine des Hommes-Magiciens, qui est décrite exactement comme la grande prostituée de l'Apocalypse (chap. 17, 4-6), est battu par le rival et, en tombant dans les escaliers, «lanciava un urlo di bestia feroce »[455]. Et, tout comme dans le texte biblique, à la place de la ville détruite par Gordon, Mongo, une autre ville voit le jour, « una Città di Cristallo»[456], décrite par certaines des caractéristiques attribuées à la Jérusalem céleste (Ap., 21, 16-18), qui remplace Babylone, anéantie par le Christ.

Dans la seconde partie de sa vision, le narrateur dit qu'il est retourné à la réalité[457] et assiste à la descente, par l'escalier de son lycée, des personnages qui ont peuplé son imaginaire littéraire, iconographique, musical et cinématographique, reconstruit à Solara. Au terme de leur défilé, qui s'est déroulé à la manière d'un spectacle de variétés, fait son entrée en scène la reine Loana, à laquelle il s'est fié pour recevoir d'elle, comme d'une divinité déclassée, la révélation finale.

Une fois cette *apocalypsis* achevée, qui a été construite, dans sa première partie, à partir des passages du livre de Jean mentionnés – qui parlent de la destruction de Babylone, symbole du péché et de la mort, et du triomphe de la nouvelle Jérusalem, symbole de pureté et de renaissance – Yambo semble être, à son tour, purifié et régénéré. En tel état, en outre, il semble être prêt à la rencontre décisive avec Lila, qui est présentée, dans les pages précédentes, avec les épithètes attribuées à la Madone, lumineuse et candide, et avec ceux propres à Béatrice de la *Divina Commedia* de Dante, créature angélisée inspiratrice d'élévation spirituelle[458].

---

[454] Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 421, {« […] quatre Vivants […] » (U. Eco, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, cit., p. 537)}. Les quatre Vivants de la BD, Thun, Vultan, Barin et Azura, renvoient aux « quattro esseri viventi » de l'Apocalypse (cf. surtout les chapitres 4, 6-9 ; 5, 6 et 19, 4), qui symbolisent les quatre évangelistes. Nous citons le texte de Jean depuis *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1974. Pour la version en français de cette citation, nous avons remarqué qu'elle diffère selon les sources : par exemple, dans *La Bible* des Éditions Gallimard (Paris, 1971) et de L'Alliance Biblique Universelle – Le Cerf (Paris, 1994) les mots employés sont « quatre animaux », alors que dans *La Bible* de la Nouvelle Édition de Genève (Grézieu-la-Varenne, 1997) les mots utilisés sont « quatre êtres vivants ».

[455] Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 427, {« […] poussait un hurlement de bête féroce […] » (U. Eco, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, cit., p. 543)}.

[456] *Ibidem*, p. 429, {« […] une Cité de Cristal […] » (*Ibidem*, p. 545)}.

[457] Ce retour à la réalité est également illustré, dans le roman, par certaines images qui accompagnent le texte de la seconde partie de la vision. Ces images sont claires et nettes, alors que les images précédentes, qui représentent l'affrontement entre Ming et Flash Gordon, tirées de la BD éponyme, ont des contours flous et estompés, qui rendent bien l'idée de l'état onirique dans lequel Yambo dit qu'il se trouve durant la première partie de sa vision.

[458] À Lila sont en fait dédiées les paroles, *« Bella tu sei qual sole »*, du chant marial *Dell'aurora tu sorgi più bella*, qui constituent le titre du dernier chapitre du roman. De plus, selon Pegorari, en Lila Yambo « [...] sembra proiettare il mito vitanovistico di Beatrice, sublimando il suo muto trasporto per lei e poi rimanendo tramortito al momento dell'imprevista e inspiegabile sparizione della giovane e della sua famiglia durante il

Le moment tant attendu est venu : Don Bosco lui communique que, maintenant que finalement « omnia munda mundis »[459] (tout est pur pour les purs), « la sposa è pronta e le fu dato di vestirsi di un bisso splendido e puro, il suo splendore sarà simile a gemma preziosissima »[460]. En recourant encore une fois au texte de l'Apocalypse (chap. 19, 5-8), qui « descrive questo incontro di nuzialità trionfale in cui Cristo-Sposo diverrà una cosa sola con la Sposa del tutto purificata: la Chiesa santa di Dio »[461], Yambo pense qu'il pourra enfin célébrer son mariage mystique avec Lila, tant et si bien qu'il affirme : « Finalmente saprò come recitare all'infinito la scena finale del mio *Cyrano*, saprò che cosa ho cercato per tutta la vita, da Paola a Sibilla, e mi sarò ricongiunto. Sarò in pace »[462].

Mais, après avoir fantasmé sur la physionomie de Lila, au terme d'une épiphanie qui – comme le remarque pertinemment Forchetti – « è solo desiderata, solo agognata »[463], au moment même où elle devrait finalement apparaître, pris par une grande excitation, Yambo a la vue brouillée et meurt à cause de cette forte émotion[464].

---

secondo anno di liceo classico » (Daniele Maria Pegorari, *op. cit*., p. 92), {« [...] semble projeter le mythe *vitanovistico* de Béatrice, en sublimant sa passion muette pour elle et puis en restant assommé au moment de la disparition imprévue et inexplicable de la jeune fille et de sa famille au cours de la deuxième année de *liceo classico* » (N.T.)}.

[459] Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 440 (en latin aussi dans le texte français. Cf. U. Eco, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, cit., p. 558).

[460] *Ibidem*, {« […] l'épouse est prête et il lui a été donné de se vêtir d'un byssus splendide et pur, sa splendeur sera semblable à une gemme des plus précieuses […] » (*Ibidem*)}. Cette phrase est un collage de deux citations de l'Apocalypse. Plus précisément, dans le chapitre 19, 7-8, figure la première citation, qui constitue la première partie de la phrase, et dans le chapitre 21, 11, la seconde, qui forme la seconde partie de la phrase.

[461] Maria Pia Giudici, *Gli angeli*, Roma, Città Nuova Editrice, [1984] 2006, p. 114, {« [...] décrit cette rencontre matrimoniale triomphale où le Christ-Époux ne fera qu'un avec son Épouse totalement purifiée : l'Église Sainte de Dieu » (N.T.)}.

[462] Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 444, {« Enfin, je saurai comment jouer à l'infini la scène finale de mon *Cyrano*, je saurai ce que j'ai cherché pendant toute ma vie, de Paola à Sibilla, et je me serai réuni. Je serai en paix » (U. Eco, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, cit., p. 562)}. Sibilla, en plus d'être le vrai nom de Lila – que Yambo ne découvre que vers la fin du roman –, est aussi le nom de son assistante libraire, dont il tombe vite amoureux, en la revoyant après son premier accident, car son visage et ses cheveux blonds lui rappelaient inconsciemment ceux de la femme aimée.

[463] Franco Forchetti, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, cit., p. 286. Nous rapportons entièrement le passage d'où nous avons extrait la citation, car il nous semble particulièrement significatif : « Ma forse l'epifania è solo desiderata, solo agognata (i verbi al futuro ci dicono che la visione non c'è stata ancora). O forse l'epifania si perfeziona solo nella mente desiderante e creatrice di Yambo: desiderandone la visione, egli la costruisce nella sua fantasia » (*Ibidem*), {« Mais probablement l'épiphanie est seulement désirée, seulement souhaitée (les verbes au futur nous disent que la vision n'a pas encore eu lieu). Ou probablement l'épiphanie ne peut se perfectionner que dans l'esprit désirant et créatrif de Yambo : en en désirant la vision, il la construit dans son imagination » (N.T.)}.

[464] Bien que le roman se termine par un final incertain, il est fort probable que Yambo meure. La vision de Lila s'arrête, en effet, au moment-clé, parce que le héros fait un malaise qu'il explique de cette façon : « Ma un leggero *fumifugium* color topo si sta diffondendo al sommo della scalinata, velando l'entrata. Sento una folata di freddo, alzo gli occhi. Perché il sole si sta facendo nero? » (Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 445), {« Mais un léger *fumifugium* couleur souris se répand au sommet de l'escalier, et voile l'entrée. Je sens une rafale de froid, je lève les yeux. Pourquoi le soleil devient-il noir ? » (U. Eco, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, cit., p. 563)}. En outre, il est curieux de remarquer que son destin ressemble à celui d'un autre héros de papier, mentionné par lui-même plusieurs fois. Pendant une

Le roman s'achève ainsi, avec la mort du protagoniste, qui révèle l'échec de sa tentative extrême – la célébration de son union métaphysique et littéraire avec la femme aimée – de se réconcilier avec soi-même et avec la réalité. En effet, en reparcourant les étapes les plus marquantes de sa jeunesse et en analysant le rapport entre la représentation de l'Italie fasciste et la reconstruction de son identité, ce qu'il fait à partir de l'examen des documents de l'époque, Yambo comprend quelque chose de très important, à savoir le fait que le caractère tragique et insensé propre au monde où il a grandi, dont l'épisode de la « nuit du Vallon » a été pour lui le témoignage le plus tristement emblématique, a contribué à influencer sa personnalité et à caractériser toute sa vie, divisées, depuis, entre le refus de vivre le présent, regardé avec détachement et scepticisme, et le refuge dans un passé rassurant et gratifiant, représenté par son monde livresque.

En outre, il est également important de souligner que la réappropriation échouée de son identité, effectuée à travers le recours à sa mémoire autobiographique et générationnelle reconstruite à Solara grâce à la redécouverte des livres, des images, des chansons et des objets de l'époque de son adolescence, est le résultat d'une reconstruction narrative qui, faite en son for intérieur lorsqu'il est retombé dans le coma, se déroule dans le cadre d'une condition psycho-physique insolite et d'une dimension cognitive toujours incertaine et oscillante entre "réalité" et songe. En effet, tout ce que Yambo raconte se passe dans sa tête et le roman que nous lisons n'est autre que ce récit surréel que le narrateur nous relate en première personne.

Par conséquent, sa situation étant irréversible et ne pouvant plus poursuivre pratiquement son travail de récupération identitaire, par lequel il espérait comprendre les raisons de son éloignement de la réalité pour pouvoir ainsi trouver le juste moyen de se réconcilier avec elle et de vivre sa vie plus sereinement, il tente alors de se réunir idéalement à Lila, parce qu'il se rend compte que la vérité qu'il a découverte, c'est-à-dire son premier et authentique amour jamais confessé, a représenté, pour lui, la force qui lui

---

des explorations du grenier en quête de ses livres de jeunesse, le protagoniste tombe sur l'un d'entre eux, dont la trouvaille est ainsi commentée : « Sono stato attratto dal *Martin Eden* di Jack London e sono andato macchinalmente a cercare l'ultima frase, come se le mie dita sapessero che doveva essere là. Martin Eden, al colmo della gloria, si uccide lasciandosi scivolare in mare dall'oblò di un transatlantico, sente l'acqua che gli penetra lentamente nei polmoni, capisce in un ultimo barlume di lucidità qualcosa, forse il senso della vita, ma "appena lo seppe, cessò di saperlo". Occorre davvero pretendere l'ultima rivelazione, se poi una volta che la si è avuta si sprofonda nel buio? » (*Ibidem*, p. 132), {« J'ai été attiré par le *Martin Eden* de Jack London et je suis allé machinalement chercher la dernière phrase, comme si mes doigts savaient qu'elle devait être là. Martin Eden, au sommet de sa gloire, se tue en se laissant glisser dans la mer par le hublot dans un transatlantique, il sent l'eau qui pénètre lentement dans ses poumons, il comprend en un dernier éclair de lucidité quelque chose, peut-être le sens de la vie, mais "à peine il le sut, il cessa de le savoir". Faut-il vraiment prétendre à l'ultime révélation, si donc une fois qu'on l'a eue on s'abîme dans le noir ? » (*Ibidem*, p. 172)}.

avait permis de faire face à son mal-être, qui s'était abattu sur lui suite à la mort de son ami, Gragnola. Mais il s'agit d'une vérité illusoire, car – comme nous l'avons dit –, Lila étant morte, Yambo, ne pouvant plus essayer de réaliser l'expérience concrète de cet amour si important, est obligé de le revivre par le biais de la fiction, en imaginant sa réunion impossible avec elle sur la base de ses souvenirs littéraires, bédéesques et iconographiques.

Ainsi, définitivement empêché, à cause de sa condition, de faire l'expérience directe de la réalité personnelle et historique, qu'il cherchait pourtant à reconstruire, et contraint de la reproduire de manière indirecte au moyen du récit qu'il en fait, le protagoniste se leurre de pouvoir donner, à travers la vision tant désirée de Lila, un sens certain à sa vie, qui reste, toutefois, insaisissable tout comme le vrai visage de la femme aimée.

3.1.2.6. Simone Simonini et la vérité infalsifiable : la mort comme allégorie d'une réalité qui, tant de fois refoulée et mystifiée par la fiction, finit par s'imposer à lui

Un autre cas, terriblement actuel et néfaste, de porosité entre réalité et fiction, de brouillage entre histoire et falsification, de confusion entre littérature et vie, est représenté allégoriquement par le protagoniste de *Il cimitero di Praga* (2010), auteur fictif des *Protocoles des Sages de Sion*[465], un document historique manifestement faux, sur lequel Eco axe le développement de l'intrigue de son sixième roman. Dès la sortie de leur version complète – qui date de 1905 – jusqu'à nos jours, ces *Protocoles*, en dépit des mensonges patents et de l'origine littéraire avérée qu'ils affichent, ont été utilisés et continuent d'être utilisés, notamment par certains écrivains et milieux racistes aussi bien occidentaux qu'orientaux, comme des sources factuelles, objectives et véridiques, dans le but de prouver le bien-fondé de l'antisémitisme et d'inciter des milliers de gens à mener une croisade contre les Juifs[466].

Dans ce roman, en effet, en reconstituant la genèse fictionnelle de ce document pourtant bien réel, Eco imagine que Simone Simonini, un faussaire sans scrupules, est le fabricateur occulte des *Protocoles*, un texte qui annonce la réalisation prochaine d'un complot juif visant à la domination du monde. De plus, l'auteur italien suppose que c'est également son

[465] Sur l'histoire et les utilisations des *Protocoles* à des fins de propagande antisémite, voir Pierre-André Taguieff, *Les Protocoles des sages de Sion. Faux et usages d'un faux*, Paris, Berg International-Fayard, 2004 (édition revue et augmentée de la version originelle datant de 1992).

[466] Il est notoire qu'Adolf Hitler lui-même s'en est servi pour écrire son *Mein Kampf* (1925-1926) et pour attribuer un fondement idéologique à sa haine anti-juive et à l'exécution de la Shoah.

personnage qui a ensuite vendu ces *Protocoles* aux services secrets russes qui, comme les historiens ont bien pu le démontrer par la suite, ont été les responsables effectifs de leur publication et diffusion dans la presse occidentale au début du XX^{e} siècle.

Toutefois, selon notre discours, ce qu'il est opportun de mettre surtout en relief est le fait que, dans la fiction romanesque, pour concevoir le projet du complot juif et des *Protocoles*, Simonini utilise, comme source d'inspiration, différents ouvrages littéraires, comme, par exemple, les romans *Joseph Balsamo* (1846-1849) d'Alexandre Dumas et *Les Mystères du peuple* (1849) d'Eugène Sue, ainsi que le pamphlet antinapoléonien *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu* (1864) de Maurice Joly[467].

En outre, ce qu'il convient de remarquer aussi est que ce complot du cimetière juif de Prague, que Simonini construit, morceau par morceau, en remaniant ces ouvrages et qu'il fait se dérouler précisément à l'endroit où les rabbins se seraient réunis pour conspirer, joue un rôle crucial dans le développement narratif du roman. En effet, les *Protocoles* sont élaborés initialement par le protagoniste, à partir justement de la scène fondamentale du complot dans le cimetière de Prague.

En mettant en intrigue des propos et des faits qui y sont annoncés, ces textes, en raison de leur origine fictionnelle, sont dotés par Simonini d'une telle cohérence logique et narrative que celle-ci lui permet de conférer à ces faits et propos une certaine vraisemblance et une prétendue véridicité, dont il se sert pour montrer ensuite la réelle menace politique et historique constituée par le plan de domination des Juifs, en parvenant ainsi à attirer l'attention et à influencer les choix de ces journaux, institutions politiques et services secrets occidentaux intéressés par ce sujet, ce qui a finalement pour conséquence le fait que la fiction se mêle indistinctement à la réalité et que les mensonges deviennent des vérités susceptibles de se traduire dans des actions concrètes.

Cela est exactement ce qui arrive à la fin au héros qui, en voyant que son dossier du cimetière de Prague est pris pour vrai et qu'on lui propose d'en mettre à exécution une prédiction qui y est faite, comprend qu'il peut vraiment combler le vœu le plus grand et récurrent de sa vie, c'est-à-dire celui d'œuvrer personnellement à la ruine des Juifs. Comme il le dit lui-même :

[467] Pour être plus précis, il faut dire cependant que, dans le roman, l'idée originaire de ce complot juif est née, au début du XIX^{e} siècle, dans une lettre que le grand-père du protagoniste, Giovanni Battista Simonini, a envoyée à l'abbé jésuite français, Augustin Barruel, dans le but de l'intéresser à ce sujet. D'ailleurs, ce dernier, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* (1797-1799), avait été le premier à parler de complot, en l'occurrence à évoquer, selon une visée contre-révolutionnaire, un complot maçonnique contre les pouvoirs légitimes, politiques et religieux. Il soutenait, en effet, que la Révolution française n'aurait pas été une révolte populaire spontanée, mais bien le fruit d'un complot ourdi par les francs-maçons, les philosophes athées et les adeptes d'autres sociétés secrètes.

> Accettando quell'incarico tornavo in prima linea. Collaboravo a dar credito al mio cimitero di Praga, a farlo diventare più verosimile e quindi più vero di quanto non fosse mai stato. Ancora una volta, da solo, sconfiggevo una razza.[468]

La mission à laquelle il se réfère consisterait à placer une bombe sur les lieux où, en 1898, avaient débuté les travaux pour la construction de la première ligne métropolitaine parisienne, en faisant cependant retomber la faute sur les Juifs. Simonini accepte cette mission, parce qu'il se rend compte que l'explosition de la bombe ferait en sorte que son projet des *Protocoles* se réalise effectivement, en produisant un événement qui était prévu par son texte, qui en attribuait explicitement la volonté aux Juifs.

L'histoire du protagoniste se termine à ce moment-là, avec son annonce qu'il est prêt à accomplir son geste final, sa dernière tâche, la plus importante. Il est probable, selon nous, que Simonini ait voulu se sacrifier, c'est-à-dire qu'il soit mort des suites de son acte, car ce dernier lui aurait permis non seulement de concrétiser véritablement son désir de détruire les Juifs, qu'il haïssait viscéralement, mais aussi de donner ainsi un sens à sa vie[469], qu'il avait précédemment évoquée, afin de mieux la reconstruire, par le biais d'un journal intime qu'il avait rédigé, désormais vieux et malade, sur les conseils du docteur Froïde[470].

En effet, à cet égard, le roman correspond, presque entièrement[471], à ce journal intime que Simonini tient dans l'espace d'environ un an et demi, du 24 mars 1897 au 20 décembre

---

[468] Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, [2010] 2011, p. 508, {« En acceptant cette mission, je revenais en première ligne. Je contribuais à donner du crédit à mon cimetière de Prague, à le rendre plus vraisemblable et donc plus vrai qu'il ne l'avait jamais été. Une fois encore, tout seul, je défaisais une race » (U. Eco, *Le Cimetière de Prague*, Paris, Grasset, 2011, p. 538)}.

[469] Comme il l'écrit, avant de passer à l'acte, dans la toute dernière page de son journal, rapportée à la fin du dernier chapitre du roman, intitulé justement « Diario interrotto » (« Journal interrompu ») : « Ho accettato [di far detonare io stesso la bomba]. Se ce la farò, sarò tornato giovane di colpo, capace di piegare ai miei piedi tutti i Mordechai [per antonomasia, tutti gli ebrei] di questo mondo. [...]. Mi accorgo di essere esistito solo per sconfiggere quella razza maledetta. Rachkovskij ha ragione, solo l'odio riscalda il cuore » (*Ibidem*, p. 512), {« J'ai accepté [de déclencher moi-même la bombe]. Si j'y arrive, je redeviendrai jeune d'un coup, capable de courber à mes pieds tous les Mordecaï [par antonomase, tous les Juifs] de ce monde. […]. Je me rends compte de n'avoir existé que pour défaire cette race maudite. Ratchkovski a raison, la haine seule réchauffe le cœur » (*Ibidem*, p. 542)}.

[470] Au sujet de ce docteur Froïde, on ne peut pas ne pas penser à Sigmund Freud (1856-1939), d'autant plus que, selon le roman, le premier, tout comme le second, est autrichien – même si Simonini doute parfois qu'il puisse être allemand –, et que dans ces années-là [(« mi pare che fosse l'Ottantacinque o l'Ottantasei »), {« […] (il me semble qu'on était en 1885 ou 86) […] »}], il était « sulla trentina » et « stava facendo un periodo di apprendistato presso Charcot [neurologo francese] » (il était « […] sur la trentaine […] » et « […] il faisait une période d'apprentissage auprès de Charcot [neurologue français] »), en s'intéressant, de façon plus particulière, à l'hystérie et à l'hypnose (*Ibidem*, p. 47). Pour la version en français, cf. : *Ibidem*, p. 55.

[471] Le roman est composé de 27 chapitres, dont seulement les chapitres allant du 2 au 27 font partie du journal de Simonini proprement dit, auxquels s'ajoute à la fin une note, intitulée « Inutili precisazioni erudite » (« Inutiles précisions érudites »). Cette note et le premier chapitre sont rédigés par un Narrateur (sic), extérieur à l'histoire et impersonnel, qui intervient dans la narration, en s'alternant et, quelques fois, en se substituant aux deux autres narrateurs-personnages du roman, c'est-à-dire Simonini et Dalla Piccola, pour

1898, avec pour objectif de remplir, selon la méthode thérapeutique de l'écriture, les trous de sa mémoire défaillante et de retrouver son identité perdue – en fait, il ne sait plus exactement qui il est et craint que cela soit dû à un dédoublement de sa personnalité. C'est pour cette raison que, en écrivant son journal, il rappelle les épisodes personnels et historiques, qui l'ont fortement marqué au cours des décennies précédentes (à partir de son enfance à Turin pendant les années Trente) et qui sont, point par point, commentés, corrigés et intégrés par l'abbé Dalla Piccola, son double et voix de sa conscience, qui s'ingère régulièrement dans le journal en relatant des faits, dont Simonini ne se souvient pas, parce qu'ils ont été refoulés par ce dernier[472].

Par ce dialogue, mais aussi par l'intermédiaire d'un Narrateur, externe et impersonnel, qui intervient de temps en temps pour y mettre de l'ordre ou pour en clarifier certains points, le journal retrace, de façon plus ou moins lucide et détachée, parfois même avec ironie et scepticisme, les événements principaux qui ont scandé la vie de Simonini dans un contexte historique et politique allant de la Restauration jusqu'au seuil du XX^{e} siècle, en passant, bien évidemment, par le *Risorgimento*. Le récit nous restitue alors le portrait d'un notaire piémontais, cynique et amoral, spécialiste dans la falsification de documents de toute sorte, habile dans les déguisements et prêt à tout pour se faire de l'argent, qui offre ses services aux gouverneurs, aux polices et aux agents secrets du Royaume de Sardaigne, de la France, de la Prusse et de la Russie, en parvenant même à influer sur le cours de certains faits historiques majeurs, comme l'expédition des Mille (1860), la guerre franco-prusienne (1870-1871), la Commune de Paris (1871) et l'Affaire Dreyfus (1894-1906).

En outre, son récit nous apprend que, ayant grandi à Turin dans un climat familial et social contradictoire, à la fois austère et libéral, le jeune et solitaire Simone (appelé également Simonino), à cause de la mort prématurée de sa mère et de l'absence prolongée de son père (un mazzinien convaincu qui participait aux mouvements révolutionnaires de l'époque), a été élevé par son grand-père, Giovanni Battista Simonini, un ancien officier de

---

faire des commentaires ou des mises au point sur les événements, qui sont racontés par ces derniers dans le journal, ou alors pour en résumer ou simplifier des parties, jugées trop longues ou enchevêtrées.

[472] En effet, la fonction de Dalla Piccola, *alter ego* de Simonini complètement différent de lui tant dans l'apparence que dans le comportement, est justement de favoriser, par le moyen du dialogue épistolaire qu'il établit avec lui, le retour de quelque chose qui a été refoulé par ce dernier suite à un traumatisme. Les artifices narratifs de la double personnalité et du journal rédigé à quatre mains comme forme de thérapie par l'écriture sont alors employés par Eco pour représenter un personnage à l'identité scindée et à la conscience troublée, qui essaie de faire la lumière sur soi-même par le récit à deux voix de son histoire, au cours duquel les rôles du narrateur et du lecteur sont continuellement inversés. Les faits le concernant, qui y sont narrés et expliqués selon deux points de vue différents, nous présentent donc un homme qui, à cause de tous les délits, les falsifications, les mensonges et les déguisements qui ont caractérisé sa vie, ne sait plus finalement quelle est sa vraie identité et quel sens précis donner aux souvenirs qui reviennent, au fur et à mesure, à sa mémoire.

l'armée de la maison de Savoie. Ce dernier, à travers ses principes réactionnaires et ultra-catholiques, non seulement a déterminé la formation de son petit-fils, qui a été complétée par une éducation rigide donnée par les Jésuites, mais a aussi influencé sa vision de la réalité sociale et politique, qui a été ainsi façonnée largement par ses préjugés envers les Juifs (le peuple à haïr plus que n'importe quel autre), les Jésuites eux-mêmes (vus comme des francs-maçons), les femmes (à l'égard desquelles il éprouvait un désintérêt total) et les patriotes italiens, qu'ils fussent modérés ou révolutionnaires, qui étaient considérés comme des usurpateurs criminels.

Subjugué par les discours délirants et les idées préconçues de son grand-père, et fasciné par la lecture des romans-feuilletons, notamment de Dumas et Sue, qu'il avait retrouvés parmi les livres de son père, Simonini s'est progressivement approprié le plan de cette conspiration mondiale qui, promue par les Templiers, se serait diffusée, au fil des siècles, grâce à des sectes différentes, comme les francs-maçons, les Illuminés de Bavière, etc., qui auraient ensuite organisé la Révolution française pour faire tomber les rois et les prêtres, au nom d'idéaux qui auraient finalement apporté moins d'avantages que d'inconvénients.

Mais, ce que nous relevons tout particulièrement est que, à travers son contact avec la figure de Giovanni Battista Simonini et avec ses explications des maux et des changements socio-politiques de l'époque en termes complotistes et réducteurs, à travers son exposition, plus ou moins réfléchie, à ces préjugés et à ces lectures, et à travers son apprentissage professionnel auprès du notaire turinois Rebaudengo, chez qui il apprend surtout à falsifier des actes de tout genre, – des expériences qui le marquent profondément et négativement –, le protagoniste n'a fait que s'enfoncer dans une condition mentale, psychologique et pragmatique, tellement altérée et désenchantée, qui l'a amené à fausser et à mystifier systématiquement la réalité par la fiction, en finissant ainsi par élever la fiction elle-même au rang de réalité plus "réelle" et "vraie".

Preuve en est sa fabrication des *Protocoles des Sages de Sion* et l'importance vitale qu'il lui accorde. En effet, malgré le métier qu'il exerce et qui devrait l'engager dans la vérification de la vérité et dans la reconnaissance de la réalité des faits qu'il traite par les documents qu'il rédige et scelle, les informations qu'il manipule et les actes qu'il approuve méconnaissent le principe de réalité, car ils sont le fruit d'inventions littéraires, et, à l'inverse, reconnaissent la fiction narrative comme la seule vraie réalité, parce qu'elle contient une vérité et un sens que Simonini lui-même lui attribue et qui sont confirmés par la crédibilité et l'intérêt que ses clients, qui payent ses services, portent à l'égard de cette

fiction, qui finit ainsi par exister, dans la mesure où elle parvient à modifier les croyances de ces gens et à influencer leurs actions.

C'est pourquoi les *Protocoles*, qui sortent directement de la littérature feuilletonesque à travers l'utilisation et la réécriture de divers ouvrages narratifs tournant tous autour du thème d'un complot judéo-maçonnique ourdi pour conquérir le monde, et qui se diffusent en tant que textes authentiques par le biais de l'intervention confirmative de différents organes institutionnels européens, deviennent enfin de document fictionnel vraiment faux un texte historique faussement vrai.

Aussi, au terme de son récit, fort de la véracité de son histoire des *Protocoles* et bien conscient de la réalité effective de ces derniers, Simonini pense finalement que, pour que sa propre histoire ait un sens véritable, qui puisse lui permettre de se réconcilier avec la réalité, il doit réaliser la dernière prophétie de ses *Protocoles*, qui relate « la soluzione finale »[473] du complot juif, prévue par le rapport des rabbins réunis dans le cimetière de Prague : « "In quel tempo tutte le città avranno ferrovie metropolitane e passaggi sotterranei: da questi faremo saltare in aria tutte le città del mondo, insieme alle loro istituzioni e ai loro documenti" »[474]. Et c'est exactement ce que Simonini décide de faire dans le dernier chapitre du roman, qui est intitulé « Diario interrotto » et qui interrompt l'histoire justement au moment où il se prépare à aller faire exploser la bombe à l'endroit où avaient commencés les premiers travaux du métropolitain de Paris en 1898.

Toutefois, ce qui nous intéresse le plus de souligner est que, contrairement à son intention de réconciliation avec la réalité, par son geste Simonini ne fait que sombrer davantage dans son monde de fiction qui, en lui faisant croire de vivre et d'agir enfin dans la vraie vie, le conduit, au contraire, vers une mort bien "réelle". Une ironie du sort qui fait que la réalité, tant de fois refoulée dans (et mystifiée par) la fiction omniprésente, se manifeste dans sa vérité la plus évidente et infalsifiable, celle de la mort, qui finit ainsi par s'imposer à lui comme quelque chose d'incontestablement vrai.

[473] « La soluzione finale » (en français « La solution finale ») est le titre du chapitre 26, d'où cette citation a été tirée.

[474] *Ibidem*, p. 496, {« "En ce temps-là toutes les villes auront des chemins de fer métropolitains et des passages souterrains : à partir d'eux nous ferons sauter en l'air toutes les villes du monde, et avec elles leurs institutions et leurs documents" » (*Ibidem*, p. 524)}.

3.1.2.7. Colonna et la vérité inventée : la fiction complotiste pratiquée à des fins de révision historique et de construction frauduleuse de la réalité

Le même sort subit enfin l'un des protagonistes du dernier roman de l'auteur italien, *Numero zero* (2015). Dans ce livre, en effet, Braggadocio, un journaliste nostalgique, cynique et paranoïaque, meurt victime du complot qu'il a lui-même reconstruit idéalement, tout en le croyant réel, et qu'il a raconté à son collègue, Colonna, selon le mode de la fiction romanesque. Mais, le fait est que, de toute évidence, l'existence de ce complot est prise au sérieux et est tenue pour vraie par quelqu'un qui le tue pour le réduire au silence, de peur qu'il puisse être gravement visé par les révélations explosives que Braggadocio allait diffuser.

Ces révélations portaient justement sur l'hypothèse d'un complot, qui aurait opéré dans une période allant de 1945 aux années 1980 et qui aurait concerné des organisations politiques et des faits historiques avérés, mais disjoints, tels que, entre autres, l'existence de Gladio, la mort du pape Luciani, les Brigades rouges, le coup d'état avorté de Borghese et la loge maçonnique P2. En particulier, selon la reconstruction aberrante et infondée de Braggadocio, la P2 aurait comploté pour orienter les événements les plus sombres et mystérieux de l'histoire républicaine italienne, dans le but de préparer le retour de Mussolini, qui ne serait pas mort en 1945, mais se serait réfugié en Argentine avec la complicité du Vatican.

Comme nous pouvons le voir, mises à part leurs différences respectives, le personnage et l'histoire de Braggadocio ont des analogies assez évidentes avec le personnage et l'histoire de Belbo du *Pendule de Foucault*. En fait, dans ce dernier cas, comme nous avons pu le constater, il est également question d'un homme désenchanté et paranoïaque, qui, par jeu, imagine un complot (le Plan) touchant à la réécriture de l'histoire. Toutefois, contrairement à Belbo, qui est tué par les adeptes de la loge du Tres, parce qu'il ne veut pas leur dévoiler le secret des Templiers tant convoité, Braggadocio est tué parce qu'il ne doit pas révéler en public le secret qu'il avait découvert et qu'il comptait publier sous la forme d'un dossier fruit de son enquête journalistique.

En outre, tout comme Belbo, rédacteur d'une maison d'édition, Braggadocio est aussi rédacteur d'un journal, *Domani*, un nouveau quotidien, qui cependant ne devra jamais sortir et dont on prévoit néanmoins douze « numeri zero », c'est-à-dire autant d'essais préparatoires, en raison d'un par mois. L'objectif principal de ces « numéros zéro » sera de fabriquer des dossiers brûlants par lesquels, sous la menace de les discréditer, on pourra

faire du chantage à des milieux influents du politique et de la finance afin d'y être admis et d'en tirer des profits.

En effet, la propriété de ce journal est l'apanage d'un homme d'affaires milanais, riche et avisé, le Commandeur Vimercate, qui en a confié le projet de réalisation à Simei, qui en est le directeur. Ce dernier, représentant d'un journalisme moderne entièrement soumis au diktat des logiques de marché et des procédés éditoriaux dominants, prônant la diffusion rapide d'informations sensationnalistes et tendancieuses, monte alors une rédaction bâclée, constituée de journalistes *sui generis* et déontologiquement non orthodoxes, dont le rédacteur en chef est Colonna, qui est aussi le narrateur du roman.

Celui-ci, journaliste aux ambitions de carrière désormais évanouies, frustré et résigné, exerce le métier de nègre et c'est à ce titre qu'il est recruté par Simei, qui lui commande d'écrire un livre, où Colonna devrait expliquer comment et combien Simei s'est appliqué, pendant un an, à préparer un journal libre et différent, un « modello di giornalismo indipendente da ogni pressione »[475], qu'il a été contraint toutefois de fermer à cause de menées souterraines opposées à la liberté de presse. En d'autres termes, il serait payé par le directeur de ce journal pour raconter, tout en les inventant, les raisons mensongères d'un complot fictif que certains groupes de pouvoir occultes auraient dû organiser contre Vimercate et Simei, qui, par conséquent, devraient être représentés par Colonna comme les victimes d'un système politique et médiatique contraire à la liberté d'information qu'ils voudraient pourtant contrôler et orienter.

En somme, dans ce roman, en plus d'un complot "réel", centré sur des faits historiques officiels qui, même dans ce cas, sont réinterprétés par un récit fantaisiste les détournant complétement, il est question d'un complot fictif, à ourdir à des fins moralement abjectes, en inventant de toute pièce des fausses nouvelles et des vérités, qui ne serviraient qu'à faire chanter des coteries politiques et financières concurrentes, auxquelles l'éditeur du journal voudrait nuire.

Par ce constat, nous nous rendons bien compte que, dans le dernier ouvrage narratif d'Eco, le complot est entendu non seulement comme une théorie révisionniste délirante qui reconsidère des faits historiques hétérogènes selon une prétendue vision explicative différente qui les comprendrait tous, mais également comme une invention aberrante de faits fictifs à faire passer pour réels et véridiques afin de pouvoir intervenir sur la réalité, en l'orientant suivant ses propres intérêts.

[475] Umberto Eco, *Numero zero*, Milano, Bompiani, 2015, p. 26, {« […] un modèle de journalisme indépendant de toute pression […] » (U. Eco, *Numéro zéro*, Paris, Grasset, 2015, p. 31)}.

3.1.3. Conclusion

Tout cela nous amène à dire, pour conclure ce chapitre, que, dans tous les romans échiens que nous avons ici passés en revue, les théories complotistes et les récits fantaisistes, que les protagonistes élaborent pour essayer d'interpréter ou de réinterpréter leurs vies ou certains événements marquants de leurs histoires dans le but de leur donner un sens différent et plus "vrai", s'avèrent être des fictions narratives mystificatrices. D'après notre examen, ces fictions peuvent être ainsi considérées puisqu'à travers elles, en réécrivant ou en inventant certains faits, personnels ou historiques, afin de leur attribuer des significations ou des effets conformes à leurs propres intentions, ces personnages ne font, en réalité, que manipuler ces mêmes faits. La manipulation de ces faits entraîne donc la mystification de la réalité par la fiction, dont ils finissent cependant par être les victimes.

En outre, leurs fictions manipulent ces faits et mystifient la réalité à tel point et avec de telles conséquences dramatiques que leurs histoires témoignent, de façon allégoriquement emblématique, non seulement des issues mortelles des actions et des gestes que ces dérives herméneutiques absurdes peuvent engendrer, mais aussi de la perte de conscience de la distinction épistémologique et cognitive importante entre fiction et réalité. Ce qui comporte – semble vouloir nous indiquer Eco – une confusion pernicieuse entre transmission critique de l'Histoire (entendue comme une mémoire culturelle socialement partagée) et réécriture complotiste de l'Histoire[476] (entendue comme une relecture fictionnelle, tendancieuse ou paranoïaque de certains de ses événements), ou encore une indistinction néfaste entre vérités encyclopédiques, qui sont vérifiées scientifiquement, acceptées intersubjectivement et toujours soumises à révision, et vérités fictionnelles, qui ne sont valables que dans des univers de discours de ce type, tout en étant bien conscients de leur caractère fictif et de leur valeur aléthique limitée.

Toutefois, outre que contre ce genre de risques, nous croyons que, à travers la représentation de personnages s'adonnant à la construction manipulatrice de faits ou de textes fictifs et aux réinterprétations aberrantes de certains faits et textes historiques reconnus, selon une visée complotiste ou délirante, Eco veux aussi nous mettre en garde contre la production de fictions détournées et dangereuses. En effet, ces dernières, en

[476] À propos des réécritures fictionnelles et complotistes de l'Histoire « […] qui caractérisent une partie si importante de la production romanesque contemporaine », Alessandro Leiduan soutient que : « La dimension fictionnelle de ces réécritures n'est qu'un alibi au moyen duquel l'idéologie du complot parvient à s'imposer comme le *credo* historiographique dominant de nos sociétés » (Alessandro Leiduan, « La réécriture postmoderne de l'Histoire ou le crépuscule de la *praxis* », in Stefano Magni [sous la direction de], *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, cit., p. 77).

prétendant vouloir rechercher forcément d'autres sens et vérités, finissent souvent par se faire les colporteuses de non-sens et de post-vérités, à savoir de vérités fabriquées *ad hoc* qui, en se fondant sur des faits ou des textes prétendument réels et avérés, sont diffusées pour remplacer les vérités officielles, auxquelles on ne croit plus, ou pas tout à fait, pour décrédibiliser, voire déstabiliser quelqu'un ou quelque chose, ou pour influencer d'autres faits selon ses propres fins.

Bien évidemment, les ouvrages de fiction d'Eco ne doivent pas être lus, ainsi que des lectures un peu simplistes pourraient le suggérer, à la manière de produits culturels finissant par présenter comme tolérables et envisageables ces pratiques de banalisation de faits historiques, de falsification de textes traditionnels et de fabrication de post-vérités. Au contraire, nous estimons que ses romans entendent critiquer, par le biais de la parodie et de l'ironie, toutes ces pratiques manipulatrices et ces dérives révisionnistes qui, en voulant attribuer à tout prix des sens différents, et supposés plus vrais, à certains faits en question, concourent de la sorte à les vider de sens socialement acceptables et à trop relativiser la vérité de ces mêmes faits, laquelle risque ainsi de perdre toute sa valeur et son importance cognitive en faveur de ses usages et de ses effets trompeurs et instrumentaux.

En représentant de telles réalités fictionnelles, Eco ne se propose pas seulement de tourner en dérision la crédulité de certains gens et l'absurdité de certaines théories explicatives que l'ont fait passer pour des vérités historiques reconnues et considérées comme telles. Selon notre point de vue, son objectif est, aussi et surtout, de nous pousser à réfléchir sur la « dérive du sens » que le climat de soupçon paranoïaque permanent, consécutif à la perte des valeurs et des vérités consolidées, soutenues par les grands systèmes idéologiques du passé, a contribué à causer, notamment dans les dernières décennies, dans nos sociétés. Dans ces dernières, en outre, comme *Numero zero* le montre bien, la diffusion médiatique de fausses nouvelles, souvent inventées *ad hoc* et proposées comme étant fondées sur des faits véritables, a fait en sorte que se soit progressivement vérifié un abaissement de la connaissance et du savoir au niveau d'un modèle largement répandu d'information médiatique sensationnaliste et pauvre en contenus, avec pour conséquence directe la réduction de la fonction cognitive et du rôle critique de la culture, qui doit néanmoins continuer à remplir cette fonction et ce rôle afin de contrarier convenablement le crédit et l'intérêt grandissants que rencontrent ces théories complotistes et ces fictions fantaisistes, pourtant insensées et contreproductives.

Enfin, ce que nous remarquons aussi est le fait que, dans les romans d'Eco, la construction de ces vérités fictionnelles et la croyance en ces sens aberrants, qui ne peuvent

être reconduits à aucune encyclopédie de connaissances et de savoirs avérés et acceptés de manière critiquement partagée, poussent ainsi les protagonistes à falsifier fatalement la réalité historique du monde dans lequel ils vivent, et qu'ils finissent par méconnaître, et à se réfugier dans la réalité imaginaire du monde qu'ils ont eux-mêmes créé. La réalité historique, méconnue et réinterprétée, est donc pliée vers le faux et le mensonge, et est remplacée définitivement par la fiction, qui de leur abri devient inévitablement leur tombe.

Cette conclusion nous amène, par conséquent, à nous intérroger sur le rôle du texte narratif, comme créateur de mondes de fiction, ainsi que sur le rôle du lecteur qui, en tant que son interprète, cherche, à travers la lecture de ces textes, où ces histoires, ces faits et ces personnages sont allégoriquement représentés, à trouver des clés de lecture diverses et des moyens de réflexion critique pour mieux comprendre la réalité qui l'entoure.

À cet effet, les questions que nous pouvons alors nous poser sont les suivantes : comment et par quelles significations les romans d'Eco peuvent nous aider à répondre à cette interrogation ? À travers quelles techniques narratives et selon quelle vision de la fiction Eco conduit-t-il le lecteur à faire cela ? Quelle place a donc le lecteur dans ses romans et quelle conception a-t-il de son rôle à jouer aussi vis-à-vis de la réalité qu'Eco l'invite ainsi à comprendre de manière plus approfondie, pour pouvoir y agir plus consciemment ? Et, enfin, dans cette optique, quelle est, pour lui, la fonction de la littérature eu égard à la fonction qu'il assigne à la sémiotique ?

Dans le prochain chapitre, le dernier de notre thèse, nous essaierons de répondre à ces questions, dans le but de montrer que, au demeurant, les ouvrages narratifs échiens, loin d'être entendus comme une illustration didactique de ses conceptualisations théoriques, doivent plutôt être vus comme des formes de leur enrichissement successif, qui emploient une palette originale de registres linguistiques et de modes narratifs variés pour davantage approfondir le rapport interprétatif et cognitif entre texte et lecteur. En ce sens, nous sommes en fait convaincus que, en y représentant l'échec existentiel de ses personnages, leurs pratiques interprétatives aberrantes et leurs activités aliénantes de construction de mondes fictionnels, dans lesquels ils se réfugient pour fuir la réalité, qui leur est étrangère, en finissant par s'y enfermer, Eco veut nous inciter à réfléchir sur les (et à nous mettre en garde contre les conséquences néfastes des) relations que nous établissons entre la réalité et la fiction, la vérité et le mensonge, l'histoire et la littérature, dans nos pratiques sociales et culturelles quotidiennes, par lesquelles nous percevons, nous interprétons et nous représentons nous-mêmes, ainsi que le monde dans lequel nous agissons.

C’est pourquoi, nous pouvons dire finalement que, selon nous, dans ses romans, il se sert allégoriquement de la fiction narrative pour justement critiquer l’emploi détourné que font ses protagonistes de la sémiotique à des fins de mystification intellectuelle de la réalité et pour l’ancrer, à l’inverse, dans le terrain concret de l’histoire, en mettant ainsi en valeur sa fonction sociale, culturelle et politique importante.

3.2. L'œuvre de fiction comme représentation allégorique et critique de la réalité : le rôle du lecteur-interprète dans la construction de son sens entre connaissance et responsabilité

Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, le sujet de la dialectique interprétative entre texte-monde et lecteur-interprète est développé, dans tous les romans d'Eco, par le biais de la représentation allégorique du rapport que le protagoniste instaure avec l'interprétation du texte-récit de son histoire. D'après notre étude, cette représentation se caractérise emblématiquement par un écart herméneutique inconciliable. Comme nous l'avons expliqué, cet écart se creuse dans le texte-récit que le protagoniste – qui est aussi le lecteur-interprète de son histoire – fait de celle-ci afin de lui attribuer un sens véritable et se solde immanquablement par une issue funeste.

En effet, ce protagoniste ne parvient pas finalement à concilier le monde fictionnel – qu'il se construit narrativement à travers la mise en intrigue et la manipulation complotistes ou fantaisistes de textes et d'événements historiques ou non, à la lumière desquels il tente de relire les faits marquants de son histoire pour mieux l'interpréter – avec le monde "réel" qu'il fuit, du moment qu'il le perçoit comme étant éloigné et insaisissable, et dont il finit toutefois par être prisonnier et victime.

L'analyse de la représentation allégorique de l'échec de la tentative du protagoniste échien d'harmoniser son monde de fiction avec le monde "réel" nous a donc permis de traiter notre sujet de la dialectique interprétative dans les termes d'une confrontation herméneutique conflictuelle entre texte et lecteur, d'un dialogue interprétatif et cognitif problématique entre le monde "réel", considéré comme un texte à lire ou à relire, et le monde du lecteur, qui est l'interprète de sa propre histoire et de ce texte-monde.

En outre, ce faisant, nous avons ainsi pu remarquer que, dans ses romans, à travers la description de la condition de son protagoniste, Eco ne nous propose pas seulement une représentation allégorique et critique du rapport du lecteur empirique à la compréhension difficile de la réalité par la fiction, en nous invitant, par conséquent, à réfléchir sur les possibles conséquences concrètes de ses excès interprétatifs et de ses actions dans la "vraie" vie. Mais, de cette façon, il nous amène aussi à approfondir davantage la relation d'analogie qu'il institue, d'un côté, entre l'œuvre de fiction et le monde "réel", entendu comme un texte à lire par un récit interprétatif, et, d'un autre côté, entre la tâche d'interprétation de l'œuvre de fiction et la tâche d'interprétation du texte-monde, qui reviennent au lecteur-interprète. En fait, nous sommes persuadés que, par le biais de

l'institution de cette double relation analogique et de l'examen des outils narratifs et des effets de sens que nous pouvons en tirer, Eco nous pousse à nous interroger, enfin, sur le rôle capital que le lecteur-interprète joue dans la compréhension du texte-monde par le récit de fiction, sur le travail herméneutique par lequel, à l'aide du récit, il essaie de donner du sens aux histoires qu'il lit et, à travers celles-ci, aux expériences qu'il fait de la réalité.

C'est pourquoi, dans les pages qui suivront, afin d'approfondir l'étude du rapport herméneutique de compréhension de la réalité par la fiction suivant la dialectique interprétative entre le texte-monde et le lecteur-interprète, nous traiterons des modes narratifs et des moyens linguistiques par lesquels Eco prévoit et sollicite un rôle du lecteur à la fois coopératif et critique dans l'interprétation de ses romans.

Pour ce faire, dans la première partie nous exposerons d'abord la conception échienne du postmoderne qu'il entend comme un style littéraire, un « modo di operare » métahistorique qu'on retrouve aussi dans d'autres époques et courants littéraires, comme le baroque. Ensuite, nous analyserons les techniques et les formes les plus caractéristiques que, selon Eco, le postmoderne assume en littérature, comme, par exemple, le citationnisme, l'« ironie intertextuelle », le *double coding* et la métanarrativité.

Cet examen du postmoderne littéraire chez l'auteur italien nous permettra finalement d'expliquer que ces techniques et ces formes stylistiques et narratives sont alors des instruments dont il se sert dans ses romans pour instaurer et entretenir, à travers la représentation allégorique de leurs protagonistes et de leurs histoires, un dialogue constructif et critique entre texte et lecteur que nous envisageons toujours dans l'optique de la dialectique interprétative qui se développe entre eux.

Dans la deuxième partie, en revanche, nous illustrerons, par des exemples tirés de ses ouvrages de fiction, comment ces techniques et ces modes narratifs sont exploités par Eco et dans quels buts. Ce faisant, nous montrerons que, sous la représentation du dialogue qui se déroule autour du texte-récit entre le narrateur et le protagoniste-lecteur, nous pouvons déceler, par analogie, le dialogue que l'auteur réel engage avec son lecteur réel.

À cet effet, par l'analyse de certains passages textuels particulièrement significatifs, nous mettrons bien en évidence le dialogue intertextuel et intratextuel, à l'aide duquel Eco lui-même, par la voie de son Auteur Modèle, guide son lecteur réel, qui se comporte en Lecteur Modèle, dans le labyrinthe des moyens linguistiques, des formes narratives et des citations littéraires, vers une prise de conscience accrue de son travail interprétatif et de son rôle de lecteur-interprète du texte-monde.

Enfin, à la lumière de tous ces éclaircissements, la discussion de l'idée échienne de la littérature et de sa fonction vis-à-vis d'une compréhension plus consciente de la réalité nous conduira à développer l'étude du rôle que le lecteur est appelé à remplir dans son interprétation à travers les ouvrages de fiction. En ce sens, son rôle est, en fait, investi d'une tâche de grande responsabilité, qui est celle de dévoiler et de dénoncer les faussetés, les mystifications de la réalité et les manipulations de la vérité, opérées par le pouvoir, de n'importe quel type qu'il soit, et par ses représentants les plus influents, lesquels, au moyen d'un usage détourné et autoréférentiel du langage, contribuent à l'asservissement du savoir à son utilisation pragmatique pour des fins trompeuses et instrumentales, ainsi qu'à l'appauvrissement successif de la fonction critique et de la valeur cognitive de la culture.

3.2.1. Le postmoderne littéraire selon Eco : dialogisme, « ironie intertextuelle »[477] et *double coding* entre jeux textuels et appels au lecteur[478]

Comme l'a dit Eco lui-même d'abord dans les *Postille a «Il nome della rosa»* (1983) et ensuite dans *Sulla letteratura* (2002), le propre de la conception postmoderne de l'art, et aussi de la littérature, consiste, selon lui, dans la revisitation ironique, dans le mélange réfléchi, dans la réélaboration expérimentale et dans la disposition originale de la matière artistique et littéraire consolidée, de ses *topoï*, de ses formes et de ses genres. Plus particulièrement, dans le cas de la littérature, que les textes dialoguent entre eux est un fait incontestable et cette pratique est si enracinée qu'elle remonte vraisemblablement à la nuit des temps littéraires. Mais, de nos jours, ce qui en constitue, sans aucun doute, l'aspect novateur et plus intéressant est la conscience accrue de la portée théorique et critique de ce phénomène de la part des écrivains contemporains, et en l'occurrence de la part d'Eco, qui a fait du dialogue entre les textes, du citationnisme, de l'ironie intertextuelle et de la réflexion métalittéraire un manifeste de sa poétique postmoderne[479].

[477] Le concept d'« ironie intertextuelle » est traité par Eco dans un essai du volume *Sulla letteratura*, qui s'intitule « Ironia intertestuale e livelli di lettura » (Umberto Eco, *Sulla letteratura*, cit., pp. 227-252). Pour l'édition française, cf. « Ironie intertextuelle et niveaux de lecture », in U. Eco, *De la littérature*, cit., pp. 269-298.

[478] Cette section reprend en partie ce que nous avons écrit sur ce sujet dans une section du deuxième chapitre de notre mémoire de Master II présenté à l'Université de Bari en 2010 (cf. note 15 à la page 25).

[479] Au sujet de l'apport novateur du postmoderne littéraire au phénomène de l'intertextualité, Remo Ceserani assume une position critique et polémique qu'il exprime en ces termes dans son ouvrage de référence en la matière, *Raccontare il postmoderno* : « la novità [del postmoderno letterario], evidentemente […] sta, anzitutto, in una diversa funzionalità dell'intera pratica intertestuale, che viene spregiudicatamente collegata con la più ampia pratica dei rapporti fra codici e interfacce; in secondo luogo essa si inserisce in un processo, di tipo epistemologico, che ha schiacciato e ridotto il "mondo" a testo, lo ha testualizzato, ha

Dans les *Postille*, il en expose justement les points fondamentaux et, pour ce faire, il se réfère à ses études antérieures, que nous avons évoquées dans la première partie de notre thèse et qui portent, d'une part, sur l'art avant-gardiste et, d'autre part, sur la littérature de masse, et en particulier sur le roman populaire. En reprenant, tout d'abord, certaines questions concernant les expériences littéraires, expérimentales et révolutionnaires, des avant-gardes historiques et notamment du *Gruppo 63*, qu'il avait déjà développées, dans les années 1960, avec *Opera aperta*, Eco en fait le bilan et exprime ensuite des considérations très importantes à leur sujet. En effet, il affirme que ces propositions littéraires qui, au moment de leur publication, avaient été considérées par le grand public non seulement comme des choix littéraires de rupture, mais aussi comme des solutions élitistes et autoréférentielles aux résultats incompréhensibles et inacceptables, furent au fil du temps accueillies et même assimilées, tant et si bien qu'elles contribuèrent, par la suite, à influencer les goûts et à modifier les horizons d'attente de tous les publics. En employant les mots du sémioticien lui-même, on pourrait reconnaître que :

> L'avanguardia stava diventando tradizione, ciò che era dissonante qualche anno prima diventava miele per le orecchie (o per gli occhi). E da questo non si poteva che trarre una conclusione. L'inaccettabilità del messaggio non era più criterio principe per una narrativa (e per qualsiasi arte) sperimentale, visto che l'inaccettabile era ormai codificato come piacevole. Si profilava un ritorno conciliato a nuove forme di accettabile, e di piacevole.[480]

Par conséquent – poursuit-il –, si parmi les caractéristiques du roman avant-gardiste – qui, délibérément provocateur, avait aboli la trame, puisqu'elle avait été jugée comme source uniquement d'un pur divertissement pour un public de masse – on avait accepté l'expérimentation des formes et des langages, l'acceptation de ces derniers et aussi la

---

interposto fra testo e mondo una serie di intertesti che lo rendono forse più enigmatico e incomprensibile, forse, paradossalmente, solo dopo lunghi esercizi interpretativi, "leggibile" » (Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 137), {« la nouveauté [du postmoderne littéraire], bien évidemment […] consiste, d'abord, dans une différente fonctionnalité de la pratique intertextuelle toute entière, qui est allègrement reliée à la pratique plus ample des rapports entre codes et interfaces ; deuxièmement, elle s'insère dans un processus de type épistémologique, qui a écrasé et réduit le "monde" sous forme de texte ; il l'a textualisé, a interposé entre texte et monde une série d'intertextes qui le rendent peut-être plus énigmatique et incompréhensible, peut-être, paradoxalement, "lisible", mais seulement après de longs exercices interprétatifs » (N.T.)}.

[480] Umberto Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, in « Alfabeta », n° 49, 1983, p. 22. Cet écrit a été ensuite placé en appendice dans *Il nome della rosa* à partir de l'édition de 1983, {« L'avant-garde se faisait tradition, les dissonances d'autrefois se faisaient miel pour les oreilles et les yeux. Une seule conclusion s'imposait : l'inacceptabilité du message n'était plus le critère roi pour une narrativité (pour tout art) expérimentale, car l'inacceptable était désormais codifié comme aimable. Un retour concerté à de nouvelles formes d'acceptable et d'aimable se profilait » (U. Eco, *Apostille au « Nom de la rose »*, Paris, Grasset, 1985, p. 71).

reprise de l'intrigue romanesque « anche sotto forma di citazione di altri intrecci »[481], pourraient, selon lui, constituer la base pour l'écriture d'« un romanzo non consolatorio, abbastanza problematico, e tuttavia piacevole »[482]. C'est pourquoi, à ce propos, Eco théorise justement la nécessité de récupérer l'intrigue qui, suivant le schéma narratif issu d'Aristote, pourrait développer l'action romanesque et, de la sorte, procurer au lecteur ce divertissement et ce plaisir qui ont toujours fait l'objet, d'un côté, de ses analyses de critique littéraire dans *Apocalittici e integrati*, ainsi que dans *Il superuomo di massa*, et, d'un autre côté, de ses conceptualisations dans *Lector in fabula*.

De plus, il souligne que, à l'époque du *Gruppo 63*, on estimait que si un roman procurait du plaisir et obtenait un large consensus – ce qui était vu comme quelque chose de négatif – il n'aurait apporté rien d'original et de novateur et aurait été étiqueté comme médiocre[483]. En fait, Eco précise que :

> […] l'equazione «consenso=disvalore» è stata incoraggiata da certe posizioni polemiche prese da noi del gruppo 63, e anche prima del '63, quando si identificava il libro di successo col libro consolatorio, e il romanzo consolatorio col romanzo a intreccio, mentre si celebrava l'opera sperimentale, che fa scandalo ed è rifiutata dal grande pubblico.[484]

Donc, le nouveau roman, tel qu'Eco le conçoit dans les *Postille*, devrait réhabiliter la trame, s'approprier les fruits des expérimentations formelles et linguistiques, aborder des thématiques complexes, tout en suscitant chez le lecteur le plaisir de la lecture[485]. Ce

---

[481] *Ibidem*, {« […] sous forme de citation d'autres intrigues […] » (*Ibidem*, p. 74)}.

[482] *Ibidem*, {« […] un roman commercial, assez problématique, et pourtant aimable […] » (*Ibidem*)}.

[483] Nous tenons à signaler qu'Eco traite aussi de ces thématiques dans les écrits « Il Gruppo 63, lo sperimentalismo e l'avanguardia » et « Il testo, il piacere, il consumo », qui font partie du volume *Sugli specchi e altri saggi*, cit., pp. 93-114.

[484] Umberto Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, cit., p. 21, {« […] l'équation "approbation = valeur négative" a été encouragée par certaines positions polémiques prises par nous, ceux du groupe 63, et même avant 1963, quand on identifiait le livre à succès au livre commercial et le roman commercial au roman à intrigue, alors qu'on célébrait l'œuvre expérimentale qui fait scandale et qui est refusée par le grand public » (U. Eco, *Apostille au « Nom de la rose »*, cit., p. 67)}.

[485] Ce discours a été repris et développé, quelques années plus tard, par Eco dans l'essai « Ironia intertestuale e livelli di lettura », dont nous avons extrait le passage suivant : « Molte opere letterarie, a causa di una riscoperta dell'intreccio romanzesco, sono state accettate anche da un grande pubblico che pure avrebbe dovuto rimanere respinto da soluzioni stilistiche d'avanguardia, come il ricorso al monologo interiore, il gioco metanarrativo, la pluralità di "voci" che s'incastrano nel corso della narrazione, lo scardinamento delle sequenze temporali, i salti di registro stilistico, l'intricarsi di narrazione in terza o prima persona e discorso indiretto libero. Ma questo significherebbe solo che una caratteristica del cosiddetto postmoderno è proporre racconti capaci di attrarre un grande pubblico anche se impiegano riferimenti dotti e soluzioni stilistiche "colte", ovvero (nei casi più felici) se sanno fondere entrambe le componenti in modo non tradizionale. È una caratteristica indubbiamente interessante e non a caso ha suscitato perplessi tentativi di spiegazione nei teorici del cosiddetto "best-seller di qualità", che piace *anche* se ha qualche pregio artistico, e impegna il lettore con problemi o procedimenti che una volta erano appannaggio della sola arte

dernier, appelé à coopérer à la construction interprétative du sens, aurait ainsi la possibilité de jouir d'un roman plaisant, qui cependant lui offrirait également des moyens et des éléments de réflexion pour approfondir la connaissance de lui-même et de la réalité qui l'entoure à travers les sujets culturels, sociaux et politiques que ce même roman traiterait de manière allégorique et critique.

Mais, comment écrire un tel roman, innovant, problématique et pourtant plaisant, qui stimule l'intérêt et la participation du lecteur, et qui ne tombe pas dans la banalité du "déjà dit et écrit" ou, à l'inverse, ne se perde pas dans des expérimentations intellectuelles incompréhensibles et rébarbatives ? La voie, indiquée précisément par Eco dans cet écrit programmatique et empruntée concrètement dans ses romans, est celle de la revisitation ironique et critique des textes, des genres, des formes et des thèmes littéraires proposés par le passé. En effet, dans les *Postille*, en exposant dans le détail ce principe fondamental de sa conception esthétique et littéraire du postmoderne, il affirme que :

> Dal 1965 a oggi si sono definitivamente chiarite due idee. Che si poteva ritrovare l'intreccio anche sotto forma di citazione di altri intrecci, e che la citazione avrebbe potuto essere meno consolatoria dell'intreccio citato […]. Si poteva avere un romanzo non consolatorio, abbastanza problematico e tuttavia piacevole? Questa sutura, e il ritrovamento non solo dell'intreccio ma anche della piacevolezza, doveva essere attuata dai teorici americani del Post-Modernismo. Malauguratamente «post-moderno» è un termine buono *à tout faire*. Ho l'impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa. D'altra parte, sembra ci sia un tentativo di farlo slittare all'indietro: prima sembrava adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent'anni, poi via via è arrivato sino a inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua, tra poco la categoria del post-moderno arriverà ad Omero. Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il proprio post-moderno, così come ogni epoca avrebbe il proprio

---

d'élite » (Umberto Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 230. L'italique est de l'auteur), {« Beaucoup d'œuvres littéraires, grâce à une redécouverte de l'intrigue romanesque, ont été acceptées par le grand public qui aurait pourtant dû être rebuté par des solutions stylistiques d'avant-garde, telles que le recours au monologue intérieur, le jeu métanarratif, la pluralité des "voix" s'encastrant dans le cours de la narration, la discontinuité des séquences temporelles, les sauts de registre stylistique, l'entremêlement d'une narration à la troisième ou première personne et d'un discours indirect libre. Mais cela signifierait seulement qu'une des caractéristiques du postmoderne est de proposer des récits capables d'attirer un grand public même s'ils utilisent des références savantes et des solutions stylistiques "cultivées", ou s'ils savent (dans les cas les plus heureux) fondre les deux composantes de manière non traditionnelle. C'est une caractéristique très intéressante et ce n'est pas un hasard si elle a suscité des tentatives perplexes d'explications chez les théoriciens de ce que l'on appelle le "best-seller" de qualité, qui plaît *même* s'il a des qualités artistiques et qui implique le lecteur par des problèmes ou des procédés qui étaient jadis l'apanage du seul art élitiste » (U. Eco, *De la littérature*, cit., pp. 272-273. L'italique est de l'auteur)}.

manierismo (tanto che mi chiedo se post-moderno non sia il nome moderno del Manierismo come categoria metastorica). […]. Il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta. L'avanguardia storica (ma anche qui intenderei quella di avanguardia come categoria metastorica) cerca di regolare i conti con il passato. «Abbasso il chiaro di luna», motto futurista, è un programma tipico di ogni avanguardia, basta mettere qualcosa di appropriato al posto del chiaro di luna. L'avanguardia distrugge il passato, lo sfigura: le *Demoiselles d'Avignon* sono il gesto tipico dell'avanguardia; poi l'avanguardia va oltre, distrutta la figura l'annulla, arriva all'astratto, all'informale, alla tela bianca, alla tela lacerata, alla tela bruciata, in architettura sarà la condizione minima del *curtain wall*, l'edificio come stele, parallelepipedo puro, in letteratura la distruzione del flusso del discorso, sino al collage alla Burroughs, sino al silenzio o alla pagina bianca, in musica sarà il passaggio dall'atonalità al rumore, al silenzio assoluto […]. Ma arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha ormai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle: «Ti amo disperatamente», perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: «Come direbbe Liala, ti amo disperatamente». A questo punto avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che l'ama, ma la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia… Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore. Ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato. Per cui se, col moderno, chi non capisce il gioco non può che rifiutarlo, col post-moderno è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio. Che è poi la qualità (il rischio) dell'ironia. C'è sempre chi prende il discorso ironico come se fosse serio.[486]

[486] Umberto Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, cit., p. 22 (les italiques sont de l'auteur), {« Depuis 1965, deux idées se sont définitivement clarifiées. On pouvait retrouver l'intrigue sous forme de citation d'autres intrigues, et la citation pouvait être moins conventionnelle et commerciale que l'intrigue citée […]. Pouvait-on avoir un roman commercial, assez problématique, et pourtant aimable ? Cette soudure, ces retrouvailles avec l'intrigue et l'amabilité, les théoriciens américains du post-modernisme allaient l'accomplir. Malheureusement, "post-moderne" est un terme *bon à tout faire* (et je pense à post-moderne comme catégorie littéraire proposée par les critiques américains, non à la notion plus générale de Lyotard). J'ai l'impression qu'aujourd'hui on l'applique à tout ce qui plaît à celui qui en use. Il semble, d'autre part, qu'il y ait une tentative de lui faire subir un glissement rétroactif : avant, ce terme s'adaptait à quelques écrivains ou artistes de ces vingt dernières années, petit à petit on est remonté au début du siècle, puis

Ce qui nous intéresse le plus de remarquer de ce passage capital est le fait qu'Eco ne voit pas dans le postmoderne « una tendenza circoscrivibile cronologicamente » – contrairement à ce que font d'autres théoriciens et critiques littéraires qui se sont occupés de ce sujet, comme, par exemple, Fredric Jameson, Romano Luperini ou Remo Ceserani[487]. Il le définit plutôt comme « un *Kunstwollen*, un modo di operare ». En

---

toujours plus en arrière, et bientôt cette catégorie arrivera à Homère. Je crois cependant que le post-moderne n'est pas une tendance que l'on peut délimiter chronologiquement, mais une catégorie spirituelle, ou mieux un *Kunstwollen*, une façon d'opérer. On pourrait dire que chaque époque a son post-moderne, tout comme chaque époque aurait son maniérisme (si bien que je me demande si post-moderne n'est pas le nom moderne du maniérisme en tant que catégorie méta-historique). […]. Le passé nous conditionne, nous harcèle, nous rançonne. L'avant-garde historique (mais ici aussi j'entendrais la catégorie d'avant-garde comme catégorie méta-historique) essaie de régler ses comptes avec le passé. "A bas le clair de lune", mot d'ordre futuriste, est le programme typique de toute avant-garde, il suffit de remplacer clair de lune par quelque chose d'approprié. L'avant-garde détruit le passé, elle le défigure : *Les Demoiselles d'Avignon*, c'est le geste typique de l'avant-garde. Et puis l'avant-garde ira plus loin, après avoir détruit la figure, elle l'annule, elle en arrive à l'abstrait, à l'informel, à la toile blanche, à la toile lacérée, à la toile brûlée ; en architecture, ce sera la condition minimum du *curtain wall*, l'édifice comme stèle, parallélépipède pur ; en littérature, ce sera la destruction du flux du discours, jusqu'au collage à la Burroughs, jusqu'au silence, jusqu'à la page blanche ; en musique, ce sera le passage de l'atonalité au bruit, au silence absolu […]. Mais vient un moment où l'avant-garde (le moderne) ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle a produit un métalangage qui parle de ses impossibles textes (l'art conceptuel). La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : "Je t'aime désespérément" parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : "Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément". Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie… Mais tous deux auront réussi une fois encore à parler d'amour. Ironie, jeu métalinguistique, énonciation au carré. De sorte que si, avec le moderne, ne pas comprendre le jeu, c'est forcément le refuser, avec le post-moderne, on peut ne pas comprendre le jeu et prendre les choses au sérieux. Ce qui est d'ailleurs la qualité (le risque) de l'ironie. Il y a toujours des gens pour prendre au sérieux le discours ironique » (U. Eco, *Apostille au « Nom de la rose »*, cit., pp. 73-79. Les italiques sont de l'auteur)}.

[487] Les trois auteurs pensent que le postmoderne est un phénomène plus historique, économique et politique qu'artistique, philosophique et littéraire, tant il est vrai que, selon eux, il est lié très étroitement aux développements récents du système capitaliste. Pour Fredric Jameson, le postmoderne est la logique culturelle dominante de la troisième phase du capitalisme, une phase où le domaine culturel et le domaine économique « […] retombent […] l'un dans l'autre et disent la même chose, dans une éclipse de la distinction entre base et superstructure […] », qui amène la base elle-même à générer « […] ses superstructures selon une dynamique d'un nouveau type » (Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, cit., p. 31). Remo Ceserani avance l'hypothèse selon laquelle « […] il mutamento degli anni cinquanta e sessanta del Novecento abbia sostanzialmente le stesse caratteristiche di quello tra Settecento e Ottocento, che sia anch'esso cioè da considerare un cambiamento forte, di tipo epocale […] in settori diversi della vita sociale e in forme e strutture diverse dell'immaginario e della comunicazione, […] dei fenomeni materiali, collegati con le condizioni socio-economiche della produzione, del lavoro […] » (Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 23-24), {« […] le changement des années 1950 et 1960 a essentiellement les mêmes caractéristiques que celui qui s'est produit entre le XVIII^{e} et le XIX^{e} siècles, à savoir que ce changement doit être considéré comme un changement fort, radical […] [intervenu] dans différents domaines de la vie sociale et dans des formes et des structures différentes de l'imaginaire et de la communication, […] des phénomènes matériels, liés aux conditions sociales et économiques de la production, du travail […] » (N.T.)}. Romano Luperini, à l'occasion d'une fameuse polémique avec Ceserani, alors qu'il dit être d'accord avec ce dernier sur la portée idéologique et culturelle du tournant qui

d'autres termes, il entend le postmoderne comme une catégorie de l'esprit métahistorique, une caractéristique stylistique[488] qu'il est possible de repérer dans différentes époques historiques et dans différents courants artistiques, comme, par exemple, dans le maniérisme ou le baroque. Selon lui, le postmoderne se manifeste à chaque fois que l'innovation expérimentale et les solutions avant-gardistes (« il moderno »), poussées à l'extrême, amènent à l'épuisement des formes et à l'incommunicabilité des langages. C'est donc pour conjurer ce risque qu'il intervient à travers justement la récupération du passé.

Toutefois, entendu comme un patrimoine de connaissances, de compétences et d'expériences enregistrées dans notre encyclopédie, ce passé, s'il ne peut pas être effacé, parce que sinon son effacement comporterait le « silenzio » – comme le cas emblématique des avant-gardes artistiques des premières décennies du XX^{e} siècle nous l'apprend –, doit alors être revisité, d'un point de vue critique et ironique, avec les yeux du présent et sous les traits de l'allégorie. Autrement dit, s'il n'est plus possible d'écrire sur le passé de manière naïve et sans filtres conceptuels, afin de pouvoir parler encore de tout ce que notre culture nous a transmis de lui jusqu'à aujourd'hui, il faut que nous le réécrivions avec une conscience critique, en citant ironiquement ce qui a été déjà écrit sur un sujet donné qui le concerne et en montrant, en même temps, comment les significations qui se dégagent de l'étude de la réalité du passé peuvent nous aider à mieux comprendre la réalité contemporaine.

---

est intervenu à cheval sur les années 1950 et 1960, exprime toutefois un désaccord total au sujet de « […] la valutazione della profondità della rottura storica che si sarebbe realizzata » {« […] l'évaluation de la profondeur de la rupture historique qui se serait produite » (N.T.)}. En effet, Luperini, partisan de la thèse de la continuité, plutôt que de la rupture, se demande : « Ma davvero di una nuova "epoca" si tratta? […]. Pensa davvero Ceserani che le novità che indubbiamente dobbiamo registrare a partire dagli anni Cinquanta abbiano portato al potere di una nuova classe, segnato l'affermazione di nuovi rapporti di produzione, fatto nascere nuove forme di organizzazione politica? A dire il vero non vedo niente di simile in giro » (Romano Luperini, *Il professore come intellettuale*, Lecce, Manni, 1998, pp. 108 et 110), {« Mais, s'agit-il vraiment d'une nouvelle "époque" ? […]. Ceserani pense-t-il vraiment que les nouveautés que nous devons sans aucun doute enregistrer à partir des années 1950 ont amené au pouvoir une nouvelle classe, ont marqué l'affirmation de nouveaux rapports de production, ont fait naître de nouvelles formes d'organisation politique ? À vrai dire, je ne vois rien de tout cela autour » (N.T.)}.

[488] Sur la conception du postmoderne comme un « style » nous signalons que les positions de Ceserani et de Jameson manifestent des divergences significatives par rapport aux positions d'Eco et que, pour cela, elles méritent d'être rapportées. En effet, quant au premier, le spécialiste italien soutient que le postmoderne « non è uno stile », du moment qu'il ne cherche pas à « […] identificare l'arte e la letteratura postmoderna con una precisa poetica, un sistema retorico coerente e stringente, uno stile, una modalità di scrittura tipica e individuata » (Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 135), {« […] identifier l'art et la littérature postmodernes avec une poétique précise, un système rhétorique cohérent et strict, un style, une modalité d'écriture typique et singulière » (N.T.)}. Quant au second, le critique américain affirme que la « […] conception du postmodernisme […] est une conception plus historique que purement stylistique. Je ne saurais trop insister sur la distinction radicale entre une approche du postmoderne comme style (optionnel) parmi beaucoup d'autres disponibles et celle qui cherche à l'appréhender comme dominante culturelle de la logique du capitalisme tardif […] » (Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, cit., p. 93).

Or, comme Eco l'affirme dans l'essai du volume *Sulla letteratura*, intitulé « Ironia intertestuale e livelli di lettura », la citation ironique, à savoir la reprise d'un mot, d'une forme expressive, d'un thème, d'une image, etc., ne doit pas être faite, en reproposant exactement le sens et le contexte de la source textuelle, ou bien en les expliquant éventuellement, ce qui ne serait qu'une simple citation[489]. Au contraire, en citant, plus ou moins explicitement, la source, l'ironie intertextuelle met en évidence, par rapport à elle, tout l'écart sémantique et contextuel, tout le sens antiphrastique et dialectiquement critique de l'opération accomplie. Celle-ci permet alors d'éclairer sous un nouveau jour ce qui a été déjà acquis, à la fois en en faisant émerger d'autres aspects, peu ou pas du tout connus, et en faisant ressortir de la comparaison de ces derniers avec les aspects déjà connus certaines convergences et certaines divergences. De cette façon, en partant d'un texte, ce type de citation ne saurait pas ne pas renvoyer à d'autres textes qui, en vertu de leur dialogue tacite et millénaire, renvoient à d'autres textes encore, et ainsi de suite[490].

Par ces considérations nous nous rendons bien compte que, pour Eco, un ouvrage romanesque ainsi conçu – mais nous pourrions élargir ce discours à tout genre d'ouvrages littéraires et artistiques – non seulement ne peut pas se soustraire à la bloomienne « angoisse de l'influence »[491], mais, justement en vertu de cela, il est inévitablement composé de renvois, d'échos, d'allusions, de citations de textes et d'auteurs qui font référence à d'autres textes et auteurs, dans un jeu continu de miroirs et de clins d'œil

[489] À ce propos, dans l'essai « Ironia intertestuale e livelli di lettura » Eco écrit ceci : « Un'opera può abbondare in citazioni di testi altrui senza per questo essere un esempio di *ironia intertestuale*. Tanto per fare un esempio, *The Waste Land* richiede pagine e pagine di note per individuare tutti i suoi rinvii all'universo non solo della letteratura, ma della storia o dell'antropologia culturale, ma Eliot mette le note apposta perché non riesce a concepire un lettore ingenuo che non ne colga assolutamente nessuno, e tuttavia possa godere in modo accettabile del suo testo » (Umberto Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 234. L'italique est de l'auteur), {« Une œuvre peut abonder en citations de textes d'autrui sans être pour autant un exemple d'*ironie intertextuelle*. Ainsi, *La Terre vaine* requiert des pages de notes pour identifier tous ses renvois à l'univers de la littérature, de l'histoire ou de l'anthropologie culturelle, mais Eliot insère les notes à dessein, car il lui est impossible de concevoir un lecteur ingénu qui ne saisirait aucun de ces renvois et pourrait toujours jouir convenablement de son texte » (U. Eco, *De la littérature*, cit., p. 277. L'italique est de l'auteur)}.

[490] Les différents types de relations, qui peuvent s'instaurer entre les textes (entendus aussi comme discours, au sens sémiotique du mot), et les procédés qui fondent leurs interactions ont fait l'objet de nombreuses études dans les dernières décennies. Pour n'en citer que quelques-unes, nous renvoyons à : Julia Kristeva, *Sèmèiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 (pour la notion d'intertextualité) ; Mikhail Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 (pour la notion de dialogisme) ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (pour la notion de transtextualité) ; Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000 (pour un bilan complet de toutes ces notions).

[491] Cette expression est issue du titre d'un ouvrage d'Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Les Éditions Aux forges de Vulcain, 2013, édition française de l'original *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973. Dans cet ouvrage Bloom expose sa théorie personnelle de l'intertextualité, en décrivant les modalités et les rapports par lesquels un auteur (notamment un poète), tout en se référant à elle et en la reconnaissant, peut parvenir à se libérer de l'influence que la tradition littéraire et artistique exerce sur lui par le biais de ses textes et des liens que ceux-ci entretiennent.

impliquant la fondamentale coopération interprétative du lecteur. Celui-ci entre de la sorte de plain-pied dans le domaine de l'intertextualité, de la métatextualité et de l'hypertextualité, où le texte, le roman, ou, plus généralement, la littérature et l'art, en renvoyant à d'autres textes, le mettent face à leur réflexion sur eux-mêmes, sur leur propre nature, sur leurs propres mécanismes de signification et sur leur même façon de se construire. Envisagés dans ces termes, l'art et la littérature ne peuvent plus être entendus comme un jeu innocent et naïf, mais bien comme une pratique lucidement consciente de son caractère ambigu, autoréflexif et construit.

Par conséquent, ce n'est qu'à la lumière de ces caractéristiques que nous pouvons dire, suivant Eco, que l'ironie intertextuelle, qui représente le trait stylistique plus particulier de ce type de pratique esthétique, prévoit, pour pouvoir être appréciée pleinement, un lecteur cultivé qui soit en mesure de saisir tous les renvois dont le texte est tissu, et de jouir des différents niveaux de sens de ce dernier, en arrêtant son attention non pas tant sur le sens littéral que sur les sens allégorique, philosophique, moral, politique, etc.

Mais, par contre, une telle ironie intertextuelle implique également une sorte de degré zéro de la lecture, celui qui est typique d'un lecteur non cultivé qui, insensible aux appels intertextuels, prend la citation ironique pour une affirmation "authentique", en manquant de cette façon le renvoi "autre" et en se faisant emporter uniquement par l'envie de découvrir la suite de l'histoire qu'il lit. Ainsi, sur la base de cette conception du texte, outre qu'au lecteur avisé, bien conscient des renvois intertextuels et du jeu métalittéraire, Eco assigne une dignité littéraire aussi au lecteur non avisé qui, bien qu'il ne dispose pas d'un bagage culturel approprié et ne soit donc pas capable de suivre tout le dialogue ironique et intertextuel, peut quand même se passionner pour l'intrigue romanesque et en interpréter le sens littéral. Ce qui, ajoute Eco, n'arrive pas lorsqu'un texte – comme, par exemple, une œuvre proprement expérimentale ou avant-gardiste – prévoit, même pour l'interprétation de son sens littéral, que le lecteur saisisse toutes les citations explicites dont il est constitué et qui, si elles ne sont pas saisies, ne permettent pas à ce lecteur de bien comprendre ce qui se passe et quel sens lui attribuer, en rendant plus difficile la lecture de ce qui vient après.

En outre, ce qui est intéressant de noter est que ces deux types de lecteur, cultivé et naïf, sont étroitement liés aux deux niveaux de lecture du texte définis par la théorie du *double coding* (ou double codage)[492]. En clair, on pourrait dire que le *double coding* établit, sur le

[492] À ce sujet Eco écrit : « I casi di *double coding* […] caratterizzano forme di letteratura che, per quanto dotta, può ottenere anche successo popolare: il testo può venire letto e goduto in modo ingenuo, senza cogliere i rinvii intertestuali, o può venire letto nella piena coscienza di – e col gusto della caccia a – questi

plan de la réception, un double destinataire. En effet, s'il emploie des codes stylistiques "élevés", le texte ne peut être lu que par un public minoritaire de fins connaisseurs ; en revanche, s'il utilise des codes stylistiques "bas", il peut être lu par un public de masse. Considéré de cette façon, le *double coding* serait, pour Eco, « una delle forme o forse la forma tipica dell'ironia postmoderna, e l'effetto naturale della sua intertestualità e del suo dialogismo »[493].

Cependant, alors que le double codage postule que l'on peut proposer deux différents niveaux de lecture d'un texte, l'ironie intertextuelle, en plus d'assurer cette « possibilità di una doppia lettura »[494], permet aux deux types de lecteurs à la fois de s'intéresser aux dynamiques narratives du texte et, surtout au lecteur plus averti, de jouir de ses renvois intertextuels, tout en en savourant les effets, d'un point de vue sémantique, « di abbassamento, o di mutazione di significato »[495], et tout en observant, d'un point de vue esthétique, comment y a pris forme le « dialogo ininterrotto che si svolge tra testi »[496]. Par ailleurs, comme le précise le sémioticien lui-même :

> […] l'ironia intertestuale non solo non è *conventio ad excludendum* ma [è] provocazione e invito all'inclusione, tale da poter trasformare, a poco a poco, anche il lettore ingenuo in un lettore che incomincia a percepire il profumo di tanti altri testi che hanno preceduto quello che sta leggendo.[497]

Ce qu'Eco nous dit dans cet extrait est que l'ironie intertextuelle, cet engageant, ouvert, avisé et consciemment critique « dialogue ininterrompu » entre textes, vise à faire

---

rinvii » (Umberto Eco, « Livelli di lettura », in *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila* (a cura di Alberto Casadei), Bologna, Pendragon, 2002, p. 28), {« Les cas de *double coding* […] caractérisent des formes de littérature qui, quoique cultivée, peut aussi remporter un succès populaire : le texte peut être lu et apprécié de manière naïve, sans saisir les renvois intertextuels, ou bien peut être lu dans la pleine conscience de – et avec le goût de la recherche de – ces renvois » (N.T.)}.

[493] *Ibidem*, {« […] une des formes ou peut-être la forme typique de l'ironie postmoderne, et l'effet naturel de son intertextualité et de son dialogisme » (N.T.)}.

[494] « A differenza dei casi più generali di *double coding*, l'ironia intertestuale, ponendo in gioco la possibilità di una doppia lettura, non invita tutti i lettori a uno stesso festino. Li seleziona, e predilige i lettori intertestualmente avveduti, salvo che non esclude i meno provveduti » (Umberto Eco, *Sulla letteratura*, cit., pp. 235), {« A la différence des cas plus généraux de *double coding*, l'ironie intertextuelle, en mettant en jeu la possibilité d'une double lecture, n'invite pas tous les lecteurs à un même festin. Il les sélectionne, et privilégie les lecteurs intertextuellement avisés, sans pour autant exclure les moins armés » (U. Eco, *De la littérature*, cit., p. 278)}.

[495] *Ibidem*, p. 236, {« […] d'abaissement ou de mutation de signification […] » (*Ibidem*, p. 279)}.

[496] *Ibidem*, {« […] dialogue ininterrompu qui se produit entre les textes » (*Ibidem*)}.

[497] *Ibidem*, p. 251, {« […] l'ironie intertextuelle n'est pas *conventio ad excludendum*, mais […] elle est même incitation et invitation à l'inclusion, telle qu'elle peut 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 lire » (*Ibidem*, p. 297)}.

également des lecteurs peu expérimentés, qui entreprennent un parcours d'évasion et de formation dans l'immense et riche monde intertextuel, des lecteurs plus expérimentés et « secolarizzati che non hanno più sensi spirituali da cercare nel testo »[498].

Dans une telle perspective, l'écrivain piémontais ne peut pas ne pas se référer à l'herméneutique traditionnelle, biblique et dantesque en particulier, pour laquelle le texte, afin d'exprimer toute sa valeur sémantique profonde, devait être interprété conformément à la théorie des quatre sens des écritures (littéral, allégorique, moral et anagogique), qui renvoyaient à des vérités spirituelles et transcendantes qui ne pouvaient être saisies par l'homme que par le biais d'un chemin de foi qui le conduisait « sempre più a qualche Aldilà »[499]. Mais, tout en reconnaissant l'utilité de la méthode de recherche de ces « sovrasensi » aux fins de l'exégèse des textes littéraires, selon l'herméneutique contemporaine d'Eco, dans l'optique du dialogisme intertextuel le seul « sovrasenso » vraiment éclairant, que l'ironie postmoderne semble révéler et proposer au lecteur, est

> […] orizzontale, labirintico, rizomatico e infinito, di testo in testo – non essendoci altra promessa se non il mormorio continuo dell'intertestualità. L'ironia intertestuale presuppone un immanentismo assoluto. Provvede rivelazioni a chi ha perso il senso della trascendenza[500].

Nous avons l'impression que, dans ce passage, Eco laisse entendre que, si dans une époque, comme celle postmoderne, on a perdu « il senso della trascendenza », c'est-à-dire le sentiment de pouvoir croire et avoir confiance dans des vérités, des significations et des idéaux qui transcendent nous-mêmes et notre monde, la recherche d'une vérité, d'une signification et d'un idéal immanents à l'homme peut encore se faire de texte en texte, en prêtant justement l'oreille au « mormorio continuo dell'intertestualità » et en cherchant, à travers les révélations que l'ironie intertextuelle offre, à bien comprendre les sens que les textes, et leurs auteurs, veulent transmettre à ceux qui en sont en quête.

De plus, ces dernières considérations nous suggèrent aussi que, en encourageant ce type de recherche, l'ironie intertextuelle, loin d'être vue comme une manière d'opposer à un

---

[498] *Ibidem*, p. 252, {« […] sécularisés n'ayant plus de sens spirituels à chercher dans le texte » (*Ibidem*)}.

[499] « I sovrasensi biblici e poetici della teoria dei quattro sensi facevano fiorire il testo in verticale, ogni senso ci avvicinava sempre più a qualche Aldilà » (*Ibidem*), {« Les sur-sens bibliques et poétiques de la théorie des quatre sens faisaient fleurir le texte en vertical, chaque sens nous rapprochant de plus en plus d'un Au-delà » (*Ibidem*)}.

[500] *Ibidem*, {« […] horizontal, labyrinthique, rhizomatique et infini, de texte en texte – ne promettant rien, si ce n'est le murmure continu de l'intertextualité. L'ironie intertextuelle présuppose un immanentisme absolu. Elle fournit des révélations à qui a perdu le sens de la transcendance » (*Ibidem*)}.

nihilisme cru et sans espoir, tel qu'il semble s'être installé aujourd'hui, « uno spensierato carnevale del dialogismo »[501], peut être considérée, au contraire, comme une technique grâce à laquelle « autore e lettore sappiano anche unirsi nel corpo mistico delle Scritture mondane »[502]. Ce qui, à notre avis, signifie, au-delà de l'acception métaphorique de cette dernière expression, que, dans cette recherche des sens des textes, le lecteur peut s'unir à l'auteur dans le jeu de la fiction narrative, en acceptant, à travers la souscription du pacte fictionnel, de suspendre temporairement son incrédulité, d'habiter un monde qui a ses propres règles et ses propres caractéristiques, de se laisser emporter par l'histoire qui lui est racontée et d'essayer de saisir, par le biais du dialogue ironique et critique entre les textes, les renvois allégoriques faits à sa réalité individuelle et à la réalité historique du monde où il vit et qu'il peut, ainsi, mieux comprendre.

L'invitation à jouer ce jeu de la fiction narrative est celle qui nous est envoyée par Eco justement à travers ses romans, où il nous incite à nous comporter en Lecteurs-Modèle de ces textes, en remplissant le rôle du lecteur naïf, qui est intéressé uniquement à l'histoire racontée, ou le rôle du lecteur cultivé, qui est intéressé, aussi et surtout, à ses significations profondes, ou bien les deux rôles à la fois, car, quoique différents, ils ne sont pas mutuellement exclusifs, mais plutôt inclusifs, voire complémentaires. En fait, si le lecteur naïf se contente le plus souvent de s'arrêter au sens littéral du texte, le lecteur cultivé, afin d'en pénétrer les autres niveaux de sens, ne peut pas ne pas commencer par interpréter d'abord le sens littéral. Ce qui sembre être une évidence flagrante, mais qui, d'après nous, représente aussi, d'un autre point de vue, une clé de lecture en plus qui nous permet de mieux comprendre la tâche qu'Eco assigne au lecteur de ses romans.

En effet, nous sommes persuadés que cette tâche est double et qu'elle comporte, comme pour tous les jeux, un côté plus plaisant et amusant, et un autre côté plus proprement édifiant et constructif. En d'autres termes, nous croyons qu'en appliquant sa conception du postmoderne littéraire, entendu comme un jeu ironique, métalinguistique et métanarratif, à l'écriture de ses propres ouvrages narratifs, Eco invite son lecteur à jouer son jeu, à savoir à s'unir à lui dans l'aventure à la fois plaisante et constructive de la lecture et, une fois plongé dans celle-ci, à suivre la stratégie narrative par laquelle son Auteur Modèle conduit le Lecteur Modèle dans sa lecture de l'histoire, du début jusqu'à la fin.

[501] *Ibidem*, {« […] un insouciant carnaval du dialogisme » (*Ibidem*, p. 298)}.
[502] *Ibidem*, {« […] auteur et lecteur sachent aussi s'unir dans le corps mystique des Écritures terrestres » (*Ibidem*)}.

En faisant cela, ce qui lui donne la possibilité, selon nous, de pouvoir bien comprendre l'histoire et en interpréter ses plusieurs sens cachés ce sont les modes narratifs et les moyens linguistiques, par lesquels la stratégie générative de l'Auteur Modèle se déploie et par lesquels la stratégie interprétative du Lecteur Modèle peut se dérouler efficacement. Autrement dit, il est demandé au lecteur non seulement de s'adonner au jeu plaisant de la lecture de l'histoire narrée, en s'y laissant emporter, mais aussi de prêter attention aux différents modes et moyens (dont l'ironie intertextuelle, la métanarrativité, l'usage des différents narrateurs, etc.) par lesquels Eco pousse le lecteur de ses romans à s'engager dans un jeu qui, s'il est pratiqué convenablement jusqu'au bout, peut l'élever éthiquement et intellectuellement, tout en le divertissant.

C'est pourquoi, dans la prochaine partie nous montrerons, à travers l'examen des ouvrages de fiction échiens, comment ces modes, ces techniques et ces moyens prévoient et suggèrent que le lecteur joue ce double jeu, qui peut l'amener à bien comprendre ce que ces ouvrages lui demandent de faire et quelles significations ils véhiculent ainsi pour lui.

3.2.2. Le rôle coopératif et critique du lecteur dans l'interprétation des romans d'Eco entre ironie et dialogue intertextuels

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent en analysant les romans d'Eco, dans ces derniers l'auteur italien se sert souvent de la figure d'un narrateur externe et impersonnel (extradiégétique comme on l'appelerait en narratologie), qui dit avoir trouvé et lu le manuscrit de l'histoire du protagoniste que celui-ci raconte et qui constitue la trame principale du livre que nous lisons. Que ce soit dans *Il nome della rosa*, *L'isola del giorno prima*, *Baudolino* ou *Il cimitero di Praga*, du point de vue de la narration, il y a donc un double niveau diégétique. Ces romans sont en fait présentés par un narrateur de ce genre qui, en s'adressant à son interlocuteur, le narrataire extradiégétique, à savoir le lecteur réel, raconte l'histoire du héros. Ce dernier est, à son tour, l'auteur du texte (manuscrit, lettres, journal intime ou récit oral) relatant son histoire, mais, en même temps, il en est aussi le lecteur-interprète, ainsi que nous l'avons défini toujours dans le chapitre précédent.

Or, au vu de ce double niveau diégétique, où à l'intérieur d'un récit-cadre s'insèrent un ou plusieurs récits encadrés, quelle est la fonction de ce narrateur ? Quel sens Eco attribue-t-il à ce double niveau diégétique ? Et, dans les autres romans, étant donné qu'il n'y a pas de narrateur externe, comment Eco structure-t-il leur narration ?

Comme nous l'avons montré dans nos analyses des romans échiens, dans *Il nome della rosa*, par exemple, nous avons un narrateur extradiégétique, qui affirme s'être retrouvé, le 16 août 1968, « tra le mani un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet, *Le manuscript* (sic) *de Dom Adson de Melk* »[503]. Dans l'introduction, ce narrateur précise aussi qu'il a dû traduire en italien l'« oscura versione neogotica francese di una edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del trecento »[504]. Ce faisant, partagé entre soucis philologiques, liés au respect des sources anciennes, et choix linguistiques concernant la traduction ou pas de certains passages en latin, le narrateur, incertain sur pourquoi il se déciderait à « presentare come se fosse autentico il manoscritto di Adso da Melk »[505] et en déclarant de le faire « senza preoccupazioni di attualità »[506], justifie la transcription de sa version, en disant que, si, en 1968, « circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente, e per cambiare il mondo »[507], au moment où il termine son travail, en 1980, « è ora consolazione dell'uomo di lettere (restituito alla sua altissima dignità) che si possa scrivere per puro amor di scrittura »[508], raison pour laquelle il s'apprête à raconter l'histoire d'Adso « per semplice gusto fabulatorio »[509].

Toutefois, au-delà de la question de la vérification philologique de la réalité historique ou fictive des textes-sources et de la véracité ou pas de l'histoire racontée, ce qui est important, selon nous, de souligner est la fonction remplie par ce narrateur, notre contemporain, et par l'ironie évidente avec laquelle il expose ses considérations sur la finalité de l'écriture de l'homme de lettres. En effet, nous croyons que, contrairement à leur sens apparent portant sur la fin de l'engagement intellectuel visant à changer le présent et sur le non lien de l'histoire narrée avec l'époque actuelle, ces mots du narrateur doivent plutôt être lus, de manière antiphrastique, comme étant une invitation destinée au lecteur, afin que celui-ci, à travers l'allusion métaphorique à certains faits du présent faite par la représentation de ceux du passé, en saisisse la référence et les interprète dans un sens plus

[503] Umberto Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 11, {« […] dans les mains un livre dû à la plume d'un certain abbé Vallet, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk* […] » (U. Eco, *Le Nom de la rose*, cit., p. 5)}.

[504] *Ibidem*, p. 14, {« […] obscure version néo-gotique française d'une édition latine du XVII^e^ siècle d'un ouvrage écrit en latin par un moine allemand vers la fin du XIV^e^ siècle » (*Ibidem*, p. 8)}.

[505] *Ibidem*, p. 15, {« […] présenter comme s'il était authentique le manuscrit d'Adso de Melk » (*Ibidem*, p. 9)}.

[506] *Ibidem*, {« […] sans [se] soucier de l'actualité » (*Ibidem*)}.

[507] *Ibidem*, {« […] se répandait la conviction qu'on ne devait écrire que pour s'engager dans le présent, et pour changer le monde » (*Ibidem*)}.

[508] *Ibidem*, {« […] c'est maintenant la consolation de l'homme de lettres (recouvrant sa très haute dignité) qu'on puisse écrire par pur amour de l'écriture » (*Ibidem*)}.

[509] *Ibidem*, {« […] par simple goût fabulateur […] » (*Ibidem*)}.

profond, qui puisse lui permettre de mieux comprendre ces aspects précis de la réalité qui y sont évoqués.

De cette façon, la fonction de ce narrateur ne consisterait pas à garantir l'authenticité et la crédibilité de l'histoire racontée, s'il s'avère impossible ou improductif de les établir sur une base scientifique et de manière intersubjectivement valable. Elle consisterait plutôt à instaurer un dialogue intertextuel et critique avec le lecteur, en vertu duquel, si une histoire échappe des mains de son auteur et, au fil du temps, finit dans celles d'un autre auteur, qui se l'approprie pour la réélaborer ou la raconter selon ses intentions personnelles, en donnant naissance à un texte qui s'inspire du texte antérieur et peut inspirer des textes postérieurs – comme le cas du manuscrit retrouvé par le narrateur du *Nome della rosa* nous le suggère –, il revient justement au lecteur lui-même de remettre cette histoire au goût du jour, en s'intéressant non pas tant à en reconstruire l'origine qu'à montrer en quoi elle peut lui être utile pour une meilleure compréhension de sa propre histoire et de la réalité.

Par ailleurs, un but pareil est celui qui est poursuivi aussi par le narrateur de *L'isola del giorno prima*. Ce dernier, en effet, après avoir relaté l'histoire de Roberto à partir de la reconstruction de ses mémoires autobiographiques, que celui-ci a rédigées, sous forme de lettres et de roman adressés imaginairement à Lilia, la femme aimée platoniquement, et qui sont parvenues à lui, narrateur contemporain, dans ses mains – il ne sait même pas comment –, déclare dans le colophon du roman :

> Infine, 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. Né sfuggirei alla puerile curiosità del lettore, il quale vorrebbe poi sapere se davvero Roberto ha scritto le pagine su cui mi sono intrattenuto sin troppo. Onestamente, dovrei rispondergli che non è impossibile che le abbia scritte qualcun altro, che voleva solo far finta di raccontar la verità. E così perderei tutto l'effetto romanzesco: dove, sì, si fa finta di raccontar cose vere, ma non si deve dire sul serio che si fa finta.[510]

[510] Umberto Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 473, {« Enfin, si de cette histoire je voulais extraire un roman, je démontrerais encore une fois que l'on ne peut écrire sans faire le palimpseste d'un manuscrit retrouvé – sans jamais parvenir à se dérober à l'Angoisse de l'Influence. Et je n'échapperais pas à la puérile curiosité du lecteur, qui voudrait au fond savoir si Roberto a vraiement écrit les pages sur lesquelles je me suis par trop entretenu. Pour être honnête, je devrais lui répondre qu'il n'est pas impossible que quelqu'un d'autre les ait écrites, qui voulait seulement faire semblant de raconter la vérité. Et ainsi je perdrais tout l'effet romanesque : où, certes, on fait semblant de raconter des choses vraies, mais on ne doit pas dire sérieusement qu'on fait semblant » (U. Eco, *L'Île du jour d'avant*, cit., pp. 459-460)}.

De cet extrait trois observations importantes s'imposent. La première est de type narratif, car Eco réutilise ici l'artifice du « manoscritto ritrovato », ainsi qu'il l'avait déjà fait dans *Il nome della rosa*, comme nous venons de le voir. Mais ce qui est tout aussi important de relever est que le réemploi de cet artifice est une citation intratextuelle qui est signalée, de manière emphatique, par l'expression « ancora una volta », qui se révèle être un clin d'œil éloquent fait à son lecteur. De plus, il peut être entendu également comme un cas de citation intertextuelle, qui appelle le lecteur à saisir l'ironie complice et significative qui, à travers la référence au titre de l'introduction à *Il nome della rosa*, « Naturalmente, un manoscritto », le renvoie à *I promessi sposi* de Manzoni, où cet artifice est utilisé de la même manière, pour lui dire finalement qu'il s'agit d'un *topos* narratif bien présent dans l'histoire de la littérature et que ses textes dialoguent entre eux aussi par ce biais.

La deuxième observation est de type métanarratif et métalittéraire, puisque, dans ce passage, le romancier nous livre une réflexion – qui est d'ailleurs en ligne avec sa poétique postmoderne – sur sa conception de la narration et de la littérature, et, plus précisément, sur sa façon d'écrire une histoire, qui ne peut pas ne pas tirer son origine d'une histoire déjà lue et ne peut pas ne pas se fonder sur d'autres histoires et textes qui l'ont influencée.

La troisième observation est de type éminemment intratextuel, du moment qu'elle nous permet de montrer comment Eco cherche à susciter et à entretenir le dialogue de son narrateur, c'est-à-dire, par l'intermédiaire de celui-ci, son propre dialogue avec son lecteur, et, en particulier, avec le lecteur de son œuvre dans sa globalité, sur un aspect important de sa théorie narrative. En fait, par les derniers mots de son *alter ego* romanesque, l'auteur invite son lecteur à se souvenir du pacte fictionnel qui, passé avec lui lors de l'entame de la lecture du livre, prévoit la « suspension consentie de l'incrédulité », qui donne la possibilité au lecteur de considérer comme vrai tout ce que l'auteur lui raconte à condition de faire semblant d'y croire.

En d'autres termes, par cette remarque finale et allusive, Eco veut suggérer que, vu qu'il n'y pas de preuves certaines sur l'origine et la fiabilité de l'histoire de Roberto, s'il n'est pas improbable que celle-ci ait été écrite non pas par Roberto, mais par quelqu'un d'autre (un autre auteur, Eco lui-même), qui, en imaginant avoir trouvé les papiers du protagoniste, a voulu « solo far finta di raccontar la verità », il ne reste plus au lecteur qu'à jouer le jeu jusqu'au bout, à savoir faire semblant de croire à cette histoire et à sa vérité, tout en étant bien conscient, cependant, qu'elle n'est pas vraie, mais sans pour autant se le dire sérieusement, sinon il perdrait l'effet romanesque.

Cette dernière remarque nous amène encore une fois à noter que, sous ce final apparemment si insouciant, quoique tout de même lourd de sens interprétables selon plusieurs niveaux de lecture, comme nous venons de le faire, se cache l'invitation qu'Eco adresse ironiquement à son lecteur, afin que ce dernier ne prenne pas trop au sérieux les mensonges romanesques, que Roberto fait passer pour des vérités et qui, en réalité, ne sont que le fruit de son imagination marquée profondément par sa nostalgie et sa jalousie.

Un rappel de méfiance, lancé indirectement par Eco à son lecteur pour le mettre en garde contre les risques de rester pris au piège dans le filet des vérités et des inventions fantaisistes construites par le seul moyen de l'affabulation débordante et persuasive de Baudolino, est celui dont se fait le porte-parole le narrateur désigné de l'histoire de ce personnage, c'est-à-dire Nicétas Khoniatès, historien byzantin, qui aurait dû recueillir son témoignage mémoriel, en tirer un sens global et véridique, et l'insérer dans ses Histoires. Mais, comme Nicétas lui-même est amené par le sage Pafnuzio à le reconnaître à la fin du roman, après avoir écouté le récit de Baudolino, menteur invétéré et passé aux aveux, qui le truffe de fabulations et de mensonges de toute sorte, invérifiables et liés inextricablement à des faits historiques qui sont effectivement survenus :

> "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."[511]

Face au constat selon lequel tout ce qu'il sait de l'histoire de Baudolino Nicétas l'a appris par ce dernier, et conscient du fait qu'il devra écrire un jour l'histoire de Byzance assiégée par l'armée croisée en 1204, événement qu'il pense que Baudolino a contribué en partie à bien détailler à travers son récit, une fois entendue la réponse de Pafnuzio à sa question sur la place possible de l'histoire de son ami dans son livre, Nicétas se rend compte qu'il ne peut pas démêler le vrai du faux et que, devant cette histoire, il est contraint d'abdiquer sa tâche d'historien, car il n'est pas en mesure d'assurer la vérifiabilité de la vérité et la véracité des faits racontés.

[511] Umberto Eco, *Baudolino*, cit., p. 525, {« Je suis un écrivain d'Histoires, tôt ou tard il faudra que je me dispose à coucher par écrit le regeste des derniers jours de Byzance. Où placerai-je l'histoire que m'a racontée Baudolino ? – Nulle part. C'est une histoire tout à lui. Et puis, es-tu sûr qu'elle soit vraie ? – Non, tout ce que j'en sais, je l'ai appris par lui, comme par lui j'ai appris qu'il était un menteur » (U. Eco, *Baudolino*, cit., p. 665)}.

C'est pour cette raison que, comme Nicétas est dans l'impossibilité, pour des raisons déontologiques, de se faire le narrateur de cette histoire, ce rôle n'est pas rempli par lui, mais bien par un autre type de narrateur. En fait, ce dernier, extradiégétique et notre contemporain, n'ayant pas la fonction de définir le sens de son récit, comme l'aurait, au contraire, un historien de profession comme Nicétas, peut ainsi rapporter, « per semplice gusto fabulatorio » et de façon à s'amuser, l'histoire de Baudolino à la troisième personne, comme si elle était une histoire intemporelle, qui se transmet de personne à personne pour le plaisir de raconter et pour le divertissement de tous. Et c'est dans cette optique que, selon nous, il conviendrait alors de lire les tout derniers mots de l'ouvrage, prononcés par Pafnuzio dans le but de réagir au commentaire de Nicétas exprimant son regret pour une histoire que personne ne connaîtra, parce qu'il ne peut pas la relater : « "Era una bella storia. Peccato che nessuno la venga a sapere." "Non crederti l'unico autore di storie a questo mondo. Prima o poi qualcuno, più bugiardo di Baudolino, la racconterà" »[512].

Toutefois, en dépit de cette conclusion apparemment si désinvolte et désengagée, nous estimons que, dans ce cas aussi, il faudrait interpréter le message final qu'Eco attribue à son roman de manière antiphrastique, à savoir dans l'optique d'une prise de conscience, de la part du lecteur, du rôle qu'il a à y jouer. Car nous sommes convaincus que, en plus de l'amuser, l'histoire de Baudolino lui suggère également une réflexion critique sur sa conduite à tenir envers ce genre d'histoires pour éviter qu'il sombre dans leur piège. En effet, étant donné qu'elles lui racontent des vérités et des faits inventés, dont la connaissance "réelle" ne peut pas être scientifiquement établie eu égard au statut fictionnel de l'ouvrage narratif, ces histoires pourraient le pousser à croire que, finalement, il n'y a pas de véritable différence entre vérité et mensonge, réalité et fiction, vu que leur manipulation a eu des conséquences concrètes et historiques ; rappelons, par exemple, que la lettre du prêtre Jean, construite fictivement par Baudolino, a été considérée comme vraie par l'empereur Frédéric Barberousse et a influencé sa décision de partir avec ses troupes, pour mener la troisième croisade et rejoindre le royaume du légendaire souverain oriental.

Par conséquent, en poursuivant notre discours toujours selon cette perspective, nous croyons aussi que l'épilogue de cette histoire invite indirectement le lecteur à se méfier non pas tant de ce genre de menteurs – qui, comme, par exemple, Baudolino, pourraient mentir

[512] *Ibidem*, p. 526, {« – C'était une belle histoire. Dommage que personne n'en ait un jour connaissance. – Ne te crois pas l'unique auteur d'histoires en ce monde. Tôt ou tard, quelqu'un, plus menteur que Baudolino, la racontera » (*Ibidem*, p. 666)}.

sans tromperie et sans malice, car c'est de leur nature, – que des effets et des actions qui pourraient dériver de la fausseté de leurs actes langagiers.

En ce sens, le risque, qu'Eco met en scène dans son roman et qui est celui que choisissent de courir les autres personnages qui côtoient le protagoniste dans toutes ses entreprises, consiste dans le fait que, en faisant passer des mensonges patents et des inventions fantaisistes pour des vérités bien "réelles" et effectives, ses actes langagiers, détournés et mésinterprétés, finissent, de cette façon, par pousser ces personnages à y croire, en contribuant ainsi à modifier leurs convictions et à peser sur leurs actions qui déterminent le déroulement de certains faits historiques.

Tout cela nous amène enfin à dire que, au vu des risques et des conséquences représentés narrativement par ce type d'actes accomplis par les protagonistes, le lecteur est appelé à en faire une lecture critique, par laquelle il puisse apprendre à reconnaître et à dénoncer ces mécanismes mensongers qui, en dehors du monde de la fiction, pourraient entraîner la mystification de la réalité par le faux et par la fiction à des fins intéressées et personnelles.

Or, en tenant compte des considérations que nous venons d'exposer, nous pouvons remarquer que, dans *Baudolino*, l'histoire qu'Eco fait raconter à son narrateur nous propose un final ouvert, qui se prête bien à être interprété de deux manières complètement différentes : d'un côté, comme une invitation adressée à tout lecteur, afin que celui-ci se laisse emporter par cette histoire, qui, malgré tout, s'avère extrêmement fascinante à cause de son caractère à la fois extravagant et dépaysant ; d'un autre côté, comme une invitation adressée notamment au lecteur plus averti, afin que celui-ci joue un rôle critique dans le démasquage des pratiques d'altération frauduleuse de la vérité et de la réalité.

Ces remarques sont très importantes pour nous parce qu'elles nous permettent de montrer ce double rôle – et ce double statut aussi, comme nous l'avons dit dans la partie précédente – qu'Eco assigne au lecteur, à savoir, d'une part, celui du lecteur naïf, qui consiste à suivre la stratégie narrative du roman, dans le but de jouir de l'histoire racontée et d'en tirer un premier niveau de sens, le plus superficiel, et, d'autre part, celui du lecteur cultivé, qui consiste, en revanche, à s'intéresser, aussi et surtout, à sa stratégie textuelle dans sa globalité, c'est-à-dire à la structuration de ses parties, au fonctionnement du mécanisme narratif et à ses niveaux de sens profonds et différents.

Ce double rôle, qui est requis au lecteur de tous ses ouvrages de fiction, est prévu, de façon particulière, par Eco pour *Il cimitero di Praga*, où le Lecteur (sic), par

l'intermédiaire du Narrateur (sic), est impliqué directement dans la narration, afin que celui-ci aide celui-là à démêler l'histoire très embrouillée de Simonini.

En effet, toute l'histoire de ce faussaire, auteur, selon la fiction romanesque, des *Protocoles des Sages de Sion*, est racontée par ce Narrateur au travers du dialogue qu'il instaure avec son Lecteur imaginaire, dont l'attitude attentive et critique est sollicitée à plusieurs reprises, afin qu'il ne tombe pas dans les embûches faites de duperies, d'impostures et de mensognes, que Simonini dresse à son double, l'abbé Dalla Piccola, au cours de leur échange de lettres et d'annotations.

Mais, à ce sujet, ce qui est fondamental de préciser est le fait que, même dans ce roman, comme dans *Il nome della rosa* et *L'isola del giorno prima*, nous avons différents niveaux narratifs. Plus spécifiquement, dans *Il cimitero di Praga* il y en a trois. Le premier niveau est représenté justement par le récit-cadre que fait le Narrateur au Lecteur, à l'intérieur duquel s'insère un deuxième niveau, qui est constitué par le récit des jours (du 24 mars 1897 au 19 avril 1897), pendant lesquels Simonini écrit les pages du journal intime qu'il tient pour mieux analyser les trous de sa mémoire et ses troubles psychiques, qui lui font croire qu'il est en proie à un dédoublement de sa personnalité et qu'il existe un autre soi, qui serait la voix de sa conscience. À l'intérieur de ce premier récit-encadré, il y en a un autre, qui représente donc le troisième niveau narratif et qui relate l'histoire de Simonini que celui-ci retrace, à partir de son enfance, dans les années 1830, jusqu'en 1897, dans les pages de son journal, auxquelles s'ajoutent les pages rédigées par Dalla Piccola.

Comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, le journal de Simonini devient alors un dialogue à deux voix, qui s'alternent régulièrement dans la narration. Ces voix, en exposant, sous deux angles totalement différents, les faits principaux concernant la vie du protagoniste, ainsi que leurs interprétations diverses, font en sorte que les souvenirs douloureux et abjects, refoulés par Simonini, lui reviennent petit à petit en mémoire.

Dans cette optique, la modalité de la narration à trois voix et l'artifice narratif de la double personnalité servent donc à Eco à mettre en scène, dans tous ses aspects contradictoires, un personnage à l'identité multiple et insaisissable, qui, en essayant de retrouver soi-même, rapporte les méfaits, les délits et les mystifications de tous types, dont sa conscience s'est tachée et que l'abbé Dalla Piccola critique, de manière très sévère, selon sa morale catholique. Finalement, le portrait qui ressort de leur échange, qui est de temps en temps entrecoupé des mots du Narrateur, qui interviennent pour résumer et expliquer certains points de leur récit jugés trop longs ou peu clairs, est celui d'un homme méprisable, cynique et haineux, qui n'a pas hésité, afin de réaliser le rêve de toute une vie,

c'est-à-dire anéantir les Juifs, à manipuler des textes de fiction pour élaborer des documents visiblement faux, les *Protocoles*, qui ont été pourtant considérés comme vrais et qui sont devenus, au fil de l'histoire, la bible de l'antisémitisme contemporain.

À ce propos, et pour revenir à la question du rôle du lecteur réel dans ce roman, il faut noter que le dialogue que le Narrateur entretient avec le Lecteur autour de l'échange de lettres et d'annotations entre Simonini et Dalla Piccola a, d'après nous, la fonction de justement guider le lecteur réel dans le labyrinthe des falsifications et des intrigues, fabriquées exprès pour nuire aux Juifs, afin d'éviter qu'il s'y perde et s'enfonce dans les préjugés, les racontars et les lieux communs par lesquels ce peuple est représenté.

C'est pourquoi nous estimons que, si, d'un côté, un lecteur non suffisamment avisé peut être amené, par les propos et les actes racistes et abominables de Simonini, à croire au complot juif pour la conquête du monde que le protagoniste élabore cependant à partir de textes littéraires, d'un autre côté, le lecteur plus avisé, qui écoute bien la voix du Narrateur, est amené à comprendre, à travers les mises en garde disposées adroitement tout le long de son récit, que toute cette histoire des *Protocoles* est une immense mystification, qui devient vraie et réelle, en parvenant même à influer sur le cours des événements historiques, puisque les nouvelles fausses et inventées, qui y sont contenues, sont diffusées et confirmées par un système de l'information qui, au lieu de vérifier leur véridicité et la crédibilité de leurs sources, ne se préoccupe que de susciter l'intérêt de certains groupes de pouvoir, sociaux et politiques, qui sont prêts à les acheter pour en faire l'instrument par lequel ils peuvent satisfaire leurs buts utilitaristes.

En ce sens, ce n'est pas un hasard si le roman commence et s'achève par des "avertissements" que le Narrateur adresse, respectivement, au Lecteur, son narrataire, et, puis, directement au lecteur empirique, pour que ce dernier fasse attention à la manière (l'« intrigue » au sens narratologique) par laquelle l'histoire (la « fabula ») est racontée. En effet, nous avons remarqué que, alors que, au début de l'histoire qu'il s'apprête à raconter, le Narrateur veut que le Lecteur le suive et apprenne avec lui ce que Simonini est en train d'écrire dans son journal, à la fin, l'histoire étant terminée et, avec celle-ci, aussi son rôle de Narrateur, celui-ci, avant de confier définitivement à l'interprétation du lecteur empirique la tâche d'en dégager le sens, souhaite lui fournir quelques dernières précisions. Et donc c'est dans cette perspective que, selon nous, doivent être lus les mots finals du premier chapitre. Ici, effectivement, après avoir décrit, à travers une technique de représentation narrative qui plonge le lecteur dans les lieux comme le ferait l'œil d'une

caméra avec le spectateur d'un film[513], le quartier de Paris où se situe l'appartement du protagoniste qui est sur le point d'entamer la rédaction des premières pages de son journal, le Narrateur nous livre une déclaration, qui laisse planer sur ce qu'il dit le soupçon d'une demande ironique de complicité avec le Lecteur :

> Né si attenda il Lettore che il Narratore gli riveli che si sarebbe stupito nel riconoscere nel personaggio qualcuno già nominato in precedenza perché (questo racconto iniziando proprio ora) nessuno vi è mai stato nominato prima, e lo stesso Narratore non sa ancora chi sia il misterioso scrivente, proponendosi di apprenderlo (in una col Lettore) mentre entrambi curiosano intrusivi e seguono i segni che la penna di colui sta vergando su quelle carte.[514]

En affirmant qu'il ne connaît pas l'identité de la personne qui écrit ces papiers et qu'il se propose de la découvrir avec le Lecteur, le Narrateur cherche, dès le début, à s'assurer sa collaboration. Mais, à nos yeux, il cherche aussi à attirer son attention sur le fait qu'il ne se serait pas étonné de ne pas reconnaître « nel personaggio qualcuno giù nominato in precedenza perché (questo racconto iniziando proprio ora) nessuno vi è mai stato nominato prima ». Or, en lisant bien ces derniers mots, il nous semble fort probable que, au-delà de l'évidence de cette précision, Eco veut plutôt suggérer, de manière antiphrastique et sous un angle intratextuel, que le lecteur réel doive, au contraire, faire très attention à ce personnage, parce qu'il pourrait ressembler à d'autres personnages déjà rencontrés au sein du corpus romanesque échien. En fait, en tant que mystificateur de la réalité par la fiction, il pourrait bien être vu comme appartenant à la catégorie de ces personnages d'Eco que nous pourrions définir comme des mystificateurs et dont les représentants les plus emblématiques seraient Jorge de Burgos, Belbo, Roberto de la Grive, Baudolino, Yambo et Braggadocio, comme nous l'avons vu dans les sous-parties du chapitre précédent que nous avons consacrées justement à eux et au développement de ce même sujet.

Par conséquent, suivant notre hypothèse, nous devrions lire, dans les interventions du Narrateur dans le récit mémoriel de Simonini, non seulement une opération proprement

---

[513] À ce propos, la description de ces lieux et la narration du passage de l'un à l'autre jusqu'à l'appartement du protagoniste nous ont fait penser à une caméra, qui se déplace comme dans un seul plan séquence et qui termine son tournage là où débutera le vrai récit, c'est-à-dire dans la pièce où Simonini écrit son journal.

[514] Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 10, {« Le Lecteur ne doit pas non plus s'attendre que le Narrateur lui révèle qu'il s'étonnerait en reconnaissant dans le personnage quelqu'un de déjà précédemment nommé car (ce récit débutant juste à présent) personne n'y a jamais été nommé avant, et le Narrateur lui-même ne sait pas encore qui est le mystérieux scripteur, s'il se propose de l'apprendre (de conserve avec le Lecteur) tandis que tous deux, en intrus fouineurs, suivent les signes que la plume de l'autre couche sur le papier » (U. Eco, *Le Cimetière de Prague*, cit., p. 14)}.

métanarrative, visant à montrer comment on met en intrigue les faits pour les ordonner et les expliquer de façon à les rendre cohérents et à les doter d'un sens et d'une vraisemblance qui justifient l'intérêt pour eux de la part du Lecteur. Mais nous devrions aussi lire, dans ses agencements structurels, ses commentaires et ses mises au point des faits narrés, comme des avertissements lancés au lecteur empirique afin qu'il se rende compte de la manière dont la manipulation mystificatrice de certains textes peut, par un récit de fiction détourné, amener à une confusion dangereuse, voire tragique, entre mensonge et vérité, réalité et fiction, histoire et littérature.

En outre, d'après cette clé de lecture, il serait également plus logique de comprendre pourquoi Eco a choisi d'intituler l'apostille qui conclut le roman « Inutili precisazioni erudite »[515]. À travers ce titre, à entendre encore une fois dans un sens antiphrastique, les pages de cette apostille, au lieu d'être lues comme des précisions érudites inutiles, devraient plutôt être considérées comme un autre avertissement utile que l'auteur, par le biais de son porte-parole textuel, le Narrateur, adresse au lecteur réel. En effet, nous sommes convaincus que, derrière son intention, bien cachée sous l'*intentio operis*, le romancier, par les précisions historiques qu'il donne, veut suggérer que, si presque tous les personnages ont réellement existé et les faits historiques narrés se sont vraiment produits ainsi, et si, malgré le fait qu'il soit le seul personnage inventé, Simonini, vu que « gli sono state attribuite cose fatte in realtà da persone diverse, è in qualche modo esistito. Anzi, a dirla tutta, egli è ancora tra noi »[516], l'Histoire peut et doit encore continuer à jouer sa fonction de *magistra vitae*, en apprenant au lecteur à se mettre en garde contre ce genre de personnages sinistres et dangereux.

De plus, dans la seconde partie de cette apostille, étant donné que, tout au long du récit, la présentation narrative des événements ne suit pas toujours un déroulement linéaire, mais se fait parfois au moyen de sauts temporels faits d'anticipations et de *flashback*, tels que les nomme exactement le Narrateur lui-même en se référant explicitement à cette technique cinématographique, Eco, habilement, fait dire au Narrateur que, pour faciliter la compréhension des passages plus compliqués et emmêlés de l'histoire, ce dernier met à la

[515] *Ibidem*, p. 513, {« Inutiles précisions érudites » (*Ibidem*, p. 545)}. Cette annotation se compose de deux parties. La première, comme son titre l'indique, « *Storico* » (« *Historique* »), contient des précisions sur l'historicité ou la fictionnalité des personnages et des faits racontés. La seconde, intitulée « *La storia e l'intreccio* » (« *L'histoire et l'intrigue* »), contient, en revanche, des précisions de type narratologique concernant les faits et les dates auxquelles ils ont été relatés par Simonini dans son journal. Ces faits et ces dates sont enfin présentés dans un tableau qui, suivant les chapitres, les range, respectivement, dans la colonne de l'« *Histoire* » et dans la colonne de l'« *Intrigue* ».

[516] *Ibidem*, {« […] on lui attribue des choses que réalisent en fait différentes personnes, [même Simon Simonini] a en quelque sorte existé. Mieux, pour tout vous dire, lui, il est encore parmi nous » (*Ibidem*)}.

disposition du lecteur un tableau, qu'il a préparé en tenant compte de la distinction narratologique entre « *fabula* e *sjužet* o *intreccio* »[517], dans lequel les faits sont donc présentés suivant la reconstruction de l'ordre logique et chronologique de leur apparition dans les différents chapitres et suivant la succession des différentes pages du journal, ainsi que le lecteur les lit effectivement.

De cette façon, en lui donnant la possibilité de mieux suivre le sens de l'histoire et de bien reconstruire la mise en intrigue de ses faits à l'aide de ces deux niveaux narratifs, Eco invite astucieusement son lecteur non seulement à jouir de l'histoire elle-même, mais aussi à prêter attention à la manière particulière dont elle est racontée et aux buts prémédités selon lesquels les idées et les faits complotistes, que cette histoire expose, sont mésinterprétés et artificiellement fabriqués. À ce titre, la voix narrante précise :

> Il Narratore, a dire il vero, ha fatto spesso fatica a raccapezzarsi, ma ritiene che un lettore per bene potrebbe fare a meno di queste sottigliezze e godersi egualmente la storia. Nel caso comunque di un lettore eccessivamente fiscale, o di non fulmineo comprendonio, ecco una tabella che chiarisce i rapporti tra i due livelli (comuni invero a ogni romanzo – come si diceva una volta – *ben fatto*).[518]

En définitive, nous pensons que, en se servant de ces précisions du Narrateur pour adresser au lecteur réel des avertissements ironiques, des allusions antiphrastiques et des renvois intertextuels, Eco souhaite donc amener ce dernier à bien réfléchir sur les pratiques d'interprétation des textes, et notamment sur les modalités et les effets des liens structurels et sémantiques qu'il est appelé à établir entre les textes, entre leurs propos et leurs significations véritables, et entre les utilisations qu'il peut en faire et les actions qu'elles peuvent lui inspirer dans la réalité.

D'ailleurs, c'est dans cette même optique que nous croyons devoir lire l'exergue, qui introduit le dernier roman d'Eco, *Numero zero*, et qui rapporte, tout simplement mais très significativement, les mots « *Only connect !* » d'Edward Morgan Forster que l'on pourrait traduire par « seulement connecter ! », au sens de "il suffit de mettre en relation, d'établir des liens". Toutefois, en suivant cette acception, ces mots, placés justement dans cette

[517] *Ibidem*, p. 514, {« […] *fabula* et *sjužet* ou *intrigue* » (*Ibidem*, p. 546)}.

[518] *Ibidem*, p. 514 (l'italique est de l'auteur), {« Le Narrateur, à vrai dire, a souvent peiné pour s'y retrouver, mais il pense qu'un bon lecteur pourrait se passer de ces subtilités et jouir également de l'Histoire. Quoi qu'il en soit, dans l'éventualité d'un lecteur excessivement intraitable, ou à la peu foudroyante comprenette, voici un tableau qui éclaire les rapports entre les deux niveaux (communs, en vérité, à tout roman – comme on disait autrefois – *bien fait*) » (*Ibidem*. L'italique est de l'auteur)}.

partie liminaire du texte, se prêtent, d'après nous, à une interprétation double, en constituant ainsi un avertissement et, en même temps, une invitation suggérés au lecteur.

En effet, si on les interprète dans les termes d'une affirmation telle que « il suffit de connecter les choses pour en faire jaillir le sens », en se comportant, par exemple, comme l'un des protagonistes du roman, Braggadocio, qui, en mettant en relation, de façon paralogique et selon une visée complotiste, certains faits obscurs de l'Italie républicaine, arrive à mystifier la réalité par la réécriture fictionnelle de l'histoire, alors on devrait dire que ces mots seraient à prendre comme un vibrant appel contre les risques et les conséquences possibles et graves de ces dérives interprétatives sur la réalité sociale, politique et culturelle. En revanche, si on les entend au sens de "il suffit de connecter les choses, en veillant cependant à instituer des relations correctes de causalité et de signification entre elles, pour que celles-ci aient un sens logique, vérifiable et acceptable", alors on devrait reconnaître que ces mots pourraient être lus aussi comme une exhortation à connecter, de manière lucide et critique, les faits, les reconstructions et les relations établies entre eux par Braggadocio pour finalement admettre, avec les mots de Colonna, le narrateur, et de Maia, sa compagne, que, même s'il était « un portentoso narratore d'appendice, che […] dosava il suo romanzo a puntate, con la dovuta *suspense* a ogni "continua" »[519], son histoire serait peut-être narrativement convaincante et captivante, mais, scientifiquement parlant, sans « nessuna prova »[520], elle ne serait rien d'autre que le fruit de ses « illazioni allucinate »[521].

En somme, que l'on considère le sens de cet exergue d'une façon ou d'une autre, il reste selon nous que, à travers son roman, Eco ne veut pas seulement critiquer, par le biais de la représentation grotesque du personnage de Braggadocio, tout un ensemble de pratiques herméneutiques et d'attitudes révisionnistes absurdes et détournées. Mais, ce faisant, il veut aussi laisser entendre que ce n'est qu'en se faisant guider par un esprit scientifique et par un réalisme lucide dans toutes ses activités quotidiennes d'interprétation des textes et, à travers ceux-ci, de compréhension de la réalité dans ses aspects les plus disparates, que le lecteur-interprète peut parvenir à bien se rendre compte de la manière dont il (ou les autres) connecte (connectent) les choses et de la finalité qui oriente cette opération. Car, étant donné que les textes et les données de départ à analyser sont les mêmes, ces choses

[519] Umberto Eco, *Numero zero*, cit., p. 161 (l'italique est de l'auteur), {« […] un génial conteur de feuilleton, qui dosait son roman à épisodes avec ce qu'il fallait de *suspense* à chaque "à suivre" […] » (U. Eco, *Numéro zéro*, cit., p. 169. L'italique est de l'auteur)}.

[520] *Ibidem*, p. 214, {« […] aucune preuve » […] (*Ibidem*, p. 228)}.

[521] *Ibidem*, {« […] extrapolations hallucinées » (*Ibidem*)}.

peuvent être interprétées pertinemment ou mésinterprétées, selon qu'elles sont envisagées dans certaines manières ou dans d'autres, et selon certains buts ou d'autres.

À ce sujet, il est bien de remarquer que, dans *Numero zero*, ainsi que dans *Il pendolo di Foucault*, ce message n'est pas transmis au lecteur par des narrateurs extradiégétiques, comme c'est le cas dans les romans que nous avons précédemment examinés. Il ne lui est pas transmis non plus par les deux narrateurs intradiégétiques (et autodiégétiques), Colonna et Casaubon, qui, auteurs des récits qu'ils font des histoires dont ils sont souvent aussi les protagonistes, sont constamment incertains sur comment interpréter et reconstruire les faits, ainsi que sur le sens véritable qu'il faut leur donner, ce qui les rend inaptes à ce rôle.

C'est pour cette raison que, selon nous, dans ces deux romans ce message est transmis indirectement au lecteur par une figure féminine, qui y représente allégoriquement l'esprit de réalité, d'une réalité qui est saisie dans ce qu'elle est vraiment, dans ce qu'elle a de plus naturel et non de culturellement construit, et qui, pour cela, constitue un frein limitant la sémiosis illimitée, un avertissement lancé contre les dérives aberrantes du sens.

Ce thème de la figure féminine comme allégorie du principe de réalité et du principe de bon sens, qui, si considérés à juste titre par le lecteur-interprète, contribuent à favoriser une interprétation adéquate des textes et une compréhension correcte des faits et de la réalité elle-même, est le sujet que nous traiterons dans la prochaine dernière partie de ce chapitre.

D'après nous, ces principes représentent un sujet très important car, à travers l'évocation dans ses romans des différentes façons dont ils sont méconnus et manipulés par les protagonistes et dont ils sont, au contraire, reconnus et réaffirmés à leur juste valeur par les figures féminines, Eco fait de ces principes des règles et des attitudes herméneutiques fondamentales qui peuvent permettre au lecteur de ses ouvrages et au lecteur-interprète de la réalité de comprendre où son interprétation doit s'arrêter et comment il peut ainsi goûter à la vérité et à la réalité, telles qu'elles sont et telles qu'elles se présentent à lui dans leurs épiphanies révélatrices et lourdes de sens.

Ce dernier sujet sera expliqué par l'analyse des pages finales du *Pendolo di Foucault*, qui constitue, selon nous, le point culminant de la réflexion d'Eco sur le rôle du lecteur dans l'interprétation du texte et la compréhension de la réalité par le récit de fiction. Cette analyse sera ensuite suivie par celle qui portera sur *Numero zero* et qui, par la mise en lumière des analogies entre ce roman et le précédent, notamment en ce qui concerne les rapports Colonna-Casaubon et Maia-Lia, ainsi que de leurs divergences, nous permettra de

développer nos considérations finales sur le sujet du rôle du lecteur, qui nous amèneront ainsi à la conclusion.

3.2.3. La figure féminine comme incarnation du principe de réalité et allégorie du rôle de responsabilité à jouer par le lecteur-interprète contre la mésinterprétation de la réalité et sa manipulation par la fiction

Comme nous pouvons bien le remarquer, en réalité, dans chaque ouvrage narratif échien il y a une figure féminine, qui est l'incarnation de ce principe de réalité et qui remplit cette fonction fondamentale. C'est le cas, par exemple, de la jeune femme innommée du *Nome della rosa*, qui incarne la réalité dans tous ses besoins naturels et dans toutes ses pulsions élémentaires. Adso fait l'amour avec elle, quand il était encore un adolescent, durant le séjour qu'il fait avec Guillaume, son maître, dans l'abbaye bénédictine. Toutefois, cette expérience est racontée par le narrateur à travers le filtre culturel des citations des textes bibliques, par lesquels il a appris à l'interpréter, par la suite, quand il était un adulte, et par lesquels il peut la juger lorsqu'il en évoque le souvenir. Ce qui nous amène alors à réfléchir sur l'influence que, dans ce roman, les schémas conceptuels exercent sur Adso dans la construction de son récit et dans la réélaboration de cette expérience, ainsi que sur l'opposition inconciliable entre réalité et fiction, nature et culture, qui y sont représentées, allégoriquement et respectivement, par la fille et Adso.

En outre, c'est aussi le cas de Lilia, la femme aimée par Roberto de *L'isola del giorno prima*, laquelle de personne "réelle" connue à Paris devient, selon la fantaisie du protagoniste et après son naufrage dans l'océan Pacifique, un personnage de son roman sentimental, écrit pour continuer à vivre, par la fiction, son histoire d'amour avec elle.

C'est le cas également d'Hypatie dans *Baudolino*, qui, représentée sous les traits d'une nymphe motié femme et motié chèvre, personnifie la nature dans ses aspects les plus vifs et concrets, comme le symbolise, d'ailleurs, le fils qu'elle a eu avec le protagoniste, qui, à la fin du roman, part les retrouver, parce qu'il réalise qu'ils sont pour lui les seules choses vraies et réelles que son esprit mensonger et fantaisiste a pu enfanter.

Ou bien, c'est le cas de Lila, la fille aimée par Yambo de *La misteriosa fiamma della regina Loana*, qui représente la réalité de l'expérience de son premier amour, vécue par le protagoniste, quand il était adolescent, de manière intense et passionnante, même si platoniquement, que ce dernier a voulu, par la suite, revivre avec toutes les femmes qu'il a

eues et, enfin, réélaborer, culturellement et intertextuellement, dans son récit autobiographique de reconstruction de son identité oubliée.

Ou encore, c'est le cas de la fille juive dans *Il cimitero di Praga*, avec laquelle Simonini, misogyne et antisémite, a eu, presque inconsciemment, un rapport sexuel lors d'un sabbat satanique. Selon nous, l'importance de cette figure féminine est due au fait qu'elle constitue la seule femme dont le protagoniste a fait une expérience réelle et concrète. Cependant cette expérience, du moment qu'il avait toujours refusé d'établir toute forme de contact avec le beau sexe à cause de ses préjugés, a été si choquante pour lui qu'elle lui a provoqué un traumatisme psychique l'ayant amené ensuite au dédoublement de sa personnalité et, par conséquent, à la tentative de récupérer sa vraie identité par l'écriture d'un journal intime.

Mais, à part celles-ci, les deux figures féminines, qui représentent le mieux ce principe de réalité effective et irréductible, et non culturellement constructible ou fictionnellement manipulable, sont, sans aucun doute, Lia du *Pendolo di Foucault* et, comme nous l'avons anticipé auparavant, Maia de *Numero zero*. En montrant à Casaubon et à Colonna que « le spiegazioni più semplici sono sempre le più vere »[522], elles se font ainsi les partisanes et les allégories de l'idée d'une connaissance rationnelle et d'une vérification critique de la réalité. De plus, à travers la réfutation des surinterprétations des textes et des relectures paranoïaques des faits, effectuées par les deux narrateurs ou par les autres personnages, ces deux femmes deviennent les porte-paroles d'une sagesse et d'un bon sens populaires, émanant directement de leurs expériences concrètes et avisées de la vie. Ce qui leur donne alors la possibilité de proposer les bonnes solutions qui, selon Alberto Asor Rosa, dont le commentaire sur Lia peut être étendu aussi à Maia, se fondent sur « un ragionevole equilibrio tra senso e ragione, tra immaginazione e realtà, tra corporeità e pensiero »[523].

Par conséquent, c'est en ce sens que, d'après nous, il faudrait lire les mots que Lia, depuis peu tombée enceinte, adresse à Casaubon afin de le mettre en garde contre ses délires ésotériques, dans lesquels il est plongé à cause de ses lectures alchimistes et

[522] Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 564, {« […] les explications les plus simples sont toujours les plus vraies » (U. Eco, *Le Pendule de Foucault*, cit., p. 543)}.

[523] Dans son article paru dans « la Repubblica », Alberto Asor Rosa met en évidence l'origine probable de ce personnage de la figure dantesque de Lia. En effet, il écrit que « Lia, l'ultima compagna di Casaubon (Lia è, in Dante e in altri, il simbolo della vita attiva, contrapposta alla vita contemplativa: cfr. Purgatorio, XXVII, 101), è in grado d'indicare una soluzione alternativa, che ha alla sua base un ragionevole equilibrio tra senso e ragione, tra immaginazione e realtà, tra corporeità e pensiero » (Alberto Asor Rosa, *Il trattato dell'impostura*, in « la Repubblica », 04/10/1988, p. 32), {« [...] Lia, la dernière compagne de Casaubon (Lia est, chez Dante et d'autres, le symbole de la vie active, en opposition avec la vie contemplative : cf. *La Divine Comédie. Purgatoire*, XXVII, 101), est en mesure d'indiquer une solution différente, qui repose sur un équilibre raisonnable entre sens et raison, entre imagination et réalité, entre corporéité et pensée » (N.T.)}.

hermétiques, et desquels il est sauvé, une première fois, par sa compagne. Par ses mots celle-ci lui explique, réalistement et efficacement, que les ressemblances mystérieuses entre la terre et le ciel et les symboles archétypaux, qui le fascinent tant et que les occultistes fanatiques du roman (appelés sinistrement « les diaboliques ») interprètent comme d'importantes révélations secrètes à déchiffrer ésotériquement, ne sont, au contraire, que des réalités liées tout simplement à la dimension matérielle et corporelle de l'homme. En effet, comme le rapporte le narrateur lui-même :

> Mi salvò Lia, almeno per il momento. […]. "Pim," […] Qualsiasi cosa i tuoi diabolici scoprano è già qui, guarda bene," e si batteva la pancia, i fianchi, le cosce e la fronte. Seduta così, le gambe larghe che tendevano la gonna, frontalmente, sembrava una balia solida e florida – lei così esile e flessuosa – perché una saggezza pacata la illuminava di autorità matriarcale. […]. […] insomma, siamo fatti così, con questo corpo, tutti, e per questo elaboriamo gli stessi simboli a milioni di chilometri di distanza e per forza tutto si assomiglia, e allora vedi che le persone con sale nella testa se vedono il fornello dell'alchimista, tutto chiuso e caldo dentro, pensano alla pancia della mamma che fa il bambino, e solo i tuoi diabolici vedono la Madonna che sta per fare il bambino e pensano che sia un'allusione al fornello dell'alchimista. Così hanno passato migliaia di anni a cercare un messaggio, e tutto era già lì, bastava si guardassero allo specchio".[524]

Mais, n'ayant pas écouté l'avertissement de sa compagne et ayant sombré davantage dans la folie complotiste du Plan pour la conquête du monde, Casaubon est, encore une fois, préservé des conséquences néfastes de ses actions possibles par Lia, qui lui démontre, définitivement et irréfutablement, selon une méthode philologique à la fois critique et rigoureuse, que le présumé message secret des Templiers, sur la mésinterprétation duquel le Plan avait été construit et fondé, n'est rien d'autre qu'une liste des commissions[525].

---

[524] Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., pp. 381-382 et 385, {« C'est Lia qui me sauva, momentanément du moins. […]. – Poum […] Quoi que découvrent tes diaboliques, c'est déjà ici, regarde bien", et elle se tapait le ventre, les flancs, les cuisses et le front. Assise comme ça, les jambes écartées qui tendaient sa jupe, de face, elle donnait l'impression d'une nourrice solide et florissante – elle si fine et flexueuse – parce qu'une sagesse paisible l'illuminait d'autorité matriarcale. […]. […] en somme nous sommes faits comme ça, avec ce corps, tous, et c'est pour ça que nous élaborons les mêmes symboles à des millions de kilomètres de distance et forcément tout se ressemble ; et alors tu vois que les personnes douées d'un brin de jugeote, si elles regardent le fourneau de l'alchimiste, tout fermé et chaud dedans, pensent au ventre de la mère qui fait son enfant : et seuls tes diaboliques, voyant la Vierge sur le point d'accoucher, pensent que c'est une allusion au fourneau de l'alchimiste. C'est ainsi qu'ils ont passé des milliers d'années à chercher un message, quand tout était déjà ici, il suffisait qu'ils se regardent dans leur miroir » (U. Eco, *Le Pendule de Foucault*, cit. pp. 369-370 et 373)}.

[525] Pour Antonella D'Aquino, « la saggezza che traspare dal discorso di Lia […] è un prezioso strumento per la semplificazione di quelle che sono appunto le sovrastrutture culturali. […]. La spiegazione

Voici leur échange :

> "Saremo dei paranoici [dice Casaubon], ma almeno questo devi concedermi: siamo partiti dal testo di Ingolf. Scusami, ti trovi di fronte a un messaggio dei Templari, ti viene voglia di decifrarlo sino in fondo. Magari esageri, per prendere in giro i decifratori di messaggi, ma il messaggio c'era." […]. "Stai attento Pim, perché ti dimostro che le spiegazioni più semplici sono sempre le più vere. […]." "[…] questo messaggio è una nota della lavandaia. […]".[526]

Malheureseument pour lui, même pas cet autre avertissement n'a suffi. Enlisé irrémédiablement dans l'histoire du Plan, après la mort de Belbo Casaubon est bien conscient qu'il est, lui aussi, destiné fatalement à une fin tragique. Toutefois, dans son évocation solitaire et méditée de ces événements, au calme et au silence de la maison de campagne de Belbo dans les *Langhe*, il parvient à comprendre le message "réaliste" de Lia et à percer finalement le seul "secret" qui existe et qui soit clairement saisissable par tout le monde : la vérité, resplendissante et irréfutable, de la continuation de la vie de l'homme et de la « madre terra ». Comme il l'avoue lui-même :

> Dovrei essere estenuato dalla pace. Dalla finestra dello studio di zio Carlo guardo la collina, e quel poco di luna che sta sorgendo. L'ampia gobba del Bricco, i dorsali più modulati delle colline sullo sfondo, raccontano la storia di lenti e sonnacchiosi sommovimenti della madre

---

dell'importanza di simboli archetipici come la caverna, l'anfratto e il cunicolo, che non sono altro se non l'esemplificazione naturale dell'utero materno da dove nasce la vita dell'uomo, mette in evidenza l'importanza del buon senso popolare, le cui radici tengono l'uomo ben saldo alla terra. Il mistero della creazione scimmiottato nei riti esoterici […] viene ridicolizzato da Lia, la cui gravidanza è di per sé la rivelazione dell'enigma. […]. Le osservazioni di Lia sono preziose proprio perché mostrano il rischio rappresentato appunto dalla possibile mistificazione che l'apparato culturale pone sul creato, mettendo così in evidenza i rischi della cosiddetta dicotomia natura-cultura. La cultura, invece di chiarire i fenomeni naturali, rischia quindi di diventare uno specchio mendace che li occulta » (Antonella D'Aquino, *La realtà, i libri, il metodo epistemologico, l'intelletto ed Umberto Eco*, in « Rivista di studi italiani », n°1, 2003, p. 187), {« la sagesse qui transparaît du discours de Lia […] est un instrument précieux pour la simplification de celles qui sont appelées justement les superstructures culturelles. […]. L'explication de l'importance des symboles archétypaux comme la caverne, l'anfractuosité et le boyau, qui ne sont autre que l'exemplification naturelle de l'utérus maternel d'où naît la vie de l'homme, met en évidence l'importance du bon sens populaire, dont les racines maintiennent l'homme fermement ancré dans la terre. Le mystère de la création singé dans les rites ésotériques […] est ridiculisé par Lia, dont la grossesse est, en elle-même, la révélation de l'énigme. […]. Les observations de Lia sont précieuses justement parce qu'elles montrent le risque représenté précisément par la mystification possible que l'apparat culturel fait de la création, en mettant ainsi en évidence les risques de la soi-disant dichotomie nature-culture. La culture, au lieu de clarifier les phénomènes naturels, risque donc de devenir un miroir mensonger qui les occulte » (N.T.)}.

[526] Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., pp. 564-565, {« – On peut être des paranos, mais tu dois me concéder au moins ça : nous sommes partis du texte d'Ingolf. Excuse, mais tu te trouves devant un message des Templiers, il te vient l'envie de le déchiffrer de fond en comble. Même si tu forces un peu, pour te moquer des déchiffreurs de messages, le message n'en existait pas moins bel et bien. […]. "Écoute-moi bien, Poum, parce que je vais te démontrer que les explications les plus simples sont toujours les plus vraies. […]. […] ce message est une liste des commissions » (U. Eco, *Le Pendule de Foucault*, cit. pp. 543-544)}.

terra […]. La terra si sfaldava nel suo dormiveglia e scambiava una superficie con un'altra. Dove prima pascolavano ammoniti, diamanti. Dove prima germogliavano diamanti, vigne. […]. Superfici di superfici di superfici. La saggezza della Terra. E di Lia.[527]

Le même rôle de Lia est joué par Maia à l'égard de Colonna dans *Numero zero*, qui a de nombreux points communs avec le roman que nous venons d'analyser. Parmi eux, on peut remarquer, tout d'abord, le fait que, tout comme Casaubon, Colonna aussi est un rédacteur, non pas d'une maison d'édition, comme le premier, mais d'un journal, *Domani*. Ensuite, on peut constater que même le second est à la fois narrateur et protagoniste, et son récit est, lui aussi, une reconstruction de certains événements qui lui sont arrivés au cours d'un certain laps de temps. En effet, le récit, que Colonna fait à lui-même, oralement, le samedi 6 juin 1992 de 8h à 12h et qui s'étale sur une période allant du 6 avril 1992 au justement 6 juin 1992, essaie de reconsidérer l'histoire de *Domani* et l'histoire du complot découvert par Braggadocio.

Par ce récit, le narrateur cherche à reconstruire ces deux histoires parce qu'il veut comprendre s'il y a un lien entre la fermeture du journal, la mort de Braggadocio et certaines de ses propres craintes. Ces dernières portent notamment sur le fait que les mêmes gens, qui ont tué son collègue, voudraient probablement l'éliminer lui aussi et sont renforcées par ses soupçons, d'ailleurs injustifiés, concernant l'un d'eux, qui, selon lui, se serait introduit, la veille, dans son appartement pour lui voler des disquettes, en pensant que celles-ci contiendraient des informations brûlantes sur l'histoire complotiste de Braggadocio, et qui, en plus, aurait coupé l'eau, vu que, ce jour-là, il n'y a pas une seule goutte qui sortait du robinet.

Toutefois, au terme de sa reconstruction des événements, toujours plus en proie à ses paranoïas et à ses peurs, et ne parvenant pas à dissiper ses doutes et à répondre à ses questionnements, il décide, comme Casaubon, de quitter Milan et d'aller se réfugier avec Maia dans la maison de campagne de cette dernière sur le lac d'Orta, dans le nord du Piémont. Comme aussi dans *Il pendolo di Foucault*, ainsi que nous venons de le voir, la région natale d'Eco représente donc comme un havre de paix, le lieu du naturel de la vie et le symbole d'une réalité authentique et factuelle.

[527] *Ibidem*, pp. 677-678, {« Je devrais être exténué par la paix. Par la fenêtre du bureau de l'oncle Carlo, je regarde la colline, et ce peu de lune qui se lève. L'ample bosse du Bricco, la dorsale plus modulée des collines sur le fond, racontent l'histoire de lents et sommeilleux bouleversements de notre mère la terre […]. La terre se clivait dans son demi-sommeil et échangeait une surface avec une autre. Là où d'abord paissaient les ammonites, des diamants. Là où d'abord germaient les diamants, des vignes. […]. Surfaces de surfaces sur des surfaces. La sagesse de la Terre. Et de Lia » (*Ibidem*, pp. 649-650)}.

En outre, comme Lia, Maia aussi joue, par rapport à Colonna, un rôle capital, qui est celui de le rassurer et de le raisonner, tout en lui démontrant, quelques jours plus tard, avec bon sens, sagesse et discernement, que l'histoire suspecte de la fermeture de *Domani* racontée par Simei, l'histoire inquiétante de la mort de Braggadocio et l'histoire mystérieuse de l'eau qui ne coulait pas peuvent être expliquées de manière plus simple. En fait, comme elle lui dit avec conviction :

> "Vedi? Non dico che sei un paranoico, ma con l'idea di Braggadocio morto ammazzato e quello che ti aveva detto Simei, tu hai subito pensato che qualcuno ti fosse entrato in casa di notte. E invece no, era stata la donna [delle pulizie], nel pomeriggio".[528]

Mais, si le final du *Pendolo* nous présente un Casaubon, qui est revenu à la raison et qui s'est réconcilié avec l'idée d'une connaissance de la réalité de la vie et du monde, certes négative, mais quand même "factuelle", le final de *Numero zero* marque, à notre avis, une divergence importante. En effet, Colonna raconte que, le soir du 11 juin, lui et Maia ont regardé à la télévision un épisode d'une émission de la BBC, intitulé à l'anglaise *Operation Glaudio*. À la fin de l'émission, il dit qu'il a été bouleversé par la vision de ce docufiction parce qu'il relatait les faits de Glaudio de la même manière que Braggadocio les lui avait décrits, avec en plus des révélations qui dépassaient largement la fantaisie de son ancien collègue. Qui plus est, ces faits s'appuyaient sur des images et des documents variés, qui étaient commentés même par des personnages célèbres, ce qui avait pour effet de leur conférer une certaine vraisemblance et une certaine véridicité, comme si le fait d'avoir utilisé les témoignages de ces gens était un gage de vérité contre tout soupçon de mensonge, de fausseté ou d'invention fictive.

Par ailleurs, en en discutant avec sa compagne, le narrateur rapporte que ce qui semble étonner le plus de cette histoire "romanesque" proposée par la BBC, qui « sembrava un film sceneggiato da Braggadocio »[529], est le fait qu'elle crée, pour Maia, un antécédent dangereux. En effet, en présentant de cette façon les événements racontés, l'histoire de ce complot, figée dans cette vérité fictionnelle mais réaliste, devient un fait, en vertu duquel toutes les autres révélations sur ce sujet ne pourraient être considérées que comme des

[528] Umberto Eco, *Numero zero*, cit., p. 209, {« – Tu vois ? Je ne dis pas que tu es paranoïaque mais, entre l'assassinat de Braggadocio et ce que t'avait dit Simei, tu as aussitôt pensé que quelqu'un s'était introduit chez toi pendant la nuit. Pas du tout, c'est la femme de ménage, dans l'après-midi » (U. Eco, *Numéro zéro*, cit., p. 223)}.

[529] *Ibidem*, p. 210, {« On aurait dit un film mis en scène par Braggadocio […] » (*Ibidem*, p. 224)}.

insinuations dépourvues de tout fondement, qui n'ajoutent rien d'important à ce qu'on sait déjà. Comme elle le reconnaît elle-même :

> Questa trasmissione rende del tutto inutile e ridicola ogni altra rivelazione perché lo sai (com'era quel libro francese?) *la réalité dépasse la fiction*, e di meglio, ormai, nessuno potrebbe inventare niente". "Quindi dici che sono libero". "Certo, chi ha detto la verità vi farà liberi? Questa verità farà apparire come menzogna ogni altra rivelazione.[530]

La conclusion perspicace et un peu écœurée de Maia doit être alors entendue, selon nous, comme la constatation lucide et critique de l'impossibilité de parvenir à une distinction objective entre fait avéré et fait inventé, vérité et mensonge, réalité et fiction, avec pour conséquence la réduction du savoir historique aux langages tendancieux qui le véhiculent et aux usages sociaux, culturels ou politiques que ceux-ci en font. Si, pour Casaubon, la connaissance de la vérité est encore possible, même s'il s'agit d'une sagesse moindre, négative et qui ne brille que dans sa révélation épiphanique pleine, mais brève et fugace, pour Colonna, malgré les rappels de bon sens et de discernement des mots de Maia, la connaissance de la vérité n'est plus possible, car il s'est rendu compte qu'elle ne peut plus être vérifiée et confirmée, de manière certaine, ni par des preuves ni par des faits, si ces derniers sont continûment manipulés et fabriqués par des discours trompeurs et des récits fictionnels, à travers lesquels on prétend tout de même l'établir non pas sur la base de leur correspondance avec la réalité, mais sur la base de leur construction de la réalité.

En outre, si Casaubon, grâce notamment aux explications de Lia, réussit, au terme de sa reconstruction des événements, à produire une interprétation lucide de son texte-récit et à lui attribuer un sens, quoique négatif et pas tout à fait rassurant, Colonna, au contraire, sourd aux explications de Maia, ne réussit pas à se débarasser de ses idées paranoïaques et à donner une interprétation sensée et factuelle à son texte-récit, car la « paura di morire [che] dà fiato ai [suoi] ricordi »[531] le pousse à examiner les faits qu'il y évoque, c'est-à-dire la fermeture de *Domani*, la mort de Braggadocio et la coupure de l'eau, non pas pour ce qu'ils sont vraiment mais à la lumière des conséquences hypothétiques de l'histoire aberrante et complotiste que son collègue lui a racontée et qui l'a beaucoup influencé.

---

[530] *Ibidem*, p. 214 (l'italique est de l'auteur), {« Cette émission rend complètement inutile et ridicule toute autre révélation car (quel était ce livre français ?) la réalité depasse la fiction et, au-delà, personne ne pourrait désormais plus rien inventer » (*Ibidem*, p. 229)}.

[531] *Ibidem*, p. 19, {« La peur de mourir donne du souffle aux souvenirs » (*Ibidem*, p. 23)}.

Tout cela nous permet finalement de remarquer que, à travers la description caricaturale de l'attitude interprétative paranoïaque de Colonna, Eco n'entend pas montrer seulement l'incapacité de ce dernier à parvenir, par le biais de son récit, à une compréhension lucide et critique des faits et de son histoire. Mais, à notre avis, il entend aussi mettre en évidence les risques dérivant du détournement d'une pratique qu'il a pourtant considérée comme le fondement de son postmoderne littéraire, à savoir le dialogisme intertextuel, qui est employé, de fait, dans la version d'un citationnisme omniprésent et poussé à l'extrême. En effet, nous croyons que, dans ce roman, cette pratique, en plus d'être utilisée de manière ludique et évocatrice, est utilisée également de manière détournée et débridée.

À ce sujet, ce que nous constatons effectivement est que, si, d'une part, l'usage ludique et évocateur de cette pratique témoigne du fait que notre imaginaire culturel est façonné aussi par les textes par lesquels nous interprétons et nous reproduisons la réalité – comme c'est le cas de Colonna, lorsqu'il décrit les seins de Maia « come due caprioletti di latte »[532] (en faisant référence au Cantique des Cantiques), ou bien quand il reconnaît qu'elle « in fondo era ormai carne della [sua] carne, come vuole il Libro »[533], ou encore lorsqu'il dit que bientôt l'Italie deviendra à nouveau un pays « pienamente vivibile, come se tutto fosse Copacabana la donna è regina la donna è sovrana »[534] (en citant le refrain d'une célèbre chanson italienne des années 1940) –, d'autre part, l'usage détourné et débridé de cette pratique dénonce le risque représenté par la renonciation à vouloir connaître et dire le réel de façon directe et consciente, en se contentant de le faire par texte ou par personne interposés, comme c'est le cas toujours de Colonna, qui avoue dans la dernière page du roman :

> È che Maia mi ha restituito la pace, la fiducia in me stesso, o almeno la calma sfiducia nel mondo che mi circonda. La vita è sopportabile, basta accontentarsi. Domani (come diceva Scarlett O'Hara – altra citazione, lo so, ma ho rinunciato a parlare in prima persona e lascio parlare solo gli altri) è un altro giorno. L'isola di San Giulio sfolgorerà di nuovo nel sole.[535]

[532] *Ibidem*, p. 127, {« […] comme deux faons de lait » (*Ibidem*, p. 138)}.

[533] *Ibidem*, p. 204, {« […] au fond elle était désormais chair de [sa] chair, comme le veut le Livre » (*Ibidem*, p. 217)}.

[534] *Ibidem*, p. 218, {« […] pleinement vivable, comme si tout était Copacabana, la femme est reine, la femme est souveraine » (*Ibidem*, p. 233)}.

[535] *Ibidem*, {« Maia m'a redonné la paix, la confiance en moi-même, ou du moins une calme défiance envers le monde qui m'entoure. La vie est supportable, il suffit de se contenter de ce qu'on a. Demain (comme disait Scarlett O'Hara – autre citation, je sais, mais j'ai renoncé à parler à la première personne, je laisse parler les autres) est un autre jour. L'île de Saint-Jules resplendira de nouveau sous le soleil » (*Ibidem*)}.

Donc, contrairement à Casaubon, qui à la fin se rend à l'évidence de l'existence certaine et immuable d'« uno *zoccolo duro dell'essere* », c'est-à-dire d'une nature et d'une réalité telles qu'elles sont, dont la connaissance véritable, bien que négative, arrête toute possibilité de prolonger indéfiniment les interprétations et les renvois intertextuels, Colonna semble s'adonner, en passant d'un texte à l'autre et d'une citation à l'autre, à « uno spensierato carnevale del dialogismo », en finissant par renoncer à comprendre véritablement et critiquement la réalité, et par se contenter de la rendre « pienamente vivibile », comme s'il voulait faire d'elle son propre monde de fiction rassurant et insouciant, où pouvoir s'enfermer et décliner ainsi toute responsabilité active et consciente, éthique et cognitive, à son égard[536].

En définitive, ces dernières considérations nous laissent plutôt à penser que, par l'intermédiaire de Maia et de Lia, ainsi que par les interventions des narrateurs externes, Eco veut décrier cette tendance dangereuse à la virtualisation de la réalité, à sa mystification par le lecteur-interprète et à la déresponsabilisation consécutive de la part de ce dernier. Mais, par ce biais il entend aussi suggérer que, en jouant le jeu de la fiction narrative et en entamant un dialogue interprétatif avec le texte, le lecteur-interprète, outre qu'à jouir de l'histoire racontée, peut, et même doit, à nos yeux, assumer une attitude responsable, consciente et critique vis-à-vis de la réalité elle-même, au sens où cette attitude l'amène à remplir aussi un rôle éthique, tel que nous allons l'expliquer dans la conclusion.

---

[536] Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, [1997] 2013, p. 36 (l'italique est de l'auteur). Par l'expression « zoccolo duro dell'essere », Eco veut affirmer l'idée selon laquelle il y a, dans la réalité de l'être, un « Qualcosa » qui, par son existence incontestable et par ses « *linee di resistenza* » (*Ibidem*, p. 37), s'oppose à toute forme de dérive interprétative des signes et des textes, et d'utilisation impropre des « cose che stanno nel mondo » (*Ibid.*, p. 36). Comme nous pouvons le remarquer, dans ces pages Eco poursuit un discours sur les « limites de l'interprétation », qui l'amène finalement à une position philosophique qu'il définit dans les termes d'un « realismo negativo ». À ce propos, dans un essai intitulé justement « Di un realismo negativo », il écrit ceci : « *Ci sono delle cose che non si possono dire*. Ci sono dei momenti in cui il mondo, di fronte alle nostre interpretazioni, ci dice NO. Questo No è la cosa più vicina che si possa trovare, prima di ogni filosofia prima o teologia, alla idea di Dio o di legge. Certamente è un Dio che si presenta (se e quando si presenta) come pura negatività, puro limite, pura interdizione » (Umberto Eco, « Di un realismo negativo », in Mario De Caro, Maurizio Ferraris, *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 109. L'italique est de l'auteur), {« *Il y a des choses qu'on ne peut pas dire*. Il y a des moments où le monde, face à nos interprétations, nous dit NON. Ce NON est la chose la plus proche que l'on puisse trouver, avant toute philosophie première ou théologie, de l'idée de Dieu ou de loi. Certainement, c'est un Dieu qui se présente (si et quand il se présente) comme pure négativité, pure limite, pure interdiction » (N.T. L'italique est de l'auteur)}. Bien qu'il soit « négatif », ce « socle dur de l'être » peut, selon nous, être considéré comme la réponse d'Eco, d'un côté, au nihilisme le plus intransigeant et, d'un autre côté, au postmodernisme le plus désinvolte.

CONCLUSION

Comme nous l'avons montré dans les parties précédentes, dans ses romans, à travers la représentation narrative des rôles textuels du narrateur et du lecteur, Eco met en scène, selon nous, de façon ironique et critique, la dialectique interprétative entre texte et lecteur pour en évoquer les enjeux et les risques. Pour ce faire, il se sert souvent de la figure du narrateur externe, qui est un rôle textuel par lequel l'Auteur Modèle déploie sa stratégie narrative et fournit au Lecteur Modèle des instructions de lecture. De cette façon, ce narrateur remplit la fonction d'instaurer un dialogue interprétatif avec le lecteur réel par l'entremise du rôle textuel que ce dernier est appelé à jouer.

Toutefois, comme nous l'avons vu avec *Il Pendolo di Foucault* et *Numero zero*, du moment que, dans ces deux romans, Eco nous présente un narrateur-protagoniste indigne de confiance, la fonction d'établir ce dialogue entre texte et lecteur est assignée à une figure féminine. Celle-ci, en effet, à travers ses explications claires et exactes de certains faits douteux qui y sont racontés par Casaubon et Colonna, fait office de guide fiable qui permet au lecteur de ne pas tomber dans les paranoïas interprétatives de ces derniers.

En ce qui concerne *La misteriosa fiamma della regina Loana*, il faut tenir un discours un peu différent à cet égard, car Yambo est un narrateur très particulier. En fait, en tant que narrateur-protagoniste, il relate son histoire qui est celle d'un homme qui, suite à un premier coma, a perdu sa mémoire autobiographique et ne sait plus bien qui il est. L'histoire qu'il raconte est alors celle qui émerge, petit à petit, de sa mémoire défectueuse à travers la reconstruction de son identité pendant qu'il est retombé dans le coma. Tout ce que le lecteur sait de cette histoire il l'apprend donc de Yambo lui-même, qui a oublié ses données et ses souvenirs personnels, et qui conserve néanmoins sa mémoire sémantique, à savoir tout ce qu'il a acquis par voie culturelle et textuelle.

C'est pour cette raison que, au vu de la situation dramatique où il se trouve, en cherchant à récupérer son identité et à comprendre les faits qui l'ont amené jusque-là, Yambo est contraint de construire sa vie à l'aide d'un récit, qui est filtré par le biais des textes et des citations[537], qui constituent pour lui les « soli fanali »[538] qui lui donnent la possibilité de s'orienter dans le brouillard d'une existence surréelle et insensée. Par

[537] En faisant dialoguer de façon intratextuelle les romans d'Eco, pour justifier ce que Yambo fait pour construire sa vie, on pourrait dire, en employant les mots de Colonna, que « […] quando non hai ricordi in memoria li prendi dall'arte » (*Ibidem*, p. 91), {« […] qui n'a pas de souvenirs propres les trouve dans l'art » (*Ibidem*, p. 101)}.

[538] Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 65, {« […] seules lanternes » (U. Eco, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, cit., p. 88)}.

conséquent, sa condition peut être justement considérée comme l'allégorie de l'homme qui, étant privé de la possibilité de faire l'expérience directe de la réalité, est condamné à la construire, à la réélaborer, à l'acquérir par la fiction et enfin à la subir tragiquement, comme cela arrive à Yambo, ainsi que nous l'avons vu.

Or, du point de vue de la dialectique interprétative entre texte et lecteur, ce qui rend ce roman un cas particulier est le fait que, comme ici il n'y a pas un narrateur externe ou un autre personnage qui fournit au lecteur des indications plus ou moins précises sur la manière dont il peut lire cette histoire, ce dernier, n'étant pas en mesure de se confronter à un interlocuteur narratif fiable dans le dialogue qu'il institue avec le texte, n'est jamais sûr de pouvoir bien interpréter son sens, ce qui l'expose constamment au risque de sa mésinterprétation. En effet, d'après nous, Eco entend par là nous suggérer allégoriquement que, lorsqu'un lecteur-interprète n'a pas la possibilité de connaître directement sa vie et la réalité et d'en comprendre le sens à travers les réflexions et les souvenirs élaborés à partir de ses expériences personnelles, il peut être encouragé à vivre virtuellement sa vie et la réalité et à en construire fictionnellement le sens par le biais des textes, dont l'interprétation peut l'amener à manipuler le texte-récit de sa vie et de la réalité, ce qui ne ferait alors que les mésinterpréter.

Mais, mis à part ce cas spécifique, comme nous l'avons expliqué dans les pages précédentes, dans tous les autres romans la dialectique interprétative entre texte et lecteur est bien représentée par le dialogue intertextuel, ironique et critique que nous avons illustré. Celui-ci, entretenu par le truchement d'une figure auctoriale (narrateur externe ou figure féminine), constitue donc le moyen utilisé par Eco pour donner la possibilité au lecteur empirique non seulement de s'intéresser à l'histoire narrée dans le roman, et de se laisser emporter, mais aussi de prêter attention à l'attitude interprétative et à la fonction critique que le texte lui demande précisément d'assumer afin d'être lu de manière plus complète et consciente.

Tout cela nous a permis finalement de montrer de quelle façon Eco conçoit le double rôle du lecteur, qui implique à son tour un double statut de lecteur : d'un côté, un lecteur moins averti, qui s'intéresse notamment, sinon quasi exclusivement, à une lecture sémantique du texte, vu que son but principal est de comprendre le sens de l'histoire et de se faire ravir par le plaisir de sa lecture ; d'un autre côté, un lecteur plus averti, qui s'intéresse, aussi et surtout, à une lecture esthétique du texte, en voulant précisément comprendre comment ce dernier fonctionne et l'engage à suivre, mouvement après

mouvement, les mécanismes structuraux par lesquels se déroule l'histoire racontée et se définissent ses significations les plus profondes.

L'illustration, par l'analyse des romans échiens, des modalités et des fonctions par lesquelles ces deux types de lecteurs peuvent et doivent assurer leur interprétation, selon leur différent statut et leurs différentes compétences, nous a alors amené à mettre en évidence, au cas par cas, comment et à quelles fins le romancier italien se sert du dialogisme et de l'ironie intertextuels, ainsi que des citations intratextuelles et des différentes catégories de narrateurs. Ce faisant, nous en avons pu remarquer les usages et les aspects les plus variés et problématiques, qui nous ont aidé à mieux traiter les thèmes qu'Eco évoque dans ses ouvrages de fiction, comme, par exemple, la mystification de la réalité par un récit de fiction fantaisiste ou complotiste, la mésinterprétation des textes et la difficulté de parvenir à la définition d'un sens "vrai" et acceptable, l'impossibilité d'établir et de vérifier la vérité si les faits sont altérés ou inventés, et enfin la falsification de l'histoire par la littérature.

Cependant, ce qui est, selon nous, très important de souligner à ce propos est le fait que, en mettant en lumière le dialogue ironique, critique et intertextuel qu'Eco permet d'instaurer, à travers la représentation allégorique de ses protagonistes et de leurs histoires, entre la figure auctoriale et le lecteur réel, tous ces thèmes ne sont jamais développés de manière univoque et définitive, mais toujours de manière ambivalente et ouverte. En d'autres termes, d'après nous, tous ces thèmes, justement parce qu'ils sont évoqués de façon allégorique et ironique, se chargent souvent de plusieurs sens et se prêtent à plusieurs interprétations. Dans nos analyses, nous avons cherché à en mettre en relief quelques-uns, en envisageant ces sens et ces interprétations sous deux perspectives différentes, voire complétement opposées, qui, correspondant exactement à celle d'un lecteur naïf et à celle d'un lecteur cultivé, nous ont permis de constater que, dans certains romans, Eco met ainsi en scène des contradictions.

Par exemple, en étudiant *Baudolino* et *Il cimitero di Praga*, nous avons pu montrer que le thème de la falsification de la réalité par les récits de fiction fantasistes ou complotistes des deux protagonistes est abordé de sorte à en faire ressortir une contradiction à la fois évidente et inquiétante. Elle consiste précisément dans le constat selon lequel les deux faux, qui sont fabriqués l'un par Baudolino (la lettre du prêtre Jean), de manière presque ludique et pour des raisons d'état, et l'autre par Simonini (les *Protocoles des Sages de Sion*), de manière délibérément frauduleuse et lucrative, ont constitué, dans les deux cas, des documents probants qui, malgré leur caractère manifestement fictif et mensonger, ont

été considérés comme des faits avérés, qui de cette façon ont même déterminé la survenue de certains événements historiques.

Cela laisse croire non seulement que parfois l'Histoire s'est réalisée en poursuivant le mensonge que l'on fait passer pour une vérité, mais aussi que certains de ses événements ont été le résultat d'intérêts personnels et utilitaristes plutôt que d'idéaux collectifs humanistes. En d'autres termes, ce que nous relevons est le fait que la falsification de l'Histoire a été conçue non pas tant comme une opération visant à sa révision – ainsi que certaines théories complotistes, aujourd'hui malheureusement très à la mode, l'entendent – que comme le moteur de son développement. En effet, notre conviction est que, dans certaines circonstances, l'Histoire s'est produite non pas comme la réalisation d'un principe de vérité, de bien ou de progrès, mais sous l'impulsion du faux, même si parfois un peu inconsciemment ou naïvement.

Or, ce qu'il convient également de noter est que, face à cette contradiction (le faux qui devient vrai et se fait Histoire), ce thème, pourtant si important et grave, n'est pas traité par Eco de façon à prendre des positions claires et nettes sur les conséquences concrètes qui ont découlé de certains faits historiques qu'il raconte, comme, par exemple, le siège et le saccage de Constantinople par les Croisés en 1204, d'un côté, et l'antisémitisme qui s'est largement répandu au cours du XX^{e} siècle suite à la parution des *Protocoles*, le livre *Mein Kampf* d'Hitler et la Shoah, de l'autre. Mais, bien qu'il entende évidemment nous mettre en garde contre ces conséquences et contre les usages mystifiants de ces pratiques de falsification de la réalité par la fiction, Eco ne donne pas la solution à ces problèmes, en suggérant tout de même comment nous pouvons lire ces romans, antiphrastiquement et critiquement, de manière à nous responsabiliser. Et il fait cela en nous fournissant des instructions de lecture, qui nous permettent de nous comporter de deux façons différentes, c'est-à-dire comme des lecteurs naïfs, intéressés seulement à l'histoire et à savoir comment elle se termine, ou bien comme des lecteurs cultivés, qui veulent savoir aussi comment elle est structurée et ce qu'elle peut nous apprendre à plusieurs niveaux de sens.

Autrement dit, dans ces romans tout comme dans les autres, par les moyens et les modalités dont nous avons parlé auparavant, Eco met en jeu des contradictions et invite le lecteur à les interpréter par le biais de ce dialogue qu'il prévoit entre le lecteur et le texte. C'est donc le lecteur-interprète lui-même qui, étant donné qu'il n'y a pas de sens préétablis et de solutions toutes prêtes, est appelé à proposer, en fonction de ses compétences et de ses intentions, le (ou les) sens et la (ou les) solution(s) à attribuer à ces ouvrages de fiction, dont l'interprétation – semble nous confier Eco – peut lui permettre d'attribuer des sens et

des solutions aussi aux contradictions et aux problèmes que lui pose la compréhension de certains aspects de son existence et de la réalité.

Toutefois, l'analyse des textes narratifs échiens nous a amené également à reconnaître que, ce faisant, le lecteur-interprète peut arriver même à mésinterpréter la réalité par la fiction, suivant des visées idiosyncratiques et détournées. Ce qui nous autorise finalement à dire que, dans ses romans, Eco non seulement met en jeu des contradictions, mais montre aussi les possibilités et les risques herméneutiques, les enjeux et les effets concrets que leur interprétation ou mésinterprétation, de la part de ses personnages ainsi que du lecteur-interprète, peut engendrer. D'où l'importance qui revient à ce dernier pour le rôle qu'il est invité à jouer.

En effet, par le biais de la représentation allégoriquement ironique et critique des histoires que nous avons examinées, il est demandé au lecteur réel de remplir notamment la tâche de démasquer les mystifications, les manipulations et les inventions des faits et de la réalité, opérées par les protagonistes échiens à travers leurs récits de fiction fantaisistes ou complotistes, afin de dénoncer leurs conséquences néfastes, qui peuvent entraîner, par exemple, la perte de la valeur cognitive et de la fonction critique du savoir historique et culturel en général.

Ainsi, en menant cette tâche, le lecteur est à même d'acquérir une expérience et une compétence telles qu'il pourrait ensuite les employer dans sa compréhension de la réalité. En ce sens, le rôle du lecteur des romans échiens, consistant dans le décryptage et dans la prise de conscience des méfaits des protagonistes, ainsi que de leurs conséquences, peut alors être vu comme l'allégorie du rôle du lecteur-interprète dans la compréhension critique et responsable de la réalité par l'interprétation des textes de fiction, qui la décrivent et par lesquels il en fait l'expérience.

Dans cette optique, cette expérience de la lecture des romans échiens pourrait être entendue non seulement comme un simple jeu plaisant et gratifiant, mais aussi comme une sorte de parcours de formation par lequel le lecteur peut tirer des enseignements utiles à cet effet. Plus précisément, notre idée est que, tout en jouant le jeu de la fiction narrative et en interprétant les mises en scène des contradictions et des problèmes qu'elle évoque, le lecteur a la possibilité d'acquérir non seulement des connaissances, mais aussi des compétences, qui peuvent être utilisées dans la vie quotidienne pour une meilleure compréhension de soi-même et de la réalité.

D'ailleurs c'est pour cette raison que, tout au long du chapitre précédent, nous avons mis en évidence le dialogue interprétatif entre texte et lecteur qu'Eco permet d'établir.

Selon nous, ce dialogue a justement la fonction de guider le lecteur, par l'entremise d'une figure auctoriale, dans son parcours de lecture évasive et formative et, en même temps, il a aussi la fonction de lui permettre de batîr lui-même ce parcours, de façon responsablement consciente et critique.

L'illustration, par les romans échiens, de cette double fonction, à la fois de guide et d'inspirateur de la lecture, qui est exercée par ce type de dialogue, nous a également permis de remarquer que ce dernier représente un autre aspect du sujet de la dialectique interprétative entre texte et lecteur que nous avons développé au cours de notre thèse. Plus particulièrement, par ce biais nous en avons souligné l'aspect narratif qui, en raison de la double fonction que nous avons attribuée à ce dialogue, s'affiche ainsi dans sa complémentarité avec les deux autres aspects propres à ce sujet, à savoir l'aspect esthétique-littéraire et l'aspect sémiotique-littéraire que nous avons traités dans la première et dans la deuxième partie de notre thèse.

Cela nous permet donc d'affirmer que, dans les deux premières parties, nous avons pu montrer que, chez Eco, le sujet de la dialectique interprétative entre texte et lecteur y est abordé conjointement dans son aspect théorique et dans son aspect critique, qui concernent l'élaboration d'un modèle interprétatif, ainsi que son illustration et son développement par les analyses littéraires des textes qu'il a étudiés et que nous avons pris en considération.

En revanche, dans la troisième partie nous avons pu montrer, selon une perspective thématique à la fois cohérente et différente, que, dans ses romans, ce sujet est traité de façon à mettre en relief le dialogue intertextuel, ironique et critique que le lecteur peut établir avec ces romans non seulement pour jouir du côté divertissant et aimable des histoires racontées, mais aussi pour s'interroger sur les contradictions et les problèmes liés aux thèmes qu'Eco y évoque.

En faisant cela, nous avons alors voulu remarquer que, par rapport notamment à ce dernier point, il revient finalement au lecteur de prendre conscience de ces contradictions et de ces problèmes et d'essayer, conformément à ses intentions et à ses compétences, de les aborder en fonction de la tâche interprétative qu'il est en mesure de remplir et des enseignements qu'il peut en tirer dans le cadre du parcours d'évasion et de formation qu'il mène aux fins d'une compréhension accrue de lui-même et du rôle de responsabilité cognitive et éthique qu'il a à jouer vis-à-vis de la réalité.

À cet égard, nous croyons en fait que le genre du roman historique, qui caractérise tous les ouvrages de fiction échiens (à l'exception peut-être du *Pendolo di Foucault*, qui est un roman contemporain, où l'histoire a quand même une place prépondérante), est un autre

moyen narratif, dont Eco se sert pour développer le dialogue entre texte et lecteur et qui peut permettre à ce dernier de mieux se rendre compte de son rôle interprétatif[539]. En effet, de notre point de vue, l'importance du genre du roman historique chez Eco n'est pas liée seulement à la possibilité de concevoir l'Histoire comme le moteur de l'action romanesque, dont les faits marquants, qui se sont réellement produits, constituent le cadre narratif principal, à l'intérieur duquel se déroulent les événements imaginaires portant sur les personnages et sur leurs histoires personnelles. Mais, au-delà de cette fonction structurale, dont l'objectif est également d'assurer le plaisir à la fois récréatif et intellectuel de la lecture, son importance est due, aussi et surtout, au fait que l'Histoire constitue l'instrument narratif le plus apte à proposer une réflexion allégorique sur le présent à travers justement la représentation ironique et critique du passé.

De plus, comme le dit le narrateur de *L'isola del giorno prima* en parlant du roman d'amour que Roberto écrit pour Lilia, s'il est vrai que « il romanzo è fratello carnale della Storia »[540], car littérature et histoire, fiction et réalité, texte et vie s'unissent, chez le lecteur-interprète, dans une seule et globale pensée qui donne corps à son action dans le monde, alors nous nous rendons bien compte que la compréhension responsable de l'Histoire, par l'interprétation des textes qu'elle a légués, peut être pour lui la condition d'une expérience de vie et d'une connaissance du présent plus conscientes.

Ainsi, pour conclure, nous pourrions dire que, si, en lisant allégoriquement le passé par les textes de fiction qui l'évoquent, le lecteur-interprète est bien conscient, suivant l'avertissement édifiant d'Horace, que « *de te fabula narratur* »[541], toute l'œuvre d'Eco, et ses romans en particulier, peuvent lui suggérer que l'histoire, notamment sous sa forme narrative, en joignant sciemment et critiquement l'utile à l'agréable, peut encore remplir la

---

[539] En appliquant au genre du roman historique, ainsi qu'Eco le conçoit et l'emploie dans ses romans, les considérations que Ferdinando Pappalardo fait du genre littéraire dans son livre *"Genericità"*, nous croyons mieux illustrer l'idée de rôle coopératif et interprétatif que le lecteur doit jouer. En citant les mots de Pappalardo lui-même, nous pouvons dire en effet que : « Il genere […] costituisce un modello per l'autore: ne orienta il discorso, ne asseconda le istanze di significazione, coopera a realizzare […] l'originalità dell'espressione. Ma, in quanto dotato di una sua peculiare struttura semantica, il genere rappresenta anche un paradigma di riferimento per il lettore, consentendogli non soltanto di comprendere pienamente il senso dell'elocuzione, ma addirittura di prevederne […] lo svolgimento » (Ferdinando Pappalardo, *"Genericità". Il discorso sui generi letterari nella cultura europea*, Bari, Progedit, 2013, p. 218), {« Le genre […] constitue un modèle pour l'auteur : il en oriente le discours, en met en œuvre les instances de signification, coopère à la réalisation […] de l'originalité de l'expression. Mais, du fait qu'il est doté d'une structure sémantique particulière, le genre représente aussi un paradigme de référence pour le lecteur, en lui permettant non seulement de comprendre pleinement le sens de l'élocution, mais aussi d'en prévoir le développement » (N.T.)}.

[540] Umberto Eco, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 342, {« […] le roman est le frère charnel de l'Histoire […] » (U. Eco, *L'Île du jour d'avant*, cit., p. 334)}.

[541] Horace, *Satires* I, 1, 69.

fonction de « *magistra vitae* »[542], contrairement à ce que pense et fait d'elle le postmoderne littéraire le plus nihiliste et insouciant.

[542] Cicéron, *De Oratore (De l'Orateur)*, II, 9, 36.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres d'Umberto Eco étudiées

1.1. Essais en édition originale en italien

Il problema estetico in San Tommaso, Torino, Edizioni di Filosofia, 1956 (edizione modificata e ripubblicata con il titolo *Il problema estetico in Tommaso D'Aquino*, Milano, Bompiani, 1970).

Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milano, Bompiani, [1962] 2006.

Diario minimo, Milano, Bompiani, [1963] 2008.

Apocalittici e integrati, Milano, Bompiani, [1964] 2008.

Le poetiche di Joyce. Dalla "Summa" al "Finnegans Wake", Milano, Bompiani, 1966.

La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale, Milano, Bompiani, [1968] 2004.

La definizione dell'arte, Milano, Bompiani, 1968.

Le forme del contenuto, Milano, Bompiani, 1971.

Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana, Milano, Bompiani, 1973.

Il segno, Milano, Isedi, 1973.

Trattato di semiotica generale, Milano, Bompiani, 1975.

Dalla periferia dell'impero, Milano, Bompiani, 1977.

Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare, Milano, Bompiani, [1978] 2005.

Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, Milano, Bompiani, [1979], 2004.

Postille a "Il nome della rosa", in « Alfabeta », n° 49, 1983 (Milano, Bompiani, 1983).

Sette anni di desiderio, Milano, Bompiani, 1983.

Semiotica e filosofia del linguaggio, Torino, Einaudi, 1984.

Sugli specchi e altri saggi, Milano, Bompiani, [1985] 2004.

Arte e bellezza nell'estetica medievale, Milano, Bompiani, 1987.

I limiti dell'interpretazione, Milano, Bompiani, 1990.

Vocali, Napoli, Guida, 1991.

Il secondo diario minimo, Milano, Bompiani, [1992] 2006.

La memoria vegetale, Milano, Edizioni Rovello, 1992.

La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea, Roma-Bari, Laterza, 1993.

Sei passeggiate nei boschi narrativi, Milano, Bompiani, [1994] 2007.

Interpretazione e sovrainterpretazione, Milano, Bompiani, [1995] 2004.

Cinque scritti morali, Milano, Bompiani, 1997.

Kant e l'ornitorinco, Milano, Bompiani, [1997] 2013.

Tra menzogna e ironia, Milano, Bompiani, 1998.

La bustina di Minerva, Milano, Bompiani, 2000.

Riflessioni sulla bibliofilia, Milano, Edizioni Rovello, 2001.

Sulla letteratura, Milano, Bompiani, [2002] 2008.

Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione, Milano, Bompiani, 2003.

A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico, Milano, Bompiani, 2006.

La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia, Milano, Bompiani, 2006.

Sator Arepo eccetera, Roma, Nottetempo, 2006.

Dall'albero al labirinto, Milano, Bompiani, 2007.

Vertigine della lista, Milano, Bompiani, 2009.

Costruire il nemico e altri scritti occasionali, Milano, Bompiani, 2011.

Scritti sul pensiero medievale, Milano, Bompiani, 2012.

Storia delle terre e dei luoghi leggendari, Milano, Bompiani, 2013.

Riflessioni sul dolore, Bologna, ASMEPA, 2014.

Pape Satàn Aleppe. Cronache di una società liquida, Milano, La Nave di Teseo, 2016.

Come viaggiare con un salmone, Milano, La Nave di Teseo, 2016.

Sulle spalle dei giganti, Milano, La Nave di Teseo, 2017.

1.2. Romans en édition originale en italien

Il nome della rosa, Milano, Bompiani, [1980] 1996.

Il pendolo di Foucault, Milano, Bompiani, [1988] 2006.

L'isola del giorno prima, Milano, Bompiani, [1994] 2006.

Baudolino, Milano, Bompiani, [2000] 2011.

La misteriosa fiamma della regina Loana, Milano, Bompiani, [2004] 2006.

Il cimitero di Praga, Milano, Bompiani, [2010] 2011.

Numero zero, Milano, Bompiani, 2015.

1.3. Autres ouvrages en édition originale en italien

Il caso Bond, Milano, Bompiani, 1965 (a cura di Umberto Eco e Oreste del Buono).

Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce, Milano, Bompiani, [1983] 2004 (a cura di Umberto Eco e Thomas Albert Sebeok).

In cosa crede chi non crede, Firenze, Liberal Libri, 1996 (a cura di Umberto Eco e Carlo Maria Martini).

Storia della bellezza, Milano, Bompiani, 2004 (a cura di Umberto Eco).

Storia della bruttezza, Milano, Bompiani, 2007 (a cura di Umberto Eco).

Non sperate di liberarvi dei libri, Milano, Bompiani, 2009 (con Jean-Claude Carrière).

Nebbia, Torino, Einaudi, 2009 (a cura di Umberto Eco e Remo Ceserani).

1.4. Essais traduits en français

L'Œuvre ouverte, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique, Paris, Mercure de France, 1972.

Apostille au « Nom de la rose », Paris, Grasset, 1985.

La Guerre du faux, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.

Lector in fabula ou la Coopération interprétative, Paris, Grasset, 1985.

Le Signe. Histoire et analyse d'un concept, Bruxelles, Éditions Labor, 1988.

Sémiotique et philosophie du langage, Paris, PUF, « Quadrige », [1988] 2001.

La Production des signes, Paris, Grasset, 1992.

Les Limites de l'interprétation, Paris, Grasset, 1992.

De Superman au Surhomme, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.

Le Problème esthétique chez Thomas d'Aquin, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

Interprétation et surinterprétation, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

Pastiches et postiches, Paris, Librairie Générale Française, DL, 1996.

Six promenades dans le bois du roman et d'ailleurs, Paris, Grasset, 1996.

Art et beauté dans l'esthétique médiévale, Paris, Grasset, 1997.

Comment voyager avec un saumon. Nouveaux pastiches et postiches, Paris, Grasset, 1998.

Croire en quoi ?, Paris, Payot & Rivages, 1998.

Kant et l'ornithorynque, Paris, Grasset, 1999.

Cinq questions de morale, Paris, Grasset, 2000.

De la littérature, Paris, Grasset, 2003.

Histoire de la beauté, Paris, Flammarion, 2004.

À reculons comme une écrevisse. Guerres chaudes et populisme médiatique, Paris, Grasset, 2006.

Dire presque la même chose. Expériences de traduction, Paris, Grasset, 2007.

Histoire de la laideur, Paris, Flammarion, 2007.

N'espérez pas vous débarrasser des livres, Paris, Grasset, 2009.

Vertige de la liste, Paris, Flammarion, 2009.

De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation, Paris, Grasset, 2010.

Confessions d'un jeune romancier, Paris, Grasset, 2013.

Histoire des lieux de légende, Paris, Flammarion, 2013.

Construire l'ennemi et autres écrits occasionnels, Paris, Grasset, 2014.

Ecrits sur la pensée au Moyen Âge, Paris, Grasset, 2016.

Croniques d'une société liquide, Paris, Grasset, 2017.

Reconnaître le fascisme, Paris, Grasset, 2017.

1.5. Romans traduits en français

Le Nom de la rose, Paris, Grasset, [1982] 1983.

Le Pendule de Foucault, Paris, Grasset, 1990.

L'Île du jour d'avant, Paris, Grasset, 1996.

Baudolino, Paris, Grasset, 2002.

La Mystérieuse Flamme de la reine Loana, Paris, Grasset, [2005] 2006.

Le Cimetière de Prague, Paris, Grasset, 2011.

Numéro zéro, Paris, Grasset, 2015.

2. Travaux de critique sur l'œuvre d'Umberto Eco

2.1. Essais sur l'ensemble de la pensée échienne et de ses romans

AA.VV., *Semiotica: storia, teoria, interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milano, Bompiani, 1992.

Bondanella Peter (edited by), *New Essays on Umberto Eco*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Caesar Michael, *Umberto Eco. Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction*, Cambridge, Polity Press, 1999.

De Lauretis Teresa, *Umberto Eco*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.

Ganeri Margherita, *Il caso "Eco"*, Palermo, Palumbo, 1991.

Jachia Paolo, *Umberto Eco. Arte semiotica letteratura*, Lecce, Manni editore, 2006.

Pansa Francesca, Vinci Anna, *Effetto Eco*, Roma, Nuova Edizioni Del Gallo, 1990.

Paolucci Claudio, *Umberto Eco. Tra ordine e avventura*, Milano, Feltrinelli, 2017.

Petitot Jean, Fabbri Paolo (sous la direction de), *Au nom du sens : autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Colloque de Cerisy (1996), Paris, Grasset, 2000.

Musarra Franco, Van den Bossche Bart, *et al.* (sous la direction de), *Eco in fabula*, Actes du Congrès international de Leuven (1999), Leuven, Leuven University Press (Firenze, Franco Cesati Editore), 2002.

2.2. Essais sur Eco théoricien

Cogo Michele, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Bologna, Baskerville, 2010.

Lorusso Anna Maria, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici*, Roma, Carocci, 2008.

Rampi Roberto, *L'ornitorinco. Umberto Eco, Peirce e la conoscenza congetturale*, Milano, M & B Publishing, 2005.

2.3. Essais sur Eco romancier

Bauco Luigi, Millocca Francesco, *Dizionario del "Pendolo di Foucault"*, Milano, Corbo, 1989.

Cotroneo Roberto, *Eco: due o tre cose che so di lui*, Milano, Bompiani, 2001.

Cotroneo Roberto, *La diffidenza come sistema. Saggio sulla narrativa di Umberto Eco*, Milano, Anabasi, 1995.

Forchetti Franco, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvecchi, 2005.

Giovannoli Renato (a cura di), *Saggi su "Il nome della rosa"*, Milano, Bompiani, 1985.

Pegorari Daniele Maria, *Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà*, Bari, Stilo Editrice, 2016.

Pischedda Bruno, *Come leggere "Il nome della rosa"*, Milano, Mursia, 1994.

Sonzogni Marco, *Echi di Eco*, Balerna, Edizione Ulivo, 2007.

Stauder Thomas, *Gespräche mit "Umberto Eco" aus drei Jahrzehnten*, Münster, Lit Verlag, 2012.

Talamo Manlio, *I segreti del Pendolo*, Napoli, Simone, 1989.

Trainito Marco, *Umberto Eco: Odissea nella biblioteca di Babele*, Saponara (Pd), Il prato, 2011.

2.4. Articles et autres travaux sur l'ensemble de l'œuvre échienne

Arseneault Michel, *Umberto Eco*, in « Lire », n° 243, mars 1996.

Asor Rosa Alberto, *Il trattato dell'impostura*, in « la Repubblica », 04/10/1988.

Brochier Jean-Jacques, *Umberto Eco. Du semiologue au romancier*, in « Le Magazine littéraire », n° 262, février 1989.

Capozzi Rocco (a cura di), *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, Milano, Encyclomedia Publishers, 2013.

D'Aquino Antonella, *La realtà, i libri, il metodo epistemologico, l'intelletto ed Umberto Eco*, in « Rivista di studi italiani », n° 1, 2003.

Fabbri Paolo, *Le dedale dans le texte*, in « Le Magazine littéraire », n° 262, février 1989.

Fusco Mario, Brochard Jean, *Umberto Eco : de l'"Œuvre ouverte" au "Pendule de Foucault"*, in « Le Magazine littéraire », n° 262, février 1989.

Lilli Laura, *Con "Baudolino" Eco torna al romanzo,* in « la Repubblica », 11/09/2000.

Mezrioui Racha, *Théorie et fiction chez Umberto Eco : le problème de l'interprétation* (Thèse de Doctorat soutenue à l'Université Paris 2 en 1996).

Padovani Marcelle, *Intervista a Umberto Eco,* in « La Repubblica », 17/02/2002.

Testaniere Jacqueline, *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* (Thèse de Doctorat soutenue à Aix-Marseille Université en 2013).

3. Ouvrages critiques consultés

Abbrugiati Perle, *Le vertige selon Calvino*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence (Aix-Marseille Université), 2016.

Auerbach Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

Bakhtine Mikhail, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Balestrini Nanni, *Il romanzo sperimentale: incontro di Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli,

1966.

Balestrini Nanni, Giuliani Alfredo, *Gruppo 63. L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002.

Balestrini Nanni (a cura di), *"Quindici". Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008.

Barilli Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Baroni Raphaël, *La tension narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

Barthes Roland, *Eléments de sémiologie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1965.

Barthes Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

Bauman Zygmunt, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

Benvenuti Giuliana, *Il romanzo neostorico italiano*, Roma, Carocci, 2012.

Bernardelli Andrea, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

Bloom Harold, *Deconstruction and Criticism*, New York, Seabury Press, 1980.

Bloom Harold, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973 (Idem, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Les Éditions Aux forges de Vulcain, 2013).

Bonnet Nicolas, « Umberto Eco, de l'"œuvre ouverte" aux "limites de l'interprétation". Vers une herméneutique restreinte ? », in Stefano Lazzarin et Mariella Colin (sous la direction de), *La critique littéraire du xx^{e} siècle en France et en Italie*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007.

Brolli Daniele, *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996.

Calabrese Stefano (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009.

Casadei Alberto (a cura di), *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, Bologna, Pendragon, 2002.

Casadei Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Ceserani Remo, Bernardelli Andrea, *Il testo narrativo*, Bologna, Il Mulino, 2005.

Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

Cohn Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Compagnon Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Contarini Silvia, De Paulis-Dalembert Maria Pia, Tosatti Ada (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016.

Culler Jonathan, *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

De Caro Mario, Ferraris Maurizio (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

De Man Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.

De Saussure Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, [1916] 1995.

Donnarumma Raffaele, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: scrittori italiani di oggi*, in « Allegoria », n° 57, gennaio-giugno 2008.

Ducrot Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

Ferraris Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

Ferretti Gian Carlo, *Il best-seller all'italiana: fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

Fish Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980 (Idem, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007).

Foucault Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Gadamer Hans Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Genette Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Gérard Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Ginzburg Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Lagrasse, Éditions

Verdier, [1989] 2010.

Giuliani Alfredo, *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961 (poi Torino, Einaudi, 1965).

Gouchan Yannick (sous la direction de), *Poeti d'oggi / Poètes italiens d'aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2010.

Guglielmi Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

Greimas Algirdas Julien, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Greimas Algirdas Julien, Courtés Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

Hjelmslev Louis, *Le langage*, Paris, Gallimard, 1966.

Huizinga Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.

Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York, Routledge, 1988.

Iser Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Sprimont, Mardaga, [1985] 1997.

Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

Jameson Frederic, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, [2007] 2011.

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Kristeva Julia, *Sèmèiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

Lavocat Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

Leiduan Alessandro, « La réécriture postmoderne de l'Histoire ou le crépuscule de la *praxis* », in Stefano Magni (sous la direction de), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence (Aix-Marseille Université), 2015.

Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, [1958] 1996.

Lévi-Strauss Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

Lotman Youri, *La Sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999.

Lotman Youri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

Luperini Romano, *Il professore come intellettuale*, Lecce, Manni, 1998.

Luperini Romano, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Magni Stefano (sous la direction de), *Images du soldat au XX^e^ siècle*, « Italies », n° 19, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence (Aix-Marseille Université), 2015.

Magni Stefano (sous la direction de), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence (Aix-Marseille Université), 2015.

Micali Simona, « La trama del mondo: contaminazione tra linguaggio e realtà nel romanzo postmoderno », in *Contaminazioni, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (Bertinoro, 14-21 settembre 2003), a cura di Paolo Zanotti, Firenze, Le Monnier, 2005.

Pappalardo Ferdinando, *"Genericità". Il discorso sui generi letterari nella cultura europea*, Bari, Progedit, 2013.

Pareyson Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, [1954] 1988 (Idem, *Esthétique. Théorie de la formativité*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2007).

Pareyson Luigi, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia, 1971.

Pavel Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

Peirce Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Pier John, Berthelot Francis, *Narratologies contemporaines : Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2010.

Pisanty Valentina, Roberto Pellerey, *Semiotica e interpretazione*, Milano, Bompiani, 2004.

Popper Karl, *Conjectures et réfutations*, Paris, Payot, [1963] 1985.

Popper Karl, *La logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, 1973 [1959].

Rastier François, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Rastier François, *Herméneutique : textes et sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Ricœur Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Ricœur Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Ricœur Paul, *Temps et récit*, tomes I, II, III, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985.

Salmon Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éditions La Découverte, [2007] 2013.

Searle John Rogers, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

Shannon Claude Elwood, Weaver Warren, *Théorie mathématique de la communication*, Paris, Éditions Retz, 1975.

Sanguineti Edoardo, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963.

Sanguineti Edoardo, *Laborintus*, Varese, Magenta, 1956.

Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Spinazzola Vittorio (a cura di), *Tirature 2005*, Milano, Il Saggiatore – Fondazione Mondadori, 2005.

Spitzer Leo, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966.

Taguieff Pierre-André, *Les Protocoles des sages de Sion. Faux et usages d'un faux*, Paris, Berg International-Fayard, 2004.

Todorov Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

Troubetzkoy Nicolaï, *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, [1939] 2005.

Vattimo Gianni, *Della realtà*, Milano, Garzanti, 2012.

Vattimo Gianni, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

Vattimo Gianni, Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, [1983] 2010.

Visciola Simone (sous la direction de), *Polichinelle, patrimoine immatériel de notre temps*, in « Babel. Littératures plurielles », n° 35, Université de Toulon, La Garde, 2017.

4. Autres ouvrages consultés

AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, tomo 1, Milano, Garzanti, 2001.

Baldi Guido, Giusso Silvia, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. H, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 1999.

Borsellino Nino, Pedullà Walter, *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XII, Milano, Federico Motta editore, 1999.

Ferroni Giulio, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1996.