

Le Fictionnel et le métatextuel dans le discours romanesque d'Umberto Eco

Mebrouk HAMAIMI
Université Ouargla (algerai)

Résumé :

Le titre du présent article correspond à son principal objet qui consiste, dans un premier temps, à décortiquer les éléments relevant de la fictionalité. Ceci se fait par le biais de l'examen de l'énoncé introductif et des premières pages du « *Nom de la rose* » d'Umberto Eco.

En fait, il est à signaler que l'incipit du roman, tout en indiquant ironiquement l'aspect intertextuel du récit, affirme que cette composante intertextuelle du texte est l'un des indices de la littéarité de l'écriture d'Umberto Eco. En effet, cela se fait grâce à un procédé métatextuel qui vise à dévoiler, dès le début du texte, le mécanisme intertextuel qui est à l'origine de l'écriture du roman.

Dans un second temps, on va orienter l'analyse vers l'appareil intertitulaire qui joue un rôle métatextuel grâce à l'orientation de la lecture et la détermination anticipée de la structuration du récit aussi bien sur le plan de la forme que par rapport au contenu thématique de chaque chapitre.

1. Le fictionnel, l'intertextuel et le métatextuel :

Dans la *Métaphysique* et dans la *Poétique*, Aristote distingue deux types de discours : le discours à sens référentiel, qui parle du monde (la philosophie, l'histoire, par exemple) et le discours à sens non référentiel, qui parle de son propre monde –qu'il élabore–, et qui est lui-même sa propre référence ; c'est ainsi qu'il définit la fiction et plus largement la littérature.¹

De là, on peut déduire que le caractère fictionnel d'un récit est lié à la question de la référence. Dans cette perspective, J-M. Schaeffer affirme que :

« du point de vue logique, et plus précisément vérifonctionnel, on définit le discours fictionnel par la dénotation nulle : les constituants linguistiques qui dans le discours factuel ont une fonction dénotative [...] sont (du moins majoritairement) dénotativement vides. Selon Ferge, les énoncés fictionnels ont un sens (Sinn) mais pas de référent (Bedeutung) »²

A la lumière de cette première idée, on peut dire que le titre de la page présentant le texte d'Umberto Eco : « *un manuscrit, naturellement* »³ vise à signaler une certaine transparence de la narration dans la mesure où l'adverbe « *naturellement* » provoque, chez le lecteur, l'impression que l'histoire est présente sous ses yeux, sans médiation. Il renvoie aussi à la stratégie narrative, fréquente en particulier au XVIII^e siècle, consistant à faire état d'un manuscrit trouvé, stratégie qui tend à effacer la fonction auctoriale.

Il est, en effet, clair que cet aspect est lié à la métanarrativité, stratégie par laquelle le narrateur essaye de produire un effet d'effacement de la narration dès l'entrée dans le texte. D'un point de vue grammatical, l'adverbe est « *un mot qui accompagne un verbe, un adjectif ou un autre adverbe pour en modifier ou préciser le sens* »⁴. Ici, la juxtaposition « *un manuscrit, naturellement* » sous-entend le verbe *écrire* car, par définition, un manuscrit est un ouvrage écrit à la main. Cela veut dire que l'intervention humaine est là.

Mais il est aussi légitime de se demander si un manuscrit peut être un produit naturel. A ce stade, l'antinomie philosophique nature/culture peut dévoiler le paradoxe. La culture, selon la philosophie, est « *l'ensemble des productions (matérielles ou immatérielles) grâce auxquelles l'homme transforme son milieu naturel et dépasse sa propre animalité* »⁵. Conséquemment, on peut déduire que l'énoncé « *un manuscrit, naturellement* » peut être ironique car le manuscrit, comme toute autre production humaine, entre dans le champ de la culture alors que la nature, ou le naturel, comprend « *l'ensemble des réalités qui n'ont été ni créées, ni détruites, ni transformées par le travail de l'homme* »⁶.

Alors, on peut expliquer l'association paradoxale des deux mots : « *manuscrit* » et « *naturellement* » par le fait que l'énoncé peut être de l'ordre de l'ironie :

*« un procédé qui consiste à dire une chose tout en indiquant qu'on veut précisément dire le contraire. Cette figure fonctionne sur la base d'une complicité avec le lecteur qui comprendra, en général grâce au contexte du discours, le double niveau de langage qu'elle met en œuvre »*⁷

Cette figure de style entre dans le long processus de la métatextualité puisqu'elle consiste, en fait, en un dédoublement énonciatif décrivant à la fois la nature du texte comme manuscrit et la manière dont il est écrit.

Par ailleurs, le narrateur actualise un procédé qui relève de la métanarrativité lorsqu'il présente son texte comme la version néogothique du XIX^e siècle d'un manuscrit original de la fin du XIV^e siècle :

*« le 16 août 1968 on me mit dans les mains un livre dû à la plume d'un certain abbé Vallet, le manuscrit de Don Adson de Melk traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (aux presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). Le livre, accompagné d'indications historiques fort minces, affirmait qu'il reproduisait fidèlement un manuscrit de XIV^e siècle, trouvé à son tour dans le monastère de Melk par le grand érudit du XVII^e siècle, qui a tant fait pour l'histoire de l'ordre bénédictin. »**

*Umberto ECO, *Le Nom de la rose*, coll. Le livre de poche, Grasset et Fasquelle, 1980, p. 9. (désormais, concernant le *Nom de la rose*, la référence de page dans l'édition indiquée sera donnée directement dans le texte, précédée de NR, abréviation du titre du roman).

Ici, le narrateur, selon un procédé explicitement métatextuel, dévoile les sources de son texte, autrement dit les intertextes qui en sont à l'origine. Alors, c'est l'intertextualité qui est racontée ici. En fait, cette dernière peut être définie comme :

« le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrire in praesentia (c'est le cas de la citation). C'est donc une catégorie générale qui englobe des formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage ...»⁸

En effet, la référence intertextuelle devient un moyen évident de multiplier les échos entre les différents manuscrits, ce qui affirme, sur un plan métatextuel, l'ouverture du texte aux autres textes.

Dans *Le Nom de la rose*, le narrateur, après avoir cité ces manuscrits qui sont à l'origine de son récit, décrit d'une façon détaillée les différentes étapes qui ont préparé l'écriture du roman.

La première étape consiste dans le fait que l'auteur a commencé par traduire le premier manuscrit, celui d'Adso de Melk :

« En un climat mental de grande excitation je lisais, fasciné, la terrible histoire d'Adso de Melk, et elle m'absorba tant que, presque d'un seul jet, j'en rédigeai une traduction sur ces grands cahiers de la Papeterie Joseph Gibert où il est si agréable d'écrire avec une plume douce. » (NR, 9)

Dans ce passage, le narrateur reconnaît que le manuscrit a fait l'objet d'une traduction, ce qui implique tout un travail de lecture, d'interprétation et puis de transposition en une deuxième langue. Genette affirme que :

« *La forme de transposition la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue, consiste à transposer un texte d'une langue à une autre : c'est évidemment la traduction, dont l'importance littéraire n'est guère contestable, soit parce qu'il faut bien traduire les chefs-d'œuvre, soit parce que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d'œuvre.* »⁹

Sur le plan métatextuel, le fait d'énoncer explicitement la tâche de traduction joue deux rôles. D'un côté, il donne au texte l'effet de vraisemblance et renforce sa factualité surtout avec les indications précises des manuscrits.

De l'autre, il reconnaît au récit sa littéarité car il est incontestable que l'intertextualité est l'un des constituants fondamentaux du texte littéraire.

Une deuxième étape commence avec la disparition du manuscrit d'Adso :

« *Avant d'arriver à Salzbourg, une nuit tragique dans un petit hôtel sur les rives de Mondsee, et mon voyage à deux s'interrompt brusquement : la personne avec qui je voyageais disparut en emportant dans son bagage le livre de l'abbé Vallet [...]. Il me resta ainsi une série de cahiers écrits de ma propre main, et un grand vide au cœur.* » (NR, 10)

Dans cette deuxième étape, c'est le passage : « *avant d'arriver à Salzbourg, une nuit tragique dans un petit hôtel sur les rives de Mondsee* » qui ajoute un certain effet de réalisme dans la mesure où ces indications précises des lieux créent, chez le lecteur, l'impression de la factualité du récit. Sur le plan métatextuel, l'histoire de la disparition du manuscrit entre dans la genèse de l'œuvre. Elle devient aussi, pour l'auteur, source de motivation pour la quête du manuscrit.

La troisième étape est importante pour l'auteur ; c'est là où il découvre que l'abbé Vallet n'a jamais écrit un tel manuscrit et que ce dernier, qui est déjà disparu, n'était pas crédible :

« *Une pointe jusqu'à l'Abbaye de la Source, qui s'élève du côté de Passy, et un entretien avec l'ami Dom Arne Lahnstedt me convainquirent pareillement qu'aucun abbé Vallet n'avait publié de*

livres aux presses (d'ailleurs inexistantes) de l'abbaye. On ne sait que trop la négligence des érudits français à fournir des indications bibliographiques d'une certaine crédibilité, mais le cas en question dépassait tout pessimisme raisonnable. » (NR, 11)

La quatrième étape sera à Buenos Aires où l'auteur trouve accidentellement un autre ouvrage qui cite le manuscrit d'Adso

« à Buenos Aires, comme je fouinais sur les étagères d'un petit libraire antiquaire dans la Corrientes [...], voici que me tombe entre les mains la version castillane d'un opuscule de Milo Temesvar [...], et dans ces pages, à ma grande surprise, je lus de copieuses citations du manuscrit d'Adso. » (NR, 11)

En dernier lieu, c'est finalement la décision d'écrire qui vient à l'esprit de l'auteur :

« Tout bien réfléchi, elles étaient plutôt minces, les raisons qui pouvaient me porter à faire imprimer ma version italienne d'une obscure version néo-gothique 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. » (NR, 12)

Dans ce dernier passage, l'auteur du *Nom de la rose* met à nu le caractère réflexif de son écriture : *« tout bien réfléchi »* ; cette réflexivité soutenue par une motivation certaine poussant l'auteur à écrire sa version italienne du manuscrit. Ici, encore une fois, l'auteur insiste sur le fait qu'il n'a rien inventé, qu'il a uniquement traduit fidèlement le manuscrit d'Adso de Melk : *« les raisons qui pouvaient me porter à faire imprimer ma version italienne »* ; l'idée que l'auteur véhicule, ici, vise à renforcer la factualité de son récit tout en niant la part de sa subjectivité alors qu'il est incontestable que la traduction ne peut jamais être identique ou fidèle au texte source, il y a toujours du truchement. En fait, la traduction n'est qu'une réécriture car, comme l'affirme Genette : *« aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit »*¹⁰. De là, on peut dévoiler que cette histoire d'intertextualité peut être ironique dans la mesure où sa visée essentielle consiste à rendre vraisemblable ce qui est fictionnel.

L'effet réaliste s'appuie encore sur un grand souci de la motivation. Il tend à exclure aussi bien les incertitudes que les incohérences ou les ambiguïtés. Il va, de même, tendre à réduire les incertitudes du récit qui risqueraient de nuire à la motivation et à la vraisemblance.

Alors, il est à signaler, dans ce cadre, que ce procédé métatextuel (le fait de raconter le processus d'intertextualité) a plusieurs épaisseurs car d'un côté, il entend souligner qu'on a recours à une composante essentielle du texte littéraire, à savoir l'intertextualité ; ce qui reconnaît au texte d'Umberto Eco sa littérarité. De l'autre, il consiste à rendre vraisemblable le récit en lui accordant une référence à d'autres œuvres.

2. L'intertitre et l'effet métatextuel :

2.1. L'intertitre comme résumé anticipé :

L'intertitre, ou le titre intérieur, peut être considéré comme un véritable titre fonctionnant par rapport à son chapitre comme une sorte de résumé anticipé : « *Où Adso admire le portail de l'abbatiale et Guillaume retrouve Uberrin de Casale.* » (NR, 58). Ici, l'intertitre, comme énoncé introductif, peut être divisé en deux grands moments liés grâce à l'utilisation de «*et*», conjonction de coordination servant à joindre les deux propositions.

Le premier moment figure dans l'énoncé : « *où Adso admire le portail de l'abbatiale* » où le narrateur évoque explicitement l'admiration du portail. Selon le Petit Larousse, ce verbe a deux sens : « 1. *Eprouver un sentiment d'admiration à l'égard de qqn, de qqch.* 2. *Vieilli. Considérer avec étonnement ou stupeur* » (Le Petit Larousse illustré 2004, p. 40).

Pour vérifier l'actualisation exacte de ce verbe, on est invité à revenir au texte du chapitre, aux passages consacrés à l'expression de l'admiration. Dès la première phrase du chapitre, le narrateur commence par la description de l'Eglise, et ce, par le biais de la mise en relation, ou la comparaison, par rapport aux autres églises que le narrateur a déjà vues : « *L'Eglise n'était pas majestueuse comme d'autres que je vis par la suite à Strasbourg, à Chartres, à Bamberg et à Paris* » (NR, 58). Par la suite, le narrateur passe à une description très détaillée du portail : «

surmonté d'un grand tympan, soutenu de chaque côté par deux piédroits et au centre par un trumeau sculpté » (NR, 58)

Cette description détaillée du portail constitue l'amplification effective du premier segment de l'intertitre. Ce dernier devient, en fait, le résumé anticipé ou le récit minimal d'un long passage de description.

Dans un procédé purement métatextuel, le narrateur explicite la motivation de la description et son sentiment d'admiration :

« soudain le muet discours de la pierre historiée, accessible comme il l'était immédiatement à la vue et à l'imagination de tous [...], éblouit mon regard et me plongea dans une vision qu'à grand-peine aujourd'hui ma langue parvient à dire. » (NR, 59)

Dans ce passage, le narrateur exprime clairement son admiration de ce qu'il a vu. Le verbe « éblouir » affirme, dans ce contexte, que c'est le deuxième sens du verbe « admirer » qui est actualisé dans le texte. Alors, on peut affirmer que le premier moment de l'intertitre exerce un effet de métatextualité par rapport au chapitre qu'il intitule car, selon le dictionnaire, le verbe « éblouir » veut dire : « *frapper d'admiration : émerveiller, fasciner* » (Le Petit Larousse illustré 2004, p. 355)

Sur le plan scripturaire, le passage de l'énoncé minimal de l'intertitre à la description du portail et l'explication de la motivation et les raisons de l'admiration, ce passage s'effectue selon le procédé de l'amplification car, tout en imitant le contenu de l'intitulé, le narrateur procède par *expansion*, que Genette définit ainsi :

*« Le second type d'augmentation, antithèse de la concision, procède non plus par addition massive, mais par une autre sorte de dilatation stylistique. Disons par caricature qu'il s'agit ici de doubler ou de tripler la longueur de chaque phrase de l'hypotexte. »*¹¹

On peut constater que Genette met l'accent sur le volume du texte pour définir l'expansion ; elle est donc une sorte de transformation caractérisée par une augmentation quantitative. Par rapport à cette idée, l'énoncé : « *Où Adso admire le portail de l'abbatiale* » fait l'objet d'une augmentation de volume de la part du narrateur, et ce, sans altérer le

thème de l'admiration. Cela est réalisé dans le cadre de plusieurs passages unifiés par la répétition, chaque fois, de l'expression « *et je vis* » (un procédé largement actualisé dans le livre biblique de *L'Apocalypse*) pour arriver jusqu'à dix pages de l'expression de l'admiration (de la page 59 à la page 69) :

« *Je vis un trône placé dans le ciel et quelqu'un assis sur le trône [...], je vis sur le côté du portail, et sous les arcs profonds, parfois historiés sur les contreforts dans l'espace entre les fluettes colonnes [...], et je vis un avare, roide de la roideur de la mort sur son lit somptueusement orné de colonnes [...], et je vis un orgueilleux sur les épaules duquel s'installait un démon lui plantant les griffes dans les yeux [...], et je vis sept lampes d'or et au milieu des lampes Quelqu'un de semblable au fis de l'homme.* » (NR, 59)

Le deuxième moment de l'intertitre, « *Guillaume retrouve Ubertin de Casale* », affirme, à son tour, que l'intertitre entretient un rapport métatextuel avec le chapitre qu'il intitule. Ce deuxième segment constitue, en fait, l'excision des longs passages qui le reprennent car, en tant que « *le procédé réducteur le plus simple, mais aussi le plus brutal et le plus attentatoire à sa structure et à sa signification, consiste donc en une suppression pure et simple, ou excision, sans autre forme d'intervention* »¹²

Alors, on peut constater que l'intertitre, tout en exerçant un effet de métatextualité, constitue le résultat d'un procédé de réduction quantitative par rapport à son chapitre : le deuxième segment est repris fidèlement dans l'expression : « *Nous nous trouvions devant Ubertin de Casale* » (NR, 69).

Sur le plan de la métatextualité, l'énoncé : « *Guillaume retrouve Ubertin de Casale* » annonce la rencontre des deux personnages sans faire allusion au long débat qui en résulte, un débat sur l'hérésie, ses racines et son destin. Dans un passage métatextuel, le narrateur explique à la fois l'importance de la rencontre et la motivation de l'histoire de l'hérésie :

« *Mais pour permettre à mon lecteur de mieux saisir l'importance de cette rencontre, il faudra que je cherche à reconstruire les vicissitudes de ces années-là, telles que je les avais comprises*

[...], d'après les paroles éparées de mon maître, et en écoutant les nombreux entretiens que Guillaume avait eus avec abbés et moines au cours de notre voyage » (NR, 69)

En bref, on peut dire que la relation intertitre/texte est caractérisée par un rapport métatextuel que l'intertitre affirme grâce à son premier rôle comme un résumé qui prévoit le contenu du chapitre et en balise la lecture.

2.2. L'intertitre comme énoncé ironique :

A l'inverse du premier exemple où le texte reprend fidèlement le contenu de l'intertitre, on peut constater que ce dernier peut constituer un énoncé ironique par rapport à son texte : « *Où a lieu une fraternelle discussion sur la pauvreté de Jésus* » (NR, 423). A cet égard, le texte contredit le dire de l'intitulé :

« - *Attention à ce que tu dis, porc, fils de la prostituée de Babylone et d'autres rouleurs encore ! Tu sais parfaitement que cette année-là Ubertain n'était pas auprès de l'empereur, mais se trouvait justement en Avignon, au service du cardinal Orsini, et le pape l'envoyait comme messenger en Aragon !*

- *Je le sais, je sais qu'il faisait vœu de pauvreté à la table du cardinal, comme il le fait maintenant dans l'abbaye la plus riche de la péninsule ! [...].*

- *Tu as blasphémé !*

- *C'est toi qui blasphèmes, fraticelle au balai rôti !* » (NR, 438)

On peut dire que la discussion n'est pas fraternelle comme l'annonce l'intertitre car l'adjectif qualificatif « fraternelle », qui se rapporte au mot « discussion », est manifestement contredit par : « *Attention à ce que tu dis, porc, fils de la prostituée* » ; ce segment constitue un exemple frappant de la vulgarité et du manque de délicatesse caractérisant la discussion sur la pauvreté de Jésus. Par la suite, la discussion atteint son intensité lorsque chaque locuteur qualifie les propos de son interlocuteur de blasphème :

« - *Tu as blasphémé !*

- *C'est toi qui blasphèmes* ».

Par rapport à la métatextualité, cette contradiction explicite entre l'intertitre et son chapitre est due à la nature de l'énoncé ironique dans la mesure où le narrateur invalide sa propre énonciation. Conséquemment, l'intertitre, dans ce contexte, contrairement à l'usage, délaisse sa fonction de moyen d'orienter le lecteur et de programmer le récit.

En fait, cet intertitre concrétise la définition qui considère l'ironie comme :

« une manœuvre à fonction fondamentalement défensive. Et qui plus est, défensive contre les normes [...] ; une ruse permettant de déjouer l'assujettissement des énonciateurs aux règles de la rationalité et de la bienséance publiques. »¹³

Dans la même perspective, Carole Tisset affirme l'aspect métatextuel et réflexif de l'ironie en la considérant comme l'un des procédés du dédoublement énonciatif :

« L'ironie est une forme de subjectivité évaluative que l'énonciateur porte sur son propre énoncé. Dans l'énonciation ironique, le narrateur à la fois énonce et porte une distance critique sur son énoncé. Cette distance est un signal pour autrui que l'énoncé est contraire, faux ou ne reflète pas tout à fait l'opinion de celui qui l'énonce »¹⁴

2.3. L'intertitre comme annonce du volume du chapitre :

Par rapport à la relation intertitre/texte, un autre procédé métatextuel est à dévoiler. Il s'agit, cette fois-ci, du fait que l'intertitre participe à la programmation du récit, c'est-à-dire à prévoir, à partir de son énoncé, l'aspect formel et structurel du chapitre. Précisément, il décide du volume du chapitre, de sa brièveté ou sa longueur.

Ainsi, le narrateur du texte d'Umberto Eco, au sein du sixième intertitre du deuxième jour, parle de la brièveté du chapitre : « *Où malgré la brièveté du chapitre, le vieillard Alinardo dit des choses très intéressantes sur le labyrinthe et la manière d'y entrer* » (NR, 198). Ici, l'intertitre annonce clairement le volume du chapitre, ce qui cerne dès le début les choix créatifs du narrateur, notamment sur le plan de la forme.

En fait, ce chapitre est pratiquement le moins volumineux du roman d'Umberto Eco : il ne dépasse pas cinq pages alors que l'intégralité de

l'œuvre est composée de six cent trente quatre pages. Alors, on peut dire que le chapitre s'inscrit dans un mouvement de validation de l'intertitre. Cette validation, d'un point de vue métatextuel, va confirmer, chez le lecteur, le premier horizon d'attente tracé par l'énoncé qui, au niveau de l'intertitre, qualifie le chapitre comme bref.

Ici, la relation qui unit l'intertitre à son chapitre assure une stratégie de validation réciproque entre les deux : le premier annonce, prévoit, et le deuxième valide et confirme.

De la même manière, cet intertitre énonce le contenu thématique du chapitre : « *le vieillard Alinardo dit des choses très intéressantes sur le labyrinthe et la manière d'y entrer* ». Ce passage, à son tour, sera aussi l'objet d'une validation par le texte qui affirme que l'enquêteur Guillaume a demandé au vieillard Alinardo s'il connaissait la manière d'entrer dans la bibliothèque : « *Donc vous ne savez pas comment on entre dans la bibliothèque quand les portes de l'Edifice sont fermées ?* » (NR, 200) ; la réponse d'Alinardo a été immédiate et positive : « *Oh ! si, rit le vieillard, beaucoup le savent* » (NR, 200). Cet énoncé devient donc l'ouverture préparant la citation de nombreuses informations dont Alinardo dispose et qu'il va fournir à Guillaume.

A ce stade, le texte valide le contenu thématique annoncé par l'intertitre et jugé comme « *des choses très intéressantes* ». Ce jugement de valeur, en tant que procédé métatextuel lié au contenu du chapitre, provoque, en fait, une attente chez le lecteur ; cette attente sera immédiatement confirmée par le biais d'un passage informatif explicitant la manière d'entrer au labyrinthe.

2.4. L'intertitre comme détermination du type du récit :

Certains titres intérieurs ont tendance à situer le chapitre qu'ils intitulent par rapport à un sous-genre précis, et ce, en actualisant certains traits qui déterminent le type du récit. Dans ce cadre, on peut parler de deux types distincts : le récit d'événements et le récit de paroles.

Ainsi, le narrateur, en tête du quatrième chapitre du deuxième jour, énonce : « *Où Bence raconte une étrange histoire à partir de quoi on apprend des choses peu édifiantes sur la vie de l'abbaye* » (NR, 173).

A partir de cet intertitre, il est intéressant de signaler que le verbe « raconter » est utilisé pour anticiper l'action que le chapitre va véhiculer. Il s'agit, en fait, d'un récit centré essentiellement sur les propos de Bence : « *Où Bence raconte une étrange histoire* ».

De là, on peut dire que, d'un point de vue métatextuel, le titre intérieur détermine le type du récit car le verbe « raconter » veut dire littéralement « *faire le récit* » ou « *rapporter* ». Cela veut dire, conséquemment, que l'action majeure de ce récit sera de l'ordre de la parole. On est donc devant un récit de paroles.

En fait, le récit de paroles se centre sur les propos ou les paroles d'un personnage, comme l'affirme Vincent Jouve : « *Concernant les paroles, le narrateur dispose d'une série de techniques que l'on peut, à la suite de Genette, classer sur une échelle allant du maximum de distance au minimum de distance* »¹⁵

Il s'agit, dans le présent exemple, de l'histoire racontée par Bence et rapportée par Adso, le narrateur. La question de rigueur, dans ce cadre, est la suivante : comment s'opère l'acte de raconter ?

En effet, le narrateur rapporte l'histoire de Bence sous la forme d'un discours transposé. Ce dernier se définit comme le discours « *rapportant les paroles du personnage au style indirect, [est] un peu plus proches de l'exactitude des propos émis ; les mots prononcés par le personnage demeurent cependant filtrés par la voix narrative* »¹⁶

Ainsi, la voix narrative rapporte l'histoire sous forme d'un discours narrativisé: « *Il nous livrait du coup des fragments d'une vérité plus étendue qu'il connaissait* » (NR, 173). De même, elle assure la fonction de gérer et filtrer les propos de Bence : « *ainsi Bence s'exprimait-il* » (NR, 174), « *mais il paraît, selon Bence* » (NR, 175), « *il était disposé, en échange, à nous donner d'autres informations. Et voici lesquelles : ...* » (NR, 174). Les informations que Bence va fournir constituent à la fois la validation de l'intertitre (« *à partir de quoi on apprend des choses peu édifiantes sur la vie de l'abbaye* ») et un récit de paroles enchâssé dans un cadre introduit par le narrateur.

Dans la même perspective, un autre cas de figure du récit de paroles est actualisé dans le texte d'Umberto Eco ; il s'agit, cette fois-ci, du dialogue. Comme procédé métatextuel, le quatrième intertitre du

premier jour signale le contenu du chapitre : « *Où Guillaume a un dialogue fort docte avec Séverin l'herboriste* » (NR, 89). Par définition, le dialogue est « *une conversation, un échange de propos entre deux ou plusieurs personnes* » (Le Petit Larousse illustré 2004, p. 331).

Au sein du chapitre, les deux personnages, Guillaume et Séverin, entretiennent effectivement un dialogue. D'un point de vue métatextuel, ce dialogue peut être considéré comme la concrétisation ou bien la validation de l'intertitre, et ce, grâce à un récit de paroles assumé par diverses modalités, à savoir le discours rapporté et le discours transposé :

« *Séverin regarda le maître à la dérobée : "tu t'intéresses à l'herboristerie ?*

- *Fort peu, dit modestement Guillaume. J'ai eu autrefois entre les mains le Theatrum Sanitatis d'Ububkasym de Baladach...*

- *Abul Asan al Muktar ibn Botlan.*

- *Ou Ellucasim Elimitar, comme tu veux. Je me demande si on pourra en trouver un exemplaire ici.*

- *Et des plus beaux, avec moult images de précieuse facture. »*
(NR, 91)

Dans ce passage, l'échange entre les deux personnages se fait au style direct (suivant un discours rapporté). Ceci est exprimé par des marques typographiques (les tirets, les deux points et les guillemets), syntaxiques (l'emploi du présent : « *tu t'intéresses...* »), et par l'utilisation du verbe introducteur (dire : « *dit modestement Guillaume* »).

De même, on peut assister à un dialogue sous forme du discours transposé :

« *Il dit qu'il se nommait Séverin de Sant'Emmerano, et qu'il était le père herboriste, qu'il avait charge des bains [...].*

Guillaume le remercia et dit qu'il avait déjà noté, en entrant, le splendide potager qu'il lui semblait contenir non seulement des herbes comestibles, mais aussi des plantes médicinales. » (NR, 89)

Le temps des verbes est alors à l'imparfait (« *se nommait* », « *était* », « *semblait* »), les signes typographiques (guillemets, tirets) disparaissent au profit d'une subordination syntaxique. Les marques de l'oral (points d'interrogation ou d'exclamation) s'estompent de même.

Par rapport au nombre considérable des intertitres –et leur rôle essentiellement métatextuel- annonçant des récits de paroles, on peut déduire que l'essentiel du texte d'Umberto Eco réside dans des dialogues, des discussions et des discours où se situent indices, implicites, rapport de force entre enquêteur, coupable et suspects. La parole se joue constamment entre mensonge et vérité. Il revient donc à l'enquêteur, et au lecteur aussi, de rétablir le discours vrai pour résoudre l'énigme.

Principales références bibliographiques :

- ¹ A ce propos, voir T. SAMOYAL, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, 2001, p. 78.
- ² O. DUCROT et J.-M. SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, coll. Points-Essais, Seuil, 1995, p. 373.
- ³ U. ECO, *Le Nom de la rose*, coll. Le livre de poche, Grasset et Fasquelle, 1980, p. 7.
- ⁴ J. DUBOIS, M. GIACOMO, L. GUESPIN et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, coll. Expression, Larousse-Bordas, 1999, p. 19.
- ⁵ C. BEGORRE-BRET, J. BRUMBERG-CHAUMONT, D. BOURDIN et al., *100 fiches pour aborder la philosophie*, Bréal, 1998, p. 75.
- ⁶ *Idem*, p. 75.
- ⁷ A. BETH et E. MARPEAU, *Figures de style*, coll. Mémo, Librio, 2005, p. 86.
- ⁸ N. PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, coll. Lettres Sup. Dunod, 1996, p. 7.
- ⁹ G. GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, coll. Points-Essais, Seuil, 1982, p. 293.
- ¹⁰ *Idem*, p. 294.
- ¹¹ *Ibid*, p. 372.
- ¹² *Ibid*, p. 323.
- ¹³ P. CHARAUDEAU et D. MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002, p. 332.
- ¹⁴ C. TISSET, *Analyse linguistique de la narration*, coll. Campus, Sedes, 2000, p. 101.
- ¹⁵ V. JOUVE, *La Poétique du roman*, coll. Campus, Armand Colin, 2001, p. 30.
- ¹⁶ *Idem*, p. 31.