

Spirale

Une intimité sémiotique / *Confessions d'un jeune romancier* d'Umberto Eco, traduit de l'anglais par François Rosso, Grasset, 235 p.

Mélanie Gleize

La littérature canadienne en question(s) ?
Numéro 249, été 2014

URI : id.erudit.org/iderudit/72334ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN 0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gleize, M. (2014). Une intimité sémiotique / *Confessions d'un jeune romancier* d'Umberto Eco, traduit de l'anglais par François Rosso, Grasset, 235 p.. *Spirale*, (249), 70–71.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Une intimité sémiotique

ESSAI 

PAR MÉLANIE GLEIZE

CONFESSIONS D'UN JEUNE ROMANCIER

d'Umberto Eco

traduit de l'anglais par François Rosso

Grasset, 235 p.

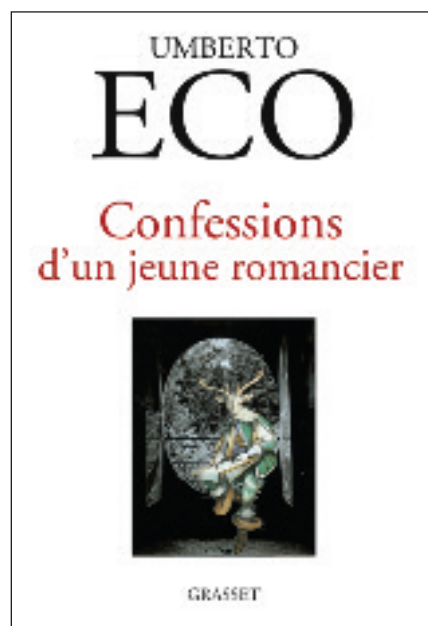
De la part du grand sémioticien, médiéviste, critique de la culture de masse et romancier Umberto Eco, les *Confessions d'un jeune romancier* ne peuvent qu'être suspectes et le sujet d'une double enquête. D'abord, parce que ce titre accrocheur est le prétexte d'une ironie sur le grand âge de l'auteur qui ne pouvait manquer l'occasion de s'associer à la jeunesse de sa pratique romanesque, débutée seulement à 48 ans. Ensuite, parce qu'il fait référence aux fameuses *Lettres à un jeune poète*, de Rilke, selon une pratique — appelée « *ironie intertextuelle* » — évoquée dans cet ouvrage et qu'affectionne l'auteur du *Nom de la rose* au point, visiblement, de sacrifier pour elle l'adéquation référentielle de ses titres. Le fait est que cette compilation de conférences portant sur les quatre grands thèmes littéraires de l'écriture créatrice, de la réception critique, de la nature du personnage de fiction et des listes n'a pas grand-chose à voir avec des confessions, ni avec les qualités juvéniles. C'est « *l'ironie intertextuelle* », le bon mot qui ouvre à l'investigation du double sens, et la « *complicité silencieuse avec le lecteur cultivé* » qui prévalent dans le choix de ce titre, et qui en disent davantage sur l'auteur d'enquêtes policières érudites que sa référentialité directe.

Il est peu question, dans ce livre, de confessions intimes et de conseils pratiques aux jeunes auteurs, malgré les promesses réitérées sur la quatrième de couverture, et c'est davantage le sémioticien que l'écrivain qui nous parle ici, même si le style de ces textes écrits pour l'oral est très montaignien, c'est-à-dire fluctuant, libre, truffé d'anecdotes personnelles, de citations, de tâtonnements, de digressions, voire de contradictions. « *J'espère avoir amassé assez d'expérience pour pouvoir dire quelques mots sur ma façon d'écrire* », nous confie modestement Eco avant de nous livrer en effet, ici et là, ses

pratiques, ses rituels, ses obsessions et ses marottes d'écrivain, toujours dans une optique de compréhension sémiotique et rationnelle du phénomène littéraire, qui se résume d'ailleurs uniquement au type de roman qu'il affectionne : le roman historique, érudit, réaliste et d'investigation. Voilà donc des confessions plus sémiotiques qu'intimes, à propos d'une littérature plus intellectuelle que poétique, qui intéresseront les sémioticiens — tant les concepts s'y multiplient —, tout comme les lecteurs déjà conquis par les romans d'Eco. Ces derniers seront servis par du « Eco faisant du Eco sur du Eco » en démolissant certains mythes et interprétations à son égard, en rendant le processus créatif plus trivial et hasardeux qu'il n'y paraît, tout en brouillant les pistes sur ce travail investi d'éléments réels et fictifs comme de concepts jamais définitivement arrêtés, au point de nous renvoyer à l'absolu mystère du génie qu'il se plaît à évoquer en entrevue.

LA PASSION DE COMPRENDRE

La réflexion sur ce qui distingue l'écrit scientifique ou philosophique de l'écrit littéraire reste ouverte comme peut l'être la posture d'Eco lui-même entre ces deux pratiques. Sans que cela soit avoué directement, ce qui ressort des analyses abstraites des phénomènes d'écriture dans ce texte, c'est bien la passion de l'auteur pour la vérité, plus que pour les émotions, le plaisir ou la consolation. Le roman, dans cette perspective, sert à combler et à prolonger cette quête ontologique qui reste sa principale motivation en tant qu'auteur. « *Un roman peut dire des choses qui sont indicibles pour un philosophe* », nous avoue celui pour qui comprendre importe plus que ressentir. Et



comme pour lui « *tout ouvrage scientifique doit être une sorte d'enquête criminelle* », sa propension au roman d'intrigues découle directement de sa pratique théorique, comme les romans policiers de la psychanalyste Julia Kristeva prolongent ou enrichissent ses investigations analytiques. La révélation non confessée de cet ouvrage est bien celle d'une obsession de la Vérité, recherchée, dans son cas, dans les effets de langage entre réalité et fiction, preuve matérielle et affabulation, théorie et littérature, jonctions auxquelles il nous ramène constamment, tant dans le fond que dans la forme.

L'auteur nous parle bien, à la base de ses romans, de souvenirs d'enfance, de sensations fulgurantes, de ce qu'il appelle « *image séminale* », mais cet affect premier engage très vite des contraintes formelles et contextuelles d'où découlent un langage et, finalement, des pratiques aussi

intellectuelles que « l'ironie intertextuelle » et le « métarécit », combinées dans ce qu'il appelle scientifiquement « le double codage », qui nous conduisent encore une fois à la capture rationnelle et réaliste de l'émotionnel. Nous ne sortons pas de l'univers ambigu d'Eco, fait d'images et d'analyses, et ses *Confessions* ne sont pas le prétexte à une approche intime et distanciée de son travail, mais bien plus au plaisir tautologique d'une lecture sémiotique des romans d'un sémioticien. Nous apprenons sans surprises que l'intellectuel italien effectue d'innombrables et longues recherches avant d'entamer ses récits fictionnels, et qu'il s'immerge physiquement et psychologiquement dans leurs univers au point de brouiller les limites entre réalité et fiction, voire auteur et personnage, se perdre et nous perdre dans son véritable espace d'investigation de la vérité mythique qu'il convoite, le Graal qu'il associe de même à toute velléité scientifique.

Dans sa réflexion sur l'interprétation littéraire, Umberto Eco semble prolonger le point de vue qu'il avait développé en 1992 dans *Les limites de l'interprétation* (Grasset), c'est-à-dire qu'il pose certains jalons à la réception critique et aux analyses débriées auxquelles il avait sans doute ouvert la voie avec son célèbre ouvrage sémiotique sur la structure ouverte, mouvante et pluri-voque du roman, *L'œuvre ouverte* (Seuil, 1965). À l'aide des concepts d'auteurs et de lecteurs empiriques ou modèles, il postule, de façon académique, une certaine objectivité du texte et en profite pour régler ses comptes avec les critiques de ses romans, souvent leurrés sur ses intentions ou trop enclins aux correspondances alambiquées. Il insiste ici sur le fait « qu'entre l'intention inatteignable de l'auteur et l'intention défendable du lecteur, il y a l'intention transparente du texte, qui réfute les interprétations indéfendables », et dévoile de la sorte un certain penchant, encore une fois tout théorique, pour les vérités irréfutables plus que pour l'effet jouissif des subjectivités littéraires. En se préoccupant davantage des intentions objectives et du probable que des effets de lecture et de l'efficacité littéraire, Eco trahit, en effet, son inclination intellectuelle, même en ce qui concerne ses romans, ou plutôt son attirance pour une vérité ultime qui ne pourrait se retrouver que dans l'interstice de la science et de la littérature, de la réalité et de la fiction, de l'analyse infinie ou du fin mot interprétatif, et dont ces fausses confessions théorético-littéraires détiendraient peut-être le secret.

On comprend qu'un effet rétroactif s'opère entre son œuvre et ses exégètes puisque les romans pleins d'intrigues, de correspondances et de connexions signifiantes inspirent des critiques, elles-mêmes aussi poussées et complexes que des enquêtes criminelles, mais l'auteur ignore cet effet mimétique et réfute ces analyses. Il les ridiculise, cherche à brouiller les pistes en les renvoyant à l'objectivité, au trivial, à la banalité d'une écriture « de gauche à droite » — comme il aime le répéter — et à la notion de faux, pourtant si insignifiante pour la critique moderne. Il se retranche ainsi sur son trône de maître incontesté de l'analyse et dans le mystère de sa créativité, quelque part entre savoir et imagination, théorie et roman. Il ne confesse de la sorte, bien malgré lui, qu'un rêve d'omnipotence répugnant précisément à la vulnérabilité de toute confession.

LES LIMITES DE LA THÉORIE

Le théoricien-romancier s'intéresse aussi au personnage de fiction et au mystère de notre attachement affectif à son égard. En tentant d'expliquer la nature de cet objet sémiotique, il n'a d'autre choix que de nous renvoyer encore à la frontière du réel et du fictif, avec force concepts et théories, pour brouiller à nouveau cette limite et s'attarder sur les idées paradoxales de vérités fictionnelles — finalement plus irréfutables que les vérités historiques —, ou d'« *individus fluctuants* », ces personnages qui hantent l'imaginaire collectif au point de se déplacer d'œuvre en œuvre et de devenir plus vivants dans nos vies que les figures historiques réelles. « *Beaucoup de personnages de fiction "vivent" en dehors de la partition que leur a initialement conféré une existence, et se meuvent dans une zone de l'univers qu'il est particulièrement difficile de délimiter* », écrit Eco, en grand aventurier de cet univers énigmatique. On aurait souhaité ici que l'auteur évoque ses propres personnages, qu'il se confie davantage sur leur genèse, leur développement, son attachement affectif ou même intellectuel à leur égard. Mais une nouvelle fois, l'affect reste le prétexte d'une enquête sur des vérités toutes sémiotiques, la fabrication du semblant ou la « *passion pour la falsification* » n'ayant d'autre but que d'approfondir cette recherche du vrai.

Lorsqu'il se penche — ou s'épanche —, sur le thème de la liste littéraire, qu'il avait déjà abordé en 2009 dans son essai *Vertige de la liste* (Flammarion), Umberto Eco s'adonne à

sa passion pour l'accumulation nominative plus qu'il ne l'analyse ou confie ses sentiments profonds à l'égard de ce pêché mignon. Ce sujet lui-même devient le prétexte d'une liste : la liste des listes ; les siennes et celles des grands auteurs depuis l'Antiquité, qui sont citées abondamment et parfois intégralement au point de rendre cette dernière partie fastidieuse à lire pour qui ne partage pas cette manie. La distinction entre liste pratique et liste littéraire reste imprécise, tout comme la motivation de celles qui jalonnent les écrits de notre culture depuis toujours. Entre aspirations scientifique et littéraire, on retient globalement la valeur ontologique des listes qui cherchent à parfaire et à préciser les définitions par analogies et correspondances dans les sociétés primitives ou, au contraire, dans les sociétés modernes, à déconstruire, à creuser, à ouvrir ou à faire éclater ces vérités anciennes sclérosées par les vieilles définitions arrêtées. Eco parle aussi du pur plaisir sonore et de la démesure. « *Le seul vrai dessein d'une bonne liste est de transmettre l'idée de l'infini et le vertige de l'et cetera* », conclut-il, lui-même aspiré par cet espace indistinct et illimité entre les définitions objectives et les envolées fictionnelles capables d'apporter ce surcroît de vérité qui manque à toute science. La démesure de sa « liste des listes », combinée au travail de tout son livre sur l'écrit fictionnel, l'analyse critique et le personnage de roman, selon l'axe du vrai et du faux qui semble l'obséder, révèle en effet chez lui une pure convoitise de l'infini, l'aspiration à une vérité transcendante que la liste poursuit entre réalité saisissable par la théorie et ce qui échappe toujours aux mots. La liste cristallise ce penchant, révélé dans ce livre par une lecture elle-même portée à investiguer au-delà des effets de vérité discursifs : elle est sa prière à lui, sa litanie, sa manière intellectuelle et athée de toucher l'infini.

Ainsi, la véritable confession de cet essai très peu intime sur la création littéraire est celle d'une totale passion de la part d'Umberto Eco pour le fait de comprendre ; comprendre ultimement notre faculté à comprendre, interpréter, nommer, lister, falsifier. Elle se résume à l'explication des conditions de fabrication de ses romans qui surgissent de l'aléatoire pour grandir dans la contrainte et s'achever dans le mystère du génie de cette alchimie entre réalité et fiction, affect et intellect, théorie et roman. Un projet somme toute assez jeune, sur le chemin de l'infini. ┘