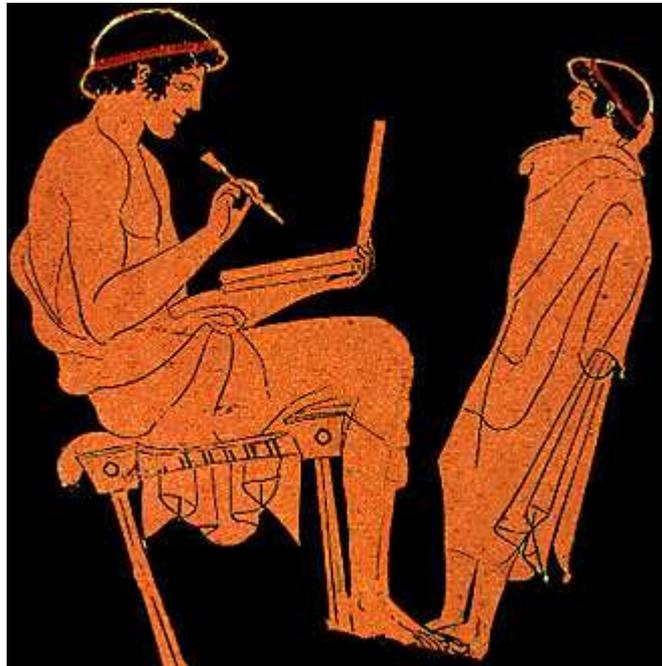


Université de Pau et des Pays de l'Adour

*Maître et disciple dans l'univers romanescque
Fiction et paideia*

Une étude comparatiste



**Mémoire de Master 2 de Lettres Modernes
Sous la direction de M. Sylvain Floc'h
Soutenu par M. Olivier Richard Torres**

Année universitaire 2009-2010

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	3
Paideia : les chemins du disciple	8
Trois horizons de la paideia	9
Le monde	9
Les livres	14
Le maître	18
Trois figures tutélaires	21
Athéna	21
Arès	23
Dionysos	25
Trois moments de la paideia	31
Elévation	31
Mise à l'épreuve	35
Chute	40
Protée pédagogue	44
Le maître, un sujet de mimesis	45
Figures idéales	45
Figures dégradées	49
Le disciple, un maître incomplet	52
Eros pédagogue	56
Le maître rêvé	56
L'amant pédagogue	59
Eros philadelphe	63
Le maître et les Parques	68
Un monde noyé dans le sang	68
Précipitation et abandon	71
Dévoration	76
De la connaissance à la vérité	81
Les contours de la vérité	82
Vérité et représentation	82
Vérité et mensonge	85
Vérité et erreur	91
Le détour et l'accès	95
La récapitulation	95
L'élucidation	100
La révélation	105
<i>Conclusion</i>	111
Bibliographie	116

« La couleur visible naît, somme toute, du croisement de deux clartés : celle qui se trouve incorporée à l'objet opaque, et l'autre, qui est propagée à travers l'espace diaphane, la seconde opérant à l'actualisation de la première. »

Umberto Eco

Art et Beauté dans l'esthétique médiévale

Introduction

Viens donc, passons une heure de loisir à nous dire des contes et notre récit sera l'éducation de nos héros.

ἴθι οὖν, ὡςπερ ἐν μῦθῳ μυθολογοῦντες τε καὶ σχολῶν
ἴγοντες λῆγῶν παιδεῶμεν τοὺς ἄνδρας.

Platon

République

Livre II

Il y a quelque chose de paradoxal à ouvrir une recherche consacrée au genre romanesque par la citation d'un dialogue philosophique. C'est que, précisément, le rapport qui unit ces deux types littéraires a donné naissance à la réflexion qui va suivre. Dans le hiatus qui semble séparer de prime abord l'intention narrative et l'intention didactique, le genre romanesque peut constituer un espace de dialogue entre deux postulations a priori paradoxales : divertir et éduquer. Le *loisir* contemporain n'est en rien comparable à l'*otium* latin et la longue histoire du roman témoigne de l'évolution d'un genre qui longtemps fut considéré comme vulgaire car strictement divertissant, au sens pascalien du terme. Pourtant, si nous suivons le propos de Platon, divertissement et édification trouvent dans le cadre du récit un point de jonction possible : la narration peut prendre l'éducation à la fois pour sujet et pour objet. C'est cette articulation entre le sujet et l'objet que nous allons tenter de décrire. Comment le récit d'une éducation dépasse-t-il la fonction divertissante et narrative, propre au genre romanesque, pour donner naissance à une éducation du lecteur par le récit ?

S'imposa donc tout naturellement le terme de *paideia* pour désigner cette entreprise éducative. Le mot grec présentait tout d'abord l'avantage d'une neutralité que les substantifs français ont perdue depuis que l'enseignement, dans le monde culturel occidental, est devenu un espace polémique entre les tenants d'une classique instruction et ceux d'une moderne éducation. Parler de *paideia*, c'est aussi inscrire son propos dans l'héritage classique de la Grèce antique, c'est à dire de la civilisation dont nous avons hérité une partie de notre savoir et une certaine façon de le transmettre. Le choix du mot avait pour vertu consécutive, mais non accessoire, d'induire une démarche historique : si

le roman met en scène le disciple et son maître, c'est probablement en se réappropriant des modèles anthropologiques et culturels.

Dans la masse des œuvres romanesques mettant en scène le rapport entre un maître et son disciple et se donnant pour objet le récit de l'éducation de celui-ci par celui-là, un choix s'imposait : l'ambition de notre étude n'étant pas de balayer l'ensemble des œuvres relevant du même thème et mettant en scène les deux types de personnages qui dessinent les contours de notre propos. C'est une perspective strictement empirique qui a guidé notre sélection. Les trois romans que nous avons choisi de comparer sont tout simplement ceux dont nous avons pu vérifier sur nous-même la double fonction de narration et d'éducation. De manière plaisante, nous pourrions définir notre démarche comme celle d'un chercheur enseignant qui retourne les outils de l'analyse sur les œuvres qui ont contribué à l'édifier. Le mode opératoire manquait d'orthodoxie sur le plan universitaire mais présentait un avantage indiscutable en terme d'authenticité : l'hypothèse qui est la nôtre s'est au moins vérifiée sur un lecteur. Trois romans se sont donc imposés pour étudier les modalités du récit de la paideia et du récit en tant que paideia.

Il nome della rosa de Umberto Eco se présente au lecteur sous les atours trompeurs d'un polar médiéval. Ainsi fut-il souvent présenté par des éditeurs, plus soucieux d'attirer l'attention du lecteur contemporain que de rendre justice à la complexité de l'œuvre. Premier roman d'un universitaire italien, professeur d'esthétique et de sémiotique, spécialiste du Moyen Age, l'œuvre échappe à une définition simplifiée de son contenu. Il est toutefois possible d'en résumer l'aspect qui nous intéresse de prime abord : un récit à la première personne du singulier, ayant pour cadre chronologique le XIII^{ème} siècle et dans lequel le narrateur, un novice bénédictin nommé Adso de Melk, se remémore sept jour passés en compagnie de son maître, le frère Guillaume de Baskerville. L'histoire a pour décor une abbaye bénédictine dans laquelle les deux personnages vont mener une enquête sur une série de meurtres frappant les moines qui travaillent dans le scriptorium ou la bibliothèque.

Merlin, du romancier français Michel Rio, est en quelque sorte une réécriture du mythe de l'enchanteur, l'un des personnages les plus populaires de la matière de Bretagne. Fortement inspiré par l'atmosphère eschatologique des romans médiévaux tardifs, *La Mort le Roi Artu* et *Le Morte d'Arthur*, le récit se présente sous la forme d'un témoignage à la première personne, celui de Merlin lui-même. A l'âge de cent ans, le personnage

entreprenant la narration de la genèse, de l'épanouissement et de la chute du monde arthurien. Témoin et acteur de l'histoire, Merlin fonde son entreprise sur un projet éducatif : l'édification d'un ordre politique rendu possible par l'enseignement que l'enchanteur a donné à ses disciples, Arthur, Morgane et Viviane.

The Secret History est le premier roman de l'écrivain américaine Donna Tartt. Il s'agit du récit à la première personne d'un jeune californien qui raconte sa première année d'université, dans le Vermont. Devenu l'élève d'un professeur de lettres classiques, Julian Morrow, Richard devient le témoin puis l'acteur d'une expérience initiatique qui le conduit jusqu'au meurtre.

A bien des égards, nombreux sont les points communs à ces trois œuvres et ces similitudes de forme et de fond ont contribué à confirmer notre hypothèse de départ : la proximité des trois romans légitime les contours de notre corpus. Sur le plan strictement formel, tous trois revêtent l'aspect d'une confession rédigée à la première personne du singulier. Cette particularité offre de prime abord un dialogisme littéraire entre l'écrit et son lecteur, placé d'emblée en situation de témoin. Sur le plan narratif, deux d'entre eux donnent la parole à un disciple, le troisième la donne à un maître. Cette opposition symétrique des points de vue offre à l'analyse une perspective particulièrement intéressante en terme comparatiste. Sur le plan historique, les trois livres sont des œuvres du XX^{ème} siècle, et tout trois situent le récit dans un moment historique différent mais comparable. *Merlin* se déroule dans une période charnière entre la fin de l'antiquité et le début du Moyen Age. *Il nome della rosa* a pour cadre un Moyen Age déjà agité par les soubresauts théologiques et philosophiques qui vont caractériser le monde moderne. *The Secret History* met en scène une université américaine à la fin du XX^{ème} siècle et la caractéristique essentielle des personnages, du maître comme de ses disciples, est précisément une forme tout à fait saisissante d'anachronisme. Sur le plan littéraire et philosophique, enfin, les trois œuvres sont profondément marquées par le référent culturel de la Grèce antique. Merlin incarne sous la plume de Michel Rio une sorte de modèle aristotélien : il cherche la résolution des oppositions entre la nature et l'homme, entre le chaos et l'ordre dans une voie de la juste mesure, *metrôn*, et par l'éducation d'un nouvel Alexandre. Guillaume de Baskerville se donne à lire comme un humaniste avant l'heure, réconciliant dans sa parole le message de la foi et celui de la raison, Jérusalem et Athènes. Julian Morrow, comme ses étudiants, vit moins dans l'Amérique contemporaine que dans la Grèce antique et le roman de Donna Tartt semble mêler l'imaginaire américain d'un

monde neuf ouvert aux pionniers, la prairie perdue, avec les motifs antiques de l'Arcadie et de l'Age d'Or.

Cette rapide mise en regard des trois œuvres permet de poser les jalons d'une démarche de recherche. Il s'agira d'abord de suivre, pour ainsi dire pas à pas, le disciple : envisager les éléments constitutifs de sa vision du monde, circonscrire les domaines épistémologiques de son initiation et mettre en lumière le déroulement chronologique de son éducation. Après avoir étudié l'élève, notre étude se propose d'étudier en contre-point le personnage du maître : expliciter d'abord le rapport mimétique qu'il établit avec son disciple, observer ensuite les causes et les effets de la dégradation de lien, jusqu'à son point de rupture. Il sera alors possible d'expliquer comment le récit se donne à lire par fragment et sous forme énigmatique, comment offre au lecteur un parcours de déchiffrement symétrique à la *paideia* vécue par les personnages.

I Paideia : les chemins du disciple

passages

1 Trois horizons de la paideia

S'il s'agissait ici de poser les bases d'une première comparaison entre les trois œuvres qui nous intéressent, le premier fil à suivre serait celui du roman d'apprentissage. Trois récits à la première personne prenant la forme d'une confession, suivant l'évolution d'un personnage et mettant l'accent sur les moments cruciaux de sa formation intellectuelle. Il nous semble précisément que le parcours suivi par les personnages-disciples de ces trois récits emprunte le déroulement de la formation classique du jeune-homme dans la culture grecque antique, désigné par les historiens sous le terme de paideia. Ce cheminement met en jeu trois thèmes distincts. Le monde qui entoure le disciple, c'est en son sein que le jeune-homme doit trouver son propre chemin et la paideia vise à lui offrir les connaissances qui lui permettront de décrypter son environnement. Puis les livres, dans lesquels le disciple peut entrevoir une modélisation du réel, une théorie de personnages exemplaires et la somme des connaissances à acquérir pour comprendre le monde qui sera le sien. Enfin le maître lui-même qui offre par sa parole et transmet son expérience et ses connaissances.

a) Le monde

La paideia classique a vocation à introduire dans le monde un novice auquel le maître va donner les connaissances nécessaires à sa survie et à son épanouissement. Il est à cet égard essentiel de considérer quelles représentations du monde sont données dans nos trois romans. Non seulement parce que ce monde détermine les enjeux de la paideia, mais aussi parce que sa représentation dans le roman traduit une pensée du temps et de l'Histoire qui lève un premier voile sur les idées philosophiques en œuvre dans le fil du récit.

Marqué par une vision cyclique du temps, le monde de Merlin s'offre à lire dans le roman de Michel Rio comme une parenthèse d'ordre dans le chaos de l'Histoire. Cette

vision cyclique est avant tout perceptible dans la structure de la narration. Le premier et le dernier chapitre se répondent. Tous deux commencent par la même phrase, prononcée par Merlin.

*« J'ai cent ans. »*¹

Tous deux mettent en scène le personnage qui commence puis achève son monologue inspiré par la contemplation de la pérennité de la nature, opposée aux ruines du monde éphémère qu'il a créé. Méditation amère puisqu'elle conduit le personnage à prendre conscience de la vanité de son projet.

*« ... j'ai créé un monde et il est mort. Ce qu'il y a de divin dans cette prétention est tempéré par son résultat, qui est un cadavre, et les deux sens du mot « vanité » s'annulent pour donner un à-peu-près de néant où je finis. »*²

Le monde rêvé par Merlin se trouve donc borné, géographiquement comme historiquement, par le chaos du monde naturel, représenté allégoriquement dans le prologue et l'épilogue par les bêtes sauvages qui peuplent la forêt où le personnage s'est exilé.

*« Il m'arrive de parler aux animaux et aux arbres. Ils sont sans passé et sans futur, donc sans amertume. Ils obéissent en brutes aveugles à une loi brutale et aveugle. Leur monde dure, et au milieu toutes les traces du mien sont comme des signaux de mort. »*³

Dans cette comparaison, il est manifeste que la perception du temps, apanage de l'homme, n'existe plus dès lors que l'on sort du monde créé par lui. Le chaos n'est pas seulement une abolition de l'espace, il est aussi une abolition du temps : plus de passé ni d'avenir, juste un éternel présent. Telle est la force de ce désordre naturel qui borne le rêve du créateur.

*« J'ai voulu mettre le Diable, dont on dit que je suis issu, au service de Dieu, c'est à dire de l'homme. Et ces figures moribondes s'estompent dans le chaos d'une nature qui triomphe spontanément de l'homme et dans l'homme, sans effort ni calcul. Sans projet. »*⁴

Ce projet, celui d'un monde idéal, trouve dans le chaos qui l'environne sa genèse. Le monde que rêvait le personnage plonge ses racines dans la violence guerrière, mais Merlin pensait que de ce chaos originel pourrait naître un ordre idéal. C'est l'ambition formulée dans le discours fondateur de la Table Ronde :

¹ Michel Rio, *Merlin*, pages 9 et 151, Points Seuil, 1991

² *Ibid.* p. 9.

³ *Ibid.* p. 9.

⁴ *Ibid.* p. 13.

« Vous êtes l'âge de fer, et vous préparez la venue d'un âge d'or qui selon moi n'a jamais été, mais qui, par vous, pourra être. »⁵

Mais, comme si les conditions de la genèse avaient contenu les germes de la destruction, c'est dans la violence guerrière que le rêve de Merlin est finalement englouti.

« J'avais, moi, un projet. Né dans le sang, il a été noyé dans le sang. »⁶

Tel est donc le monde de Merlin : un îlot d'ordre dans un océan de chaos qui émerge le temps du récit pour replonger sitôt après dans les abîmes. A la différence de la vision archaïque définie par Hésiode dans sa *Théogonie*, les âges ne se succèdent pas ici dans le cycle d'un éternel retour. Le roman de Michel Rio témoigne d'une tentative vouée à l'échec, celle de fonder artificiellement un monde harmonieux sur les bases de la violence naturelle. Dénué de toute référence merveilleuse à la magie, l'oeuvre emprunte à la Matière de Bretagne sa part la plus sombre, celle du récit eschatologique. Elle est moins inspirée par le merveilleux du *Merlin* de Robert de Boron que par le pessimisme historique de *La mort le roi Artu* ou *Le Morte Darthur* de Thomas Malory.

Le monde du narrateur dans *The Secret History* se présente lui aussi comme un lieu idéal. L'université de Hampden, Vermont, s'oppose en tout à Plano, Californie, sa ville d'origine. Et le récit inverse le cliché habituel du paradis de la côte ouest. Cette dernière est en effet présentée comme un enfer qui s'oppose à la Nouvelle Angleterre découverte par le jeune homme.

« While to a certain extent Milton is right – the mind is its own place and in itself can make a Heaven of Hell and so forth - it is nonetheless clear that the founders of Plano modeled their town not after Paradise but that other, more dolorous city.»⁷

Le contraste avec la Californie est si fort que l'arrivée dans le Vermont est décrite sur un mode onirique qui souligne encore la dimension utopique du monde dans lequel le narrateur vient d'entrer.

« I had never been east of Santa Fe, never north of Portland, and – when I stepped off the bus after a long anxious night that had begun somewhere in Illinois – it was six o'clock in the morning, and

⁵ *Ibid.* p. 60.

⁶ *Ibid.* p. 13.

⁷ « Si dans une certaine mesure Milton a raison – l'esprit est son propre lieu et peut faire en lui-même un Paradis de l'Enfer et ainsi de suite – il n'en est pas moins clair que les fondateurs de Plano n'ont pas modelé leur ville d'après le Paradis mais d'après cette autre cité, plus douloureuse. »
Donna Tartt, *The Secret History*, pp. 8-9, Penguin Books, 1993. Traduit en français par Pierre Alien.

*the sun was rising over mountains, and birches, and impossibly green meadows ; and to me, dazed with night and no sleep and three days on the highway, it was like a country from a dream.»*⁸

Ce mode onirique se poursuit tout au long du début du récit, assimilant la terre découverte par Richard, cette Nouvelle Angleterre où les pionniers ont fondé le nouveau monde, à une Arcadie, un lieu de beauté et de bonheur parfaits.

*« And I was happy in those first days as really I'd never been before, roaming like a sleepwalker, stunned and drunk with beauty. »*⁹

C'est dans ce lieu idyllique que la mort va s'insinuer au fil du récit, comme l'improbable apparition de la pierre tombale en Arcadie dans le tableau de Poussin, *et in Arcadia ego*. C'est la fêlure fatale qu'évoque le narrateur au tout début de son récit, « the fatal flaw »¹⁰, le surgissement de la mort, inattendue dans un monde paradisiaque, et pourtant annoncée dès la première nuit de Richard sur le sol de Hampden.

*« On my first night there, I sat on the bed during the twilight while the walls went slowly from gray to gold to black, listening to a soprano's voice climb dizzily up and down somewhere at the other end of the hall until at last the light was completely gone, and the faraway soprano spiraled on and on in the darkness like some angel of death...»*¹¹

Le roman de Umberto Eco offre de son côté comme un jeu d'enchâssement du monde en tant que représentations. L'abbaye, dans son organisation, ses proportions, son architecture, se donne à voir comme un reflet de la création.

*« Perché l'architettura è tra tutte le arti quella che più arditamente cerca di riprodurre nel suo ritmo l'ordine dell'universo, che gli antichi chiamavano kosmos, e cioè ornato... »*¹²

Telle est du moins la représentation qu'Adso, le jeune novice narrateur du récit, se fait du lieu saint dans lequel il pénètre en compagnie de son maître. Même si Guillaume ne semble par partager ce point de vue et nie à l'abbaye la propriété de représenter le monde en tant que microcosme.

⁸ « Je n'avais jamais été à l'est de Santa Fe, jamais au nord de Portland et, quand je descendis du bus après une longue nuit d'angoisse qui avait commencé quelque part dans l'Illinois, il était six heures du matin, le soleil se levait sur les montagnes, les bouleaux et les prêtres d'un vert incroyable ; pour moi, ahuri par une nuit sans sommeil et trois jours de route, c'était comme un pays de rêve. » *Ibid.* p. 12.

⁹ « Et à ce moment j'ai été heureux comme je ne l'avais jamais été ; j'errais comme un somnambule, abasourdi et ivre de beauté. » *Ibid.* p. 13.

¹⁰ *Ibid.* p. 5.

¹¹ « Lors de ma première nuit, je suis resté assis sur le lit au crépuscule pendant que les murs passaient lentement du gris au doré puis au noir, en écoutant une voix de soprano monter et descendre vertigineusement quelque part à l'autre bout du couloir jusqu'à ce que la lumière ait entièrement disparu, tandis que la chanteuse lointaine déroulait ses spirales dans l'obscurité comme un ange de la mort... » *Ibid.* p. 13.

¹² « Car l'architecture est, d'entre tous les arts, celui qui cherche avec le plus de hardiesse à reproduire dans son rythme l'ordre de l'univers, que les anciens appelaient Kosmos, à savoir orné... » Umberto Eco, *Il nome della rosa*, p. 34, Bompiani, Edizioni «I Grandi Tascabili», 1985. Traduit en français par Jean-Noël Schifano.

« - *Se questa abbazia fosse uno speculum mundi, avresti già la riposta.*
 - *Ma lo è ? chiesi*
 - *Perchè vi sia specchio del mondo occorre che il mondo abbia una forma.*
*Concluse Guglielmo, che era troppo filosofo per la mia mente adolescente. »*¹³

Un autre lieu peut apparaître comme un *speculum mundi* : le *scriptorium*. Adso se plait en effet à énumérer le nom de chaque moine qui y travaille, celui de son abbaye d'origine, dressant ainsi la liste des monastères les plus renommés de la chrétienté, d'Alexandrie à Iona, et commentant lui-même ce tour du monde chrétien.

« *L'elenco potrebbe certo continuare e nulla vi è di più meraviglioso dell'elenco, strumento di mirabili ipotiposi.* »¹⁴

Quant à l'Edifice, la tour qui abrite la bibliothèque, il s'offre au regard du narrateur comme un pont jeté entre le monde des hommes et le monde céleste. Le lien est opéré dans la description faite par Adso, qui peut se lire par l'interprétation symbolique des nombres.

« *Era questa una costruzione ottagonale che a distanza appariva come un tetragono (figura perfettissima che esprime la saldezza e l'imprendibilità della Città di Dio)...* »¹⁵
 « *Tre ordini di finestre dicevano il ritmo trino della sua sopraelevazione, così che ciò che era fisicamente quadrato sulla terra, era spiritualmente triangolare nel cielo.* »¹⁶

Enfin, au sein même de l'Edifice, dans le deuxième étage, c'est la bibliothèque qui prend la forme d'un *speculum mundi*. Dans le labyrinthe de ses pièces et de ses couloirs, Adso et Guillaume finissent par trouver un fil d'Ariane : la géographie de ce lieu reproduit celle du monde, chaque salle étant désignée par une lettre qui forme avec celles qui la précèdent et qui la suivent un nom de pays, sur le modèle poétique de l'acrostiche.

« *Dunque il tracciato della biblioteca riproduce la mappa dell'universo mondo ?* »¹⁷

Ainsi *Il nome della rosa* propose-t-il une mise en abyme de représentations du monde, de l'abbaye à l'Edifice et de ce dernier à la bibliothèque. Trois mondes clos enchâssés les uns dans les autres et dont l'élévation matérielle et spirituelle révèle l'idéal religieux et

¹³ « - Si cette abbaye était un *speculum mundi*, tu aurais déjà la réponse.

- Mais l'est-elle ? demandai-je.

- Pour qu'il y ait miroir du monde, il faut que le monde ait une forme.

Conclut Guillaume, qui était par trop philosophe pour mon esprit d'adolescent. » *Ibid.* p. 127.

¹⁴ « L'énumération pourrait continuer et il n'est rien de plus merveilleux que l'énumération, instrument d'admirables hypotyposes. » *Ibid.* p. 81.

¹⁵ « C'était là une construction octogonale qui, vue de loin, apparaissait comme un tétragone (figure absolument parfaite qui exprime la solidité et le caractère inexpugnable de la Cité de Dieu)... » *Ibid.* p. 29.

¹⁶ « Trois ordres de verrières disaient le rythme ternaire de sa surélévation, si bien que ce qui était physiquement carré sur la terre était spirituellement triangulaire dans le ciel. » *Ibid.* p. 29.

¹⁷ « Le tracé de la bibliothèque reproduit donc le plan du monde tout entier ? » *Ibid.* p. 316.

théologique d'une construction sur terre de la cité de Dieu. Entreprise frappée du sceau de l'orgueil et qui connaîtra de fait le même destin que la Tour de Babel.

Dans les trois livres, le projet source de ces mondes est perverti et porte en lui le signe de son anéantissement.

b) Les livres

En tant qu'objet, le livre est le grand absent du roman de Michel Rio. Les seuls passages qui pourraient être lus comme de vagues allusions à un savoir livresque ont pour cadre la confrontation entre Merlin et ses deux disciples de sexe féminin, Morgane et Viviane. Avec la première, il est question de la *Géographie* de Ptolémée¹⁸ et des ouvrages d'astronomie de Lucaïn et de Xénophon¹⁹. Avec la deuxième, c'est le maître qui fait allusion à l'épisode de la tentation d'Antoine d'Héracléopolis²⁰ lorsque Viviane vient le rejoindre dans son exil érémitique afin de le convaincre de rester son amant.

Comment interpréter cette notable absence du livre ? Sans doute faut-il y voir un choix délibéré de la part du maître, celui de privilégier l'oralité dans le rapport maître-disciple. Prenant pour exemple l'archétype même du maître philosophe, Socrate, George Steiner affirme dans son essai *Maîtres et disciples* la prééminence de la transmission orale du savoir.

« *Ecrire induit une négligence, une atrophie des arts de la mémoire. Or, c'est la mémoire qui est la Mère des Muses* », le don humain qui rend possible tout apprentissage. »²¹

Cette oralité confère précisément à la transmission une dimension ésotérique, sur laquelle nous reviendrons, et qui s'applique particulièrement bien au rapport entretenu par Merlin avec ses disciples.

« *L'oralité peut inférer une distinction entre enseignement et révélation, bien que ces catégories se chevauchent.* »²²

Enfin, cette oralité du lien dénué de tout média tel que le livre, favorise la tension érotique entre maître et disciple, à l'instar du modèle antique Socrate-Alcibiade. Cette dimension

¹⁸ *Merlin, op. cit.* p. 67.

¹⁹ *Ibid.* p. 69.

²⁰ *Ibid.* p. 122.

²¹ George Steiner, *Maîtres et disciples*, Folio Essais, 2006, p. 39.

²² *Ibid.* p. 41.

est particulièrement présente, justement dans le rapport entretenu par Merlin avec Morgane, de façon platonique, et avec Viviane, de manière consommée. En somme peut-on parler ici d'une oralité qui permet l'éclosion d'une luxure du savoir.

Dans le monde des lettrés qui est celui du roman de Donna Tartt comme du roman de Umberto Eco, le livre constitue avec le maître le principal compagnon du disciple. Le premier récit a pour décor une université, le second une abbaye célèbre dans tout le monde chrétien pour sa bibliothèque. C'est par le truchement des livres que le disciple interprète le monde qui l'entoure, ce monde dont nous venons de tracer les grandes lignes pour chacune des œuvres.

Chez Umberto Eco, le livre est, en tant qu'objet, au carrefour de tous les rapports entre les personnages et le monde, au croisement de tous les rapports entre les personnages eux-mêmes. Lorsque Guillaume fait la connaissance de Séverin, le frère herboriste, la conversation en vient à évoquer les ouvrages de référence sur les simples : *Theatrum Sanitatis* d'Abubkasym de Baldach, *De virtutibus herbarum* de Platearius, *De plantis* attribué à Aristote.²³ Lorsqu'il débat avec Jorge du caractère licite du rire, c'est en confrontant les opinions des auctoritates : l'Aréopagite, Hugue de Saint Victor, Saint Bernard, Saint Thomas d'Aquin.²⁴ Cet usage du livre comme référence absolue à un savoir théologique ou antique correspond très exactement à la nature de la scolastique médiévale telle que Jacques Le Goff, la définit.

« *La scolastique se nourrit de textes. Elle est méthode d'autorité, elle prend appui sur le double apport des civilisations précédentes : le christianisme et la pensée antique...* »²⁵

Mais la place du livre dans le roman ne se limite pas à celle, historiquement justifiée, des fondements de la scolastique. Comme l'Edifice est au centre de l'abbaye, le livre est au centre de l'existence des moines, Guillaume le rappelle lorsqu'il cherche à savoir de quels livres il fut question quand Adelme, dont il cherche à élucider la mort, s'est disputé avec Jorge.

« *Bencio esitò : Non ricordo. Cosa importa di quali libri si sia parlato ? Importa molto, perché qui stiamo cercando di capire cosa si avvenuto tra uomini che vivono tra i libri, coi libri, dei libri, e dunque anche le loro parole sui libri sono importanti.* »²⁶

²³ *Il nome della rosa*, op. cit. p. 75.

²⁴ *Ibid.* p. 88 et suivantes.

²⁵ Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen-Age*, Editions du Seuil, « Le temps qui court », 1957, p. 98.

²⁶ « Bence hésita : « Je ne me souviens pas. Quelle importance, savoir de quels livres on a parlé ?

Guillaume, à ce moment de l'intrigue, ignore encore que la série des meurtres qui ne fait que commencer trouve sa cause dans la recherche d'un ouvrage caché dans la bibliothèque, le deuxième livre de la *Poétique* d'Aristote. Mais son intuition est juste : parmi ces hommes qui ont voué leur vie à la recherche et donc aux manuscrits, seul un livre peut être à l'origine du déchaînement de violence en cours. Seul un livre peut avoir semé les germes du chaos dans l'ordre parfait, cosmique, de l'abbaye. C'est que le livre n'est plus pour les moines qu'un simple objet de savoir, il est devenu un objet de désir. Et c'est lors de leur deuxième conversation avec Bence que ce point apparaît dans toute son évidence.

« *Non ci sono momenti, chiese a Guglielmo, in cui voi fareste anche cose riprovevoli per avere tra le mani un libro che cercate da anni ?* »²⁷

Objet de désir, le livre sert aussi de monnaie d'échange pour le désir, puisque c'est par le prêt du deuxième livre de la *Poétique* que Bérenger obtient d'Adelme les faveurs sexuelles qu'il attendait.

Enfin, le livre finit par prendre dans le roman un rôle autonome de personnage, un maître de savoir et de pouvoir. C'est Adso qui formule clairement cette personnification de l'objet par laquelle le dialogue entre les livres semble faire écho au dialogue entre le disciple et son maître lors de la *paideia*.

« *Sino ad allora avevo pensato che ogni libro parlasse delle cose, umane o divine, che stanno fuori dai libri. Ora mi avvedevo che non di rado il libri parlano di libri, ovvero è come si parlassero fra loro. Alla luce di questa riflessione, la biblioteca mi parve ancora più inquietante. Era dunque il luogo di un lungo e secolare sussuro, di un dialogo impercettibile tra pergamena e pergamena, una cosa viva, un ricettacolo di potenze non dominabili da una mente umana, tesoro di segreti emanati da tante menti, e sopravvissuti alla morte di coloro che li avevano prodotti, o se ne erano fatti tramite.* »²⁸

La bibliothèque, ce réceptacle des murmures échangés par les livres, est à la fois frappée du sceau de la création, l'ordonnement des pièces correspond à celui des parties du

- Une grande importance, parce que nous sommes ici en train de chercher à comprendre ce qui s'est passé entre des hommes qui vivent parmi les livres, avec les livres, des livres, et donc même les mots écrits dans les livres sont importants. » *Il nome della rosa, op. cit.* pp. 119-120.

²⁷ « A aucun moment, demanda-t-il à Guillaume, vous ne feriez vous aussi des choses répréhensibles pour avoir entre les mains un livre que vous cherchez depuis des années ? » *Ibid.* p. 144.

²⁸ « Jusqu'alors j'avais pensé que chaque livre parlait de choses, humaines ou divines, qui se trouvent hors des livres. Or je m'apercevais qu'il n'est pas rare que les livres parlent de livres, autrement dit qu'ils parlent entre eux. A la lumière de cette réflexion, la bibliothèque m'apparut encore plus inquiétante. Elle était donc le lieu d'un long et séculaire murmure, d'un dialogue imperceptible entre parchemin et parchemin, une chose vivante, un réceptacle de puissances qu'un esprit humain ne pouvait dominer, trésor de secrets émanés de tant d'esprits, et survivants après la mort de ceux qui les avaient produits, ou s'en étaient fait les messagers. » *Ibid.* p. 289.

monde créé par Dieu, et de la destruction puisque ses portes sont marquées pas des citations de l'Apocalypse de Jean.

D'une façon plus discrète, le livre constitue d'abord dans le roman de Donna Tartt un mode de perception du monde puisque, dans les moments cruciaux du récit, les personnages placent entre le réel et eux-mêmes le filtre de la référence romanesque. Dans les moments de découragement qu'il traverse avant de se lier d'amitié avec les étudiants de Julian, le narrateur exprime son désenchantement par des références littéraires.

« ...I read *The Great Gatsby*. It is one of my favorite books and I had taken it out of the library in hope that it would cheer me up ; of course, it only made me feel worse, since in my own humourless state I failed to see anything except what I construed as certain tragic similarities between *Gatsby* and myself.»²⁹

C'est en fait le réel tout entier qui est perçu par les disciples de Julian à travers le prisme du livre et de la littérature. Y compris dans les moments les plus tragiques, comme lorsque les étudiants assistent au déploiement des secours partis à la recherche de Bunny. Henry sait que les équipes de la police trouveront tôt ou tard le cadavre du jeune homme. Or, pour lui comme pour Julian, c'est la dimension spectaculaire du moment qui les touche le plus.

« ... I also knew that there was something about the operatic sweep of search wich could not fail to appeal to him and that he was pleased, however obscurely, with the aesthetics of the thing. Henry saw it, too. 'Like something from Tolstoy, isn't it ? ' he remarked. Julian looked over his shoulder, and I was startled to see that there was real delight on his face. 'Yes,' he said. 'Isn't it, though ?' »³⁰

La fonction référentielle du livre est particulièrement importante dans la mesure où cet objet est perçu par les personnages du roman comme une sorte de carte de visite. Le livre lu ou tenu en évidence faisant office de message adressé aux autres. Cette remarque se fait plus judicieuse lorsque la figure du maître, Julian, est présente.

« It was always a tremendous occasion if Julian accepted an invitation to dinner in the country. [...] Bunny put away his copy of *The Bride of Fu Manchu* and started carrying around a volume of *Homer* instead.»³¹

²⁹ « ... je lisais *Gatsby* le magnifique. C'est un de mes livres préférés et je l'avais pris à la bibliothèque dans l'espoir de me remonter le moral ; naturellement, je n'en allais que plus mal, puisque grâce à ma totale absence d'humour, je ne voyais rien que je ne puisse interpréter comme certaines similarités tragiques entre *Gatsby* et moi-même. » *The Secret History*, op.cit, p. 82.

³⁰ « ... je savais aussi que le caractère spectaculaire de ces recherches ne pouvait pas manquer de lui plaire et qu'il était satisfait, fût-ce obscurément, de l'esthétique de cet événement. Henry l'a vu, lui aussi, et en a fait la remarque. 'Comme si cela sortait de Tolstoï, n'est-ce pas ?' Julian l'a regardé par-dessus son épaule, et, à ma grande surprise, j'ai vu qu'il avait réellement l'air ravi. 'Oui. N'est-ce pas ?' » *Ibid.* p. 400.

³¹ « C'était chaque fois une occasion exceptionnelle quand Julian acceptait une invitation à dîner à la campagne. [...] Bunny lâchait *La Fiancée de Fu Manchu* et se promenait avec un volume d'Homère sous le bras. » *Ibid.* p. 103.

Chez Henry, l'étudiant le plus proche du maître et donc de la source du savoir, la fonction emblématique du livre, étendard de celui qui le porte, est poussée à un point paroxystique. Lorsqu'il doit comparaître devant les agents du F.B.I. qui enquêtent sur la mort de Bunny, le jeune homme se préoccupe essentiellement de l'ouvrage qu'il va prendre avec lui lors de l'interrogatoire. Au grand dam de Charles qui considère ce point comme aberrant et parfaitement inadapté à la situation.

« *I'll tell you the sort of thing he worried about. Like if he was carrying around the right book, if Homer would make a better impression than Thomas Aquinas. He was like something from another planet.* »³²

A défaut d'incarner la parole magistrale, le disciple se donne à voir avec, à la main, l'objet qui la symbolise le mieux : le livre.

c) Le maître

La question du maître comme horizon à la paideia est cruciale. Une fois le disciple instruit, formé, initié, le maître parti, l'adulte juste éclos doit-il devenir à son tour un maître ?

Erudit absolu et sans égal dans son université comme dans son monde, Julian Morrow fait figure, dans *The Secret History*, de maître inaccessible. Il n'est donc ni un modèle ni un exemple à suivre mais un objet de vénération. Sa formation intellectuelle reste inconnue du narrateur, seuls sont évoqués des personnages qu'il a pu côtoyer mais le récit ne nous dit pas s'ils ont pu lui servir de maîtres à penser.

« ... he had been a great intellectual in the forties, and a friend of Ezra Pound and T.S. Eliot... »³³

De tous ses étudiants, c'est Henry qui pourrait faire figure de premier disciple, et le narrateur imagine un temps que ce dernier pourrait un jour prendre la place du maître dans une université. Cette idée est démentie par Charles, un autre étudiant de grec.

³² « Je vais te dire le genre choses pour lesquelles il se tracassait. Le livre qu'il avait sous le bras, est-ce c'était le bon, est-ce qu'Homère ferait meilleure impression que saint Thomas d'Aquin ? C'était comme un être d'une autre planète. » *Ibid.* p. 533.

³³ « ... il avait été un grand intellectuel dans les années quarante, et un ami d'Ezra Pound et de T.S. Eliot... » *Ibid.* p. 17.

« ... I had always pictured Henry teaching Greek, in some forlorn but excellent college out in the Midwest.
Charles snorted. 'Certainly not. Why should he ? He doesn't need the money, and he'd make a terrible teacher. »³⁴

En vérité, davantage encore que ses piètres compétences de pédagogue, c'est la conviction intime de ne pouvoir jamais égaler un maître inaccessible qui fait d'Henry un disciple entravé.

Cette nature presque divine de Julian, qui empêche ses étudiants de le considérer comme un modèle à atteindre, peut être rapprochée de celle de Merlin dans le roman de Michel Rio. Pourtant, le personnage a, lui, bénéficié de l'enseignement de deux maîtres.

Le premier est son grand-père. Un chef de guerre qui réunit dans sa personne les forces contradictoires de la violence et du savoir. Ces forces dont nous avons étudié le rôle élémentaire qu'elles jouaient dans le monde de Merlin.

« Il était d'une taille, d'une force et d'une adresse aux armes inégalées. Ses alliés le nommaient « le Lion », ses ennemis « le Diable ». Curieusement, il était aussi un lettré. Il avait été élevé par les prêtres et les maîtres d'armes, et il y avait en lui un mélange de savant et de meurtrier. Parfois sa brutalité se faisait pensive. C'était un fauve doué de raison. »³⁵

Ce portrait d'un maître violent et érudit annonce déjà l'une des sources de la paideia classique telle qu'elle est définie par Henri-Irénée Marrou dans son ouvrage sur l'enseignement antique.

« ...je dirais que l'histoire de l'éducation antique reflète le passage progressif d'une culture de nobles guerriers à une culture de scribes. »³⁶

Soulignons que, dans cette scène du roman, le grand-père apparaît couvert de sang, en plein champ de bataille, juché sur son cheval. Comme si le personnage était une incarnation du centaure Chiron, archétype du pédagogue mythologique.

« La figure typique d'éducateur est celle de Chiron, « le très sage centaure » ; un grand nombre de légendes paraissent s'être emparées de son nom : il a non seulement élevé Achille, mais bien d'autres héros encore : Asklepios, le fil d'Apollon, Actéon, Céphalos, Jason, Mélanion, Nestor... »³⁷

³⁴ « Je m'étais toujours imaginé Henry enseigner le grec dans quelque établissement du Middle West. Charles a reniflé. 'Sûrement pas. Pourquoi le ferait-il ? Il n'a pas besoin d'argent, et il ferait un professeur exécrationnel. » *Ibid.* pp. 116-117.

³⁵ *Merlin, op. cit.* p. 16.

³⁶ Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Editions du Seuil, Paris, 1950, p. 18.

³⁷ *Ibid.* p. 32.

L'autre maître de Merlin est son précepteur, le frère Blaise. Mais le jeune personnage, dès le début du récit, suspend en doute le contenu de son enseignement. Et ce doute naît, à la contemplation d'un champ de bataille, de la confrontation des forces violentes du chaos et de l'ordre idéal qui a sous-tendu l'enseignement du moine.

*« C'était comme la face expressive et multiple du chaos émergeant çà et là d'une mer de charogne taillée de plaies affreuses, abolissant tout ce que Blaise m'avait dit de l'homme, de l'intelligence de ses trouvailles, de la dignité de son esprit, de la noblesse de ses sentiments, de ses capacités de justice et d'amour. »*³⁸

Les maîtres de Merlin proposent donc à l'enfant des enseignements contradictoires que le futur « faiseur de rois » va tâcher de réconcilier. Le projet de Merlin est de faire naître l'harmonie du chaos et en cela il ne rejoint pas les figures magistrales mais les dépasse dans une synthèse.

Loin de Merlin, aux maîtres imparfaits, et de Julian Morrow qui constitue une source première et suffisante d'érudition, Guillaume de Baskerville apparaît dans *Il nome della rosa* comme une figure magistrale qui revendique les influences déterminantes de personnalités bien réelles. Même si, comme pour ceux de Merlin, les maîtres de Guillaume semblent offrir des leçons contradictoires dont la synthèse échappe au narrateur.

*« ...Ruggiero Bacone, che io venero quale maestro... »*³⁹
*« ... anche se il mio amico di Occam nega che le idee esistano in tal modo... »*⁴⁰
*« ... ma anche ora che sono vecchio e più saggio di allora no ho definitivamente compreso come egli potesse aver tanta fiducia nel suo amico di Occam e giurare al tempo stesso sulle parole di Bacone, come era solito fare. E pur vero che quelli erano tempi oscuri in cui un uomo saggio doveva pensare cose in contraddizione tra loro. »*⁴¹

Pourtant, même s'il se réfère à des modèles humains, Guillaume constitue pour Adso un exemple difficile à suivre. L'enseignement que ce dernier lui a prodigué a été bien court, et le disciple le déplore dès le prologue, c'est à dire bien des décennies après les événements.

*« Il viaggio durò due settimane tra varie vicende e in quel tempo ebbi modo di conoscere (non mai abbastanza, come sempre mi convinco) il mio nuovo maestro. »*⁴²

³⁸ *Merlin, op. cit.* p. 17.

³⁹ «... Roger Bacon, que je vénère comme mon maître... » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 25.

⁴⁰ « ...même si mon ami d'Occam nie que les idées existent de cette façon... » *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ « ... mais même à présent que je suis vieux et plus sage, qu'en ce temps-là, je n'ai pas définitivement compris comment il pouvait avoir une telle confiance en son ami Occam et à la fois ne jurer que sur Bacon, selon son habitude. Il n'en reste pas moins que c'étaient là des temps obscurs où un homme sage devait entretenir des pensées contradictoires. » *Ibid.* p. 26.

⁴² « Notre voyage dura deux semaines entrecoupées de moult vicissitudes, et dans ce laps de temps j'eus la possibilité de connaître (pas suffisamment, loin de là, comme j'en suis toujours convaincu) mon nouveau maître. » *Ibid.* p. 22.

Même sur le plan physique, le disciple ressent une infériorité vis à vis de cet homme qui force son admiration dans tous les domaines.

« *Poteva egli avere cinquanta primavera ed era dunque già molto vecchio, ma muoveva il suo corpo instancabile con una agilità che a me sovente faceva difetto.* »⁴³

Dans tous les cas, en somme, la figure magistrale semble un horizon impossible à atteindre pour le disciple. Si la paideia a pour vocation de perdurer dans une filiation maître-disciple, nos romans ne constituent ni plus ni moins que des témoignages d'échecs, et sont, en tant que récits, les conséquences directes de ces échecs.

2 Trois figures tutélaires

Qu'il ait pour horizon une idée inaccessible du maître ou pour objet la connaissance du monde, qu'il soit transmis directement par la parole ou véhiculé par le livre, le contenu de la paideia se déploie dans trois domaines pouvant chacun être symboliquement représenté par une figure divine du panthéon grec classique.

a) Athéna, le savoir.

Dans les trois romans, le premier enseignement dispensé par le maître est de l'ordre de la pensée philosophique. La démarche est celle du pédagogue antique qui dispense son savoir en discourant avec ses disciples. L'objet de la parole est toujours de tracer les contours d'une culture encyclopédique.

Julian Morrow incarne dans *The Secret History* la dimension la plus radicale du maître, il concentre en lui tous les savoirs et se pose comme seul vecteur entre la connaissance et les disciples.

« *It is my policy never to accept a pupil unless I am his conselor as well.* »⁴⁴

⁴³ « Il pouvait compter cinquante printemps et il était donc déjà très vieux, mais son corps infatigable se déplaçait avec une agilité qui me faisait souvent défaut à moi-même. » *Ibid.* pp. 23-24.

⁴⁴ « J'ai pour politique de ne jamais accepter un élève si je ne suis pas également son conseiller. » *The Secret History, op. cit.* p. 33.

« We study art, history, philosophy, all sorts of things. »⁴⁵

« I believe that having a great diversity of teachers is harmful and confusing for a young mind, in the same way I believe that it is better to know one book intimately than a hundred superficially, he said. I know the modern world tends not to agree with me, but after all, Plato had only one teacher, and Alexander. »⁴⁶

Dans le roman de Michel Rio, c'est à Viviane que Merlin explique quel enseignement il a dispensé à ses deux premiers élèves, Arthur et Morgane. Et il s'agit également d'un enseignement philosophique.

« A l'un j'ai appris la nature des êtres, c'est à dire le pouvoir et le devoir, parce que son destin était de dominer le monde. A l'autre j'ai appris la nature des choses, c'est à dire le vrai savoir, parce que je l'aimais. »⁴⁷

Quant à Guillaume, dans *Il nome della rosa*, il apprend à son disciple comment lire le monde en le considérant comme un ensemble de signes à déchiffrer. Un livre ouvert dont il faut tâcher de lire les mots en usant de sa logique et de ses connaissances. C'est dès le début du récit qu'il délivre ce message, dans un passage inspiré du troisième chapitre de *Zadig* de Voltaire, après avoir deviné que lui et son disciple viennent de croiser la route par laquelle s'est enfui le cheval de l'abbé.

« Mio buon Adso, disse il maestro. E tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro. Alano delle Isole diceva che
omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum »⁴⁸

Plane au-dessus des personnages, comme figure emblématique de cette sagesse, le personnage d'Aristote dont on ne sait pas encore que la *Poétique* sera l'objet d'une quête tout au long du roman.

« ... Aristotele che certamente fu il più saggio di tutti gli uomini. »⁴⁹

Cette dimension philosophique, philologique et encyclopédique de la parole magistrale mêle les idéaux de sagesse et d'érudition. Il s'agit pour le disciple de trouver dans le

⁴⁵ « Nous étudions l'art, l'histoire, la philosophie, toutes sortes de choses. » *Ibid.* p. 33.

⁴⁶ « Je crois qu'une grande diversité de professeurs est nuisible et ne peut que troubler un jeune esprit, tout comme je crois qu'il vaut mieux connaître un livre à fond qu'une centaine de façon superficielle. Je sais que le monde moderne a tendance à me donner tort, mais après tout Platon n'a eu qu'un seul professeur, de même qu'Alexandre. » *Ibid.* p. 34.

⁴⁷ *Merlin, op. cit.* pp. 114-115.

⁴⁸ « - Mon bon Adso, dit le maître. J'ai passé tout notre voyage à t'apprendre à reconnaître les traces par lesquelles le monde nous parle comme un grand livre. Alain de Lille disait que

omnis mundi creatura

quasi liber et pictura

nobis est in speculum » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 31.

⁴⁹ « ...Aristote qui certainement fut le plus sage des hommes. » *Ibid.* p. 81.

discours du maître à la fois une source de connaissances et une clef pour décrypter le monde. Toutefois, la paideia trouve sa source dans un apprentissage d'une autre nature qui n'est pas moins présente dans nos trois romans.

b) Arès, l'héritage de la paideia homérique

Nous l'avons vu, la paideia trouve son origine, selon Henri-Irénée Marrou, dans la formation de nobles guerriers. Mais si cette origine persiste dans la paideia classique, c'est en étant inextricablement mêlée à un enseignement éthique.

*« ... l'enfant est préparé et progressivement initié à un mode de vie déterminé, et une éthique, quelque chose de plus qu'une simple morale à préceptes : un certain idéal d'homme à réaliser (une éducation guerrière classique peut se contenter de former d'efficaces barbares ou au contraire s'ordonner à un type raffiné de « chevaliers »). »*⁵⁰

Des trois œuvres qui nous intéressent, c'est *Merlin* de Michel Rio qui illustre le mieux l'origine guerrière de la paideia. Dès le second chapitre, la première leçon que reçoit Merlin est une leçon de guerre donnée par son grand-père.

*« Tu dois t'habituer, Merlin. Il n'y a que la guerre. [...] L'empire est en train de mourir de sa pax romana. Des forces venues des âges obscurs sont en train de ruiner la plus grande civilisation que le monde ait connue. Parce qu'elle a oublié la guerre. J'ai été élevé par les Romains, dans la sainte doctrine du Christ. Mais j'ai compris ceci : le pouvoir exige la férocité. Tout ce qui vit est à jamais en guerre. »*⁵¹

Plus étonnamment, la première leçon reçue par Richard dans *The Secret History* est elle aussi liée à la violence et à la guerre.

*« One can lose oneself in the joy of the battle, in fighting for a glorious cause, but there are not a great many glorious causes for which to fight these days. He laughed. Tough after all your Xenophon and Thucydides I dare say there are not many young people better versed in military tactics. »*⁵²

La suite du roman, qui voit les étudiants préparer minutieusement le meurtre de Bunny, donnera raison à Julian Morrow. C'est d'ailleurs par une citation de *L'Illiade*, l'ouvrage de

⁵⁰ Henri-Irénée Marrou, *op. cit.* p. 34.

⁵¹ *Merlin*, *op. cit.* pp. 17 – 18.

⁵² « On peut se perdre dans la joie de la bataille, en se battant pour une cause glorieuse, mais il n'y a pas tant de causes glorieuses, ces temps-ci, pour lesquelles se battre. Il a ri. Quoique après tout votre Xénophon et votre Thucydide, j'oserais dire qu'il y a peu de jeunes gens aussi bien versés dans la tactique militaire. » *The Secret History*, *op. cit.* p. 41.

référence pour la paideia homérique, que Henry signe la lettre qu'il écrit à Richard depuis la maison des parents de Bunny, quelques jours avant l'enterrement de ce dernier.

« *There was no signature, but instead a tag from the Iliad, in Greek. It was from the eleventh book, when Odysseus, cut off from his friends, finds himself alone and on enemy territory :
Be strong, saith my heart ; I'm a soldier ;
I have seen worse sights than this.* »⁵³

Dans le même esprit, Eco sacrifie au réalisme historique pour inscrire dans son roman un motif littéraire classique. Ainsi le rapport entre Guillaume et Adso ne correspond-il en rien à celui d'un moine et de son novice au Moyen-Age, mais plutôt à celui d'un chevalier et de son écuyer. Il n'était pas habituel à l'époque qu'un novice fût confié seul à un maître, en dehors de toute école ou de tout monastère. C'est pourtant ce que font les parents d'Adso lorsqu'ils chargent Guillaume de s'occuper de leur fils.

« *E su suggerimento di Marsilio, che aveva preso a benvolermi, decisero di pormi accanto a un dotto francescano, frate Guglielmo da Baskerville...* »⁵⁴

Et, de fait, lorsque le récit d'apprentissage d'Adso prendra le tour d'une enquête, conforme en cela à la démarche, chère à Guillaume, d'élucidation du monde par la lecture des signes, c'est dans la peau d'un guerrier que le disciple vit la recherche de l'assassin.

« *Preso da ardore guerriero, misi il lume in mano a Guglielmo e mi buttai alla cieca verso la scala da cui era sceso il fuggiasco. In quel momento mi sentivo come un soldato di Cristo in lotta con le legioni infernali tutte, e ardevo dal desiderio di mettere le mani sullo sconosciuto per consegnarlo al mio maestro.* »⁵⁵

En parallèle à la formation de la pensée et de la logique, le disciple se trouve donc soumis à un enseignement guerrier qui plonge ses racines dans la formation de la paideia. Si cette dimension n'est pas surprenante dans le monde de Merlin, elle l'est davantage dans le monastère de *Il nome della rosa* comme dans l'université de *The Secret History*. Cet aspect se justifie d'un point de vue narratif par la dimension policière du récit. En confrontant le disciple à l'expérience de la mort, la paideia l'oblige à agir sur un mode guerrier autant qu'intellectuel. En tant que guerrier, le disciple lutte contre un ennemi, en

⁵³ « Il n'y avait pas de signature, et à la place une citation de *L'Iliade*, en grec. Elle venait du onzième livre, là où Ulysse, séparé de ses amis, se retrouve seul en territoire ennemi.

Sois fort, dit mon cœur ; je suis soldat ;

j'ai vu spectacle pire que celui-ci. » *Ibid.* p. 454.

⁵⁴ « Et, sur la suggestion de Marsile, qui s'était pris d'affection pour moi, ils décidèrent de me placer auprès d'un docte franciscain, frère Guillaume de Baskerville. » *Il nome della rosa*, *op. cit.* pp. 21-22.

⁵⁵ « Pris d'une ardeur guerrière, je mis la lampe dans la main de Guillaume et me précipitai à l'aveuglette vers l'escalier par où était descendu le fuyard. A ce moment-là, je me sentais comme un soldat de Christ en lutte contre toutes les légions infernales, et j'ardais du désir de mettre les mains sur l'inconnu pour le remettre à mon maître. » *Ibid.* p. 168.

tant qu'étudiant, il est en quête de savoir. Parce qu'elle est une forme laïcisée de la quête, l'enquête policière mêle les deux attributs : l'ennemi du disciple c'est celui qui s'oppose à l'accomplissement de la paideia. Parce qu'il menace de dénoncer à la police le groupe de ses amis, Bunny s'interpose entre eux et l'accomplissement de leur formation. Il est donc l'homme à abattre, celui qui déchaînera sur lui une violence collective comparable à celle des *pharmacoi* antiques. Parce qu'il s'oppose à la transmission du savoir et à la circulation du livre pour lequel les moines meurent, celui qui cache le deuxième livre de la *Poétique* d'Aristote devient l'ennemi du maître et de son disciple. Ainsi l'enseignement guerrier se met-il au service de la quête du savoir.

c) Dionysos et Orphée, l'initiation archaïque

Le point final de la paideia antique était à Athènes la cérémonie d'initiation de l'éphèbe à Eleusis. L'on peut voir ici la troisième et dernière étape de la formation du disciple : le passage d'un enseignement exotérique à un enseignement ésotérique. A bien des égards, les romans que nous étudions évoquent cette étape de façon subtile et plus ou moins prononcée.

Celui qui la met en scène de la façon la moins manifeste est *Merlin* de Michel Rio. Si nous nous référons aux études les plus récentes d'un grand spécialiste contemporain de Dionysos, l'helléniste belge Marcel Detienne, le dionysisme archaïque se fonde sur le rapport entretenu avec la souillure, désignée en grec par le terme *miasma*. Souillure qui frappe celui qui s'est laissé aller à la folie dionysiaque, la *mania*.

« Trois exemples de la folie dure, de la mania conduisant au meurtre et à la souillure : voyage au bout de la nuit sur les pas de Dionysos. »⁵⁶

C'est précisément d'une folie relevant de la *mania* que Merlin est né. Comme sa mère repoussait tous les prétendants qui se pressaient à sa porte et que le père de celle-ci voulait à tout prix que sa fille unique enfante d'un héritier mâle, il brisa un tabou au moins aussi sacré sur le plan anthropologique que l'interdit du meurtre : celui de l'inceste. Lorsque sa mère raconte au jeune Merlin comment Blaise lui fit absorber une drogue pour la préparer à accueillir dans son lit le Diable, l'enfant a une vision de son propre géniteur.

⁵⁶ Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, coll. Pluriel, Paris 2008, p. 18.

« Dans mon esprit torturé apparaissaient les images d'un Satan tour à tour de feu et de nuit, hideux et splendide, cruel et pensif, usant à son gré, avec un mélange de violence et de douceur, du corps blanc et sacré de ma mère. Et soudain le tourbillon s'arrêta, et je vis nettement son visage. C'était celui du roi, mon grand-père. »⁵⁷

Dans la première phrase, l'accumulation des antonymes annonce du point de vue stylistique l'identité de l'amant : c'est d'une souillure initiale que le personnage est issu. Le récit joue des géométries variables du mythe d'Œdipe, le prince de la ville grecque la plus intimement liée au culte de Dionysos : Merlin, fils des amours incestueuses de son grand-père et de sa mère, noue avec elle lorsqu'il la retrouve un lien tout aussi ambigu.

*« Tu ne seras plus jamais dans un désert, car, voulant être pour toi tous les hommes, moi qui le suis si peu par essence et du fait de l'âge, je te prends pour mère et pour femme »⁵⁸
« Et lorsqu'elle s'étendit sur sa couche, je me dévêtis et vins m'allonger à ses côtés. Et jusqu'à l'heure de l'aube où enfin le sommeil me terrassa, je touchai et caressai avec ravissement sa chair en murmurant sans me lasser de ce mot de « mère » dont j'avais été privé jusqu'alors. Et elle me répondait avec tendresse, me couvrant de baisers et prononçant des paroles d'amour. Désormais je passais auprès d'elle toutes mes nuits avec un esprit de fils et d'amant. »⁵⁹*

Pour le disciple de Dionysos, l'expérience de la *mania* et ses conséquences, la souillure, sont, comme le rappelle Marcel Detienne, une invitation à connaître un processus de purification. Ainsi s'achève l'initiation de Merlin lorsque la mort frappe sa mère, assassinée par les sujets révoltés du vieux roi désormais mort.

« Je vis au centre de la tache noire quelque chose qui émergeait d'entre ses cuisses. C'était la poignée d'une épée enfoncée jusqu'à la garde, atrocité qui tenait à la fois du meurtre et du viol. C'était sa seule blessure, et sans doute l'avait-on fait périr ainsi pour la punir de m'avoir mis au monde. Je saisis l'arme, la retirai avec un hurlement de douleur, comme si je l'arrachais à ma propre chair, et la jetai au loin. Une pestilence coula de la plaie. Je lavai ma mère avec soin et changeai son vêtement, choisissant le plus riche que je pus trouver. »⁶⁰

Dans ce passage se trouvent tour à tour toutes les étapes de l'initiation dionysiaque : folie meurtrière, souillure et purification. En retirant l'épée, chargée ici de sa dimension phallique, Merlin efface symboliquement l'inceste dont il est né et commence sa vie d'homme et de maître.

L'initiation Dionysiaque est encore plus explicite dans *The Secret History*. La bacchanale constitue l'élément déclencheur de la trame policière du roman puisqu'elle se

⁵⁷ *Merlin, op. cit.* p. 27.

⁵⁸ *Ibid.* p. 29.

⁵⁹ *Ibid.* p. 30.

⁶⁰ *Ibid.* p. 42.

solde par la mise à mort d'un paysan, induit le meurtre de Bunny et par voie de conséquence le suicide final d'Henry. Le titre donné au roman par le traducteur français, Pierre Alien, est d'ailleurs une périphrase qui désigne le dieu lui-même, *Le maître des illusions*. Une formulation empruntée à un passage de l'ouvrage de E.R. Dodds, *The Greek and the Irrational*, que l'on trouve cité à l'exact milieu du roman.

« *Dionysus [is] the Master of Illusions, who could make a vine grow out of a ship's plank, and in general enable his votaries to see the world as the world's not.* »⁶¹

Sous l'impulsion de Henry, les étudiants de Julian décident de mettre en pratique le premier cours auquel Richard a assisté : celui consacré à la perte de soi et aux quatre démenches divines de Platon. Leur projet est de célébrer une bacchanale, en pleine forêt, non loin de l'université, dans le Vermont. Bunny est finalement exclu de l'entreprise, il ne respecte pas les rites préparatoires, il rompt le jeûne, et Richard n'y est pas invité parce qu'il est entré dans le groupe trop récemment pour faire partie de la thiasse, la communauté des fidèles. C'est donc à travers le récit que fait Henry au narrateur que la bacchanale est décrite au lecteur.

« *'You saw Dionysus, I suppose ?'*
I had not meant this at all seriously, and I was startled when he nodded as casually as if I'd asked if he'd done his homework.
'You saw him corporeally ? Goatskin ? Thyrsus ?'
'How do you know what Dionysus is ?' said Henry, a bit sharply. *'What do you think it was we saw ? A cartoon ? A drawing from the side of a vase ?'*
'I just can't believe you're telling me you actually saw-'
'What if you had never seen the sea before ? What if the only thing you'd ever seen was a child's picture – blue crayon, choppy waves ? Would you know the real sea if you only knew the picture ?'
⁶²

Tout l'intérêt de ce passage réside dans l'impossibilité pour l'initié au mystère dionysiaque de partager son expérience avec celui qui n'a pas partagé le rite. La comparaison avec la mer dessinée par un enfant souligne la différence entre la représentation du réel et la perception directe de celui-ci, à laquelle ne peut accéder que le

⁶¹ « Dionysos [est] le Maître des Illusions, capable de faire pousser une vigne sur la planche d'un navire, et en général de faire voir à ses fidèles le monde tel qu'il n'est pas. » *The Secret History, op. cit.* p. 321.

⁶² « - Vous avez vu Dionysos, je suppose ?

Je n'avais pas posé cette question sérieusement, et j'ai sursauté en le voyant hocher la tête avec autant de naturel que si je lui avais demandé s'il avait fait ses devoirs.

- Vous l'avez vu corporellement ? Sa peau de chèvre ? Son thyrsus ?
- Comment sais-tu à quoi il ressemble ? a-t-il dit un peu sèchement. Que crois-tu que nous avons vu ? Un dessin ? une figurine gravée sur un vase ?
- Je n'en crois pas mes oreilles quand tu me dis avoir *réellement* vu...
- Et si tu n'avais jamais vu la mer de ta vie ? Et si la seule chose que tu en connaissez était un dessin d'enfant – avec des vagues au crayon bleu ? Reconnaitrais-tu la mer si tu n'avais vu que cette image ? » *Ibid.* p. 197.

membre de la thiasse. Celui qui a vécu la bacchanale a vu, tandis que celui qui n'en a qu'une connaissance livresque reste extérieur à la connaissance.

Mais par-delà la bacchanale à proprement parler, tout le roman est parcouru de références aux mystère de l'initiation bachique. Comme un puzzle défait, tous les signes du rituel dionysiaque dont Marcel Detienne dresse la liste sont présents dans le roman.

« ... une débauche de signes dionysiaques : toit entrouvert, pied vacillant, bondissement, hurlement, corps déchiqueté. »⁶³

Le corps déchiqueté, c'est bien entendu celui du paysan que les étudiants ont tué durant la bacchanale, pris de la *mania*, la folie meurtrière. Si Henry reste très évasif sur ce point, le narrateur en a la révélation lorsqu'il lit un article consacré à ce fait divers dans la presse locale.

« *The mutilated corpse of Mr Mc Ree, a poultry farmer and former member of the Egg Producers Association of Vermont, was found upon his Mechanicsville farm.* »⁶⁴
« *Horrified, I leaned closer – the word mutilated had electrified me, it was the only thing I could see on the page...* »⁶⁵

Le motif du pied vacillant est plus subtil. La jambe et le pied sont des parties essentielles du corps dionysiaque, le dieu lui-même ayant grandi, c'est bien connu, dans la cuisse de Zeus. C'est par leur démarche, Marcel Detienne le rappelle, que se reconnaissent les bacchantes. L'helléniste évoque ainsi une danse qui était pratiquée par les femmes lors des Dionysies champêtres.

« *Il s'agit de marcher sur une seule jambe, de sauter à cloche-pied.* »⁶⁶

Ce qui n'est pas sans évoquer un épisode du roman. Alors que les étudiants préparent leur bacchanale, Camilla, la seule fille de la thiasse, se plante un morceau de verre dans le pied alors qu'elle marche au bord d'un lac.

« *In the water, a dark plume of blood blossomed by her foot ; as I blinked, a thin red tendril spiraled up and curled over her pale toes, undulating in the water like a thread of crimson smoke.* »⁶⁷

⁶³ Marcel Detienne, *op. cit.* p. 99.

⁶⁴ « Le corps mutilé de M. Mc Ree, éleveur de poulets et ancien membre de l'Association des Producteurs d'Œufs du Vermont, a été retrouvé près de sa ferme de Mechanicsville. » *The Secret History, op. cit.* p. 366.

⁶⁵ « Horrifié, je me suis penché un peu plus – le mot mutilé m'avait électrisé, je n'avais rien vu d'autre sur la page... » *Ibid.* p. 366.

⁶⁶ Marcel Detienne, *op. cit.* p. 75.

⁶⁷ « Au fond, une volute de sang noir s'épanouissait près de son pied ; j'ai cligné des yeux et un mince tentacule rouge s'est enroulé en spirale sur la blancheur de ses orteils, ondulant sous l'eau comme un filet de fumée cramoisie. » *The Secret History, op. cit.* p. 112.

Lorsqu'il évoque le mince tentacule rouge, le narrateur utilise le même mot, *spiraled*, qui lui a permis de décrire la voix de la chanteuse anonyme dont il entendait la voix le soir de son arrivée à Hampden, un terme qui évoque, par-delà le sang et la voix dans les pages que nous lisons, les vrilles de la vigne ou du lierre, les deux plantes liées à la figure de Dionysos.

«...and the faraway soprano spiraled on and on in the darkness like some angel of death...»⁶⁸

Quant au toit ouvert, particularité architecturale des temples de Dionysos qui donne son titre à un ouvrage de Marcel Detienne⁶⁹, il trouve un écho dans le récit lorsque, durant l'hiver, le narrateur manque mourir de froid à cause du toit troué de l'appartement dans lequel il passe les vacances. Par cette brèche, la neige tombe dans sa chambre. Rappelons que les grandes Dionysies se tenaient en hiver, et c'est d'ailleurs une allusion à un lieu sacré qui échappe à Henry lorsqu'il rejoint Richard dans ce lieu inhospitalier.

« 'Some little place I've got here, huh ?' I said, and laughed.
He glanced up at the hole in the ceiling. 'Yes,' he said brusquely. 'Not unlike the Pantheon.' »⁷⁰

L'expérience initiatique est pour Merlin centrée autour d'un personnage, la mère. Pour les étudiants de Julian Morrow elle se cristallise lors d'un événement et de ses conséquences, la bacchanale. Pour Adso, elle est géographiquement tenue dans un lieu : l'Edifice. L'Edifice, et pas seulement la bibliothèque. Car l'initiation d'Adso se fait sur deux plans, l'un intellectuel et l'autre corporel, et à chacun de ces plans correspond un niveau de l'édifice.

Dans son organisation topographique, la bibliothèque offre à Adso un reflet du monde, un *speculum mundi*, nous l'avons vu. En tant que labyrinthe, elle constitue de surcroît le lieu privilégié de l'initiation. C'est l'abbé qui, dès sa première conversation avec Guillaume, révèle les dangers de cet endroit afin de dissuader le personnage de porter son enquête dans cette direction.

⁶⁸ « tandis que la chanteuse lointaine déroulait ses spirales dans l'obscurité comme un ange de la mort... »
Ibid. p. 13.

⁶⁹ Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, *op. cit.*

⁷⁰ « 'Un sacré petit endroit que je me suis trouvé, hein ?' ai-je dit en riant.
Il a jeté un coup d'œil au trou du plafond. 'Oui, a-t-il fait d'un ton brusque. Un peu comme le Panthéon.' »
The Secret History, *op. cit.* p. 145.

« La biblioteca se difende da sola, insondabile come la verità che ospita, ingannevole come la menzogna che custodisce. Labirinto spirituale, è anche labirinto terreno. Potreste entrare e potreste non uscire. »⁷¹

Occupant le haut de l'Edifice, elle représente la partie spirituelle de la construction. Au rez-de-chaussée se trouvent le réfectoire et les cuisines. Comme si le bâtiment pouvait symboliquement se voir comme un organisme titanesque organisé de façon verticale, l'esprit placé au-dessus du bas corporel. C'est dans cet être de pierre qu'Adso va connaître son initiation. Commencée comme il se doit en compagnie de son maître, elle débute par une visite du labyrinthe et une perte de soi.

« Dove si penetra finalmente nel labirinto, si hanno strane visioni e, come accade nei labirinti, ci si perde. »⁷²

Telle est la notule qui précède le chapitre consacré à la première exploration de la bibliothèque. Et c'est à l'étage inférieur que se déroule pour Adso la première phase de son initiation à proprement parler. Au milieu exact du roman, en pleine nuit, alors que Guillaume est parti à la recherche de l'assassin supposé, le disciple se retrouve seul dans les cuisines. C'est dans ce lieu voué à la chair qu'il va connaître l'expérience de l'amour physique avec une jeune paysanne venue là pour s'offrir au cellérier en échange d'un peu de nourriture. A l'issue de cette initiation du corps et de la chair, inhabituelle chez un novice bénédictin, le jeune-homme sombre dans le sommeil, la petite mort figurant ici la mort symbolique caractéristique de tout rite initiatique.

« Fu immerso in tali sensazioni di inenarrabile gaudio interiore, che mi assopii. »⁷³

Adso, pour parachever son parcours initiatique, retourne enfin dans la bibliothèque et, se séparant de son maître, parcourt des ouvrages consacrés à l'amour.

« E mi cadde l'occhio su di un libro non grande, adorno di miniature molto difformi (per fortuna !) dal tema, fiori, viticci, animali a coppia, qualche erba medicinale : il titolo era Speculum amoris, di fra Massimo da Bologna, e riportava citazioni di molte altare opere, tutte sulla malattia d'amore. »⁷⁴

⁷¹ « La bibliothèque se défend toute seule, insondable comme la vérité qu'elle héberge, trompeuse comme le mensonge qu'elle enserme. Labyrinthe spirituel, c'est aussi un labyrinthe terrestre. Vous pourriez entrer et vous ne pourriez plus en sortir. » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 46.

⁷² « Où l'on pénètre dans le labyrinthe, l'on a d'étranges visions et, comme il arrive dans les labyrinthes, on s'y perd. » *Ibid.* p. 173.

⁷³ « Ce fut sur le coup de telles sensations d'indicible jouissance intérieure que je m'assoupis. » *Ibid.* p. 253.

⁷⁴ « Et mon œil tomba sur un livre pas très grand, orné d'enluminures fort différentes (heureusement !) du thème, des fleurs, des vrilles, des animaux par couples, quelques herbes médicinales : son titre était *Speculum amoris*, de fra Maxime de Bologne, et il rapportait des citations de maints ouvrages, tous sur la maladie d'amour. » *Ibid.* p. 325.

Dans ce *speculum mundi* qu'est la bibliothèque, le novice trouve donc un *Speculum amoris* qui lui permet de reporter sur le plan intellectuel l'expérience physique vécue dans l'étage inférieur de l'Edifice, ce lieu du bas corporel. Il s'agit là d'une expérience initiatique qui relève autant de Dionysos que d'Orphée dans la mesure où Adso trouve celle qu'il aime dans le lieu chthonien des cuisines et qu'il traverse l'Edifice et son labyrinthe pour en ressortir autre. Cette confusion entre le motif orphique et le motif dionysiaque ne doit pas nous surprendre, Dionysos étant un dieu chthonien au même titre que Hadès. C'est ce que rappelle Maria Daraki l'ouvrage qu'elle a consacré au dieu de la démesure.

« « Dionysos et Hadès sont un seul et même dieu », dit Héraclite dans un fragment jugé énigmatique : il heurte, on le comprend, toute sensibilité formée sur le modèle du « joli Bacchus » romain, dieu du vin couronné de fleurs, sur lequel la Renaissance a porté son choix ; comme il contredit l'idée organisatrice du panthéon grec, qu'un dieu ne se réduit pas à un autre. »⁷⁵

Dans tous les cas, l'expérience initiatique qui parachève la paideia se caractérise par une mise en jeu du corps et sa confrontation avec un interdit, qu'il s'agisse de l'inceste, de la mise à mort d'une victime expiatoire ou d'une expérience de l'amour physique en violation avec le vœu de chasteté prononcé par le novice. La formation du disciple passe toujours par cette phase de transgression d'un interdit premier.

3 Trois moments de la paideia

a) Elévation

Pour chacun des romans qui nous intéressent, la structure narrative rend compte des étapes de la paideia. Celle-ci commence par une élévation du disciple sous la férule du maître. Il s'agit pour l'élève de faire son entrée dans un monde nouveau. Une entrée qui n'est possible que grâce à l'enseignement qu'il va recevoir.

⁷⁵ Maria Daraki, *Dionysos*, Arthaud, Paris, 1985, pp. 22-23.

Dans *The Secret History*, le narrateur souligne à l'envi durant tout le début de son récit la fascination qu'il éprouve pour les étudiants de Julian. Ils forment un groupe uni, une sorte de cercle parfaitement clos dans lequel il est persuadé de ne pouvoir rentrer. Le monde dans lequel le disciple veut pénétrer se caractérise avant tout par son inaccessibilité.

« *Four boys and a girl, they were nothing so unusual at a distance. At a distance. At close range, though, they were an arresting party – at least to me, who had never seen anything like them, and to whom they suggested a variety of picturesque and fictive qualities.* »⁷⁶
« *All of them, to me, seemed highly unapproachable.* »⁷⁷

La première fois que Richard leur adresse la parole, dans la bibliothèque où le groupe finit un exercice de thème grec, l'épisode s'achève par un départ monolithique, quasi martial, des étudiants. Même leur façon de se déplacer, en groupe compact, semble interdire à quiconque de prendre place parmi eux.

« *They strolled off and I stood where I was and watched them go, walking out of the library in a wide phalanx, side by side.* »⁷⁸

Lorsque, peu après, Richard accepte les conditions imposées par Julian Morow pour devenir son élève, le choisir pour conseiller pédagogique, suivre presque exclusivement ses cours, c'est précisément parce qu'il rêve d'intégrer le groupe de ces étudiants qu'il admire.

« *His students – if they were any mark of his tutelage – were imposing enough, and different as they all were they shared a certain coolness, a cruel, mannered charm which was not modern in the least but had a strange cold breath of the ancient world : they were magnificent creatures [...] I envied them, and found them attractive ; moreover this strange quality, far from being natural, gave every indication of having been intensely cultivated. [...] Studied or not, I wanted to be like them. It was heady to think that these qualities were acquired ones and that, perhaps, this was the way I might learn them.* »⁷⁹

⁷⁶ « Quatre garçons et une fille, n'ayant rien de très particulier à les voir de loin. Néanmoins, de plus près, c'était un groupe qui attirait le regard – du moins le mien, qui n'avait jamais rien vu de tel, et qui m'évoquait diverses qualités pittoresques et fictionnelles. » *The Secret History, op. cit.* p. 18.

⁷⁷ « Tous me paraissaient hautement inapprochables. » *Ibid.* p. 19.

⁷⁸ « Ils sont partis et je suis resté sur place à les regarder sortir de la bibliothèque, comme une phalange grecque, côte à côte sur un seul rang. » *Ibid.* p. 25

⁷⁹ « Ses élèves – pour autant qu'ils fussent représentatifs de sa tutelle – possédaient quelque chose d'impressionnant, et avaient en commun, malgré leurs différences, un sang froid, un charme maniéré et cruel qui, pas du tout moderne, présentait l'étrange parfum glacé de l'ancien monde : c'étaient des créatures magnifiques [...] Je les enviais et je les trouvais attirants ; cette étrangeté, qui plus est, loin d'être naturelle, donnait toute apparence d'avoir été cultivée avec acharnement. [...] Préméditée ou pas, j'avais envie de leur ressembler. Il était grisant de penser que ces qualités étaient acquises, et qu'il y avait peut-être ici moyen de les apprendre. » *Ibid.* p. 34.

Dans ce passage fondamental, toute la terminologie de la paideia se trouve rassemblée : *students, tutelage, shared, cultivated, studied, acquired, learn*. Et son principe premier est clairement formulé. L'étudiant, *student*, sous la férule du maître, *tutelage*, entre dans un cercle inconnu, *shared*, dans lequel il va travailler, *cultivated, studied, learn*, afin de faire siennes les qualités de ceux qu'il admire, *acquired*. Et ce, afin de devenir autre : *I wanted to be like them*. C'est pour se déprendre de lui-même que le disciple entre dans le monde de la paideia. Il le fait aussi en se coupant à jamais du monde qu'il quitte pour rejoindre le cercle fermé du maître.

« *To do what he asked was tantamount to my transferring entirely out of Hampden College into his own little academy of ancient Greek, student body five, six including me.* »⁸⁰

Ce rapport mimétique que le disciple entretient avec le maître est clairement évoqué par Adso lorsque Guillaume lui explique, au début du roman, de quelle façon il a recueilli les indices qui lui ont permis de retrouver la trace du cheval de l'abbé.

« *La sua spiegazione inoltre mi parve a quel punto tanto ovvia che l'umiliazione per non averla trovata da solo fu sopraffatta d'all'orgoglio di essere ormai compartecipe e quasi mio congratulatai con me stesso per la mia acutezza.* »⁸¹

Tout se passe ici comme si la science du maître pouvait contaminer le disciple par simple osmose, tout comme l'espère Richard dans *The Secret History*. C'est d'ailleurs en termes quasiment mystiques que le narrateur de *Il nome della rosa* poursuit son récit et commente l'enseignement qu'il vient de recevoir.

« *Tale è la forza del vero che, come il bene, è diffusivo di sé. E sia lodato il nome santo del notre signore Gesù Cristo per questa bella rivelazioni che ebbi.* »⁸²

Le terme ici employé de « révélation », *rivelazioni*, souligne la dimension sacrée de la parole magistrale qui conduit le disciple à une épiphanie du sens. De fait, la marque imprimée par le maître dans l'esprit de son élève perdure toute la vie de ce dernier. Et lorsqu'il évoque dans le prologue la décadence des mœurs de son temps, Adso, devenu vieux et confiant au vélin de son manuscrit le récit de ses sept jours dans l'abbaye, rappelle combien l'enseignement de Guillaume fut déterminant.

⁸⁰ « Faire ce qu'il demandait équivalait à quitter entièrement l'université de Hampden pour sa petite école de grec ancien qui comptait cinq étudiants, six moi compris. » *Ibid.* p. 33.

⁸¹ « En outre, son explication me sembla à ce point-là si évidente que l'humiliation de ne l'avoir pas trouvée tout seul céda le pas à l'orgueil d'être dans le coup et s'en fallait de peu que je ne me félicitasse moi-même pour ma finesse d'esprit. » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 33.

⁸² « Telle est la force du vrai qui, comme le bien, se diffuse de soi-même. Et loué soit le nom saint de Notre Seigneur Jésus-Christ pour cette belle révélation que j'eus. » *Ibid.* p. 33.

« *Tutto è sviato dal su proprio cammino. Siano rese grazie a Dio che io a quei tempi acquisii dal mio maestro la voglia di apprendere e il senso della retta via, che si conserva anche quando il sentiero è tortuoso.* »⁸³

La métaphore filée du chemin, dont les termes jalonnent cet extrait, donne à l'apprentissage son sens le plus profond, comme pour le passage de *The Secret History* commenté ci-dessus. Le monde d'Adso, moine bénédictin marqué par l'idéalisme chrétien, devrait, en tant que création divine, voir les choses suivre leur cours naturel, *su proprio cammino*. Mais la décadence de la civilisation, qu'il déplore tout au long de son récit, induit une déviation de cet ordre voulu par Dieu, *tutto è sviato*. Ce qu'il a retenu du maître et de son enseignement, c'est au sens étymologique une orthodoxie, *il senso della retta via*. Une aptitude à aller vers le bien contre la sinuosité du cours du temps, *anche quando il sentiero è tortuoso*.

Dans *Merlin*, Michel Rio nous offre le point de vue opposé et complémentaire du maître. Si Merlin conçoit son projet dans une perspective politique et philosophique, et non mystique, l'objectif, la réalisation d'un monde idéal, passe par la même voie, la formation idéale du disciple voué à dominer ce monde.

Comme Julian lorsqu'il fait en sorte que ses étudiants aient le moins de contacts possibles avec d'autres professeurs, Merlin isole Arthur. Quand le père adoptif à qui il a confié l'enfant demande au maître d'offrir aussi un enseignement à son fils naturel, la réponse est sans réplique possible :

« *...cette faveur n'est pas telle qu'elle puisse lui valoir une éducation de roi, et encore moins l'éducation de ce roi en particulier. C'est une alchimie délicate qui ne tolère pas de corps étranger. Sinon pourquoi aurais-je éloigné Arthur de la cour ?* »⁸⁴

Le langage n'est certes pas celui d'Adso, pétri de théologie, mais celui d'un scientifique qui se présente moins comme un enchanteur que comme un alchimiste. Les éléments qu'il mêle dans son grand œuvre sont les qualités en germe du futur roi. Les passions humaines étant les impuretés, les *miasma*, dont il veut le préserver durant son apprentissage.

« *... si on veut dominer un esprit de telle sorte qu'ensuite il se domine lui-même, il ne faut pas l'éduquer au milieu des passions. Ton père est un grand roi, mais chez lui on ne peut dissocier la générosité de la violence, la sagesse de la folie, le calcul de l'impulsion...* »⁸⁵

⁸³ « Tout est détourné de son propre cours. Dieu soit loué, moi, en ces temps-là, j'acquis de mon maître l'envie d'apprendre et le sentiment du droit chemin, qu'on garde quand bien même la sente serait tortueuse. » *Ibid.* p.23.

⁸⁴ *Merlin*, op. cit. p. 62.

⁸⁵ *Ibid.* p. 63.

Comme souvent sous la plume de Michel Rio, c'est le recours à l'énumération et au jeu des antonymes qui scande la phrase. Le projet de Merlin tient dans le choix délibéré de dissocier par son enseignement les vertus nécessaires des faiblesses néfastes, autrement dit, créer un être parfait, un être de raison pour le mettre à la tête du monde rêvé qu'il veut fonder.

« *Un roi actif et songeur, car sans l'action le songe est creux, et sans le songe, frère de l'idéal, l'action est vaine.* »⁸⁶

Il y a dans cette ambition comme le reflet de l'idéalisme platonicien que l'on peut trouver dans la *République*, la formation d'un roi-philosophe. Un personnage parfait pour un système politique utopique.

« *Un roi qui pourra susciter les passions sans jamais en éprouver lui-même, car dans passion il y a soumission, et un roi ne se soumet qu'à sa propre conscience. Pas aux sentiments. [...] La justice n'est pas un sentiment mais une loi. Et le rôle du roi est de penser la loi, pour l'éternité.* »⁸⁷

Dans le projet de Merlin, le disciple n'est que l'outil éphémère qui va instaurer un ordre éternel.

b) Mise à l'épreuve

Après cette étape, le disciple se détache du maître, ou inversement, et cherche à trouver les jalons d'une initiation personnelle, affranchie de l'autorité magistrale. La mise à l'épreuve prend donc la forme d'une solitude volontaire ou imposée qui laisse le disciple seul dans un monde dont le maître lui a donné les clefs. Une épreuve douloureuse dans tous les cas.

Dans *The Secret History*, c'est l'expérience bachique qui conduit les étudiants de Julian à une prise de distance vis à vis de leur maître. A l'instar d'Adso qui retourne seul dans la

⁸⁶ *Ibid.* p. 63.

⁸⁷ *Ibid.* pp. 63-64.

bibliothèque, Henry et ses camarades décident de mettre en application le cours de Julian sur la perte de soi et les folies divines.

« *‘Do you remeber last fall, in Julian’s class, when we studied what Plato calls telestic madness ? Bakcheia ? Dionysiac frenzy ?’*
‘Yes,’ I said, rather impatiently. It was just like Henry to bring up something like this right now.
‘Well, we decided to try to have one.’
For a moment I thought I hadn’t understood him.
‘what ?’ I said
‘I said we decided to try to have a bacchanal.’ »⁸⁸

Cette expérience constitue un affranchissement à plus d’un titre. Elle les coupe du maître dans la mesure où ce dernier ne pourra être mis au courant de son résultat : le meurtre du fermier par Henry et Charles, alors sous l’emprise du délire bachique. Car, bien entendu, s’il était au courant du projet de ses étudiants, Julian n’a rien su de ses tragiques conséquences.

« *‘He knows you killed that guy ?’*
‘Really, you needn’t be so loud,’ said Henry sharply, turning in his chair. Then, in a quieter voice :
‘He knew what we were trying to do. And approved. The day after it happened, we drove out to his house in the country. Told him what happened. He was delighted.’
‘You told him everything ?’
‘Well, I saw no point in worrying him, if that’s what you mean...’ »⁸⁹

La bacchanale est également la première étape d’un enchaînement tragique de conséquences. Bunny, tenu à l’écart du rite, exclu de la thiasse pour son manque de sérieux, nourrit très vite des soupçons et devient pour tous un danger à éliminer. La mise à l’écart du groupe devient pour Bunny une épreuve insupportable et qui déstabilise profondément son être.

« *He sailed through the world guided only by the dim lights of impulse and habit, confident that his course would throw up no obstacles so large that they could not be plowed over with sheer force of momentum. But his instincts had failed him in the new set of circumstances presented by the murder. Now that the old trusted channel-markers had, so to speak, been rearranged in the dark, the automatic-pilot mechanism by wich his psyche navigated was useless ; decks awash, he floundered aimlessly, running on sandbars, veering off in all sorts of bizarre directions.»⁹⁰*

⁸⁸ « ‘Tu te rappelles à l’automne dernier, au cours de Julian, quand nous avons étudié ce que Platon appelle la démence téléstique ? *La Bakcheia* ? La folie dionysiaque ?’

‘Oui.’ Je m’impatiais. C’était tout lui, sortir un truc de ce genre à ce moment-là.

‘Eh bien, nous avons décidé d’essayer d’en faire une.’

Un moment j’ai cru que je n’avais pas compris. ‘Quoi ?’

‘Je dis que nous avons décidé d’essayer de faire une bacchanale.’ » *The Secret History, op. cit.* p. 191.

⁸⁹ « *‘Il sait que tu as tué ce type ?’*

‘Vraiment, inutile de parler si fort’ a-t-il dit d’un ton sec en se tournant sur sa chaise. Il a continué, plus calmement. ‘Il savait ce qu’on essayait de faire. Et l’approuvait. Le jour d’après, nous sommes allés à sa maison de campagne. Lui raconter ce qui s’était passé. Il était ravi.’

‘Vous lui avez tout dit ?’

‘Oh, je ne vois pas l’intérêt qu’il y avait à l’inquiéter, si c’est ce que tu veux dire...’ » *Ibid.* p. 283.

⁹⁰ « Il voguait de par le monde uniquement guidé par les faibles lueurs de l’habitude et du caprice, convaincu que sa course ne rencontrerait aucun obstacle qu’il ne puisse renverser par la seule force de l’inertie. Or, dans les nouvelles circonstances présentées par le meurtre, ses instincts lui avaient fait défaut.

S'opposant à la métaphore filée du chemin qui illustrait le cours de la paideia sous la plus d'Umberto Eco, nous trouvons ici sous celle de Donna Tartt l'image du bateau qui aurait brisé sa barre. Exclu de la thiasse, n'ayant pas vécu l'expérience de l'initiation dionysiaque et n'en sachant que sa conséquence la plus macabre, Bunny quitte la voie et n'est plus capable de trouver une destination. L'étudiant n'est plus un disciple.

Dans *Il nome della rosa*, le disciple passe de la peur du monde au désir de l'explorer par ses propres moyens. Alors qu'il s'endort après avoir écouté les premières conclusions de Guillaume sur les mystères qui ensanglantent l'abbaye, c'est la peur d'Adso face au monde qui l'entoure qui reprend le dessus.

« Mentre mi 'Salva me ab ore leonis,' pregai addormentandomi coricavo conclusi che mio padre non avrebbe dovuto mandarmi per el mondo, che era più complicato di quanta pensassi. Stavo imparando troppe cose.. »⁹¹

Dans cette prière, Adso utilise les termes par lesquels sera désignée plus loin, et par périphrase, la pièce interdite de la bibliothèque. *Le finis africae, hic sunt leones*. A la fin du roman, c'est Jorge lui-même qui reprend la métaphore du lieu où résident les lions, pour souligner l'interdit de la recherche, la mise en garde contre l'orgueil intellectuel né du savoir.

« Ci sono dei confini al di là dei quali non è permesso andare. Dio ha voluto che su certe carte fosse scritto : *hic sunt leones*. »⁹²

Par la suite, Adso trouvera plusieurs voies d'accès au savoir qui ne passent pas par Guillaume. Comme dans le *Merlin* de Michel Rio, c'est la confrontation du disciple au chaos qui pousse ce dernier à se détacher de la fêrule du maître. Dans *Il nome della rosa*, c'est l'hérésie qui représente la matérialisation terrestre du chaos. Elle est un sujet récurrent de conversations entre Guillaume et Ubertain, entre Guillaume et l'abbé, elle est l'obsession de l'inquisiteur, Bernard Gui. Adso ignore tout de l'histoire de l'hérésie, et les explications de Guillaume lui semblent trop évasives. Pour le disciple, cette parcelle de chaos dans la représentation idéale qu'il se fait du monde nécessite à tout prix la

Maintenant que ses vieilles et fidèles balises avaient été, pour ainsi dire, réarrangées dans le noir, le mécanisme de pilotage automatique grâce auquel sa psyché naviguait devenait inutile ; le pont inondé, il errait à la dérive, s'échouait sur des bancs de sable, cinglait dans les directions les plus bizarres. » *Ibid.* pp. 248 – 249.

⁹¹ « Tandis que je me couchais, je conclus que mon père n'aurait pas dû m'expédier de par le monde, qui s'avérait plus compliqué que je ne pensais. J'étais en train d'apprendre trop de choses à la fois. 'Salva me ab ore leonis', priai-je en m'endormant. » *Il nome della rosa*, *op. cit.* p. 160.

⁹² « Il est des bornes qu'il n'est pas permis de passer. Dieu a voulu que dans certains parchemins fût écrit : 'Hic sunt leones.' » *Ibid.* p. 482

recherche d'une explication. Comme son maître ne la lui fournit pas, il ira la chercher ailleurs.

La première forme que prend cet affranchissement du disciple est la recherche d'un maître de substitution. C'est tout naturellement qu'Adso se tourne donc vers Ubertin, ce vieux franciscain ami de Guillaume.

*« Ormai non potevo più resistere. Chi era questo frate che incuteva terrore e chiunque lo udisse nominare ? Decisi che non potevo restare più a lungo in preda al mio desiderio di sapere. Un'idea mi attraversò la mente. Ubertino ! »*⁹³

Il est remarquable de constater qu'ici, une fois de plus, la volonté de savoir s'exprime chez le disciple avec les mêmes mots que le désir de la chair. Comme lorsqu'il tombe dans les bras de la jeune paysanne, Adso est frappé par l'impossibilité de résister à la tentation, *non potevo*, répété dans deux phrases successives. Une tentation désignée par le terme choisi de « désir », *al mio desiderio*.

Deuxième forme prise par l'affranchissement : le retour dans la bibliothèque. Cette fois-ci, fort de l'enseignement reçu par son maître, le disciple retourne seul dans le lieu symbolique de l'initiation. Et il y trouve les ouvrages qui vont satisfaire sa curiosité intellectuelle à propos de la question hérétique. Mais c'est moins l'envie de savoir qui le pousse à s'y rendre que le désir de liberté.

*« Non uscii dalla chiesa. Il colloquio con Ubertino mi aveva indotto n'ell animo, e nelle viscere, uno strano fuoco e una indicibile inquietezza. Forse per questo mi trovai incline alla disobbedienza e decisi di tornare da solo in biblioteca. Non sapevo neppure io cosa cercassi. Volevo esplorare da solo un luogo ignoto, mi affascinava l'idea di potermi orientare senza l'aiuto del mio maestro. Ci salli come Dolcino en salito sul monte Rubello. »*⁹⁴

Ce désir de liberté, Adso l'élève par la comparaison finale au rang d'une démarche de révolte, *mi trovai incline alla disobbedienza*. Tel Dolcino, il se libère des lois du siècle pour partir à la conquête d'un monde inconnu. Comparable à la Tour de Babel du fait de sa localisation au sommet de l'édifice et des ouvrages dans toutes les langues qu'elle abrite, la bibliothèque l'est aussi du fait que son ascension est vécue par le personnage comme un défi lancé aux règles de l'abbaye, de la paideia, et du monde entier. Adso

⁹³ « Désormais je ne pouvais plus résister. Quel était ce frère qui inspirait la terreur à quiconque l'entendait nommer ? Je décidai que je ne pouvais pas rester plus longtemps en proie à mon désir de savoir. Une idée me traversa l'esprit. Ubertin ! » *Ibid.* p. 198.

⁹⁴ « Je ne sortis pas de l'église. L'entretien avec Ubertin avait amené dans mon esprit, et dans mes viscères, un étrange feu et une indicible agitation. A telle enseigne que je me trouvais sans doute pour cela enclin à la désobéissance et décidai de retourner seul dans la bibliothèque. Je ne savais pas moi-même ce que j'y cherchais. Je voulais explorer tout seul un endroit inconnu ; me fascinait l'idée de pouvoir m'y orienter sans l'aide de mon maître. J'y grimpai comme Dolcino sur le mont Rubello. » *Ibid.* p. 234.

s'affranchit d'abord de l'aide du maître, *senza l'aiuto de mio maestro*. Une fois encore, c'est le désir qui aiguillonne le disciple, un désir de l'esprit qui semble de plus en plus comparable à celui de la chair puisqu'il brûle le jeune-homme, *n'ell animo, e nelle viscere, un strano fuoco*. L'association des mots *viscere* et *fuoco* annonce d'ailleurs les épisodes qui suivent. Pris par le démon de la sagesse, pour reprendre une expression d'Ubertin, Adso calme le feu qui arde ses viscères en allant explorer ceux du labyrinthe. Là, il se remémore la mise à mort sur le bûcher d'un hérétique, spectacle auquel il a assisté peu après son arrivée en Italie. Sortant du labyrinthe, il rencontre la jeune fille avec qui il découvre les plaisirs de la chair, comme si le corps de la femme pouvait aussi être considéré comme un monde à découvrir, *un luogo ignoto*. Une confusion remarquable s'instaure ici entre le personnage et le décor central du récit. Comme si le passage du temps induisait le narrateur, Adso vieilli et reclus dans sa cellule du monastère de Melk, à mêler dans un même élan poétique la personnification de l'Edifice, les images bibliques et historiques de l'orgueil, et le corps du novice qu'il fut. Trois univers embrasés par la quête du savoir.

Dans le roman de Michel Rio, c'est le maître qui se détache de ses élèves. Le disciple n'est pour Merlin qu'un moyen au service d'une fin supérieure, la création d'un royaume parfait. Finalement, le maître quitte ceux qu'il a instruits afin de vérifier la stabilité de son œuvre.

*« Le temps est venu pour moi, dis-je à Arthur, de me séparer de ma création, et ainsi de savoir si elle est durable ou éphémère, si elle peut vivre d'elle-même ou si elle dépend de la volonté et de la conviction d'un seul homme, ce que prétendait Uther. Je vais donc te laisser seul à ton monde, qui désormais n'est plus le mien. »*⁹⁵

Il laisse pourtant derrière lui des élèves qui ne sont pas prêts à affronter le déchirement de cette séparation. Morgane la première avait, dès son plus jeune âge, confié à Merlin qu'elle ne voulait pas qu'il la quittât, et la peur qu'elle pressentait à ce moment grandira après le départ de Merlin et la poussera à détruire l'œuvre de son maître.

*« Avec toi je n'ai pas peur, Merlin. Aime-moi. Aime-moi toujours et je ne mourrai pas. »*⁹⁶

⁹⁵ *Merlin, op. cit.* p. 117.

⁹⁶ *Ibid.* p. 71.

Ne pouvant dans un premier temps s'en prendre au monde parfait créé par Merlin, Morgane va d'abord s'ingénier à semer dans la création ordonnée les germes du chaos. Jusqu'à ce que Merlin, excédé, l'invite à l'exil.

« Je te donne Avalon, la riche et belle île des Pommiers, au large des côtes nord de Bénoïc. Dès à présent, cette île ne fait plus partie de Logres, mais devient une terre soumise à ta propre loi. [...] De sorte que si tu veux créer un enfer circonscrit au milieu du royaume de la Table Ronde, tu le peux, mais dans cet enfer, il n'y aura que des damnés volontaires. »⁹⁷

Là où Adso se libère de la fêrle magistrale en se rendant sans Guillaume dans le lieu initiatique qu'est la bibliothèque, Morgane se révolte en opposant à l'œuvre de son maître l'édification d'un microcosme, l'île d'Avalon, dans lequel elle pourra élever celui qui jettera à bas le projet de Merlin : Mordred.

c) Chute

Dans les trois romans que nous étudions, la paideia s'achève par un échec du disciple. Celui-ci s'avère incapable de rejoindre le maître au sens où il ne peut de façon autonome appliquer les leçons qu'il a apprises de lui.

Dans *Merlin*, de Michel Rio, les forces de la passion que redoutait tant le personnage éponyme prennent le dessus dans la personne d'Arthur. Cet élève qui devait incarner le souverain idéal et dépassionné d'un monde parfait est dévoré par un amour d'autant plus coupable et destructeur qu'il a pour objet sa demi-sœur Morgane.

« Morgane est le chaos, me dit Arthur, Un chaos où s'anéantit toute finalité, où le bâtisseur méticuleux et acharné qui a reçu en héritage ce souci impérieux du but se perd avec délices. Morgane est l'obsession des sens qui tue dans la pensée l'obsession du projet. Elle est le présent absolu qui ronge le fragile devenir. »⁹⁸

Cet échec du disciple est à attribuer au maître lui-même dans la mesure où ce dernier a, en fin de compte, mieux réussi la formation de celle qui va se vouer au chaos et à la destruction, que la formation de celui qui devait incarner un ordre idéal.

Ces forces du chaos qui obsèdent Merlin prennent le dessus et c'est finalement le royaume de Logres tout entier qui sombre dans l'apocalypse d'un champ de bataille.

« Lorsque j'arrivai à Camlann, tout était consommé. [...] »

⁹⁷ *Ibid.* p. 107.

⁹⁸ *Ibid.* p. 88.

Cette apocalypse, qui marquait mes retrouvailles avec un monde dont je ne percevais que la dépouille, me ramenait à une genèse, à un autre cheminement au milieu d'un charnier, mon premier contact avec la mort massive. J'entendais la voix grave, aimée et haïe, de celui dont la foi avait fini par triompher ; « Il n'y a que la guerre, Merlin. » »⁹⁹

En fin de compte, le personnage se retrouve dans la situation du disciple qui a échoué pour n'avoir pas retenu la leçon essentielle de son premier maître. L'effondrement du monde de Merlin est à la fois dû aux conséquences des erreurs commises par ses disciples et aux faiblesses de celui qui a rêvé ce projet.

Cette fin apocalyptique, nous la retrouvons également à la fin du roman de Umberto Eco, *Il nome della rosa*. Avec une ironie cruelle, les deux voies qui ont permis à Adso de s'affranchir de son maître connaissent la même fin : elles sont détruites pas le feu.

C'est le cas de la bibliothèque, bien sûr, qui est anéantie par les flammes lors de l'ecpyrose finale. L'épilogue sonne le glas de cet incendie qui a noyé l'abbaye dans un déluge de flammes.

« L'abbazia arse per tre giorni e per tre notti e a nulla valsero gli ultimi sforzi. »¹⁰⁰

Les sept jours sur lesquels le récit se déploie consistent finalement une sorte de genèse inversée qui aboutit à la fin de ce *speculum mundi* qu'était la bibliothèque. Un mort par jour pour répondre à la création divine des sept premiers jours. Un effondrement final. Le feu qui dormait dans l'esprit et les viscères d'Adso lorsqu'il s'est lancé seul à l'assaut de l'Edifice a fini par consumer tout le monde qu'il explora. Y compris celle avec qui il découvrit l'amour, puisque la jeune fille, arrêtée par l'Inquisition, est vouée à finir elle aussi sur le bûcher. C'est d'ailleurs ce que Guillaume explique à son disciple ; lui offrant une leçon particulièrement difficile à entendre et à accepter.

« 'E la ragazza ?' »

'Te l'ho detto, è carna bruciata. Ma arderà prima, lungo il cammino, a edificazione di qualche paesello cataro lungo la costa. Ho sentito dire che Bernardo dovrà incontrarsi con il suo collega Jacques Fourier [...] et una bella strega da mettere sulla catasta aumenterà il prestigio e la fama di entrambi... ' »¹⁰¹

⁹⁹ *Ibid.* p. 132.

¹⁰⁰ « L'abbaye brûla pendant trois jours et pendant trois nuits, et les derniers efforts ne servirent de rien. » *Il nome della rosa*, *op. cit.* p. 499.

¹⁰¹ « - Et la fille ? »

- Je te l'ai dit, c'est de la chair à bûcher. Mais elle brûlera avant, en cours de route, façon d'édifier quelque village cathare le long de la côte. J'ai entendu dire que Bernard devra rencontrer son collègue Jacques Fourier [...] et une belle sorcière à mettre sur les fagots augmentera le prestige et la renommée de l'un et de l'autre... » *Ibid.* p. 408.

Dans *The Secret History*, c'est bien entendu la chute de Bunny dans le ravin qui met en branle le processus d'effondrement de la paideia. Alors que le narrateur aurait dû, comme Adso dans le prologue du roman de Umberto Eco, se référer constamment à l'enseignement qu'il a reçu de son maître, c'est au meurtre de son camarade qu'il ne cesse de faire référence. Certes, en prenant part à l'élimination de celui qui menaçait directement les autres étudiants, Richard intègre symboliquement la thiasa. Mais cet assassinat collectif, au lieu de souder le groupe, va entraîner son lent effritement, de Charles qui sombre dans l'alcoolisme à Henry qui se suicide à la fin du roman.

Le lieu et les circonstances du meurtre hantent le narrateur, et le sentiment de culpabilité est perceptible dans maints passages du récit, et ce dès le prologue.

*« But walking through it all was one thing ; walking away, unfortunately, has proved to be quite another, and though once I thought I had left that ravine forever on an April afternoon long ago, now I am not so sure... »*¹⁰²

Ce moment fatal évoqué dès les premières pages du récit trouve dans la fin du roman sa conséquence la plus terrible, le départ de Julian. Lorsqu'il comprend que ses étudiants ont tué leur propre camarade, le maître disparaît et laisse ses disciples seuls face à leur culpabilité et aux conséquences de leurs actes. C'est Henry, le premier disciple en quelque sorte, qui est confronté le premier à cette brutale réalité.

*« 'I just got back from Julian's house,' he said, in a monotone.
I sat down. 'And ?'
'The place is shut up. He's gone.'
There was a long silence.
'I find it very hard to believe he's done this, you know.' »*¹⁰³

Après le départ du maître, chaque disciple comble le manque consécutif à l'abandon. Afin de rester fidèle à l'enseignement reçu, Henry se suicide, mettant fin de la sorte à l'échec dans lequel s'achève sa paideia.

« It wasn't from desperation that he did it. Nor, I think, was it fear. The business with Julian was heavy on his mind ; it had impressed him deeply. I think he felt the need to make a noble gesture,

¹⁰² « Mais le traverser était une chose ; en sortir, malheureusement, s'est avéré très différent, et bien que j'aie cru un moment avoir quitté à jamais ce ravin lors d'un après-midi d'avril, il y a bien longtemps, je n'en suis plus tellement certain... » *The Secret History, op. cit.* p. 2.

¹⁰³ « 'Je reviens de chez Julian' a-t-il dit d'une voix monotone.

Je me suis assis. 'Et ?'

L'endroit est fermé. Il est parti.'

Il y a eu un long silence.

'J'ai du mal à croire qu'il l'a fait, tu sais.' » *Ibid.* p. 613.

*something to prove to us and to himself that it was in fact possible to put those high cold principles which Julian had taught us to use. Duty, piety, loyalty, sacrifice.»*¹⁰⁴

Quant au narrateur, c'est précisément dans l'écriture de son expérience qu'il trouve une réponse à l'échec de la paideia. Frappé en plein apprentissage par le départ du maître, laissé sur la route avant que son éducation ne soit parachevée, il ne lui reste plus qu'à écrire le récit de son expérience. Alors même que la perfection du maître eût assuré la réussite de la paideia et aurait rendu inutile son récit, c'est son imperfection qui rend à la fois possible nécessaire la narration. C'est le maître qui fait du disciple un narrateur, précisément parce qu'il n'a pas réussi à en faire un nouveau maître. C'est donc dans les contours de la figure du maître que se dessine, à contre-jour, le projet narratif. La fonction magistrale et ses incarnations constitue donc le miroir dans lequel le disciple se contemple et c'est dans l'éclatement de ce miroir que le récit va trouver son espace de parole.

¹⁰⁴ « Ce n'est pas par désespoir qu'il a fait cela. Ni, à mon avis, par peur. Ce qui s'était passé avec Julian lui pesait lourdement, et l'avait profondément marqué. Je crois qu'il a senti le besoin de faire un geste noble, un acte qui nous prouverait, ainsi qu'à lui-même, qu'il était réellement possible de mettre en œuvre les principes élevés que nous avait enseignés Julian. *Devoir, piété, loyauté, sacrifice.* » *Ibid.* p. 642.

II Protée pédagogue

Métamorphoses

1 Le maître : un sujet de mimésis

Pour le disciple, nous venons de le voir, le maître incarne un modèle, suivi même lorsque ses qualités intellectuelles font de lui un idéal inaccessible. En réalité, les trois romans que nous étudions mettent en scène une myriade de facettes de ce personnage littéraire qu'est le maître. Qu'il s'agisse de porter à la connaissance du lecteur les reflets changeants du maître, ou d'opposer le référent qu'il incarne à des exemples dégradés de figure magistrale.

a) Figures idéales

Le maître tel qu'il est mis en scène dans les romans revêt la forme d'une figure idéale ; il est une idée romanesque dans laquelle s'incarnent les qualités les plus hautes. Le narrateur ou les autres personnages témoignent tour à tour de l'admiration que le maître suscite chez ses disciples.

C'est dans le roman de Donna Tartt, *The Secret History*, que la figure du maître est portée à son plus haut degré d'idéalisation. Julian Morrow y est décrit par le narrateur comme une créature presque fantastique, qui aurait peu de rapports avec l'humanité commune.

« ...*Julian answered the door exactly as he had the first time, as if there were something wonderful in his office that needed guarding, something that he was careful not everyone should see. [...] Even now, years later and far away, sometimes in my dreams I find myself standing before that white door, waiting for him to appear like the gatekeeper in a fairy story : ageless, watchful; sly as a child.*»¹⁰⁵

Ici, l'image du portier évoque la thématique fantastique du gardien. Le terme anglais « tutor », évoque d'ailleurs à la fois la figure de l'enseignant et celle du veilleur, puisqu'il est issu du latin « tueri » signifiant « veiller sur ». Il n'est pas non plus anodin que le

¹⁰⁵ «... Julian a répondu exactement de la même manière que la première fois, la porte entrebâillée, avec un regard méfiant, comme s'il y avait dans son bureau quelque merveille qu'il fallait garder, une chose ne devant pas être vue par n'importe qui. [...] Même aujourd'hui, longtemps après et très loin de là, il arrive qu'en rêve je me retrouve debout devant cette porte blanche dans l'attente de le voir apparaître, tel un portier de conte de fées : sans âge, aux aguets, rusé comme un enfant. » *The Secret History*, op. cit. p. 28.

personnage du maître soit associé à l'image de la porte, autrement dit de la frontière entre deux mondes. C'est que, précisément, le maître offre à ses élèves l'accès à un autre monde, il est celui qui permet le passage. C'est d'ailleurs par une allusion à ce changement de monde que Julian commence le premier cours auquel assiste le narrateur.

« *'All right,' said Julian, looking around the table. 'I hope we're all ready to leave the phenomenal world, and enter into the sublime ?'* »¹⁰⁶

Pour Richard et ses camarades, c'est le monde antique qui fait figure de terre promise, ce monde du sublime, et la langue grecque classique concentre en elle la quintessence de cet autre univers.

« *It was why I admired Julian and Henry in particular. Their reason, their very eyes and ears were fixed irrevocably in the confines of those stern and ancient rhythms – the world, in fact, was not their home, at least not the world as I knew it – and far from being occasional visitors to this land which I myself knew only as a tourist, they were pretty much its permanent residents, as permanent I suppose it was possible for them to be.* »¹⁰⁷

La magie de Julian passe avant tout par le son de la langue grecque à travers laquelle il ressuscite un monde disparu. Comme Henry que les officiers de police prennent pour une créature d'un autre monde, Julian n'habite pas véritablement le Nouveau Monde ni le vingtième siècle. Le narrateur, lorsqu'il évoque le premier cours qu'il a suivi avec Julian, insiste d'ailleurs sur la nature supérieure et quasiment indicible de la parole professorale incarnée par son maître.

« *He was a marvelous talker, a magical talker, and I wish I were able to give a better idea what he said, but it is impossible for a mediocre intellect to render the speech of a superior one...* »¹⁰⁸

Une phrase qui contient en germe les raisons pour lesquelles les disciples de Julian ne se conçoivent pas comme des successeurs potentiels. La personnalité du maître suscite une telle admiration qu'elle coupe les ailes de ses élèves. Y compris celles du meilleur d'entre eux. Lorsque l'université lui demande d'évaluer Julian, Henry se trouve incapable d'ajouter un commentaire final à sa fiche, au grand étonnement du narrateur.

¹⁰⁶ « Très bien, a dit Julian en nous dévisageant. J'espère que nous sommes tous prêts à quitter le monde du phénoménal et à entrer dans le sublime ? » *Ibid.* p. 40.

¹⁰⁷ « C'est pour cela que j'admire surtout Julian et Henry. Leurs yeux, leurs oreilles, et toute leur raison étaient irrévocablement fixés dans les confins de ces rythmes antiques et sévères – ils n'habitaient pas ce monde, en fait, du moins pas celui que nous connaissons – et loin d'être des visiteurs occasionnels au pays où je n'étais moi-même qu'un touriste plein d'admiration, ils y résidaient presque en permanence, autant, me semble-t-il, qu'il leur était possible. » *Ibid.* p. 235.

¹⁰⁸ « C'était un causeur merveilleux, magique, et j'aimerais pouvoir mieux rendre compte de ce qu'il disait, mais un intellect médiocre est incapable de restituer le discours d'un intellect supérieur... » *Ibid.* p. 40.

« 'How,' he said, 'can I possibly make the Dean of Studies understand that there is a divinity in our midst ?' »¹⁰⁹

De la créature féérique qui veille sur la porte d'un monde inconnu à la créature divine qui ajoute au lien d'apprentissage un lien d'admiration et de révélation, il n'y a qu'un pas. Un pas que Henry franchit et qui explique les effets dévastateurs qu'aura sur lui la désertion du maître à la fin du roman.

S'il ne présente rien de féérique ni de divin, Guillaume de Baskerville incarne dans *Il nome della rosa* une figure magistrale impressionnante d'érudition. L'admiration que lui voue son disciple s'explique à la fois par la grande sagacité du maître et par l'étendue littéralement encyclopédique de son savoir. Tous les personnages de l'abbaye, quel que soit leur domaine de connaissances, trouvent en Guillaume un interlocuteur averti, un égal, voire un maître.

Qu'il s'agisse d'herboristerie :

« Severino guardò il maestro di sottocchi : 'Ti interessi di erboristeria ?' 'Molto poco,' disse modestamente Guglielmo, 'una volta ebbi tra le mani il Theatrum Sanitatis di Abubchasym de Baldach...' »¹¹⁰

De verrerie :

« 'Ti voglio mostrare un'opera dei giorni nostri, di cui mi onoro di possedere un utilissimo esemplare.' Mise le mani nel saio e ne trasse le sue lenti che lasciarono stupido il nostro interlocutore. »¹¹¹

De théologie et de morale :

« Datemi il bacio della pace, frate Guglielmo. Con un uomo del vostro sapere potremmo discutere a lungo su sottili questioni di teologia e di morale. »¹¹²

Son savoir relève aussi bien de l'héritage antique :

« - Siete esperto di labirinti ?

¹⁰⁹ « Comment pourrais-je faire comprendre au doyen des études qu'il y a une divinité parmi nous ? » *Ibid.* p.372.

¹¹⁰ « 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'Abubkasym de Baldach... » *Il nome della rosa*, *op. cit.* p. 75.

¹¹¹ « 'Je veux te montrer un ouvrage de nos jours, dont je m'honore de posséder un fort utile exemplaire.' Il mit les mains dans sa coule et en retira sa paire de lunettes qui laissèrent tout ahuri notre interlocuteur. » *Ibid.* p. 94.

¹¹² « Donnez-moi le baiser de la paix, frère Guillaume. Avec un homme de votre savoir, nous pourrions discuter longuement sur de subtiles questions de théologie et de morale. » *Ibid.* p. 159.

- *No, recito da un testo anticho che una volta ho letto.* »¹¹³

Que du savoir scientifique des Arabes :

« *‘Devi leggerti qualche trattato di ottica,’ disse Guglielmo divertito, ‘come certo l’hanno letto i fondatori della biblioteca. I migliori sono quelli degli arabi. Alhazen compose un trattato *De aspectibus* in cui, con precise dimostrazioni geometriche, ha parlato della forza degli specchi.’* »¹¹⁴

Tous les domaines du savoir de son temps semblent connus du maître qui incarne l’intellectuel médiéval tel que le définit Jacques Le Goff : celui qui rassemble en lui l’héritage antique, la science transmise par les Arabes, et la théologie chrétienne du monde qui lui est contemporain.

Davantage encore que Guillaume, Merlin fait figure de maître omniscient. Dès son plus jeune âge, l’étendue de ses connaissances est soulignée par son propre maître, le frère Blaise.

« *Tu as appris dans les cinq premières années de ton existence ce que ta mère a mis vingt ans à apprendre, et moi toute une vie. Il y a là quelque chose de divin ou de diabolique qui inquiète le commun, effrayé surtout par les anomalies de l’esprit.* »¹¹⁵

Comme Julian Morrow, Merlin passe, du fait de l’étendue de son savoir, pour un personnage quasiment surnaturel. La différence entre les deux tient à la réaction que cette nature différente suscite. Dans *The Secret History*, le maître est un objet d’admiration. Ses étudiants sont ses seuls interlocuteurs puisque Julian vit comme coupé du monde moderne, de son époque. Au contraire, Merlin désire changer le monde et marquer son temps. Il est donc dans l’obligation de côtoyer le reste de l’humanité, à qui la supériorité de son esprit inspire de la peur.

Bien entendu, cette peur n’est pas ressentie par ceux qui sont, ou rêvent de devenir, ses élèves. Ici, au contraire, l’incommensurable étendue des connaissances du maître suscite naturellement l’admiration du disciple. Un sentiment qui transparaît dans les paroles que lui adresse Viviane lorsqu’elle fait part de son désir de devenir son élève.

¹¹³ « -Vous êtes expert en labyrinthes ?

- Non, je récite un extrait d’un texte antique que j’ai lu autrefois. » *Ibid.* p. 159.

¹¹⁴ « Il te faudra lire aussi quelque traité d’optique, dit Guillaume amusé, comme ont dû sûrement en lire les fondateurs de la bibliothèque. Les meilleurs sont ceux des Arabes. Alhazen composa un traité *De aspectibus* où, avec des démonstrations géométriques précises, il a parlé de la force des miroirs. » *Ibid.* p. 176.

¹¹⁵ *Merlin, op. cit.* p. 22.

« ... le désir de te rencontrer, Merlin, lieu vivant de tous les contraires. Car la satisfaction de ce dernier désir signifie peut-être pour moi la satisfaction de tous les autres. »¹¹⁶

b) Figures dégradées

En opposition à la figure idéale du maître, chaque roman présente des figures dégradées de la fonction magistrale. Toute la palette de l'insuffisance magistrale est déployée, du maître dépassé au maître négatif, dont les manques ou les vices soulignent par contraste la perfection du maître admiré.

La théorie la plus riche des figures dégradées du maître se trouve à n'en pas douter dans *The Secret History* de Donna Tartt. Non seulement Julian domine de sa stature et de son savoir tout le monde du narrateur, mais les autres professeurs qu'il croise sont ridicules, incompetents, ou grabataires.

Retenons l'exemple du Dr Roland ; c'est dans le laboratoire de ce professeur que Richard travaille pour gagner son argent de poche. Le portrait qu'il brosse de son employeur est particulièrement peu flatteur.

« *I started my classes and got a job with a professor of pshychology named Dr Roland. (I was to assist him in some vague 'research,' the nature of wich I never discovered ; he was an old, dazed, disordered-looking fellow, a behaviorist, who spent most of his time loitering in the teacher's lounge.)* »¹¹⁷

Au pinacle de l'incompétence se situe, en toute bonne logique, le remplaçant que le Doyen des études désigne après le départ de Julian, à la fin du roman.

« *It was a nightmarish hour. [...] He was the chaplain at Hackett and his Greek, wich he had mostly learned at seminary, was crude and inferior even by my standards. [...] Henry's look of contempt was indescribable. The rest of us were silent and humiliated.* »¹¹⁸

L'arrivée de ce remplaçant fait imploser le groupe des étudiants, soulignant par là même l'importance du rôle joué par Julian. C'est autour de lui que s'organisait la communauté et son départ ravive les rancoeurs, particulièrement entre Henry et Charles.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 114.

¹¹⁷ « J'ai commencé mes cours et trouvé du travail chez un professeur de psychologie, le Dr Roland. (Je devais l'assister pour de vagues « recherches », dont je n'ai jamais découvert la nature ; c'était un vieux bonhomme ahuri, apparemment détraqué, un behavioriste, qui passait le plus clair de son temps dans la salle des professeurs.) » *The Secret History, op. cit.* p. 17.

¹¹⁸ « Ce fut une heure cauchemardesque. [...] C'était l'aumônier de Hackett, et son grec, qu'il avait surtout appris au séminaire, était grossier, et même inférieur au mien. [...] Henry lui a lancé un regard d'un mépris indescriptible. Les autres n'ont rien dit, humiliés. » *Ibid.* p. 615.

« Henry lit a cigarette. 'I'm not going back,' he said.
 'Yeah,' Charles said sarcastically. 'That's right. That'll show him.' [...] 'Poor fellow,' said Camilla. 'He's doing the best he can.'
 'But that's not good enough for him,' said Charles loudly. 'Who does he expect ? Fucking Richmond Lattimore ?' »¹¹⁹

Bien entendu, le pauvre aumônier censé remplacer Julian n'a rien de comparable avec le plus fameux traducteur de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* en anglais. Un maître qui n'est pas à la hauteur des attentes de ses disciples ne peut maintenir, c'est ce que démontre cet épisode, l'unité du groupe des élèves. Le maître parti, la thiasse se délite.

Chez Michel Rio, Blaise comme le grand-père font figure de maîtres incomplets. Le premier, s'est rendu complice de la conception incestueuse de Merlin par le second, ce qui jette d'abord le soupçon dans l'esprit de la mère de Merlin.

« Je ne sais plus qui est le roi, que j'avais pris pour un père. Je ne sais plus qui est Blaise, que j'avais pris pour la conscience du monde. »¹²⁰

Si le prestige de Blaise en tant que maître est écorné par sa complicité dans la naissance de Merlin, l'étendue de son savoir est en revanche affirmée par la mère.

« ...un précepteur dont la science est fameuse dans tout l'Occident, et jusqu'à Constantinople. »¹²¹

C'est donc bien sur le plan moral que le personnage du précepteur incarne une figure dégradée du maître. Et les premières paroles que nous lisons lorsque Merlin s'adresse à lui sont justement des reproches consécutifs à son mensonge initial.

« Blaise, pourquoi m'as-tu dit que ma mère était morte ? [...] Tu m'a menti, prêtre ! Et ta foi d'homme de Dieu, ta science de sage, ton autorité de maître, ta dignité de vieillard, empoisonnées par ton mensonge, me deviennent suspectes. »¹²²

Tous les attributs du maître idéal sont ici associés, dans les compléments du nom, aux qualités qui sont attendues d'une figure magistrale parfaite. C'est le mensonge qui corrompt cette énumération.

Face à Guillaume de Baskerville, se dressent des incarnations magistrales dont la fonction en tant que personnages romanesques est d'incarner un ensemble de postures différentes dans le rapport au savoir.

¹¹⁹ « Henry a allumé une cigarette. 'Je ne reviendrai pas.'

'Ouais', a dit Charles, sarcastique, 'c'est ça. Ca leur apprendra.' [...]

'Pauvre type, a dit Camilla. Il fait du mieux qu'il peut.

'Mais ce n'est pas assez bon pour lui', a lancé Charles. 'A quoi il s'attendait ? A ce putain de Richmond Lattimer ?' » . *Ibid.* p. 616.

¹²⁰ *Merlin, op. cit.* p. 29.

¹²¹ *Ibid.* p. 25.

¹²² *Ibid.* p. 21.

La première de ces incarnations est Ubertin de Casale. Frère franciscain, l'un des chefs de file du parti des Spirituels, Ubertin est, avec l'inquisiteur Bernard Gui, l'un des rares personnages historiques mis en scène dans le roman. L'amour qu'il porte à Guillaume de Baskerville est sincère, et réciproque, mais on ne peut pas dire qu'il ait constitué pour ce dernier un maître à penser. Ubertin incarne en effet un rapport à la vérité exclusivement mystique, il consacre sa vie à la prière et n'est pas sensible à la fascination que la bibliothèque exerce sur Guillaume.

« ...benché molto dotto, non è uomo da apprezzare la biblioteca. La ritiene una lusinga del secolo... Sta per lo più in chiesa a meditare, a pregare... »¹²³

Aux deux piliers de la sagesse que Guillaume enseigne à Adso, le savoir et la logique, Ubertin oppose la connaissance directe de la vérité, intuitive, consubstancielle à la foi.

« ...tuoi maestri di Oxford ti hanno insegnato a idolatrare la ragione inaridendo le capacità profetiche del tuo cuore ! »¹²⁴

Et le vieillard de conclure en invitant son frère à se repentir et à changer sa façon d'approcher la vérité, dans une phrase en vérité prophétique qui trouve à la fin du roman tout son sens :

« Castiga la tua intelligenza, impara a piangere sulle piaghe del Signore, butta via i tuoi libri. »¹²⁵

L'autre figure magistrale, opposée en tout à celle de Guillaume, c'est bien entendu Jorge de Burgos, le gardien de la bibliothèque, celui qui a caché le deuxième livre de la *Poétique* d'Aristote dans le *finis africae*, et en a empoisonné les pages afin que nul ne puisse prendre connaissance du savoir qu'il recèle.

Guillaume est avant tout décrit par son disciple comme un chercheur, même si l'objet de ses recherches reste inconnu du narrateur.

« Io no sapevo allora cosa frate Guglielmo cercasse, e a dire il vero non lo so ancor oggi... [...] E forse in quegli anni egli era distratto dai suoi studi prediletti da incombenze del secolo. »¹²⁶

¹²³ « ...encore que fort docte, il n'est pas homme à apprécier la bibliothèque. Il la considère comme une complaisance du siècle... Il passe le plus clair de son temps à l'église en méditations, en prières... » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 47.

¹²⁴ « ...tes maîtres d'Oxford t'ont appris à idolâtrer la raison en tarissant les sources prophétiques de ton cœur ! » *Ibid.* p. 71.

¹²⁵ « Châtie ton intelligence, apprends à pleurer sur les plaies du Seigneur, jette tes livres. » *Ibid.* p. 71

¹²⁶ « Alors je ne savais pas ce que frère Guillaume cherchait, et à vrai dire je ne le sais toujours pas aujourd'hui... [...] Et, en ces années-là, il était sans doute distrait de ses chères études par les devoirs impérieux du siècle. » *Ibid.* p. 22.

Cet idéal intellectuel, celui du chercheur, est précisément condamné par Jorge qui y voit une forme d'orgueil. Ce péché qu'il fustige dans un de ses sermons.

« ... lo studio, e la custodia del sapere. La custodia, dico, non la ricerca, perché è proprio del sapere, cosa divina, essere completo e definito sin dall'inizio, nella perfezione del verbo che si esprime a se stesso. [...] Non vi è progresso, non vi è rivoluzione di evi, nella vicenda del sapere, ma al massimo continua e sublime ricapitolazione. »¹²⁷

En vérité, la bibliothèque toute entière est à l'image de cet anti-maître qu'incarne Jorge : une citadelle du savoir, inaccessible et défendue par sa nature labyrinthique et par les pièges qu'elle recèle. De fait, Guillaume ne s'y trompe pas lorsqu'il visite pour la première fois ce lieu et en découvre les pièges,.

« Erbe, specchi... Questo luogo della sapienza interdotta è difeso da molti e sapientissimi ritrovati. La scienza usata per occultare anziché per illuminare. Non mi piace. Una mente perversa presiede alla santa difesa della biblioteca. »¹²⁸

Du mot « tuteur », le vieillard incarne seulement la racine latine, issue du verbe « tueri », signifiant « protéger ». Opposé en tout à Guillaume, Jorge de Burgos est en fait un « maître de garde », le chien aveugle d'une bibliothèque qu'il désire muette.

c) Le disciple : un maître incomplet

Bien entendu, le disciple est capable de discerner entre les figures dégradées et les figures parfaites du maître, aucun ne s'y trompe. Pourtant, dans son désir d'imiter le maître, il en vient lui-même à incarner une sorte de reflet imparfait de la figure magistrale.

Dans *The Secret History*, Henry est le premier personnage à incarner une figure incomplète de la fonction magistrale. Si les autres personnages inspirent de la sympathie au narrateur, Henry inspire, lui, de l'admiration. Un sentiment légitimé tout d'abord par l'étendue des connaissances de son camarade.

¹²⁷ « ...l'étude et la garde du savoir. La garde, dis-je, pas la recherche, car le propre du savoir, chose divine, est d'être complet et défini dès le commencement, dans la perfection du verbe qui s'exprime à lui-même. [...] Il n'est point de progrès, il n'est point de révolution d'âges, dans les vicissitudes du savoir, mais au mieux une continue et sublime récapitulation. » *Ibid.* p. 402.

¹²⁸ « Herbes, miroirs... Ce lieu du savoir interdit est défendu par de nombreuses et fort savantes inventions. La science utilisée pour occulter au lieu d'éclairer. Je n'aime pas cela du tout. Un esprit pervers préside à la sainte défense de la bibliothèque. » *Ibid.* p. 179.

*« Henry, too, was said to be wealthy ; what's more, he was a linguistic genius. He spoke a number of languages, ancient and modern, and had published a translation of Anacreon, with commentary, when he was only eighteen. »*¹²⁹

La référence à Anacréon n'est ici pas innocente, les Athéniens considéraient ce poète comme inspiré par Dionysos, même si le personnage, pas plus que le lecteur, ne sait pas encore le rôle que va jouer l'initiation dionysiaque dans la suite de la paideia.

Autant que l'érudition de son ami, c'est la sagacité de son esprit qui justifie l'admiration que Richard voue à Henry. Lors de son premier séjour dans la maison de campagne de Francis, le narrateur se retrouve un matin en compagnie de Henry. Ce dernier occupe les heures du matin à traduire en latin de la poésie anglaise. Richard se perd alors dans les souvenirs de son enfance californienne et son camarade devine pour ainsi dire ses pensées.

*« Henry looked up from his book at me, almost curiously. 'You're not very happy where you come from, are you ?' he said. I was startled at this Holmes-like deduction. He smiled at my evident discomfiture. »*¹³⁰

Dans une certaine mesure, le rapport entre le narrateur et Henry est comparable au lien qui unit Adso et Guillaume. Une admiration qui trouve sa source dans le savoir incommensurable de l'objet admiré, ainsi que dans ses remarquables qualités de raisonnement. Dans un cas comme dans l'autre, c'est d'ailleurs la figure littéraire de Sherlock Holmes qui est évoquée.

Cependant, le personnage n'est pas tout à fait à la hauteur de l'admiration que lui voue Richard. Et lorsque le groupe se délite après le meurtre de Bunny, Henry s'avère incapable de maintenir le fragile équilibre qui unissait les complices. Charles dresse un constat sévère sur l'attitude parfaitement incongrue de son ami face aux agents du F.B.I. venus enquêter sur la disparition de Bunny.

*« If he was the only one they'd had to deal with he would have landed us all in the gas chamber. »*¹³¹

¹²⁹ « On disait que Henry aussi était riche, mais surtout que c'était un génie linguistique. Il parlait plusieurs langues, anciennes et modernes, et avait publié une traduction d'Anacréon, avec commentaires, à l'âge de dix-huit ans. » *The Secret History, op. cit.* p. 20.

¹³⁰ « Henry a levé les yeux, presque avec curiosité. 'Tu n'étais pas très heureux là d'où tu es venu, n'est-ce pas ?' J'ai été stupéfait de cette déduction à la Sherlock Holmes. Il a souri de me voir si déconfit. » *Ibid.* p. 96.

¹³¹ « S'ils n'avaient eu affaire qu'à Henry, ils nous auraient tous envoyés à la chambre à gaz. » *Ibid.* p. 533.

A la fin du roman, c'est l'évidence qui frappe Richard : Henry n'est plus capable d'assumer la conduite des choses. Le groupe est désuni. Julian les a abandonnés. Plus personne désormais n'incarne l'autorité magistrale pour empêcher les événements de suivre leur précipitation tragique.

« Who is in control here ? *I thought, dismayed.* Who is flying this plane ? »¹³²

Dans *Il nome della rosa*, Adso a la claire conscience de ne pouvoir égaler Guillaume. Lorsque le disciple s'essaie à faire usage de sa raison et de son sens de la logique, le doute le prend, et avec lui un sentiment immédiat d'infériorité.

« ... *mi domandai se un calcolo sapiente non avesse regolato il riscaldamento della sale, in modo che i monaci fossero distolti dal curiosare da quella parte e fosse più facile al bibliotecario controllare l'accesso alla biblioteca. Ma forse esageravo nei miei sospetti, diventando povera scimmia del mio maestro...* »¹³³

Objet symbolique de la figure magistrale dans le roman de Umberto Eco, les lunettes que porte Guillaume lui servent à mener ses recherches, à déchiffrer les signes pour lire la vérité, comme il l'enseigne à son disciple. Ainsi explique-t-il l'acte de celui qui lui a dérobé ce précieux instrument dans le scriptorium.

« *Mi ha sentito parlare di questi appunti, ha capito che erano importanti, ha pensato che senza le lenti no sarò in grado di decifrarli...* »¹³⁴

Cet objet que le maître utilisait pour chercher la vérité, pour décrypter les signes, le disciple, devenu vieux, les utilise pour raconter son histoire. Toute la différence entre Adso et Guillaume tient dans ce court passage de l'épilogue. Le maître recherche, l'élève raconte. Dans les mains de Guillaume, les verres sont une réalisation de la science, celle-là même dans laquelle son maître Bacon place tous ses espoirs.

« *Ruggiero Bacone, che io venero quale maestro, ci ha insegnato che il piano divino passerà un giorno per la scienza delle macchine, che è magia naturale e santa.* »¹³⁵

Les lunettes de Guillaume sont un prolongement de son être, un moyen de palier les faiblesses humaines consécutives au vieillissement et de comprendre les énigmes subtiles

¹³² « *Qui contrôle les choses ici ?* avais-je pensé, angoissé. *Qui pilote l'avion ?* » *Ibid.* p. 617.

¹³³ « ... je me demandai si un calcul savant n'avait pas réglé le chauffage de la salle, de façon que les moines fussent dissuadés de fureter de ce côté-là et qu'il fût plus facile au bibliothécaire de contrôler l'accès de la bibliothèque. Mais sans doute exagérais-je mes soupçons, devenant ainsi le pauvre singe de mon maître... » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 134.

¹³⁴ « Il m'a entendu parler de ces notes, il a compris qu'elles étaient importantes, il a pensé que sans mes verres je ne serais pas en mesure de les déchiffrer... » *Ibid.* p. 169.

¹³⁵ « Roger Bacon, que je vénère comme mon maître, nous a appris que le plan divin passera un jour par la science des machines, qui est magie naturelle et sainte. » *Ibid.* p. 25.

du livre de la nature. Sans doute est-ce en signe de relais que Guillaume les offre à Adso lorsqu'il lui dit adieu. Mais le disciple n'en fera pas le même usage : il les porte lorsqu'il s'agit de retranscrire son initiation.

*« Il mio maestro mi diede molti buoni consigli per i miei studi futuri, e mi regalò le lenti che gli aveva fabbricato Nicola, lui avendo ormai di nuovo le sue. Ero ancora giovane, mi disse, ma un giorno mi sarebbero tornate utili (e invero le tengo sul naso, ora che scrivo queste righe). »*¹³⁶

Dans *Merlin*, de Michel Rio, deux disciples peuvent être étudiés comme des figures incomplètes du maître : Viviane et Morgane. La première, forte des leçons de Merlin, devient à son tour la formatrice d'un chevalier promis au plus bel avenir : Lancelot.

*« Viviane recueillit dans son palais du Lac le fils de Ban, Lancelot, ainsi que les fils de Bohort, Lionel, l'aîné, et Bohort à qui l'on avait donné le nom de son père parce qu'il avait vu le jour après la mort de celui-ci au combat. Viviane devint la mère adoptive des trois enfants et se chargea elle-même de leur éducation. Elle me proposa de rompre mon isolement en leur faveur et de les enseigner. Je refusai. Elle m'en parlait souvent, me demandant conseil... »*¹³⁷

On le voit, Viviane assume ici auprès du chevalier le rôle que Merlin avait tenu auprès d'elle. Mais il s'agit en somme d'une fonction magistrale par procuration. Il en résulte une imperfection du nouveau disciple qui, dès son arrivée à la cour, succombe à l'ennemi que Merlin a toujours considéré comme le plus redoutable pour son projet de royaume idéal, la passion.

*« Viviane, partagée entre la joie et le souci, me dit que Lancelot aimait avec passion une femme de vingt ans son aînée, et qu'il était aimé d'elle. Cette femme était la reine Guenièvre. »*¹³⁸

Ainsi l'élève de Viviane devient-il l'amant de Guenièvre. C'est le premier pas vers l'anéantissement de l'œuvre de Merlin, celle dont il avait confié les rênes à son disciple Arthur.

La troisième élève de Merlin, Morgane, a en revanche bien mieux réussi dans la fonction magistrale. Cependant, cette réussite est l'éducation d'un être qui doit précipiter la ruine du royaume. Lorsqu'il prend connaissance de l'infidélité de la reine, Mordred, le fils des amours incestueuses de Morgane et du roi Arthur, décide de rétablir l'ordre rompu par les passions humaines.

¹³⁶ « Mon maître me donna maints bons conseils pour mes études futures, et il m'offrit les verres que lui avait fabriqués Nicolas, puisque lui, il avait récupéré les siens. J'étais encore jeune, me dit-il, mais un jour ils me rendraient service (et en vérité, je les ai sur le nez, à présent que j'écris ces lignes.) » *Ibid.* pp. 500-501.

¹³⁷ *Merlin, op. cit.* pp. 127-128.

¹³⁸ *Ibid.* p. 128.

« Mais bientôt celui-ci, poussé par la déception et la colère devant cette victoire de la passion et du désordre sur l'esprit et la loi, victoire réveillant en lui une rancœur ancienne contre l'égaré de la chair dont il avait été le produit et la victime, se mit à haïr Arthur et Lancelot [...] Ainsi ce fut le fanatisme qui le conduisit à la trahison. Il découvrit publiquement ses origines et le crime passé du roi et se fit proclamer gouverneur légitime de Logres. Il fit mettre à mort Guenièvre. [...] Le père et le fils allaient se déchirer. Morgane triomphait. »¹³⁹

Morgane a bien retenu les leçons de son maître et elle les utilise pour forger un être d'ordre total au service du chaos. Mordred porte le fer dans la plaie du royaume par obsession de la pureté. Il détruit le rêve de Merlin en poussant jusqu'à la haine la hantise du chaos qui a toujours habité le maître de sa mère.

2 Eros pédagogue : l'incontournable inceste

a) Le maître rêvé, un père idéal

A y regarder de plus près, la ligne de partage entre éros et philia coupe en deux la figure romanesque du maître. La fonction magistrale est avant tout un reflet de la fonction paternelle. Cette constante est soulignée par le fait que tous les disciples sont dans les romans des personnages réellement ou symboliquement orphelins de père.

Dans *The Secret History*, tous les personnages ou presque ont été privés d'une figure paternelle admirable, aimée ou aimante. Le narrateur, pour commencer, est détesté par son propre père qui s'oppose à tous ses projets d'étude. La figure paternelle atteint ici le comble de l'indignité, puisqu'elle refuse au personnage le lieu où, justement, il pourra rencontrer un père idéal.

« My father refused to complete the financial aid papers ; finally, in desperation, I stole the tax returns from the glove compartment of his Toyota and did them myself. »¹⁴⁰

Les jumeaux qui sont tout simplement des orphelins. Et la parenthèse que le narrateur ajoute à cette information en dit long sur l'amour qu'il voue à ses parents.

¹³⁹ *Ibid.* pp. 130-131

¹⁴⁰ « Mon père refusait de remplir les papiers pour l'aide financière ; finalement, désespéré, j'ai volé ses quittances d'impôt dans la boîte à gants de sa Toyota et je les ai remplies moi-même. » *The Secret History*, op. cit. p. 11.

« Charles and Camilla are orphans (how I longed for this harsh fate !) »¹⁴¹

Le père de Francis a abandonné sa mère avant même qu'elle n'accouche.

« His mother, when she had him, was only seventeen – a thin-blooded, capricious girl with red hair and a rich daddy, who ran off with the drummer for Vance Vane and his Musical Swains. She was home in three weeks, and the marriage was annuled in six... »¹⁴²

Quant à Henry, son père n'a de contacts avec lui que lorsqu'il s'agit de fixer la pension mensuelle qu'il lui verse.

« 'My father and I are not close,' said Henry, 'but I'm his only child.' »¹⁴³

Bunny est le seul personnage proche de son père, il est également celui qui sera exclu de la thiase.

Adso, dans *Il Nome della rosa*, est délaissé par un père occupé à la conquête de l'Italie auprès de l'Empereur.

« Ma l'assedio di Pisa lo assorbì nelle cure militari. [...] E su suggerimento di Marsilio, che aveva preso a benvolermi, decisero di pormi accanto a un dotto francescano... »¹⁴⁴

Quant à Arthur, dans le roman de Michel Rio, c'est son maître Merlin qui l'arrache lui-même à ses parents, considérant que l'influence de son père sera néfaste à l'éducation de cet enfant qu'il voue à l'édification d'un royaume parfait.

« Ce sera ton fils, Uther. Mais pour que ce qui n'est encore qu'un songe devienne réalité, il faut que tu t'engages ici à me le confier dès sa naissance et à m'abandonner tous les droits de la paternité, les responsabilités et l'éducation, les privilèges de l'affection. »¹⁴⁵

Rien d'étonnant, dans ces circonstances, à ce que les personnages voient dans le maître un alter-ego du père. Voire davantage : un père idéal.

« ...ed è proprio dei giovani legarsi a un uomo più anziano e più saggio non solo per il fascino della parola e l'acutezza della mente, ma pur anche per la forma sperficiale del corpo, che ne risulta carissima, come accade per la figura di un padre, di cui si studiano i gesti, e i corruci, e se

¹⁴¹ « Charles et Camilla sont des orphelins (comme j'ai pu désirer la rigueur d'un tel destin !) » *Ibid*, op. cit. p.6

¹⁴² « ... sa mère, quand elle l'a eu, n'avait que dix-sept ans – une fille au sang appauvri, capricieuse, avec des cheveux roux, et un papa très riche, qui s'était enfuie avec le batteur de Vance Vane et ses Musical Swains. Elle était rentrée au bout trois semaines, le mariage avait été annulé en six... » *Ibid*. pp. 6-7.

¹⁴³ « Nous ne sommes pas très proches, mais je suis son seul enfant. » *Ibid*. p. 188.

¹⁴⁴ « Mais le siège de Pise l'absorba tout entier dans des préoccupations militaires. [...] Et sur la suggestion de Marsile, qui s'était pris d'affection pour moi, ils décidèrent de me placer auprès d'un docte franciscain... » *Il nome della rosa*, op. cit. p. 21.

¹⁴⁵ *Merlin*, op. cit. p. 46.

*ne spia il sorriso – senza che ombra di lussuria inquinì questo questo modo (forse l'unico purissimo) di amore corporale. »*¹⁴⁶

Ce passage illustre parfaitement la nature du lien qui unit idéalement le maître à son disciple : une forme remarquablement élevée de *philia*, *unico purissimo*, soulignée ici par le superlatif. La comparaison avec le père est ici explicite, *come accade per la figura di un padre*, et elle justifie aux yeux du disciple la dimension amoureuse du lien, *di amore corporale*. Le maître est donc un sujet aimé dans sa totalité, pour sa chair, *la forma superficiale del corpo*, son esprit, *l'acutezza della mente*, et son verbe, *il fascino della parola*.

Cette intimité dans le rapport entre le maître et son disciple, ce rôle joué par le corps, nous le retrouvons dans *The Secret History*, encore et toujours entre Julian et Henry. Alors qu'il se rend dans le bureau de son professeur de grec pour lui parler de ses études, le narrateur surprend ce dernier en compagnie du plus fidèle de ses disciples.

*« To my surprise, Julian took both Henry's hands in his own. 'You should only, ever, do what is necessary,' he said. [...] To my utter, utter surprise Henry leaned over and gave Julian a quick little businesslike kiss on the cheek. »*¹⁴⁷

Dans l'univers culturel qui est celui du roman de Donna Tart, une université de la Côte Est, dans cette Nouvelle-Angleterre semblant encore marquée du sceau du puritanisme, ce geste est parfaitement inattendu et la surprise du narrateur est aisément compréhensible. Seule la *philia* qui unit le maître et son disciple dans un rapport de père à enfant peut expliquer cet épisode.

Quant à Merlin, c'est lui-même qui parle de ses disciples comme de ses enfants. Les circonstances troubles de sa conception, vraisemblablement incestueuse, le font renoncer très tôt à la paternité. Raison pour laquelle il demande à Uther d'être le père du roi de son royaume rêvé.

¹⁴⁶ « ... et c'est le propre des jeunes gens que de se lier à un homme plus âgé et plus sage, non seulement pour le charme de sa parole et la sagacité de son esprit, mais bien aussi pour la forme superficielle de son corps, qui se fait plus chère, comme il advient pour la figure d'un père, dont on étudie les gestes, et le courroux, dont on épie le sourire – sans qu'aucune ombre de luxure ternisse cette manière (unique peut-être en son extrême pureté) d'amour corporel. » *Il nome della rosa*, *op. cit.* p. 23.

¹⁴⁷ « A ma grande surprise, Julian a pris les deux mains de Henry dans les siennes. 'Vous ne devriez jamais faire que ce qui est nécessaire.' [...]

A ma surprise totale, absolue, Henry s'est penché et a donné à Julian un petit baiser rapide, précis, sur la joue. » *The Secret History*, *op. cit.* p. 81.

« - Pourquoi ne fais-tu pas un tel homme de ta propre descendance ?
- Je n'aurai pas de descendance. Crois-tu que le monde considèrera d'un œil différent le fils du Diable et son petit-fils ? »¹⁴⁸

Les enfants qu'il aura, Arthur et Morgane, seront donc ceux de son esprit et non de sa chair.

« J'ai déjà eu deux enfants et deux élèves, les meilleurs qu'un père et qu'un maître puissent souhaiter. »¹⁴⁹

En tout état de cause, la *philia*, en tant que lien amoureux idéal, a pour fonction de rendre tangible le corps du maître et de faire de lui un être non seulement d'esprit et de verbe mais aussi de chair et de sang.

b) L'amant pédagogue, la chair contre l'esprit

Bien entendu, cet idéal de la *philia* se trouve transgressé dans les trois romans, et la *paideia* prend la forme dans certains échanges de la pédérastie antique. Un lien charnel se noue entre la figure magistrale et le disciple, changeant ainsi la *philia* en éros. En tout premier lieu, ce lien physique unit un élève avec un autre élève qui s'élève pour un temps au rang de maître de substitution. Comme si le premier, pour accepter la dimension charnelle de la relation, devait y trouver aussi une sorte de reflet du lien pédérastique qui pourrait l'unir au véritable maître.

Dans *The Secret History*, c'est parce qu'il incarne, fût-ce de façon incomplète, un maître de substitution le temps de l'expérience bachique, que Henry peut devenir l'amant de Camilla. Il faut dire que la bacchanale est une cérémonie de nature initiatique et sexuelle, ce que rappelle le narrateur lorsque Henry lui raconte leur expérience.

« *'But these are fundamentally sex rituals, aren't they ?'*
It came out not as a question but as a statement. He didn't blink, but sat waiting for me to continue.
'Well ? Aren't they ?'

¹⁴⁸ *Merlin, op. cit.* pp. 46-47.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 114.

*He leaned over to rest his cigarette in the ashtray. 'Of course,' he said agreeably, cool as a priest in his dark suit and ascetic spectacles. 'You know that as well as I do. »*¹⁵⁰

Même si ce point n'est confirmé que très tard dans le roman, il est évident dès le début que c'est Henry qui a eu l'idée de la bacchanale. C'est lui qui organise les cérémonies. C'est lui qui se documente et qui propose au groupe les ascèses pouvant rendre possible l'enthousiasme bachique. Il représente donc une sorte de maître au sein de la thiasse, et Camilla, seule fille du groupe, tombe sous son charme. Cette situation rend son jumeau fou de jalousie. Charles réalise qu'en prenant sur le groupe un ascendant moral et intellectuel, Henry a pu s'arroger une prérogative qui dépasse sa nature de disciple : la possession de l'esprit et du corps de sa sœur.

*« 'Don't say « fuck » anymore,' said Henry, in a quiet but ominous voice. 'Fuck ?' What's the matter, Henry ? You never heard that word before ? Isn't that you do to my sister every night ?' »*¹⁵¹

L'*eros* se substituant à la *philia*, il est logique, dans un roman parcouru de références classiques grecques, que l'initiation prenne un tour tragique. Comme le meurtre du paysan, le lien charnel qui se noue entre Henry et Camilla peut être considéré comme une première souillure, *miasma*. L'histoire de la relation entre les deux personnages constitue une sorte de duplication de la bacchanale, cette cérémonie qui s'achève dans le sang. Le lien entre Henry et Camilla est de même nature, et il connaît la même fin. A cela près que le sang versé est celui d'Henry lorsqu'il met fin à ses jours, non sans avoir une dernière fois rappelé son amour à la jeune fille.

C'est le même schéma que nous trouvons dans *Il nome della rosa* : Malachie choisit comme aide-bibliothécaire Bérenger, son amant. Ce dernier trouve alors auprès de son « maître » un amant qui lui offre l'accès aux arcanes de la bibliothèque.

« D'altra parte si mormorò anche contro Berengaroi, quando Malachia lo scelse come suo aiutante. Si diceva che anche lui non fosse più abile del suo maestro, che fosse solo un intrigante.

¹⁵⁰ « 'Mais ce sont fondamentalement des rituels sexuels, n'est-ce pas ? C'est sorti de ma bouche non sous forme de question, mais d'affirmation. Il n'a pas cillé, et a attendu que je continue. 'Eh bien ? N'est-ce pas ?

Il s'est penché pour poser sa cigarette dans le cendrier. 'Bien sûr', a-t-il dit aimablement. Son costume noir et ses lunettes d'ascète lui donnaient l'air d'un prêtre. 'Tu le sais aussi bien que moi.' » *The Secret History*, *op. cit.* pp. 196-197.

¹⁵¹ « 'Arrête de dire putain' a répondu Henry d'une voix calme, mais menaçante. 'Putain ? Mais qu'est-ce qui se passe, Henry ? Tu n'as jamais entendu ce mot-là ? Ce n'est pas ce que fait ma sœur tous les soirs dans ton lit ? » *Ibid.* p. 616.

*Si disse anche... Ma ormai avrai udito anche tu queste mormorazioni... che ci fosse uno strano rapporto tra Malachia e lui... »*¹⁵²

Comme dans *The Secret History*, la disparition de la *philia* à l'avantage de l'*éros* rend possible le sentiment négativement symétrique à l'amour charnel : la jalousie. Dans le roman de Donna Tartt c'est le frère de la disciple aimée qui en est la proie. Dans celui de Umberto Eco, c'est une figure magistrale qui en est la victime.

*« ... poi sai che si mormorò di Berengario e di Adelmo, e gli scrivani giovani dicevano che Malachia soffriva in silenzio di un'atroce gelosia. »*¹⁵³

Tout comme Henry, Malachie apparaît dans le récit comme un bon exemple de « maître incomplet ». Il est officiellement le bibliothécaire mais c'est en vérité Jorge qui est l'âme du labyrinthe. Tout comme Henry, le lien amoureux qu'il a noué avec son disciple le conduit à la mort. La jalousie le poussant à assassiner Séverin qu'il croit avoir été un amant de Bérenger. La curiosité le pousse ensuite à lire le livre pour lequel son amant est mort, et il meurt à son tour, empoisonné par les pages.

C'est en cela que nous nous autorisons à parler de corruption de la *paideia*. Tant que le maître entretient avec son disciple des rapports intellectuels caractérisés par la *philia*, tant que le corps du maître est adoré dans la pureté d'une image paternelle, l'échange de savoir reste dénué de tout trouble passionnel. La *paideia* est en quelque sorte ataraxique. Lorsque la *philia* laisse place à l'*éros*, les passions mauvaises, les passions tristes pour reprendre le mot de Spinoza, fragilisent le lien et mettent en péril l'équilibre de la *paideia*. Dans *Il nome della rosa*, c'est Ubertain, figure emblématique du maître mystique, qui a naturellement l'intuition de cette désagrégation du lien maître-disciple. Il l'évoque lorsqu'il donne à Guillaume des conseils pour son enquête sur la mort d'Adelme.

« - E allora spia, scava, guarda con occhio di lince in due direzioni, la lussuria e la superbia... »
- La lussuria ?
*- Sì, la lussuria. C'era qualcosa di... di femminile, e dunque di diabolicò in quel giovane che è morto. Aveva occhi di fanciulla che cerchi commercio con un incubo. Ma ti ho detto anche la superbia, la superbia della mente, in questo monastero consacrato all'orgoglio della parola, alla illusione della sapienza... »*¹⁵⁴

¹⁵² « D'autre part, des bruits circulèrent aussi contre Bérenger, lorsque Malachie le choisit comme aide. On disait que lui-même n'était pas plus apte que son maître, que c'était un intrigant. On raconta également... Mais d'ailleurs de ton côté tu as dû entendre ces on-dit... qu'il y avait un étrange rapport entre Malachie et lui... » *Il nome della rosa*, op. cit. pp. 422-423.

¹⁵³ « ...et puis tu sais que des rumeurs ont circulé sur Bérenger et Adelme, et les jeunes copistes disaient que Malachie souffrait en silence d'une atroce jalousie... » *Ibid.* p. 423.

¹⁵⁴ « - Et alors, espionne, fouille, observe avec un œil de lynx, dans deux directions, la luxure et l'orgueil...
- La luxure ?

Les paroles d'Ubertyn mettent clairement en parallèle orgueil et luxure, autrement dit le désir de l'esprit et celui de la chair, le désir de savoir et celui de la connaissance charnelle. Comme si ces deux péchés capitaux relevaient d'une même propension.

Contrairement aux deux autres romans, celui de Michel Rio met en scène un lien amoureux entre le maître à proprement parler et une de ses élèves, Viviane. Lorsqu'elle rencontre Merlin, ses paroles sont d'ailleurs à cet égard particulièrement révélatrices de cette confusion entre les désirs de la chair et ceux de l'intellect.

*« ... j'ai senti croître en moi tout ensemble le désir de l'indépendance et de l'amour, le désir de prendre et d'être prise, le désir de tous les enfantements, ceux de la chair et ceux de l'esprit. Et le désir de te rencontrer, Merlin, lieu vivant de tous les contraires. Car la satisfaction de ce dernier désir signifie peut-être pour moi la satisfaction de tous les autres. »*¹⁵⁵

Comme nous l'avons déjà lu sous la plume de Michel Rio, la phrase accumule les antonymes afin de circonscrire le champ des contradictions que le personnage cherche à résoudre. Le maître incarne ici la personne en qui vont se rejoindre les modèles antithétiques du père et de l'amant, du maître et du compagnon.

Comme Ubertyn d'ailleurs, Merlin ne manque pas de souligner l'orgueil d'une telle entreprise qui mêle la volonté de satisfaire la luxure de la chair et celle de l'esprit.

*« Il semble que tu n'es jamais modeste dans le choix de tes gibiers, quels qu'ils soient. Que veux-tu de moi ? »*¹⁵⁶

Sans doute ne veut-il pas comprendre pleinement la demande formulée par la jeune fille, et c'est sur le mode de la *philia* qu'il décline sa requête.

*« J'ai déjà eu deux enfants et deux élèves, les meilleurs qu'un père et qu'un maître puissent souhaiter. [...] pourquoi me plierais-je à ta volonté ? »*¹⁵⁷

Viviane alors rend son discours plus explicite encore et propose un marché à Merlin en joignant le geste à la parole. Elle se déshabille et formule clairement son désir.

*« Regarde-moi. Voici tes gages. Prends-les. Si la maturité de l'esprit peut s'acheter avec la nouveauté et la tendresse de la chair, prends-moi. Que cela soit ta première leçon. »*¹⁵⁸

-
- Oui, la luxure. Il y avait quelque chose de... de féminin, et donc de diabolique dans ce jeune homme qui est mort. Il avait les yeux d'une fille qui cherche commerce avec un incubé. Mais je t'ai dit l'orgueil aussi, l'orgueil de l'esprit, dans ce monastère consacré à l'orgueil de la parole, à l'illusion de la science... » *Ibid.* p. 68.

¹⁵⁵ *Merlin, op. cit.* p. 114.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 114.

¹⁵⁷ *Ibid.* pp. 114-115.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 115.

C'est parce qu'elle lui offre son corps, et dans cette offre-même, que Viviane devient l'élève de Merlin. La chair est ici monnaie d'échange contre la transmission du savoir, c'est un premier palier dans la corruption de la paideia.

c) Eros philadelphe : triangulation du désir

Dernier palier, c'est l'amour philadelphe qui va jeter dans le monde de la paideia les germes de la destruction et du chaos. Au désir croisé de l'élève et du maître s'ajoute, dans les trois romans, le motif du désir philadelphe. Ce dernier constitue sans doute le degré le plus élevé de ces impuretés que les Grecs nommaient *miasma* et dont nous avons déjà parlé.

C'est dans le roman de Donna Tartt que le désir philadelphe est présent de la façon la plus radicale puisqu'il unit Charles et Camilla, frères et sœurs jumeaux. Comme il arrive maintes fois dans le récit, c'est Bunny qui met le doigt sur ce secret unissant les deux personnages. La rancœur le pousse à frapper tous azimuts et ses attaques visent tous ses camarades parce qu'ils l'ont exclu de l'expérience bachique. Dans le passage qui suit, il s'en prend Camilla, et son ressentiment se double d'une intuition que le narrateur ne comprend pas immédiatement.

« *'I've lived with Charles all my life.'*

'Not much privacy, is there ? Little place like this ? on top of each other all the time?'

[...]

'I don't know what you're trying to say,' she said icily.

'Sure you do,' said Bunny. 'Convenient as hell. Kinda classical, too. Greeks carried on with their brothers and sisters like nobody's...' »¹⁵⁹

Ce n'est que bien plus tard dans le récit que Richard peut constater de visu, à son absolue sidération, que les allégations de Bunny mettaient en évidence une vérité insoupçonnée. Alors qu'il vient de raccompagner Charles chez lui après son arrestation pour conduite en état d'ivresse, le narrateur reste avec les jumeaux pour prendre le petit déjeuner. Charles sort de la douche et le narrateur assiste alors à la scène de la révélation.

¹⁵⁹ « 'J'ai toujours habité avec Charles.'

'Pas beaucoup d'intimité, pas vrai ? Un petit appart comme ça ? Tout le temps l'un sur l'autre ?' [...]

'Je ne vois pas ce que tu essaies de dire.' Sa voix était glacée.

'Bien sûr que si. Salement pratique. Et plutôt classique, en plus. Ces Grecs ils fricotaient entre frères et sœurs comme un rien...' » *The Secret History, op. cit.* p. 266.

« *He came up behind her and laid his hands on her shoulders ; bending low, he put his lips close to the nape of her neck. 'How about a kiss for your jailbird brother ?' he said.*

She turned halfway, as if to touch her lips to his cheek but he slid a palm down her back and tipped her face up to his and kissed her full on the mouth – not a brotherly kiss, there was no mistaking it for that, but a long, slow, greedy kiss, messy and voluptuous. His bathrobe fell slightly open as his left hand sank from her chin to neck, collarbone, base of throat, his fingertips just inside the edge of her thin polka-dot shirt and trembling over the warm skin there.

*I was astounded. »*¹⁶⁰

Ce long passage descriptif ne laisse planer aucun doute sur la nature incestueuse du rapport entre le frère et le sœur. Il constitue d'ailleurs l'un des seuls moments explicitement érotiques du roman. Sa fonction est essentielle. Le lien passionnel qui unit Charles et Camilla va se déliter dans les pages qui suivent, alors que la sœur devient la maîtresse de Henry. L'amour philadelphe trouve sa fin lorsque la jeune fille choisit pour amant celui qui à ses yeux incarne l'image du maître, celui qui lui a permis de connaître l'expérience de l'initiation dionysiaque. C'est précisément à ce moment que les événements se précipitent et que la rivalité entre le frère et Henry touche à son paroxysme. Elle se solde par le suicide de ce dernier. Suicide accompli précisément dans la chambre d'hôtel où il vivait avec Camilla. Le lieu où était consommé la relation amoureuse devient en fin de compte un lieu de mort. Celui où est versé le sang. Dans l'initiation bachique, seul le sang d'une victime expiatoire peut laver le sang de la souillure consécutive à la bacchanale.

Le roman de Umberto Eco, *Il nome della rosa*, met en scène ce désir philadelphe sur le plan symbolique puisque les moines qui s'aiment sont, dans l'espace sacré de l'abbaye, tous frères. Cette dimension incestueuse est d'autant plus manifeste lorsque le désir est éprouvé par des moines du même âge et ayant été formés ensemble à la règle de la vie monastique. Tel est le cas de Bérenger et d'Adelme. C'est d'ailleurs ce lien qui semble le plus gêner les membres de la communauté, alors que l'amour de Malachie pour Bérenger paraît sinon accepté du moins toléré par tous, sans doute parce qu'il relève d'une forme de pédérastie entre maître et disciple. Cette gêne se manifeste aux yeux de

¹⁶⁰ « Il est arrivé derrière elle, a posé les mains sur ses épaules, s'est penché très bas et a frôlé sa nuque de ses lèvres. 'Un petit baiser pour ton frère qui sort de taule ?' »

Elle s'est tourné à demi, comme pour toucher sa joue avec ses lèvres, mais Charles a glissé sa paume le long de son dos, lui a relevé le visage vers le sien et l'a embrassée en plein sur la bouche – pas un baiser fraternel, mais un long baiser mouillé, avide et voluptueux. Son peignoir s'est entrouvert tandis que sa main gauche est passée du menton à la gorge, à la clavicule, à la naissance des seins, le bout de ses doigts soulevant légèrement le bord du corsage à pois, frémissant sur la peau tiède.

J'étais frappé de stupeur. » *Ibid.* p. 536.

Guillaume et d'Adso lorsque Vénantius fait allusion, en public, dans le scriptorium, aux rapports qui unissaient les deux jeunes moines.

« *'Da te miattendevo un ricordo più vivo intorno alle cose accadute quando stavamo qui, insieme con un tuo carissimo amico...'* »

*Non potrei dire se Venanzio avesse calcato il tono sulla parola « carissimo ». Sta di fatto che avvertii un'atmosfera di imbarazzo tra gli astanti. Ciascuno volgeva l'occhio da una parte diversa e nessuno lo dirigeva su Berengario, che era arrossito violentemente. »*¹⁶¹

Cet amour d'un frère pour un autre constitue un palier supplémentaire dans la dégradation du sentiment de la *philia* dans la mesure où aucun des deux ne peut tenir légitimement le rôle du maître. Ne pouvant se prévaloir d'un savoir ou d'une sagesse supérieurs, Bérenger en est réduit à voler les secrets de la bibliothèque pour les offrir à Adelme en échange d'un commerce charnel. Il offre à son amant l'accès au saint des saints, à la pièce interdite de l'Edifice, le *finis africae*, en lui prêtant le manuscrit contenant le deuxième livre de la *Poétique* d'Aristote. Le lien amoureux ainsi créé prend l'aspect d'un rapport maître-disciple sous une forme particulièrement dégradée et corrompue. Ce qui justifie les paroles qu'Adelme adresse à Bérenger avant de se suicider.

« *'...Porgimi la tua mano, mio bel maestro,' mi disse ancora, 'affinché il mio incontro ti sia di utile ammaestramento, rendendoti in cambio molti degli ammaestramenti che mi desti, porgimi la tua mano mio bel maestro !' »*¹⁶²

Très logiquement, Adelme mêle dans son discours les mots de l'échange vénal, *in cambio*, et ceux de l'enseignement, *maestro* et *ammaestramento*, chacun répété une fois. Guillaume saisit cette confusion et en déduit qu'un pacte a été scellé entre les deux moines, relevant à la fois de l'initiation de l'esprit et de celle de la chair.

« *Guiglielmo gli domandò : 'E come mai ti chiamava suo bel maestro ? Avevate la stessa età. Gli avevi forse insegnato qualcosa ?' »*¹⁶³

Si la passion constitue une ultime dégradation de cette *philia* qui caractérise la *paideia* idéale, c'est d'abord parce que le savoir y est une monnaie d'échange : le désir de l'esprit sert à satisfaire les appétits de la chair. Mais c'est surtout parce que la dimension

¹⁶¹ « '...De ta part, je m'attendais à un souvenir plus alerte quant à ce qui s'est passé lorsque nous étions ici même, en compagnie d'un ami très cher à toi...' »

Je ne pourrais dire si Venantius avait appuyé la voix sur les deux mots « très cher ». Le fait est que je ressentis une atmosphère de gêne parmi les assistants. Chacun dirigeait son regard d'un côté différent et personne ne le dirigeait sur Bérenger, qui avait violemment rougi. » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 90.

¹⁶² « Tends-moi la main, ô mon beau maître, me dit-il encore, afin que ma rencontre te soit enseignement utile, et te rende en échange les nombreux enseignements dont tu me gratifias, tends-moi la main, mon beau maître ! » *Ibid.* p. 123.

¹⁶³ « Guillaume lui demanda : 'Et comment se fait-il qu'il t'appelait son beau maître ? Vous aviez le même âge. Tu lui avais peut-être enseigné quelque chose ?' » *Ibid.* p. 123.

intellectuelle du lien ainsi noué est un prétexte à la satisfaction de désirs exclusivement physiques.

*« Fatto sta che Bencio disse di aver sorpreso un dialogo tra Adelmo e Berengario, in cui Berengario, alludendo a un segreto che Adelmo gli chiedeva di svelargli, gli proponeva il turpe mercato che anche il lettore più innocente può immaginare. E pare che Bencio udisse dalle labbra di Adelmo parole di consenso, quasi dette con sollievo. Come se, ardiva Bencio, Adelmo altro in fondo non desiderasse, e gli fosse bastato trovare una ragione diversa dal desiderio carnale per acconsentire. »*¹⁶⁴

Dès lors que les désirs de la chair priment sur ceux de l'intellect, et que ces derniers sont réduits au rang d'artifices visant à justifier les premiers, il n'y a plus, à proprement parler, de paideia. C'est en cela que, dans le roman de Umberto Eco, l'amour philadelphe constitue une limite à la question qui nous intéresse.

L'inceste philadelphe est également un motif destructeur dans le roman de Michel Rio. Il y prend la forme de l'amour que le roi Arthur voue à sa demi-sœur Morgane. Dès leur première rencontre, Merlin a l'intuition des conséquences calamiteuses que cette passion va engendrer.

*« Ils se contemplaient, ils étaient comme le jour et la nuit mis en présence, et l'éclat de la nuit ternissait celui du jour. Morgane souriait. Mais dans la lueur verte de ses yeux, je vis quelque chose de glacé et de réfléchi, comme la manifestation d'une intelligence en proie au calcul. Et je me dis, considérant ces deux enfants de mon esprit, que Dieu lui-même n'avait pas été exempt d'imprévoyance. »*¹⁶⁵

Dans la relation qui se noue entre le frère et la sœur, Merlin retrouve à l'échelle des sentiments humains le combat qui est celui de son projet politique : celui du chaos contre l'ordre idéal. C'est d'ailleurs en ces termes que le roi évoque les ravages de cette relation sur son esprit.

*« Et moi, Arthur de Logres, et de la Table Ronde, qui prétends donner au chaos en quoi je ne voyais commodément que haine et hideur une leçon de guerre, voici que je reçois du chaos une leçon d'amour qui est une autre guerre où je me trouve nu et désarmé. »*¹⁶⁶

Le parallèle établi par le personnage entre l'amour et la guerre, un topos de la littérature courtoise qui se justifie dans une réécriture romanesque de la Matière de Bretagne, trouve ici un sens bien différent de celui sur lequel jouent les textes médiévaux. Il ne s'agit pas

¹⁶⁴ « Le fait est que Bence dit qu'il avait surpris un dialogue entre Adelme et Bérenger, au cours duquel Bérenger, faisant allusion à un secret qu'Adelme lui demandait de révéler, proposait l'abject marché que même le lecteur le plus innocent peut imaginer. Et il paraît que Bence entendit sur les lèvres d'Adelme des paroles de consentement, presque dites avec soulagement. Comme si, s'enhardissait Bence, Adelme ne désirait rien d'autre au fond, et qu'il lui eût suffi de trouver une raison différente du désir charnel pour y céder. » *Ibid.* p. 144.

¹⁶⁵ *Merlin, op. cit.* pp. 84-85.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 89.

de comparer les progrès amoureux aux épreuves chevaleresques. Morgane utilise l'amour comme un moyen de destruction. En séduisant l'âme et le corps de cet autre élève de Merlin qu'est son frère, elle prend un ascendant sur la tête du royaume, et donc met en péril l'équilibre du projet de son maître.

L'amour philadelphe opère donc ici comme une corruption de l'œuvre magistrale et trouve son aboutissement dans la conception d'un être de chair, fils des amours incestueuses, une créature qui rend tangible à jamais la faute du roi et la souillure que constitue sa relation avec sa propre demi-sœur. Merlin ne s'y trompe pas, et pose ce constat lorsqu'il vient d'aider Morgane à donner naissance à son fils, Mordred.

« A présent que tu as accompli ton dessein qui est de concevoir un être de ténèbres issu de la lumière même et destiné à l'obscurcir, tu tâches à conduire ton frère à la folie et au déshonneur. »¹⁶⁷

Avant même que cet enfant ne précipite, par son orgueil et son obsession de l'ordre, le royaume à la ruine, la victoire de sa mère tient à la passion qu'elle a su inspirer à son frère et qui a définitivement sapé les bases de son esprit. Lorsqu'elle paraît à la cour, la réaction de son frère est celle d'un être encore et toujours en proie à l'irrépressible force de la passion.

« Arthur se leva, très pâle, la regardant fixement avec une expression d'effroi et de félicité. Et je vis que cette présence était pour lui un paradis fugitif ravivant le long enfer d'une absence. »¹⁶⁸

Dès cet instant, l'échec de Merlin, la ruine de son projet, sont irrémédiablement en germe. Il rêvait pour son monde idéal d'un souverain sachant dominer ses passions. Son rêve ne s'est pas réalisé.

« Un roi qui pourra susciter les passions sans jamais en éprouver lui-même, car dans passion, il y a soumission, et un roi ne se soumet qu'à sa propre conscience. »¹⁶⁹

Ici, c'est en quelque sorte la victoire d'une paideia sur une autre. Merlin n'est pas vaincu lui-même, c'est l'élève sur lequel il a fondé la réalisation de son projet qui sombre dans cette forme de chaos, la passion dont son maître s'est toujours défié. Il se trouve simplement que ce chaos n'est autre que l'autre élève du maître. Morgane a retenu les leçons qu'il lui a apprises et en a fait un levain de mort.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 91.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 104.

¹⁶⁹ *Ibid.* pp. 63-64.

La dégradation progressive de la philia en éros pédérastique puis en éros philadelphe induit la désagrégation de la paideia et plonge le monde dans le chaos.

3 Le maître et les Parques : coupure du lien

Qu'il incarne dans le roman un objet d'admiration et un sujet de mimésis pour ses élèves, sur le modèle paternel, ou qu'il voie son image se dégrader dans la lente érosion de la philia par les forces passionnelles de l'éros, le maître finit toujours, tôt au tard, par abandonner ses disciples. Ce sont les modalités de ce déchirement, et les différentes formes du deuil, que les lignes qui suivent vont éclairer. Elles constituent, en quelque sorte, une première conclusion à notre réflexion sur la paideia.

a) Un monde noyé dans le sang

Dans la droite ligne du récit de l'Apocalypse de Jean qui constitue le fil d'Ariane du labyrinthe-bibliothèque où se perdent Adso et Guillaume, le thème de l'effondrement d'un monde est au cœur du récit de Merlin. La matière de Bretagne intègre sa propre fin du monde dans les romans arthuriens dont s'inspire le monologue du personnage. Ici, le motif est inversé, dans la mesure où c'est le maître, Merlin, qui porte le deuil de ses élèves, de ses maîtres, et du monde qu'il a rêvé.

*« Je porte le deuil d'un monde et de tous ceux qui l'ont peuplé. J'en suis le seul survivant. »*¹⁷⁰

A dire vrai, tout le récit de Michel Rio est jalonné de scènes de destruction. Si on le lit comme une genèse, il offre toutes les caractéristiques du récit de la naissance d'un monde à partir d'un chaos originel. La description du premier champ de bataille revêt ainsi la forme d'une métaphore, celle d'un espace où les cadavres ont remplacé la végétation, d'un lieu où les morts vont fertiliser la terre pour une nouvelle naissance. Les deux sens du mot « champ », celui de la bataille et celui du semeur, s'y trouvent allusivement mêlés.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 9.

« Il n'y avait plus d'herbe. Un manteau de chair avait remplacé sur l'humus le manteau végétal. »¹⁷¹

Cette image, celle de la destruction comme condition à la naissance d'une nouvelle ère est d'ailleurs reprise par le grand-père de Merlin, l'une des deux figures magistrales qui entourent le personnage.

« Souviens-toi de ceci : jamais de prisonniers. Les Silures n'ont plus d'hommes en armes. Je donnerai leurs femmes à mes Demetae. Cela cimentera les peuples. »¹⁷²

Cette analogie entre la violence et la création, le sang et la fertilité, se retrouve dans toutes les scènes où la mort frappe les personnages. C'est le cas de la description qui nous est donnée de la fin du grand-père, dont le sang se déverse sur la terre, comparé à une pluie.

« A chaque spasme, une pluie de sang dégouttait de sa face, venant souiller l'herbe. »¹⁷³

Quelques pages plus loin, c'est la mort de la mère qui est décrite, et la même analogie se trouve alors renversée. C'est cette fois-ci l'objet symbolique de la guerre, l'épée, qui vient ouvrir le ventre de celle qui a enfanté l'enfant monstrueux qu'est Merlin. L'arme, en tant que symbole phallique, se charge ici d'une valeur mortelle, mettant en parallèle les forces d'éros et celles de thanatos.

« Je vis au centre de la tache quelque chose qui émergeait d'entre ses cuisses. C'était la poignée d'une épée enfoncée jusqu'à la garde, atrocité qui tenait à la fois du meurtre et du viol. C'était sa seule blessure et sans doute l'avait-on fait périr ainsi pour la punir de m'avoir mis au monde. »¹⁷⁴

Cette importance du sang n'est d'ailleurs pas propre au roman de Michel Rio. Rappelons que, dans *Il nome della Rosa* de Umberto Eco, c'est dans une jarre remplie de sang de porc que le corps Venantius est retrouvé, au matin du second jour.

« Sul retro del coro, davanti agli stabbi, dove dal giorno innanzi troneggiava il grande recipiente col sangue dei maiali, uno strano oggetto di forma quasi cruciforme spuntava dal bordo dell'orcio [...] Erano invece due gambe umane, le gambe di un uomo ficcato a testa in giù nel vaso di sangue. »¹⁷⁵

¹⁷¹ *Ibid.* p. 15.

¹⁷² *Ibid.* p. 18.

¹⁷³ *Ibid.* p. 35.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 42.

¹⁷⁵ « Sur l'arrière du chœur, devant les soues où depuis la veille trônait le grand récipient empli du sang des cochons, un objet bizarre, presque cruciforme pointait du bord de la jarre [...]

C'étaient en revanche deux jambes humaines, les jambes d'un homme enfoncé la tête la première dans le vase de sang. » *Il nome della rosa, op. cit.* pp. 111-112.

Quelques pages plus tôt, justement, le sang du cochon était évoqué. L'Abbé commentait sa fonction cullinaire sans se douter que le même liquide serait le lendemain même associé à la mort de l'un de ses moines.

« *In questa stagione si stanno uccidendo i maiali. Un lavoro per i porcai. Non è di questo sangue che dovrete occuparvi.* »¹⁷⁶

Une fois souillé par le cadavre humain, le liquide subit une métamorphose, d'objet de consommation qu'il était, le sang mis dans la jarre devait être brassé pour en faire des boudins, devient un liquide infâme, un signe de souillure. Le narrateur insiste d'ailleurs sur l'impureté de ce liquide dans lequel le cadavre du moine a été retrouvé.

« *L'Abate ordinò che si traesse dal liquido infame il cadavere...* »¹⁷⁷

Tantôt symbole de fertilité, tantôt de toutes les impuretés liées à la mort, le sang est, dans *The Secret History*, à la fois le signe tangible de la souillure du meurtre, *miasma*, et l'élément par lequel les personnages vont tenter de laver la tache de leur propre crime. Comme dans *Il nome della rosa*, il s'agit ici de sang de cochon.

« *Murder is a pollution. The murderer defiles everyone he comes into contact with. And the only way to purify blood is a through blood. We let the pig bleed on us. Then we went inside and washed it off. After that, we were okay.* »¹⁷⁸

Par une sorte de renversement permanent, le sang prend dans le roman de Michel Rio tantôt la polarité symbolique de la vie, tantôt celle de la mort. Parfois même les deux de façon simultanée. Lorsque le narrateur décrit la naissance de Mordred, il évoque le sang qui couvre le nouveau-né et par là-même annonce le destin de celui qui noiera dans le sang son rêve de monde idéal. Se trouvent ici associés en une même image, le sang de la fertilité et la promesse de la destruction.

« *L'enfant sortait, sanglant, du corps splendide de sa mère.* »¹⁷⁹

De fait, c'est sur un champ de bataille que s'achève comme il a commencé le rêve de Merlin. Noyé dans un flot de sang, d'où l'image ici présente de la mer, comme si le monde rêvé était tout entier englouti dans le néant et la mort.

¹⁷⁶ « En cette saison, on tue les cochons. Du travail pour les porchers. Ce n'est pas de ce sang-là que vous devrez vous occuper. » *Ibid.* p. 47.

¹⁷⁷ « L'Abbé ordonna qu'on retirât le cadavre du liquide infâme... » *Ibid.* p. 112.

¹⁷⁸ « Le meurtre est une pollution. Le meurtrier souille tous ceux qui entrent en contact avec lui. Et on ne peut purifier le sang que par le sang. On a laissé le porcelet saigner sur nous. Ensuite on est rentrés se laver. Après, tout était okay. » *The Secret History, op. cit.* p. 423.

¹⁷⁹ *Merlin, op. cit.* p. 90.

*« Mon cheval avançait avec prudence, évitant non sans mal les corps étendus, faisant un brusque écart lorsque, dans cette mer de chair morte, quelque chose bougeait. »*¹⁸⁰

Son monde disparu, Merlin retourne dans son exil, en Petite Bretagne. Et sa dernière demeure, un promontoire rocheux qui émerge de la forêt au bord d'un lac, évoque une île épargnée par le déluge de sang dans lequel le monde a sombré.

*« La végétation monte à l'assaut du pic où je demeure, profitant du moindre résidu de terre dans un creux de roc, vague s'amenuisant peu à peu jusqu'à mourir, tout près du sommet, sur la nudité de la pierre lisse. »*¹⁸¹

Ce sont désormais les forces de la nature, et plus celles des hommes, qui viennent se manifester au seuil du narrateur. La végétation a remplacé les hommes et la pierre s'est substituée à la chair.

Le personnage résume lui-même en quelques phrases toute son histoire.

*« J'avais, moi, un projet. Né dans le sang, il a été noyé dans le sang. Les terres gorgées de Badon et de Camlann, où l'herbe pousse plus haute et drue, en ont gardé la trace, sorte de souvenir conservé par la matière morte et la vie sans âme. »*¹⁸²

Le rêve de Merlin, l'édification d'un royaume idéal, s'est développé dans le sang et a fini noyé dans le sang de la dernière bataille. Le seul ordre finalement présent est celui de la violence de la nature. La violence de l'épopée ouvre la genèse et clôt le rêve impossible du narrateur thaumaturge.

b) Précipitation et abandon

Comme le monde de Merlin qui s'effondre lorsque son créateur s'en retire, celui des étudiants de Julian Morrow est précipité dans l'abîme lorsque ce dernier abandonne le groupe aux conséquences du meurtre collectif qu'il a perpétré. Le double motif de la précipitation et de l'abandon constitue le fil directeur de cette fin de monde.

Le thème de précipitation correspond à la structure du roman. Sa première occurrence se trouve dans le prologue, c'est la chute mortelle que fait Bunny dans le

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 132.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 11.

¹⁸² *Ibid.* p. 13.

ravin, après avoir été poussé par Henry. Ce lieu et cette chute hantent littéralement le narrateur qui l'évoque dès le prologue.

« ...I have only to glance over my shoulder for all those years to drop away and I see it behind me again, the ravine, rising all green and black through the saplings, a picture that will never leave me. »¹⁸³

Comme en écho au meurtre qu'il a commis, c'est sur le même mode de la chute que se suicide Henry. Dans l'épilogue, c'est par cette image que le narrateur décrit le geste de son ami.

« His expression was one of rapt concentration, of triumph, almost, a high diver rushing to the end of the board ; eyes tight, joyous, waiting for the big splash. »¹⁸⁴

Qui plus est, l'intérêt de l'image du plongeur ne se limite pas à l'effet de miroir qui réunit en quelques mots la mort de Bunny et le suicide de Henry. Ce dernier trouve par les mots du narrateur une fin symboliquement idéale dans la perspective dionysiaque. Celui qui a mené la thiasse et fait apparaître Dionysos trouve ici une mort rituellement liée au culte du dieu grec. C'est ce que rappelle Maria Daraki dans son ouvrage consacré à Dionysos.

« Dans un contexte dionysiaque, le plongeur dans la mer est plus d'une fois signe de passage dans l'au-delà. Les nourrices de Dionysos, poursuivies par Boutas et ses guerriers, sautent dans la mer. Puni pour son crime, Boutas lui-même meurt en plongeant dans un puits. »¹⁸⁵

Dans le récit à proprement parler, le meurtre de Bunny se situe très exactement au milieu de la narration, entre le livre I et le livre II. Mais ce n'est pas à ce moment que l'action cruciale est décrite. Le livre I s'achève par le mouvement que Henry fait vers son camarade.

« Henry smiled [...] and took a step towards him. »¹⁸⁶

Le livre II commence par une longue digression du narrateur sur son sentiment de culpabilité. L'instant précis de la mort, de la chute, fait donc l'objet d'une ellipse narrative. Comme si le néant qui vient de prendre le personnage saisissait aussi le fil du

¹⁸³ «... je n'ai qu'à regarder en arrière pour que toutes ces années s'effacent et que je le revoie derrière moi, ce ravin, vert et noir à travers les branches, une image qui ne me quittera jamais. » *The Secret History*, *op. cit.* p. 2.

¹⁸⁴ « Il avait une expression de concentration extatique, presque de triomphe, celle d'un plongeur de haut vol courant à l'extrémité du tremplin : joyeux, les yeux fermés, dans l'attente du grand plongeon. » *Ibid.* p. 642.

¹⁸⁵ Maria Daraki, *op. cit.* p. 34

¹⁸⁶ « Henry a souri. [...] Et il a fait un pas vers lui. » *The Secret History*, *op. cit.* p. 318.

récit. Chacun à sa façon, la plupart des personnages va, après le meurtre, connaître une forme de chute.

Charles sombre dans l'alcool. Et se retrouve en prison après avoir été arrêté pour conduite en état d'ivresse.

*« He was obviously intoxicated. Agreed to a Breathanalyzer and failed it when it was administered. The trooper brought him down here and we put him in the lock-up. »*¹⁸⁷

Francis est sujet à des crises de panique, pathologie somme toutes étymologiquement logique pour qui est passé par l'initiation bachique.

*« Not unlike an anxiety attack. A sudden rush of fear. Heart palpitations. Trembling and sweating. It can be quite severe. People often think they're about to die. »*¹⁸⁸

Le narrateur enfin noie son angoisse et les hallucinations que lui inspire son sentiment de culpabilité dans les médicaments.

*« The problem, basically, was that I had been taking too many pills ; the ups now, periodically, mixed with the downs, because though the latter had ceased to put me effectively to sleep, they hung me over in the daytime, so that I wandered in a perpetual twilight. »*¹⁸⁹

Mais en vérité, c'est une angoisse plus sourde qui les taraude et que Richard formule régulièrement au long de son récit. Ils ont peur que Julian devine la vérité. Les disciples ne peuvent tout simplement pas concevoir les conséquences d'une explication avec le maître. Or, le narrateur est obsédé par la certitude que le maître nourrit des soupçons. Avant la découverte du cadavre, Julian qui ne voit plus Bunny à ses cours interroge ses camarades, leur demande s'ils ont vu le jeune homme dernièrement. Henry lui dit son trouble de ne pas avoir vu son ami depuis plusieurs jours, mais le maître ne semble pas entièrement convaincu par ces mensonges.

*« 'No,' said Henry. 'We're a bit puzzled.' 'I should think so.' His eyes met Henry's, for a long strange moment. He knows, I thought, with a rush of panic. He knows we're lying. He just doesn't know what we're lying about. »*¹⁹⁰

¹⁸⁷ « Visiblement en état d'ébriété. A accepté l'alcootest qui s'est avéré positif. Le policier l'a amené ici et nous l'avons bouclé. » *Ibid.* p. 523.

¹⁸⁸ « Ce n'est pas sans rapport avec une crise d'angoisse. Une soudaine poussée d'anxiété. Des palpitations. Des tremblements, de la transpiration. Cela peut être assez sévère. Les gens croient souvent qu'ils sont sur le point de mourir. » *Ibid.* p. 515.

¹⁸⁹ « Le problème, au fond, c'était que je prenais trop de pilules ; désormais je mélangeais régulièrement les excitants, de jour, avec les calmants, parce que si ces derniers n'arrivaient plus vraiment à m'endormir, ils m'abrutissaient pendant la journée, de sorte que j'errais dans un crépuscule perpétuel. » *Ibid.* p. 580.

¹⁹⁰ « 'Non, a dit Henry. On est un peu étonnés.' »

'Je m'en doute.' Son regard, étrangement, a croisé un long moment celui d'Henry.

Ce malaise, cette peur d'avouer la vérité à celui qui constitue pour eux tous une véritable figure paternelle, hante littéralement le narrateur. Même si sa peur est en quelque sorte « hors-sujet », puisqu'il imagine que Julian ne résisterait pas à la révélation de la vérité.

« *I looked at the innocent, happy face and thought : If he only knew. It would kill him.* »¹⁹¹
« He can never know. We can never tell him. »¹⁹²

Nous retrouvons ici le même souci qui était celui d'Adso lorsqu'il brossait le tableau de Guillaume. Rapprochant le visage du maître de celui d'un père « dont on attend le sourire ou dont on épie le courroux. ».

« *...come accade per la figura di un padre, di cui si studiano i gesti, e i corrucci, e se ne spia il sorriso...* »¹⁹³

Dans *The Secret History*, un roman frappé du sceau de la pensée antique, de la philosophie et de la spiritualité grecques, ce sentiment de culpabilité consécutif au meurtre d'un pair prend une résonance étrangement biblique. Tel Cain, le narrateur refuse d'avouer à celui qui est leur père spirituel le meurtre du frère. En somme, il n'est pas le gardien de son frère.

C'est d'ailleurs le plus « grec » d'entre tous, Henry, qui envisage cet acte irrémédiable sous un jour matérialiste, reprenant les termes de la philosophie présocratique, alors que le remords ronge Charles.

« *'But how,' said Charles, who was close to tears, 'how can you possibly justify cold-blooded murder ?'*
Henry lit a cigarette. 'I prefer to think of it,' he had said, 'as a redistribution of matter.' »¹⁹⁴

Contrairement à la divinité courroucée de l'Ancien Testament, ce n'est pas la colère du père qui vient frapper les disciples. Lorsque Julian apprend à la fois les conséquences de la bacchanale et le meurtre de Bunny, il ne formule ni reproche ni la moindre considération morale. Il rend à ses élèves la pièce à conviction qui l'a mis sur la voie de la vérité, une lettre écrite par Bunny avant qu'il ne tombe dans le ravin. Dès qu'il comprend, le maître s'enferme dans une froideur irrémédiable.

Il sait, me suis-je dit, pris de panique. Il sait que nous lui mentons. C'est juste qu'il ne sais pas sur quoi nous mentons. » *Ibid.* p. 354.

¹⁹¹ « J'ai regardé son visage heureux, innocent, et je me suis dit : *Si seulement il savait. Il en mourrait.* » *Ibid.* p.544.

¹⁹² « *Il ne doit jamais savoir. Il ne faut jamais lui dire la vérité.* » *Ibid.* p. 545.

¹⁹³ « ...comme il advient pour la figure d'un père, dont on étudie les gestes, et le courroux, dont on épie le sourire... » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 23.

¹⁹⁴ « 'Mais comment – Charles était au bord des larmes – comment *peux-tu justifier* un meurtre de sang froid. ?' Henry avait allumé une cigarette, 'Je préfère y penser comme à une redistribution de la matière. » *The Secret History, op. cit.* p. 355.

« *His voice chilled me to the bone. [...] the twinkle in Julian's eye, as I looked at him now, was mechanical and dead. It was as if the charming theatrical curtain had dropped away and I saw him for the first time as he really was : not the benign old sage, the indulgent and protective good-parent of my dreams, but ambiguous, a moral neutral, whose beguiling trappings concealed a being watchful, capricious, and heartless.* »¹⁹⁵

La surprise du narrateur, si elle est aisée à expliquer, entre pourtant en contradiction avec tout ce qu'il a pu dire sur son maître depuis le début du roman, lorsqu'il décrivait Julian comme une sorte de personnage droit sorti d'un conte de fées. Une de ces créatures n'obéissant pas aux règles morales qui régissent le monde humain. Cette neutralité qui est ici évoquée, *a moral neutral*, correspond très exactement à la nature des dieux grecs pour qui les lois humaines sont quantité négligeable. D'une certaine façon, Julian se révèle ici sous le jour selon lequel Henry l'envisageait, une divinité. Et cette divinité n'a rien de bienveillant, elle ne suit pas le modèle d'un père aimant. L'assimilation du maître à une figure paternelle n'a été que le rêve du personnage, *the indulgent and protective good-parent of my dreams*. C'est pourquoi le passage est écrit comme le récit d'une désillusion, *as if the charming theatrical curtain had dropped away and I saw him for the first time as he really was*.

Richard n'était pas le seul à avoir construit cette image idéale du maître. Henry l'avait poussée encore plus loin, et c'est logiquement lui, le premier disciple, qui est le plus frappé par l'abandon. De tous ces personnages qui étaient, nous l'avons vu, réellement ou symboliquement orphelins de père, et qui avaient cru trouver en Julian un père idéal de substitution, Henry est celui qui se retrouve dans la plus insupportable solitude. Un désespoir que le narrateur ne parvient pas à consoler.

« *'Henry,' I said. I wanted to say something profound, that Julian was only a human, that he was old, that flesh and blood are frail and weak and that there comes a time when we have to transcend our teachers. But I found myself unable to say anything at all. He turned his blind, unseeing eyes upon me. 'I loved him more than my own father,' he said. 'I loved him more than anyone in the world..' The wind was up. A gentle pitter of rain swept across the roof. We sat there like that, not talking, for a very long time.* »¹⁹⁶

¹⁹⁵ « Sa voix m'a glacé jusqu'aux os. [...] l'étincelle de ses yeux m'a paru mécanique, sans vie. C'était comme si le charmant rideau de théâtre était tombé et que je le voyais pour la première fois tel qu'il était : non pas le vieux sage bienveillant, le grand-père indulgent et protecteur de mes rêves, mais un personnage ambigu, moralement neutre, dont les dehors séduisants dissimulaient un être aux aguêts, capricieux, et sans cœur. » *Ibid.* pp. 601-602.

¹⁹⁶ « 'Henry.' J'aurais voulu dire quelque chose de profond, que Julian n'était qu'un être humain, qu'il était vieux, que la chair et le sang sont faibles, qu'il vient un moment où nous devons surpasser nos maîtres. Mais j'étais incapable de prononcer le moindre mot.

Il a tourné vers moi ses yeux aveugles et vides.

'Je l'aimais plus que mon propre père. Je l'aimais plus que personne au monde.'

Le vent se levait. La pluie a doucement crépité sur le toit. Nous sommes restés très longtemps assis sans bouger, sans rien dire. » *Ibid.* p. 614.

De fait, les disciples sont incapables de surmonter l'épreuve qui leur est imposée : survivre après le départ du maître. Richard est conscient de ce qu'ils devraient faire, se passer de Julian, *we have to transcend our teachers*, mais il n'est même pas capable de le dire, *I found myself unable to say anything at all*. En vérité, une fois le maître parti, le disciple est pour ainsi dire en état de mort spirituelle, et c'est ce que le narrateur lit dans le regard de son ami, *his blind, unseeing eyes*. Et le reste est silence, *We sat there like that, not talking, for a very long time*. Comme si la puissance du verbe les avait quittés en même temps que Julian. La perte du maître ouvre une blessure qui ne se refermera pas parce qu'elle atteint à l'indicible. Sans doute est-ce pour tenter de la dire que le narrateur entreprendra plus tard de faire le récit de sa paideia, nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie.

c) Dévoration

Guillaume de Baskerville dispense à son novice un enseignement de lecteur. Il lui apprend à lire le livre du monde. Autrement dit à en déchiffrer les symboles. A cette fonction symbolique du bon maître va s'opposer la fonction diabolique, au sens de désunion, des mauvais maîtres.

Dans le roman de Umberto Eco, c'est l'image de la dévoration qui constitue l'antithèse de la paideia. Cette crainte de la dévoration est formulée à de nombreuses reprises par le jeune novice.

« *salva me ab ore leonis.* »¹⁹⁷

Lieu où l'on se perd, la bibliothèque est un labyrinthe qui dévore ses victimes. Bien loin de figurer un temple du savoir, elle est une sorte de monstre qui engloutit ceux qui veulent accéder à la connaissance. D'où l'avertissement que l'Abbé donne à Guillaume pour le dissuader de pénétrer dans l'Edifice.

« *Potreste entrare e potreste non uscire.* »¹⁹⁸

¹⁹⁷ *Il nome della rosa, op. cit.* p. 160.

¹⁹⁸ « Vous pourriez rentrer et vous ne pourriez plus sortir. » *Ibid.* p. 46.

Pourtant, il arrive qu'elle recrache ceux qu'elle a engloutis, comme le poisson biblique le fit de Jonas. C'est d'ailleurs en proférant les paroles d'un miraculé qu'Adso sort de ce labyrinthe en compagnie de son maître. Celui qui a triomphé de l'épreuve en ressort donc soulagé, et différent. Il a passé une étape de son initiation en tant que disciple.

*« L'aria bellissima della notte mi parve un balsamo divino. Le stelle brillavano intorno a noi e le visioni della biblioteca mi parvero lontane. »*¹⁹⁹

La représentation du labyrinthe sous la forme métaphorique d'un être de dévoration est d'ailleurs présente sous la plume même d'Adso.

*« ...eravamo pronti per intraprendere il nostro secondo viaggio (terzo per me) nelle viscere del labirinto. »*²⁰⁰

Ce lien consubstantiel entre les nourritures spirituelles et les nourritures terrestres est ancré dans le roman où il peut jouer le rôle d'un fil directeur, pour ne pas dire d'un fil d'Ariane. Il est à cet égard intéressant de constater que les aliments consommés par les personnages ont souvent dénomination spirituelle. Cela est particulièrement notable lors du repas que l'Abbé fait servir aux légats pontificaux le soir de l'arrivée de la délégation. Repas qui précède le voyage dans les « viscères » du labyrinthe.

*« ...pagnottini di santa Chiara, [...] dolce di san Bernardo, paste di san Niccolò, occhiotti di santa Lucia... »*²⁰¹

Tout prête à penser que la consommation des aliments terrestres, décrite avec un luxe de détails notable, précédait en toute logique celle des connaissances intellectuelles. S'établirait donc ici un lien implicite entre le péché de gourmandise et celui d'orgueil, la faim irrépressible de la connaissance. C'est d'ailleurs par cette analogie entre la gourmandise et la soif de connaissances que caractérise l'échange entre Adso et le frère herboriste. Guillaume parle de plantes médicinales, son disciple parle de plantes à consommer. Même si la comparaison est ici soulignée sur le mode plaisant de l'humour, il s'agit toujours de souligner la gourmandise dont fait preuve celui qui veut savoir.

*« 'Ma avete anche piante buone solo per mangiare ?' domandai.
'Mio giovane puledro affamato, non ci sono piante buone per il cibo che non siano anche per la cura, purché prese in giusta misura. »*²⁰²

¹⁹⁹ « L'air roboratif de la nuit me sembla un baume divin. Les étoiles brillaient autour de nous et les visions de la bibliothèque me semblèrent très lointaines. » *Ibid.* p. 182.

²⁰⁰ « ...nous étions prêts à entreprendre notre second voyage (troisième pour moi) dans les viscères du labyrinthe. » *Ibid.* p. 312.

²⁰¹ « ...des miches de sainte Claire, [...] gâteau de saint Bernard, friands de saint Nicolas, quatre-yeux de sainte Lucie... » *Ibid.* p. 310.

²⁰² «- Mais avez-vous aussi des plantes uniquement bonnes à manger ? demandai-je
-Mon jeune poulain affamé, il n'y a point de plantes bonnes à manger qui ne le soient aussi pour se soigner, si tu les prends dans une juste mesure. » *Ibid.* p. 74.

La remarque sur la juste mesure, *giusta misura*, n'est sans doute pas anodine. Elle est à la fois le rappel de la vertu suprême selon Aristote, *métrôn*, le philosophe dont il sera question dans la suite de la conversation et auteur du livre qui tue. Mais elle reflète aussi, si nous suivons le fil qui lie métaphoriquement les aliments au savoir, le reflet d'une morale qui est incarnée par la bibliothèque et formulée par ses gardiens : le savoir, comme les aliments, ne peuvent être consommés par chacun selon son appétit. C'était déjà ce que l'Abbé expliquait à Guillaume lorsqu'il justifiait le fait que seul le bibliothécaire avait accès aux livres.

*« Perché non tutte le verità sono per tutte le orecchie, non tutte le menzogne possono essere riconosciute come tali da un animo pio, e i monaci, infine, stanno nello scriptorium per porre capo a un'opera precisa, per la quale debbono leggere certi e non altri volumi, e non per seguire ogni dissennata curiosità che li colga, vuoi per debolezza della mente, vuoi per superbia, vuoi per suggestione diabolica. »*²⁰³

Tout l'Edifice est régi par les lois de l'appétit et de la consommation. Nous l'avons vu, le bâtiment est organisé sur le plan architectural comme un être à la fois corporel et spirituel : les cuisines au rez-de-chaussée, le scriptorium au premier étage, la bibliothèque à l'étage supérieur. Trois niveaux donc correspondant respectivement à l'alimentation, au travail et à l'intellect. Et les trois entretiennent entre eux un lien d'interdépendance. Adelme obtient le livre d'Aristote en satisfaisant les appétits charnels de Bérenger. Quant à la paysanne avec qui Adso connaît l'initiation charnelle, elle est venue dans les cuisines de l'Edifice pour s'offrir au cellerier en échange d'un peu de nourriture.

L'on pourrait même se demander si cette métaphore de la dévoration ne s'étend pas plus largement, de l'Edifice à l'abbaye et par analogie à toute l'église elle-même. Si l'on considère en effet l'un des thèmes récurrents du roman, l'hérésie, il n'est pas impossible de voir dans l'entreprise d'éradication de l'hérésie, d'ailleurs comparée à une « male plante », une sorte de folie homophagique. Tel Saturne, l'église dévore ses propres enfants, ceux qui s'éloignent du droit chemin de l'orthodoxie. Une image d'autant plus troublante que l'institution ecclésiastique chargée de cette consommation, la sainte inquisition, fait littéralement cuire ses victimes sur les bûchers.

²⁰³ « Parce que toutes les vérités ne sont pas bonnes pour toutes les oreilles, tous les mensonges ne peuvent pas être reconnus comme tels par une âme pieuse, et les moines, enfin, sont dans le scriptorium pour mener à bonne fin un ouvrage précis, pour lequel ils doivent lire certains volumes et d'autres pas, et non point pour suivre toutes les curiosités insensées dont ils seraient pris, soit par faiblesse d'esprit, soit par orgueil, soit par suggestion diabolique. » Ibid. pp. 45 – 46.

C'est en tout cas parce qu'il a l'intime conviction que l'appétit pour le savoir est un péché mortel, une glotonnerie de l'intellect, que Jorge de Burgos empoisonne le deuxième livre de la *Poétique* d'Aristote. Le livre que tous convoitent tue ses lecteurs parce qu'ils portent à la bouche le poison qui imbibe ses pages. Les pécheurs sont ainsi punis par l'objet même de leur désir. Le vieil aveugle rend mortelle la substance qu'il juge peccamineuse, le support même du savoir : le livre.

C'est sans doute en cela que Jorge incarne le mieux la figure inversée de la fonction magistrale. Alors que de sa bouche devraient sortir les paroles de sagesse qui instruisent les disciples, l'aveugle inverse l'ordre de la paideia en logique de mort. Il empoisonne la bouche de ceux qui portent à leurs lèvres la substance du savoir. Pire : sa bouche n'est pas l'organe par lequel la connaissance sort pour être reçue par les disciples, elle est le lieu dévorateur dans lequel disparaît à la fin du roman le livre tant recherché. Traqué par Guillaume et Adso dans la bibliothèque sur le point de disparaître, le vieillard se suicide en arrachant les pages qu'il a lui-même empoisonnées et en les dévorant au sens propre.

« *'Presto,' mi incitò ancora Guglielmo, 'se no quello si mangia tutto l'Aristotele !'* »²⁰⁴

En inversant la nature même de la paideia, la transmission orale du maître vers le disciple, c'est Jorge qui brise le lien magistral dans le roman de Umberto Eco. Et les conséquences de cette inversion proprement diabolique du lien qui doit unir les maîtres, le savoir, et les disciples, sont littéralement apocalyptiques puisque la bibliothèque toute entière sombre dans les flammes. Tel est désormais le deuil que devront porter Guillaume comme Adso. La figure du maître qui est dévorée par le feu, c'est la bibliothèque, en tant que temple du savoir. Voilà pourquoi le travail du disciple sera de reconstituer dans sa vie et dans son récit ce lieu dont la destruction a jeté Guillaume dans le désespoir.

« *'Era la più grande biblioteca della cristianità,' disse Guglielmo. 'Ora,' aggiunse, 'l'Anticristo è veramente vicino perché nessuna sapienza gli farà più da barriera.'* »²⁰⁵

²⁰⁴ « Vite, m'exhortait encore Guillaume, sinon l'autre avale tout Aristote ! » Ibid. p. 485.

²⁰⁵ « C'était la plus grande bibliothèque de la chrétienté, dit Guillaume. Désormais, ajouta-t-il, l'Antéchrist est vraiment proche car aucune science ne lui fera plus barrage. » Ibid. p. 494.

Dans les trois romans que nous étudions, c'est précisément parce que l'expérience de la paideia se solde par un échec et une rupture du lien entre maître et disciple que ce dernier se trouve dans l'impossibilité d'achever son initiation. Devant les ruines d'une entreprise anéantie, face au vide laissé par le départ de l'être admiré entre tous, au milieu des cendres du temple de la paideia, le personnage n'a plus qu'une chose à faire pour conjurer le spectre du deuil et annihiler la vanité de l'expérience qu'il a vécue : écrire le récit de son enseignement. L'échec de la paideia rend impossible la réalisation parfaite de la figure magistrale mais il crée l'espace vide dans lequel le récit pourra trouver sa place. La forme romanesque naît de cet effondrement, elle se construit de ses ruines.

III De la connaissance à la vérité

La fonction romanesque

1 Les contours de la vérité

a) Vérité et représentation : rêve de logique

Le royaume de Logres tel que veut l'édifier Merlin se présente comme une construction utopique, une victoire de l'ordre humain et rationnel sur le chaos propre à la nature des choses et à la nature des hommes. A proprement parler, c'est le « maître » de Merlin, Blaise, qui place le projet de Merlin dans la double perspective du rêve et du projet. Il s'agit en somme d'inscrire l'intention d'un homme dans la matière du monde.

« *Tu n'aimes pas ce monde et tu m'as dit vouloir en inventer un autre.* »²⁰⁶

La perspective ouverte par le personnage prend donc d'emblée les atours d'une fiction, et c'est d'ailleurs sur la nature essentiellement fictive de cette entreprise que le vieux maître insiste explicitement.

« *Mais dans toute invention, il y a un leurre, et la recherche de la vérité même passe par l'illusion.* »²⁰⁷

Face au chaos du monde tel qu'il est, celui de la violence et du sang que nous avons déjà évoqué, Merlin envisage la réalisation d'un idéal d'harmonie, une sorte de triomphe des forces cosmiques sur celles de la destruction. Bien entendu, la mise au monde de cet ordre rêvé passe par l'invention de l'homme qu'il placera à la tête de ce royaume utopique.

« *Un homme de savoir, assez universel pour utiliser au mieux ceux qui savent avec précision, mais sans grandeur d'esprit, et à qui il fera bâtir, avec leurs petites pierres isolées, un édifice gigantesque et harmonieux.* »²⁰⁸

L'usage ici de la métaphore architecturale place le projet du personnage dans la droite ligne des fondateurs de l'Edifice dans le roman de Umberto Eco, *Il nome della rosa* : le jeu de l'analogie permet de suggérer la nature divine de celui qui édifie, en rappelant que l'architecture est l'art mimétique le plus global puisqu'il se présente comme un reflet de la Création.

²⁰⁶ *Merlin, op. cit.* p. 22.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 22.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 46.

« Perchè l'architettura è tra tutte le arti quella che più arditamente cerca di riprodurre nel suo ritmo l'ordine dell'universo, che li antichi chiamavano kosmos, e cioè ornato, in quanto è come un gran animale su cui rifulge la perfezione e la proporzione di tutte le sue membra. »²⁰⁹

La Table Ronde constitue en quelque sorte le lieu symbolique, ou la métonymie de cet ordre spirituel et temporel. La description qu'en donne Michel Rio reste fidèle au modèle imposé par la Matière de Bretagne. Par sa masse, elle représente tout le poids du pouvoir royal. Par sa forme, elle évoque le monde. Par sa localisation géographique, elle est le cœur du royaume, c'est elle, plus que le roi lui-même, qui trône dans la salle du palais royal.

« La Table Ronde occupait toute une salle du palais de Carduel. Elle était lourde et massive, en cœur de chêne. »²¹⁰

Comme l'Edifice de l'abbaye dans *Il nome della rosa*, sa nature évoque la caractère inexpugnable de la Cité de Dieu.

« Les plus habiles charpentiers de Logres y avaient travaillé de longs mois, sous ma direction, la montant dans le lieu même où elle devait rester, car elle était si grande et pesante qu'on ne pouvait la déplacer. »²¹¹

Le caractère prophétique du projet de Merlin s'exprime dans le discours qu'il prononce lors de la fondation de la Table en tant que mode de gouvernement. Sur ce socle matériel que constitue l'objet de bois massif, le maître compte bâtir un ordre idéal dans lequel se résoudre les contradictions de l'homme et celles de la Création toute entière.

« C'est une guerre du droit contre la force, de la lumière contre l'obscurité, de l'esprit contre la nature, de Satan contre l'ignorance et de Dieu contre sa propre création. »²¹²

Dans son rêve politique, le personnage de Michel Rio n'a plus rien de « médiéval », la Matière de Bretagne est vidée de sa substance première. Dieu et Satan sont ici moins proches de leurs personnages bibliques que des allégories hugoliennes. Ces figures emblématiques mettent le symbole romantique de la création et celui de la révolte, respectivement Dieu et Satan, au service d'un idéal hérité des Lumières. En cela, le rêve de Merlin est moins théologique que logique. L'entreprise romanesque de Michel Rio

²⁰⁹ « Car l'architecture est, d'entre tous les arts, celui qui cherche avec le plus de hardiesse à reproduire dans son rythme l'ordre de l'univers, que les anciens appelaient Kosmos, à savoir orné, dans la mesure où elle est comme un grand animal sur lequel resplendit la perfection et la proportion de tous ses membres. » *Il nome della rosa*, op. cit. p. 34.

²¹⁰ *Merlin*, op. cit. p. 58.

²¹¹ *Ibid.* p. 58

²¹² *Ibid.* p. 60

rejoint ici dans sa distorsion le projet de son personnage : fondre dans la forme mythique un discours philosophique a priori incompatible avec le contexte historique et culturel du modèle littéraire choisi. En pervertissant les codes du roman de chevalerie pour orienter son récit vers l'utopie rationaliste, l'auteur élève son personnage au rang de maître à penser et à agir. Autrement dit, il propose au lecteur du roman une figure magistrale archétypale paradoxale qui tient, envers et contre le cadre historique du récit, un discours philosophique ancré dans le XX^{ème} siècle. Cette distorsion de la Matière de Bretagne est au demeurant commentée par l'auteur lui-même dans les annexes du roman. L'on pourrait presque y lire une définition exemplaire du roman moderne.

*« ...une scandaleuse appropriation, une trahison réduite dans l'espace, mais illimitée dans l'esprit, consistant à accaparer sans la moindre pitié une grande légende, la plus belle peut-être, la plus brouillonne et inégale assurément, qui fût jamais, non dans une intention culturelle, esthétique ou didactique, ou toute autre intention louable inspirée par le bien public et la dévotion à notre héritage, mais à mon seul profit. »*²¹³

L'échec du projet de Merlin, la chute de son royaume idéal, l'« apocalypse » d'un monde noyé dans le sang, le retour au néant qui clôt le récit, tous ces éléments sont à reconsidérer sous l'angle de la paideia avortée. Confronté à la ruine de son rêve, et donc à l'échec de son enseignement, le maître entreprend l'édification d'une ultime œuvre : le récit de son entreprise. Comme l'auteur qui fait sienne une légende et en use comme d'un brouillon, le personnage remet une nouvelle fois son ouvrage sur le métier. La réalisation de l'utopie n'a pas été possible, sa narration compensera cet échec. Ce qui a été directement vécu, et qui a échoué, est éloigné dans une représentation.

La première étape de cet éloignement est symétrique au projet avorté : une entreprise architecturale. La métaphore, filée tout au long du récit, s'inverse dans les derniers chapitres : il ne s'agit plus de poser les fondations d'un rêve politique mais d'édifier les murs d'un mausolée. Le sommeil éternel et le silence de la matière ont pris le pas sur le discours onirique.

*« ...travaillant comme un forcené, rejetant avec férocité tout ce qui était approximatif ou maladroit, bâtissant un édifice d'une perfection que je n'avais jamais atteinte auparavant ni dans la pensée ni dans l'action, corrigeant dans la matière inerte les défauts que je n'avais pu réduire dans la chair et l'âme vivantes... »*²¹⁴

²¹³ *Ibid.* p. 155.

²¹⁴ *Ibid.* p. 148.

La deuxième étape est à la fois picturale et narrative, sur les murs du mausolée Merlin grave l'histoire de son projet, restituant dans la pierre les trois étapes de la paideia manquée.

*« Sur les murs [...] je gravai l'histoire de Logres : sur le mur de gauche, sa genèse, sur le mur du fond, son triomphe, sur le mur de droite, sa chute. »*²¹⁵

L'entreprise narrative apparaît donc indissociable de la paideia. Le déroulement de l'apprentissage constitue la trame du récit. Et l'échec du maître transforme celui-ci en scribe de sa propre entreprise. La réussite romanesque naît en quelque sorte de la ruine magistrale.

*« Et moi, qui au faite de ma puissance avais sommé l'histoire d'admettre l'éternité de la Table, je construisais, dans le dénuement, un monument à mon propre échec qui resterait sans doute ce que j'avais fait de plus beau et de plus durable, utilisant les matériaux de la légende, la pierre et les mots, pour figer un passé en fuite, une idée vaincue et une chair morte. »*²¹⁶

En toute logique, la conclusion qui s'impose à l'esprit de Merlin est d'ordre littéraire plus que politique.

*« ...je perçus clairement, par expérience, pourquoi l'homme vivait davantage, depuis la nuit des temps, de légende que d'histoire, et pourquoi dans son esprit, en fin de compte, la poésie prévalait sur le pouvoir. »*²¹⁷

b) Vérité et mensonge : l'intertexte

Dans *The Secret History*, sous une structure apparemment symétrique et construite – prologue, première partie, mort de Bunny, deuxième partie, épilogue - le cours du récit mêle de façon kaléidoscopique les souvenirs du narrateur, comme si ce dernier cherchait à reconstituer par la confusion narrative le fil embrouillé des mensonges de ses camarades. Construit sans aucun ordre chronologique véritable, le roman de Donna Tartt trouve sa cohérence, dans sa nature intertextuelle, dans le permanent aller-retour entre le texte et les références littéraires qui font office de lien là où la narration, au contraire, déstructure le fil chronologique des événements.

²¹⁵ *Ibid.* p. 146.

²¹⁶ *Ibid.* p. 148.

²¹⁷ *Ibid.* p. 148.

En fait, le récit révèle une composition en contre-point dans ces allusions et ces citations. Ce dispositif narratif s'explique aisément par la nature même du narrateur. Richard est, nous l'avons vu, un disciple dont la paideia s'est trouvée interrompue par le départ du maître. Le vide laissé par cet abandon ne peut être comblé par quiconque, la nature presque divine de Julian interdit tout maître de substitution, et le narrateur est trop conscient de ses insuffisances intellectuelles pour songer à devenir lui-même un maître. Reste donc un seul moyen de combler le silence laissé par le vide magistral : la prise de parole. Autrement dit, l'écriture de l'histoire vécue, le récit d'une paideia ratée. C'est d'ailleurs par l'aveu de cette impérieuse nécessité, formulée sous la forme d'une impossible alternative, que s'achève le prologue.

*« I Suppose at one time in my life I might have had any number of stories, but now there is no other. This is the only story I will ever be able to tell. »*²¹⁸

Le récit de Richard s'affirme dans sa structure comme une tentative de conjurer les événements traumatiques qui constituent le cœur du texte. Et ce, au mépris même de la chronologie. C'est ainsi que le narrateur révèle dès le prologue la mort de Bunny, chronologiquement située au juste milieu du roman.

*« The snow in the mountains was melting and Bunny had been dead for several weeks before we came to understand the gravity of our situation. »*²¹⁹

Si la démarche du narrateur est bien de reconstituer les pièces brisées de la paideia avortée, alors les résonances littéraires qui parcourent le texte trouvent une légitimité évidente. Coupé dans l'élan de son apprentissage, le disciple en reconstitue le fil sous la forme qu'il maîtrise le mieux, celle du récit littéraire, et en se référant à son monde esthétique, celui de la littérature. Autrement dit, Richard entreprend le récit de son année de paideia en usant des filtres littéraires et culturels qu'il a précisément acquis lors de son apprentissage.

Ce recours à la clef de lecture intertextuelle peut être appliqué à tout le roman. Pour commencer, les disciples eux-même se prêtent dans leurs propres paroles à ce jeu de références qui jamais ne sont identifiées par le narrateur, comme si le lecteur devait accompagner lui aussi les personnages dans leur paideia. Comme Umberto Eco, qui ne donne la traduction d'aucune des citations latines de son roman puisque celui qui lit le

²¹⁸ *The Secret History, op. cit. p. 2.*

²¹⁹ *Ibid. p. 1.*

récit d'Adso ne saurait pour le narrateur être un laïc, Donna Tartt ne donne ni la traduction ni la source des citations en français qui émaillent le récit de Richard.

Il peut s'agir de citations directement sorties de la plume du narrateur de *The Secret History*, comme nous en trouvons la première occurrence dès la première page du premier chapitre :

« A moi. L'histoire d'une de mes folies. »²²⁰

Le lecteur se trouve là devant un indice intertextuel déterminant puisque la phrase qui ouvre le roman est justement celle qui ouvre *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud. Ici la citation prend bien entendu valeur d'avertissement au lecteur et annonce le tour tragique que le récit va rapidement prendre.

Il peut s'agir également de citations que l'on trouve sous la plume ou dans la bouche d'autres personnages. Ainsi, en contre-point aux mots de Rimbaud qui ouvrent le premier chapitre, c'est un vers de Rimbaud qui est au cœur de la lettre adressée par Francis, avant sa tentative de suicide, au narrateur.

« Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les aubes sont navrantes. »²²¹

Notons par ailleurs que c'est un jeu intertextuel complexe qui relie ce vers au roman dans son ensemble. Extrait de l'œuvre *Le Bateau ivre*, ce vers évoque à la fois le désespoir de Francis, au moment de mettre fin à ses jours et deux passages du roman auxquels il offre une sorte de reflet ou de réponse.

D'abord, le vers rappelle le portrait que fait le narrateur de Bunny, alors que le dépit d'avoir été exclu de la bacchanale et du secret sur la mort du paysan le rend comparable à un navire errant.

« *He sailed through the world guided only by the dim lights of impulse and habit, confident that his course would throw up no obstacles so large that they could not be plowed over with sheer force of momentum. But his instincts had failed him in the new set of circumstances presented by the murder. Now that the old trusted channel-markers had, so to speak, been rearranged in the dark, the automatic-pilot mechanism by which his psyche navigated was useless ; decks awash, he floundered aimlessly, running on sandbars, veering off in all sorts of bizarre directions.* »²²²

²²⁰ *Ibid*, p. 5. En français dans le texte, donc.

²²¹ *Ibid*. p. 647

²²² « Il voguait de par le monde uniquement guidé par les faibles lueurs de l'habitude et du caprice, convaincu que sa course ne rencontrerait aucun obstacle qu'il ne puisse renverser par la seule force de l'inertie. Or, dans les nouvelles circonstances présentées par le meurtre, ses instincts lui avaient fait défaut. Maintenant que ses vieilles et fidèles balises avaient été, pour ainsi dire, réarrangées dans le noir, le mécanisme de pilotage automatique grâce auquel sa psyché naviguait devenait inutile ; le pont inondé, il errait à la dérive, s'échouait sur des bancs de sable, cinglait dans les directions les plus bizarres. » *Ibid*. pp. 248-249.

Le même vers peut ensuite constituer une réponse à la phrase de Henry qui avait tant marqué le narrateur lorsqu'il avait surpris, un matin dans la maison de campagne de Francis, son camarade en train de traduire les poèmes de Milton en latin. Les « aubes navrantes » de Rimbaud s'opposant à la lumière du matin célébrée par son ami.

« *It's beautiful here, but morning light can make the most vulgar things tolerable.* »²²³

Cette reconstitution romanesque de la réalité vécue, à travers un prisme intertextuel et littéraire, caractérise d'ailleurs, nous l'avons vu, aussi bien Henry que Julian. En suivant leur exemple, le narrateur applique dans son écriture les leçons de sa *paideia*.

« ... *I also knew that there was something about the operatic sweep of search which could not fail to appeal to him and that he was pleased, however obscurely, with the aesthetics of the thing. Henry saw it, too. 'Like something from Tolstoy, isn't it?' he remarked. Julian looked over his shoulder, and I was startled to see that there was real delight on his face. 'Yes,' he said. 'Isn't it, though?'* »²²⁴

Lorsque la culpabilité saisit Richard, c'est tout naturellement avec les mots de Dostoïevski, en citant *Crime et Châtiment*, que le narrateur laisse parler sa conscience.

« *It was I killed the old pawnbroker woman and her sister Lizaveta with an axe and robbed them.* »²²⁵

Contrairement à Raskolnikov, aucun des personnages n'avoue cependant le meurtre de Bunny. Tous sont donc poursuivis par les remords et hantés par les images du meurtre. D'une certaine façon, c'est dans l'artifice du récit, qui prend pour l'occasion la forme d'une confession, que le narrateur trouve la voix de la rédemption.

Tout aussi naturellement, Henry trouve chez Homère, dans *L'Illiade*, les mots pour dire la difficulté de préparer les funérailles de celui qu'il a assassiné, lorsqu'il écrit au narrateur depuis la maison familiale de Bunny.

« *There was no signature, but instead a tag from the Iliad, in Greek. It was from the eleventh book, when Odysseus, cut off from his friends, finds himself alone and on enemy territory : Be strong, saith my heart ; I'm a soldier ; I have seen worse sights than this.* »²²⁶

²²³ « C'est très beau, ici, mais la lumière du matin peut rendre tolérable les choses les plus vulgaires. » *Ibid.* p.96.

²²⁴ « ... je savais aussi que le caractère spectaculaire de ces recherches ne pouvait pas manquer de lui plaire et qu'il était satisfait, fût-ce obscurément, de l'esthétique de cet événement. Henry l'a vu, lui aussi, et en a fait la remarque. 'Comme si cela sortait de Tolstoï, n'est-ce pas ?' Julian l'a regardé par-dessus son épaule, et, à ma grande surprise, j'ai vu qu'il avait réellement l'air ravi. 'Oui. N'est-ce pas ?' » *Ibid.* p. 400.

²²⁵ « *C'est moi qui ai tué la vieille prêteuse sur gages et sa sœur Lizaveta à coups de hache pour les voler.* » *Ibid.* p. 468.

²²⁶ « Il n'y avait pas de signature, et à la place une citation de *L'Illiade*, en grec. Elle venait du onzième livre, là où Ulysse, séparé de ses amis, se retrouve seul en territoire ennemi.

Cette omniprésence du référent intertextuel se concentre parfois de façon remarquable, c'est le cas dans la deuxième moitié du deuxième chapitre : le premier séjour du narrateur dans la maison de campagne de Francis. Nous pouvons distinguer dans ce passage trois différentes formes d'intertextualité. La première est suggérée par le cadre de l'action, puisque les premières éléments du décor sur lesquels insistent les amis de Richard lorsqu'ils lui présentent les lieux sont les livres présents dans la bibliothèque.

« *Walking into the library, I took in my breath sharply and stopped : glass-fronted bookcases and Gothic panels, stretching fifteen feet to a frescoed and plaster-medallioned ceiling.* »²²⁷
« *'You should have a look at this books,' she said to me. 'There's a first edition of Ivanohé here.'* »²²⁸

L'entrée dans le lieu, qui coïncide pour le narrateur avec l'entrée réelle dans le monde de ses camarades, se fait donc symboliquement par une sorte de vestibule littéraire. A l'instar de la porte du bureau de Julian, la bibliothèque de la maison de campagne souligne la dimension romanesque de l'initiation vécue par Richard. Ce qui permet à la deuxième forme d'intertextualité de se déployer : tout le chapitre s'avère tissé de références intertextuelles qui soulignent la nature à la fois poétique et fictive des moments vécus pas le narrateur. Références prises sur le vif, formulées par ses propres camarades. Comme Henry qui ne peut assister au spectacle si banal de la course d'un chien sans citer Gustave Flaubert.

« *The dog's name was Frost. It loved Camilla, and followed her everywhere : Henry quoted long passages about Emma Bovary and her greyhound : 'Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne...'* »²²⁹

Bien des années plus tard, lorsqu'il les met par écrit, ce sont les références littéraires qui envahissent son texte. Des citations de poètes anglo-saxons, Henry qui traduit la poésie de Milton en latin, ou une promenade en barque qui évoque un poème de T.S. Eliot.

« *Yellow birches leaves blew from the trees ans drifted down to the rest on the surface. It was many years later, and far away, when I came across this passage in The Waste Land...* »²³⁰

Sois fort, dit mon cœur ; je suis soldat ;
j'ai vu spectacle pire que celui-ci. » *Ibid.* p. 454.

²²⁷ « En arrivant dans la bibliothèque, j'ai eu le souffle coupé et je me suis figé sur place : des rayonnages vitrés, des boiseries gothiques rejoignant cinq mètres plus haut un plafond avec fresques et médaillons. » *Ibid.* p.89.

²²⁸ « Tu devrais jeter un coup d'œil aux livres, m'a-t-elle dit. Il y a même une édition originale d'*Ivanohé*. » *Ibid.* p. 89

²²⁹ « Le chien s'appelait Frost. Il adorait Camilla et la suivait partout : Henry citait de longs passages sur Madame Bovary et sa chienne : : '*Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne...*' *Ibid.* p. 99.

²³⁰ « Les feuilles jaunies des bouleaux tombaient des arbres et flottaient jusqu'au lac. C'est bien des années plus tard, et très loin de là, que je suis tombé sur ce passage de *The Waste Land...* » *Ibid.* p. 93.

Dans ces simples mots, *many years later, and far away*, se trouve inscrite toute la tension nostalgique du récit de Richard. Le temps et la distance lui permettent de colorer d'une teinte poétique le tableau qu'il brosse de ces jours passés. Une atmosphère qui doit à Milton et à Eliot, celle de l'évocation d'un paradis perdu, le *Paradise Lost*, cher au premier. Tous les passages du roman qui se déroulent dans la maison de campagne semblent frappés du sceau nostalgique emprunté au roman d'Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited*. Telle est l'entreprise du narrateur : revisiter les lieux de ce bonheur enfui, idéal, la pureté d'une Arcadie d'avant la faute, avant le meurtre de Bunny. Car toute l'atmosphère poétique que nous venons d'évoquer, ne l'oublions pas, sert de paravent à la progression du tragique : c'est durant ces journées paradisiaques que Henry et les autres préparent la bacchanale et s'avancent vers l'initiation bachique et ses *miasma*. L'intertexte reflète ici l'illusion dont était victime le narrateur au moment où il vivait ces événements sans les voir.

Enfin, si l'atmosphère du deuxième chapitre est celle d'une Arcadie perdue, celle du roman dans son ensemble est davantage nourrie par une intertextualité d'une troisième nature : un jeu référentiel fondée sur le drame élisabéthain. L'épilogue commence par une citation de John Ford, extraite de sa pièce *The Broken Heart*.

« Alas, poor gentleman,
He look'd not like the ruins his youth
But like the ruins of those ruins. »²³¹

Et il est difficile de ne pas faire le lien entre les mots du dramaturge et l'entreprise du narrateur : reconstituer par le verbe une paideia arrêtée en plein cours et tombée en ruine. Autrement dit, tâcher de faire de ces ruines le matériau premier de la démarche romanesque.

La citation de John Ford peut également être vue comme un rappel de l'éros philadelphe qui unissait Charles et Camilla, comparable en somme à la passion tragique qui fait sombrer Giovanni et sa sœur Annabella dans la pièce *'Tis Pity She's a Whore*.

C'est enfin dans l'épilogue que le narrateur nous fournit cette clef de lecture de tout son récit que constitue le référent intertextuel aux dramaturges anglais du XVIIIème siècle. Il évoque alors la fin de son parcours universitaire, en Californie.

²³¹ « Hélas, pauvre gentleman,
Il ne ressemble pas aux ruines de sa jeunesse
Mais aux ruines de ces ruines. » *Ibid.* p. 639.

« *I spent all my time in the library, reading the Jacobean dramatists. Webster and Middleton, Tourneur and Ford. It was an obscure specialization., but the candlelit and treacherous universe in which they moved – of sin unpunished, of innocence destroyed – was one I found appealing. [...] The Jacobean had a sure grasp of catastrophe. They understood not only evil, it seemed, but the extravagance of tricks with evil presents itself as good. I felt they cut right to the heart of the matter, to the essential rottenness of the world.* »²³²

Tous les motifs essentiels du roman sont formulés dans ce passage de l'épilogue. La fin de la *paideia* du narrateur, l'étude des auteurs qu'il cite, s'explique a posteriori par les événements qu'il a vécus durant cette année passée sous l'influence de Julian et de ses disciples. C'est dans la lecture des Elisabéthains que Richard trouve la réponse aux questions qu'il se pose sur ce qu'il a vécu : la complicité dans un acte irréparable et inavoué, *sin unpunished*, et l'irrévocable initiation aux *miasma* de l'expérience bachique, *innocence destroyed*.

c) Vérité et erreur : le métatexte

La quête de la vérité est donnée d'emblée par Adso comme l'essence même des recherches de son maître Guillaume.

« *Io non sapevo allora cosa frate Guglielmo cercasse, e a dire il vero non lo so ancor oggi, e presumo non lo sapesse neppure lui, mosso com'era dall'unico desiderio della verità, et dal sospetto – che sempre gli vidi nutrire – che la verità non fosse quella che gli appariva nel momento presente.* »²³³

En tant que récit policier, le roman se donne à lire lui-même comme une mise en abyme de cette quête. Nous pouvons donc en inférer que le récit de Umberto Eco pourrait lui aussi, à sa façon, relever d'un mécanisme métafictionnel.

²³² « Je passais mon temps à la bibliothèque, à lire les dramaturges du dix-septième siècle. Webster et Middleton, Tourneur et Ford. C'était une spécialisation obscure, mais l'univers de trahison et d'éclairage aux chandelles où ils se déplaçaient – le péché impuni, l'innocence perdue – me plaisait bien. [...] Les Elisabéthains avaient le sens de la catastrophe. Non seulement ils comprenaient le mal, semblait-il, mais les détours extravagants par lesquels le mal se déguise en bien. A mon sens, ils allaient droit au cœur du sujet, à la pourriture essentielle du monde. » *Ibid.* pp. 645 – 646.

²³³ « Alors, je ne savais pas ce que frère Guillaume cherchait, et à vrai dire je ne le sais toujours pas aujourd'hui, et je présume que lui-même ne le savait pas, mû qu'il était par l'unique désir de la vérité, et par le soupçon – que je lui vis toujours nourrir – que la vérité n'était pas ce qu'elle lui paraissait dans le moment présent. » *Il nome della rosa, op. cit.*, p. 22.

Dans *Metafictions ?*, Wenche Ommundsen propose de la métafiction la définition suivante :

« Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception, et sa participation aux systèmes de signification de la culture. »²³⁴

Cette approche nous semble particulièrement bien correspondre à la nature métatextuelle de *Il nome della rosa*, en tant que récit policier. Et c'est précisément la nature de ce récit qui constitue selon nous sa première qualité proprement métatextuelle. Il paraît en effet possible de se demander si le texte littéraire ne peut présenter une analogie entre les éléments du récit et certains aspects de l'acte de communication littéraire. Le roman policier, en tant que structure, peut être considéré comme une figure décalée, transposée, de la lecture. Il est, de tous les sous-genres du roman, le plus éminemment métatextuel parce qu'il invite, par la structure de l'investigation, le recours à des témoignages et des indices multiples, à considérer le texte littéraire comme un ensemble sémiotique contenant des informations cachées, à décoder, à interpréter. Comme la forme romanesque elle-même, ce processus d'élucidation que devient la lecture repose sur des indices et des leurres. En invitant le lecteur à porter ce regard inquisiteur sur les indices textuels, la structure policière modifie l'acte de lecture et la nature même du lecteur. Si nous adoptons la typologie proposée par Vincent Jouve²³⁵ nous pouvons avancer que le roman policier, s'il sollicite le « lu » - le lecteur pris dans son rapport pulsionnel à l'œuvre - s'adresse aussi au « lectant », qui s'investit de manière intellectuelle pour anticiper la révélation de la vérité qui se trouve au bout de l'intrigue, de l'énigme.

Dans le roman, c'est dès la première page que l'analogie entre l'enquête et la lecture est introduite, lorsque Guillaume lit sur le chemin les traces du passage de Brunel, le cheval de l'Abbé que le cellierier et ses aides poursuivent. Un passage, nous l'avons signalé, inspiré d'ailleurs d'un chapitre du *Zadig* de Voltaire. L'analogie enquêteur-lecteur, est ici enrichie par la citation d'un membre des *auctoritates*. Comme si l'entreprise de décryptage des signes pouvait être rapprochée d'une sorte de mise en pratique des idéaux théologiques.

²³⁴ Wenche Ommundsen, *Metafictions ?*, Melbourne, Melbourne University Press, Interpretation, 1993, p. 12.

²³⁵ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992 et *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993.

« Mio buon Adso, disse il maestro. E tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro. Alano delle Isole diceva che
omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum »²³⁶

En proposant comme protagoniste, au sens fort du terme, un enquêteur, le récit brise l'illusion mimétique de la création romanesque, car le lecteur ne peut ignorer que le maître considère le monde comme des ensembles de signes, autrement dit un livre à lire. Ce que fait le lecteur lorsqu'il lit le roman.

« Così le idee, che io usavo prima per figurarmi un cavallo che non avevo ancora visto, erano puri segni, come erano segni dell'idea di cavallo le impronte sulla neve : e si usano de segni e segni di segni solo quando ci fanno difetto le cose. »²³⁷

Cette définition peut à la fois s'appliquer au roman en termes génériques et au récit d'Adso en particulier. Œuvre ouverte à l'interprétation, le genre romanesque est bien cet ensemble « de signes et de signes de signes » offert à l'intelligence du lecteur. Cela est d'autant plus vrai que, dans le roman de Umberto Eco, le récit d'Adso est présenté au lecteur comme un manuscrit trouvé puis perdu par un universitaire. Se met ici en place comme un dispositif de miroirs qui joue d'une part sur la confusion possible entre le narrateur « premier », l'universitaire anonyme, et l'auteur, Umberto Eco en tant qu'universitaire de renommée internationale et d'autre part sur la conscience qu'a le lecteur de lire un roman, et non un authentique témoignage. Ce brouillage des repères textuels constitue un jeu de l'esprit auquel invite le lecteur est invité par l'auteur, renforçant ainsi la dimension métanarrative de l'œuvre. De surcroît, la phrase de Guillaume - *e si usano de segni e segni di segni* - éclaire d'un jour tout aussi pertinent la démarche qui est celle de son disciple lorsque, vieux et reclus dans sa cellule du monastère de Melk, Adso entreprend de faire le récit des sept jours passés avec son maître dans l'abbaye. Disciple à l'apprentissage interrompu, à la paideia brisée par l'incendie de la bibliothèque, le narrateur reconstitue par le verbe, par l'écrit, autrement dit par la production de signes, ces choses disparues et qui donc lui font défaut, *quando ci fanno*

²³⁶ « - Mon bon Adso, dit le maître. J'ai passé tout notre voyage à t'apprendre à reconnaître les traces par lesquelles le monde nous parle comme un grand livre. Alain de Lille disait que
omnis mundi creature
quasi liber et pictura
nobis est in speculum » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 31.

²³⁷ « Ainsi les idées, dont j'usais précédemment pour me figurer un cheval que je n'avais pas encore vu, étaient des signes de l'idée de cheval : et on use des signes et des signes de signes dans le seul cas où les choses nous font défaut. » *Ibid.* p. 36.

difetto le cose. Ce faisant, il endosse en tant que scripteur le rôle du maître, celui qui donne à voir les signes énigmatiques. Et il place par voie de conséquence son lecteur dans la situation du disciple.

Autrement dit, le maître figure dans le cœur même du récit un lectant qui invite le lecteur à le suivre sur le chemin de l'élucidation, de la réflexion critique sur le texte. Il s'agit à proprement parler d'un jeu métatextuel, enrichi ici d'un artifice relevant de l'hypertexte. Le personnage de Guillaume de Baskerville se présente en effet, tant par son patronyme, que par le portrait brossé par Adso, comme un alter ego parodique du fameux enquêteur Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes :

« *La sua statura superava quella di un uomo normale ed era tanto magro che sembrava più alto. Aveva gli occhi acuti e penetranti ; il naso affilato e un po' adunco conferiva al suo volto l'espressione di uno che vigili, salvo nei momenti di torpore di cui dirò.* »²³⁸

Pourtant, la clef de lecture qui conduit les personnages à la vérité est fautive et c'est par une sorte d'effet d'ironie que se clôt la quête de Guillaume. Cet intellectuel, qui a réussi à trouver son chemin dans la Bibliothèque jusqu'à la pièce interdite où se trouve le livre qui tue, a cru que l'Apocalypse constituait à la fois le fil d'Ariane du labyrinthe des livres, ce reflet du monde tel qu'il devrait être, et le fil suivi par l'assassin. Il apprend de la bouche de Jorge, dans le face-à-face final, que seul un concours de circonstances a mis en adéquation la suite macabre des événements et le récit symbolique de la fin du monde.

« *A causa di una frase di Alinardo mi ero convinto che la serie dei delitti sguisse il ritmo delle sette trombe dell'Apocalisse.* »²³⁹

C'est précisément à partir de cette fautive hypothèse dans la lecture des signes que Guillaume va suggérer à l'assassin, sans le savoir, un *modus operandi* qui va prolonger l'illusion selon laquelle le livre de Jean est la clef de l'énigme.

« *In fine gli scorpioni per 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... »²⁴⁰

²³⁸ « Sa taille dépassait celle d'un homme normal, et il était si maigre qu'il en paraissait plus grand. Il avait les yeux vifs et pénétrants ; son nez effilé et légèrement aquilin conférait à son visage l'expression de quelqu'un qui veille, sauf dans les moments de torpeur dont je parlerai. » *Ibid.* p. 23.

²³⁹ « A cause d'une phrase d'Alinardo je m'étais convaincu que la série des crimes suivait le rythme des sept trompettes de l'Apocalypse. » *Ibid.* p. 473.

²⁴⁰ « A cause de toi. Alinardo m'avait communiqué son idée, puis j'avais entendu dire par quelqu'un que tu l'avais trouvée persuasive... » *Ibid.* p. 473.

Le pire pour Guillaume est que son hypothèse erronée a fini par devenir pour le vieillard une vérité de foi, nourrissant sa folie meurtrière et son délire eschatologique.

« Allora mi sono convinto che un piano divino regolava queste scomparse di cui io non ero responsabile. »²⁴¹

Le constat est amer pour celui qui se propose sans cesse et toujours de rechercher la vérité. Guillaume est parvenu à l'atteindre, mais par un chemin pavé d'erreurs.

« E così allora... Ho fabbricato uno schema falso per interpretare le mosse del corpevole e il corpevole vi si è adeguato. Ed è proprio questo schema falso che mi ha messo sulle tue tracce. »²⁴²

Entre le rêve, le mensonge et l'erreur, pris dans les rêts de l'intertexte et du métatexte, commence la paideia du lecteur de roman. Suivant le narrateur qui le perd dans les méandres du récit, comparables aux vrilles du lierre dionysiaque, le lecteur est invité à redéfinir les contours d'une vérité littéraire. C'est par cette suite de détours que se joue l'accès au savoir, à la compréhension et à l'intelligence de l'œuvre conçue comme un monde esthétique. C'est dans le miroitement des fragments de sens que la narration se donne à décrypter.

2 Le détour et l'accès : du narrateur au lecteur

a) La récapitulation

Ayant échoué à devenir un maître à son tour, le disciple revient sur son parcours et sa paideia pour en faire le récit. En cela, le roman fait figure d'œuvre de substitution à la fonction mimétique. C'est le cas dans les trois romans que nous étudions. Cette entreprise de récapitulation place le narrateur dans la position incarnée chez Umberto Eco par Jorge de Burgos. Pour le vieux bibliothécaire aveugle, la fonction du lettré n'est pas la recherche mais bel et bien la répétition d'une vérité de foi.

« ...lo studio, e la custodia del sapere. »²⁴³

²⁴¹ « Alors j'ai acquis la conviction qu'un plan divin réglait ces disparitions dont je n'étais pas responsable. » *Ibid.* p. 473.

²⁴² « 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. » *Ibid.* p. 473.

²⁴³ « ... l'étude, et la garde du savoir. » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 402.

Cette posture de gardien, *custodia del sapere*, constitue en quelque sorte la vérité ontologique de moine, du savant, selon Jorge. Pour lui, le maître ne saurait être un chercheur qui apprend à son disciple les voies de la vérité avant de le laisser mener son propre parcours. Il s'agit au contraire de parcourir inlassablement les chemins déjà bornés d'un savoir limité par Dieu.

« *La custodia, dico, non la ricerca, perché è proprio del sapere, cosa divina, essere completo e definito sin dall'inizio, nella perfezione del verbo che si esprime a stesso. La custodia, dico, non la ricerca, perché è proprio del sapere, cosa umana essera stato definito e completato nell'arco dei secoli che va dalla predicazione dei profeti alla interpretazione dei padri della chiesa.* »²⁴⁴

En soulignant l'opposition entre le savoir divin et le savoir humain, *cosa divine – cosa umana*, Jorge met en lumière, par opposition, la nature prométhéenne de la recherche du savoir incarnée par Guillaume. Si les limites de la connaissance sont bornées par décret divin, alors celui qui décide de franchir la frontière sacrée qui sépare la récapitulation de l'investigation devient de fait un voleur de feu. C'est, par opposition, un feu maléfique qui anéantit la bibliothèque et l'abbaye du roman de Eco, et l'écyprose finale est décrite par Adso sous la forme d'un déluge de flammes.

« *L'abbazia arse per tre giorno e per tre notti e a nulla valsero gli ultimi sforzi.* »²⁴⁵

C'est un feu obscur dans la mesure où il annihile la lumière du savoir et renvoie le monde à la noirceur de l'ignorance. Paradoxe qui permet à Guillaume de voir en Jorge une incarnation du diable, de cet antéchrist que le vieillard aveugle annonce depuis le début du roman.

« *Il diavolo è cupo perché sa dove va, e andando va sempre da dove è venuto. Tu sei il diavolo e come il diavolo vivi nelle tenebre.* »²⁴⁶

Après le sang des moines assassinés, c'est donc un feu obscur qui engloutit à son tour le récit. Un feu qui s'oppose à la lumière divine qu'évoquait Adso au début de son écrit.

« *...solo l'animo, lo voglia Iddio, risplendendo di una luce che non se spegnerà mai più...* »²⁴⁷

²⁴⁴ « La garde, dis-je, pas la recherche, car le propre du savoir, chose divine, est d'être complet et défini dès le commencement, dans la perfection du verbe qui s'exprime à lui-même. La garde, dis-je, pas la recherche, car le propre du savoir, chose humaine, est d'avoir été défini et complété dans l'espace des siècles qui va de la prédication des prophètes à l'interprétation des Pères de l'Eglise. » *Ibid.* p. 402.

²⁴⁵ « L'abbaye brûla pendant trois jours et pendant trois nuits, et les derniers efforts ne servirent de rien. » *Ibid.* p. 499

²⁴⁶ « Le diable est sombre parce qu'il sait où il va, et allant, il va toujours d'où il est venu. » *Ibid.* p. 481.

²⁴⁷ « ... l'âme seule, si Dieu le veut, resplendissant d'une lumière qui ne s'éteindra plus jamais... » *Ibid.* p.22.

Comme la paideia de Adso, le roman de Umberto Eco se ferme sur le néant. Pour faire triompher la lumière, le narrateur et à sa suite le lecteur vont devoir reconstituer le fil des événements. Bien avant l'étape de l'élucidation, le narrateur comme le lecteur doivent passer par celle de la récapitulation.

Dans *Il nome della rosa*, c'est sous la forme de fragments que la vérité se donne à lire dès le prologue.

« ...e la verità, prima che faccia a faccia, se manifesta a tratti... »²⁴⁸

Ce sont ces bribes que le disciple, devenu vieux au moment de sa confession narrative, rassemble dans son manuscrit.

« ... mi accingo a lasciare su questo vello testimonianza degli eventi mirabili e tremendi a cui in gioventù mi accadde di assistere, ripetendo verbatim quanto vidi e udii, senza azzardarmi a trarne un disegno... »²⁴⁹

Autrement dit : le narrateur laisse au lecteur le soin de tirer un dessein, de construire le sens du récit. Adso, lui, reste fidèle à la fonction monacale.

« ...compito d'el monaco fedele sarebbe ripetere ogni giorno con salmodiante umiltà... »²⁵⁰

Ce souci de remémoration, de précision dans la récapitulation des faits, nous le retrouvons dans le roman de Michel Rio. Lorsque le maître entreprend de fixer dans la pierre du mausolée le souvenir des êtres et des faits qui ont parcouru son rêve politique, il cherche à fixer pour l'éternité les contours fugaces d'une épopée achevée.

« Je m'acharnai, des mois durant, à reproduire leurs images jusqu'à ce qu'elles prissent la forme exacte qui dominait dans mon souvenir, qu'elles fussent semblables à leurs modèles au moment de leur vie choisi par ma mémoire pour fixer à jamais leurs traits. »²⁵¹

La matière morte garde la trace de ce que fut le projet quand il ne reste de ce dernier que les charniers de l'histoire.

« Les terres gorgées de Badon et de Camlann, où l'herbe pousse plus haute et drue, en ont gardé la trace, sorte de souvenir conservé par la matière morte et la vie sans âme. »²⁵²

²⁴⁸ « ... et la vérité, avant le face-à-face, se manifeste par fragments... » *Ibid.* p. 19.

²⁴⁹ « ... je m'apprête à laisser sur ce vélin témoignage des événements admirables et terribles auxquels dans ma jeunesse il me fut donné d'assister, en répétant verbatim tout ce que je vis et entendis, sans me hasarder à en tirer un dessein... » *Ibid.* p. 19.

²⁵⁰ « ... la tâche d'un moine fidèle serait de répéter chaque jour avec humilité psalmodiante... » *Ibid.* p. 19

²⁵¹ *Merlin, op. cit.* p. 147.

²⁵² *Ibid.* p. 13.

La même ambition du souvenir hante la narrateur de *The Secret History*. Le prologue du roman constitue à cet égard une justification à l'entreprise narrative de Richard, il affirme l'impérieuse nécessité de raconter le déroulement de la paideia.

« *I suppose at one time in my life I might have had any number of stories, but now there is no other. This is the only story I will ever be able to tell.* »²⁵³

La confession du personnage peut alors commencer, sous les auspices de Rimbaud et de Dionysos, le dieu de la perte de contrôle. La citation du poète français annonce le rôle que joueront dans le récit les démenes évoquées par Platon et évoquées dans les cours de Julian. Très logiquement, elle précède immédiatement la révélation de l'identité du narrateur.

« A moi. L'histoire d'une de mes folies.
My name is Richard Papen. »²⁵⁴

Comme Merlin qui reconstitue le fil narratif de son rêve en gravant dans la pierre l'image de tous ceux qu'il a formés et qui ont trouvé la mort, Richard tisse son récit en dessinant les contours des trois grands disparus de sa paideia : Bunny, Julian et Henry. La confession du personnage, fidèle au référent littéraire élisabéthain, est une histoire peuplée de fantômes. Le rire de Bunny résonne encore dans les oreilles de Richard alors qu'il écrit sa confession.

« *Out on the lawn, Bunny had just knocked Henry's ball about seventy feet outside the court. There was a ragged burst of laughter; faint, but clear, it floated back across the evening air. That laughter haunts me still.* »²⁵⁵

Lorsque Richard retrouve Francis et Camilla, c'est à travers la même forme fantomatique que les trois amis évoquent le souvenir de Henry. Ils s'attendent à le voir resurgir dans leur vie, tel Sherlock Holmes miraculeusement rescapé des chutes de Reichenbach. Celui qui dirigea la thiasse ne peut revenir du plongeon dionysiaque que sous la forme d'un fantôme. Il y a dans ce retour du monde d'Hadès vers celui des vivants comme une mise

²⁵³ « Je suppose qu'à un moment de ma vie j'aurais pu avoir bien d'autres histoires en réserve, mais maintenant il n'y en a plus qu'une. C'est la seule histoire que je serais jamais capable de raconter. » *The Secret History*, op. cit. p. 2

²⁵⁴ « A moi. L'histoire d'une de mes folies. »

Mon nom est Richard Papen. » *Ibid.* p. 5.

²⁵⁵ « Sur la pelouse, Bunny venait de projeter la boule d'Henry à vingt ou trente mètres du terrain. Il y eut des éclats d'un rire lointain. Très clair, qui flottèrent dans l'air du soir. Ce rire me hante encore aujourd'hui. » *Ibid.* p. 119

en scène romanesque de la doctrine d'Héraclite, le philosophe présocratique auquel Henry fait allusion à plusieurs reprises dans le roman. Le soixantième de ses *Fragment*, est constitué d'une seule phrase :

« *La route qui monte et celle qui descend sont une et identique.* »²⁵⁶

Un fragment justement interprété par l'helléniste Armand Delatte comme une preuve du lien déjà évoqué entre Dionysos et Hadès.

« *...dire qu'Hadès est le même que Dionysos, c'est redire que la route qui monte et celle qui descend sont une et identique [...] Vie et mort alternent donc constamment pour Héraclite, comme jeunesse et vieillesse, veille et sommeil...* »²⁵⁷

C'est donc à travers le double paradigme du fragment et du fantôme que la remémoration est envisagée par le narrateur. En cela aussi il reste fidèle à l'enseignement reçu par son maître, comme le rappelle Francis dans l'épilogue.

« *'Well, you know what Julian would say,' said Francis. 'There are such things as ghosts. People everyday have always know that. And we believe en them every bit as Homer did. Only now, we call them by different names. Memory. The unconscious.'* »²⁵⁸

Pourtant, la simple remémoration des fragments de la paideia ne suffit pas à conduire le narrateur à la vérité. Chacun à sa façon, les trois romans s'achèvent dans les ténèbres de l'absence de sens. Richard échoue à ramener avec lui la seule personne de la thiasse qu'il désire : Camilla. Même les survivants de l'initiation semblent être irrémédiablement engloutis par les remous de la bacchanale, précipités avant l'heure dans le monde des morts. Ainsi est-ce avec les mots d'Orphée que le narrateur doit tourner le dos à celle qu'il aime.

« *I had said goodbye to her once before, but it took everything I had to say goodbye to her, again, for the last time, like poor Orpheus turning for a last backward glance at the ghost of his only love and in the same heartbeat losing her forever: hinc illae lacrimae, hence those tears.* »²⁵⁹

²⁵⁶ « ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡσπλή. » *Héraclite*, Jean Brun, Editons Seghers, Paris, 1965, III, 27.

²⁵⁷ A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Les Belles Lettres, Paris, 1934, p. 16.

²⁵⁸ « Eh bien tu sais ce que dirait Julian. Les fantômes, ça existe. Partout, les gens le savent depuis toujours. Et nous y croyons tout autant qu'y croyait Homère. Sauf que maintenant on leur donne d'autres noms. La mémoire. L'inconscient. » *The Secret History*, op. cit. p. 653.

²⁵⁹ « Je lui avais déjà dit au revoir une fois, mais il m'a fallu toutes mes forces pour lui dire au revoir encore une fois, une dernière fois, tel le pauvre Orphée qui se retourne pour jeter un dernier regard en arrière au fantôme de son amour perdu, et du même battement de cœur, la perd pour toujours : *hinc illae lacrimae*, d'où ces larmes. » *Ibid.* p. 655.

Merlin lui-même achève son récit par l'évocation mêlée des puissances naturelles de la vie, de la permanence du temps, et de l'impermanence de l'homme.

« Je regarde le Bois en Val, le palais sur le lac de Diane, Trèbes, Avalon, le ciel et la mer. Et je ne peux voir que la mort de l'homme trois fois couché dans le sépulcre, et le triomphe de l'été. »²⁶⁰

Pour Adso aussi, enfin, la récapitulation s'achève sur le néant, les ténèbres et le silence.

« Sprofonderò nella tenebra divina, in un silenzio muto e in una unione ineffabile... »²⁶¹

Comme la paideia s'achève dans une chute et une impossible métamorphose du disciple en maître, la récapitulation se clôt sur des ténèbres. Pour trouver son chemin dans le récit, le lecteur doit, à l'instar du narrateur, réunir les fragments de la paideia afin de jeter sur le texte une lumière. Commence alors la phase de l'élucidation.

b) L'élucidation

En 1954, Umberto Eco soutient sa thèse de doctorat en esthétique sur Thomas d'Aquin.²⁶² Envisageant les critères formels de la beauté au Moyen Age et selon le Docteur Angélique, Eco se penche sur la notion de *claritas*, dont les contours ne manquent pas d'une paradoxale obscurité.

« Il est toutefois indéniable que ce terme *claritas*, pour peu qu'on aille en repérer l'apparition dans l'œuvre du philosophe d'Aquin, revêt une variété de significations de nature à laisser perplexe ; il passe d'acceptions fort simples à un emploi du terme dans le traitement de questions mystico-métaphysiques, tant et si bien que l'usage extrêmement changeant qu'il en fait nous rend très hésitant quant à sa portée exacte. »²⁶³

Dans l'un des ouvrages qu'il a consacrés à l'esthétique médiévale, Umberto Eco prolonge la réflexion entamée à l'occasion de sa thèse. Il développe à propos de la *claritas* un propos qui semble parfaitement illustrer le principe de l'élucidation tel qu'il peut s'exercer dans les récits de la paideia.

²⁶⁰ Merlin, *op. cit.* p. 152.

²⁶¹ Il nome della rosa, *op. cit.* p. 503.

²⁶² Il problema estetico in Tommaso d'Aquino, Bompiani, Milano, 1970. Il s'agit ici de la version remaniée, à des fins de diffusion auprès du grand public, de la thèse soutenue par Eco en 1954 et publiée en l'état en 1956.

²⁶³ Umberto Eco, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, traduction de Maurice Javion, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 118.

« La couleur visible naît, somme toute, du croisement de deux clartés : celle qui se trouve incorporée à l'objet opaque, et l'autre, qui est propagée à travers l'espace diaphane, la seconde opérant à l'actualisation de la première. »²⁶⁴

Proposons de cette citation la reformulation suivante : le sens lisible du récit naît, somme toute, du croisement de deux clartés : celle qui se trouve incorporée à l'objet romanesque – opaque car fragmenté – et l'autre, qui est propagée par le lecteur à travers l'espace diaphane du déchiffrement, la seconde opérant à l'actualisation de la première.

Peu importe, par exemple, que Guillaume dans *Il nome della rosa* ait trouvé le vrai en préchant sans le savoir le faux. L'essentiel n'est pas dans le rôle joué par l'erreur dans la quête du personnage. Il est dans celui joué par elle dans le roman. Une fois encore, le récit, par sa nature policière, par le ton adopté qui est celui de la confession du disciple, fonctionne comme un dispositif métatextuel. Le lecteur est invité à suivre le personnage principal dans son enquête parce qu'en tant que « lectant » son intellect le porte vers un désir d'élucidation. Or, ce n'est pas un simple enquêteur qu'il suit, c'est un maître. Et le récit a justement pour narrateur le disciple. Une double appropriation de l'œuvre est donc rendue possible : identification au narrateur et admiration pour le personnage qui cherche la vérité. Autrement dit, le récit policier et initiatique opère comme une sorte de paideia littéraire du lecteur.

Le récit d'Adso, à la lumière de cette hypothèse, ne s'éclaire que si on le lit à rebours. Après l'ecpyrose qui détruit la bibliothèque, ne restent de cet édifice du Savoir qu'un ensemble de fragments. Devenu moine, le narrateur revient bien des années plus tard sur les lieux de sa paideia et il se met à la recherche de ces restes de livres, anticipant par là sur le plan matériel et quasiment archéologique la démarche narrative qui sera la sienne au soir de sa vie. Cette récapitulation de pages offre au personnage une image emblématique de ce que fut la bibliothèque.

« Alla fine della mia paziente ricomposizione mi si disegnò come una biblioteca minore, segno di quella maggiore scomparsa, una biblioteca fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri. »²⁶⁵

²⁶⁴ Umberto Eco, *Arte e Bellezza nell'estetica medievale*, Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani, Milano, 1987, traduit en français par Maurice Javion, sous le titre *Art et Beauté dans l'esthétique médiévale*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1997, p. 89.

²⁶⁵ « A la fin de ma patiente recomposition se profila dans mon esprit comme une bibliothèque mineure, signe de la majeure disparue, une bibliothèque composée de morceaux, citations, périodes incomplètes, moignons de livres. » *Il nome della rosa*, op. cit. p. 502.

Dans la description du moine, la bibliothèque mineure est à la majeure ce que son parchemin est au déroulement de la paideia : un ensemble de fragments dont la reconstitution dépend du narrateur et du lecteur. Raison pour laquelle le lecteur ne doit pas s'arrêter aux dernières paroles d'Adso lorsqu'il confesse la vanité de son entreprise et la vacuité de son récit.

« Più rileggo questo elenco più mi convinco che esso è effetto del caso e non contiene alcun messaggio. »²⁶⁶

Pour éclairer le texte, pour décrypter les messages contenus dans le récit, le lecteur doit se remémorer la première page de la confession et se livrer à la relecture, à la recherche du signe, du *segno* évoqué par Adso.

« ...come a lasciare a coloro che verranno (se l' Anticristo non li precederà) segni di segni, perché su di essi si eserciti la preghiera della decifrazione. »²⁶⁷

L'œuvre du disciple et le parcours du lecteur ne peuvent donc se limiter à la récapitulation des faits. Le récit à énigmes invite le lecteur à exercer la fonction de déchiffrement que le disciple peinait à assumer lorsqu'il vivait les événements narrés. Ainsi le roman se pose-t-il comme un genre métanarratif qui transpose dans sa forme les contraintes imposées au disciple par le maître. Le roman est le monde offert au lecteur par le narrateur. Il est en quelque sorte une paideia narrativisée à laquelle le lecteur se soumet. Si tel est le cas, c'est devenant le narrateur de sa propre histoire que le disciple s'élève à la fonction magistrale. La démarche s'éloigne de celle de Jorge, elle relève dès lors d'une invitation au raisonnement qui se situe dans la droite ligne des enseignements de Guillaume. Pour user d'une métaphore sémiotique, il est possible de résumer ainsi le processus de la remémoration romanesque : la récapitulation glace le sens du récit alors que son élucidation révèle les miroitements du texte.

La même métaphore est utilisée par le narrateur de *The Secret History* lorsqu'il évoque le processus par lequel il ne peut s'en tenir à une démarche mécanique d'énumération des étapes et des faits de la paideia. Cet épisode commence par le souvenir d'un fragment de sa paideia, une page tout à fait comparable aux moignons de livres collectés par Adso à la fin du roman de Eco.

²⁶⁶ « Plus je relis cette liste, plus je me convaincs qu'elle est l'effet du hasard et ne contient aucun message. » *Ibid.* p. 502.

²⁶⁷ « ... comme pour laisser à ceux qui viendront (si l'Antéchrist ne les devance) des signes de signe, afin que sur eux s'exerce la prière du déchiffrement. » *Ibid.* p. 19.

« *Years ago, in an old note book, I wrote : ‘One of Julian’s most attractive qualities is his inability to see anyone, or anything, in its true light.’ [...] It was one of the reasons I loved him : for the flattering light in which he saw me, for the person I was when I was with him, for what it was he he allowed me to be.* »²⁶⁸

L’importance symbolique du mot *light* donne dans ce passage un nouvel éclairage sur la fonction magistrale. Cette dernière relève de la même opération que la *claritas* telle que l’étudie Umberto Eco et qui pourrait être reformulée à présent sous la forme suivante : le sens lisible de la *paideia* naît, somme toute, du croisement de deux clartés : celle qui se trouve incorporée au disciple en tant qu’objet opaque – non encore initié – et l’autre, qui est propagée par le maître à travers l’espace diaphane de la *paideia*, la seconde opérant à l’actualisation de la première.

A ceci près que, dans le cas du roman de Donna Tartt, la lumière du maître trouble le récit du disciple. La propension de Julian à éclairer d’un jour idéalisé les êtres qui l’entourent induit chez son disciple la tentation romanesque, l’éloignant par là même de la scrupuleuse récapitulation des faits.

« *It has always been hard for me to talk about Julian without romanticizing him. In many ways, I loved him the most of all, and it is with him that I am most tempted to embroider, to flatter, to basically reinvent.* »²⁶⁹

Le rapport de mimétisme qui se noue entre le maître et son disciple est donc dans un premier temps essentiel durant la *paideia* puis problématique lors de sa remémoration. Non seulement la figure idéale du maître ne permet pas au disciple de s’identifier totalement à lui pour devenir son égal, mais, de plus, l’aura magistrale parasite l’écriture au point d’en rendre le récit imparfait. La lumière magistrale éclaire mais déforme la réalité.

« *I think that is because Julian himself was constantly in the process of reinventing the people and events around him, conferring kindness, or wisdom, or bravery, or charm, on actions which contained nothing of the sort.* »²⁷⁰

²⁶⁸ « Il y a des années, dans un vieux carnet, j’ai écrit : ‘Une des qualités les plus séduisantes de Julian, c’est son incapacité à voir qui ou quoi que ce soit, sous son vrai jour.’ [...] C’est une des raisons qui me le faisaient aimer : la lumière flatteuse sous laquelle il me voyait, la personne que j’étais en sa présence, qu’il me permettait d’incarner en face de lui. » *The Secret History, op. cit.* pp. 603-604.

²⁶⁹ « Sur beaucoup de plans, c’est lui que j’aimais le plus ; et c’est à son sujet que je suis le plus tenté de broder, d’enjoliver, voire de réinventer. » *Ibid.* p. 603-604.

²⁷⁰ « Cela vient, me semble-t-il, de ce que Julian lui-même était constamment en train de réinventer les événements et les gens de son entourage, d’attribuer de la bonté, de la sagesse, du courage ou du charme à des actions qui n’avaient rien de tout cela. » *Ibid.* p. 604.

Il y a dans cette influence du maître sur son élève quelque chose de consubstantiel au récit romanesque, la définition même de la façon dont le roman atteint au vraisemblable en se détachant du réel, par une suite de procédés esthétiques. User de la trame des événements pour instiller une réécriture des faits, *embroider*, esthétiser les épisodes et les êtres pour les insérer dans le récit, *flatter*, et finalement aboutir à une re-création du monde, *reinvent, reinventing*.

C'est en quelque sorte par un procédé de diffraction que la lumière du sens se fait dans le roman. A l'instar des fragments de sens recollectés par Adso dans *Il nome della rosa*, le narrateur de *The secret History* donne à lire le récit de sa paideia à travers la déformation consécutive à son apprentissage. Ce paradigme est symbolisé à l'intérieur même du récit par le miroir brisé qui orne le salon des deux personnages jumeaux, Charles et Camilla.

« *The mirror over the fireplace was the center of attention, a cloudy old mirror in a rosewood frame ; nothing remarkable, they'd got it at a yard sale, but it was the first thing one saw when one stepped inside and now even more conspicuous because it was cracked – a dramatic splatter that radiated from the center like a spider's web.* »²⁷¹

Ce long passage descriptif mérite une analyse particulière. L'épisode se place dans la deuxième partie du roman, après la mort de Bunny, et plus précisément juste après son enterrement. Nous le savons, c'est à ce moment là que la thiasse commence à se défaire que la rivalité entre Henry et Charles, tous deux amoureux de Camilla, commence à éclater. Situé juste au dessus de la source de lumière, *the fireplace*, le miroir figure ici clairement l'écran sur lequel le groupe des étudiants est visible. Et tel un miroir de contes féeriques, l'objet incarne par son état la situation des personnages et son évolution. Avant que le récit ne tourne au tragique, le miroir donnait un reflet altéré du réel, *cloudy*. De ce fait, il renvoyait une image correspondante au flou dans lequel le narrateur se trouvait lorsqu'il ignorait tout de la bacchanale qui se préparait. Après la mort du fermier, lui-même aussi démembré que le récit, et celle de Bunny, brisé par la chute dans le ravin, le miroir révèle l'implosion de la thiasse et la déconstruction désormais inéluctable de la paideia, *cracked*. A la fêlure fatale qui ouvre le livre, *the fatal flaw*,²⁷² répond la fente qui s'est ouverte dans l'objet symbolique, *a dramatic splatter*.

²⁷¹ « Le miroir de la cheminée était au centre de l'attention – un vieux miroir terni dans un cadre en bois de rose, n'ayant rien de remarquable, qu'ils avaient trouvé dans un marché aux puces, mais c'était la première chose qu'on voyait en entrant chez eux, attirant d'autant plus les regards qu'il était désormais étoilé par des fentes spectaculaires qui rayonnaient à partir du centre comme une toile d'araignée. » *Ibid.* p. 519.

²⁷² *Ibid.* p. 5.

Du sens glacé par l'énumération imparfaite à la lumière diffractée par les fragments du récit, la vérité romanesque dessine les contours du dernier refuge de la paideia. Pour donner une forme aux morceaux épars et une clarté au miroitement du texte, le lecteur n'a plus qu'à suivre le disciple sur un dernier chemin, celui de la révélation.

c) La révélation

La lecture des signes a ses propres limites et le roman ne saurait se limiter à cette nature de « machine à produire des interprétations ». Le lecteur, fût-il un « lectant », ne peut pas toujours arriver à la profondeur du sens en procédant à la compilation des événements, ni en suivant le lien tracé entre les fragments, ni même en scrutant les reflets de la lumière magistrale que le récit renvoie. La forme romanesque, à l'instar du maître dans la paideia, révèle sa profondeur par des moyens qui dépassent la seule logique.

Dans *Merlin* de Michel Rio, c'est une intuition située entre rêve et vision qui permet au protagoniste de connaître sa propre nature. Alors que sa mère lui raconte comment Blaise, leur précepteur, l'a droguée pour qu'elle ait commerce avec le diable, le jeune Merlin est saisi par la révélation.

*« J'étais plein d'effroi. Dans mon esprit torturé apparaissaient les images d'un Satan tour à tour de feu et de nuit, hideux et splendide, cruel et pensif, usant à son gré du corps blanc et sacré de ma mère. Et soudain le tourbillon s'arrêta, et je vis nettement son visage. C'était celui du roi, mon grand père. »*²⁷³

La révélation onirique mêle les éléments de l'énumération, ici soutenue par le jeu des antonymes caractéristique du style de Michel Rio, et les termes de l'inspiration divine, ici représentée par le feu. La lumière de l'élucidation semble se changer en flamme comme l'expérience intellectuelle se change en expérience mystique.

C'est en fin de conte, pourrait-on dire, tout ce qui restera au personnage, une fois achevée la remémoration de son échec utopique. Le projet de Merlin a échoué en tant que réalisation politique. Le maître a laissé dans la pierre, dans la matière morte, les signes

²⁷³ *Merlin, op. cit.* p. 27.

lisibles du rêve qui fut le sien. Une fois la tâche de la retranscription achevée, le récit s'achève sur la mise en parenthèses du réel par la fonction onirique.

« *Je suis dans le rêve de Morgane et j'habite, solitaire, une planète errante se chauffant en vain aux rayons d'un centre sans vie et sans motif.*

J'habite une terre accessoire.

*Et Morgane est dans mon rêve, petite fille prodigieuse et révoltée raisonnant au pied d'un grand arbre, petite fille apaisée, dormant dans mes bras sur le chemin de Carduel. »*²⁷⁴

L'entreprise narrative se clôt sur une sorte de précipitation du réel symétrique à la chute du monde utopique de Merlin. L'échec du projet a obligé le maître à éloigner son rêve dans une représentation de son déroulement. A la fin du récit le narrateur annihile le réel, *une planète errante [...] une terre accessoire*, et met en place une dernière dématérialisation de sa parole. Le verbe a d'abord voulu s'incarner dans la chair des disciples, Arthur et Morgane, et le monde de Merlin a connu une apocalypse symétrique à sa genèse : il est né et mort dans le sang. La verbe s'est ensuite fixé dans la pierre et les mots : le maître s'est fait architecte et conteur de sa propre légende à défaut d'évoir écrit l'histoire. Le verbe se dérobe enfin dans le rêve par une sorte de fuite en miroir du maître et de celle qui changea la paideia en projet de chaos, *Je suis dans le rêve de Morgane [...] et Morgane est dans mon rêve*.

C'est aussi le double motif de la vision et du rêve qui clôt le roman de Donna Tartt, ouvrant ainsi la voie à une interprétation non rationnelle du récit. Dans le début de l'épilogue, Richard est hospitalisé après avoir pris une balle dans le ventre. Alors que la mère de Henry vient lui rendre visite, le narrateur aperçoit derrière elle toute une théorie de personnages fantômatiques.

« *All I remember is a pretty lady with dark hair and Henry's eyes : one of a stream of visitors, real and imagined, living and dead, who drifted in and out of my room, clustering around my bed at all hours, Julian. My dead grandfather. Bunny, indifferent, clipping his fingernails. [...] I saw Henry himself, over her shoulder, standing in the corner in his old gardening clothes. [...] Henry padded about in the shadow behind her; preoccupied, unnoticed by the nurses; rearranging, with meticulous care, a disordered vase of flowers.* »²⁷⁵

²⁷⁴ *Ibid.* p. 152.

²⁷⁵ « Tout ce dont je me souviens, c'est d'une jolie dame avec des cheveux noirs et les yeux d'Henry, perdue dans un flot de visiteurs, réels ou imaginaires, morts et vivants, qui flottaient au travers de ma chambre, s'attroupaient autour de mon lit à toutes les heures. Julian. Mon grand-père mort. Bunny, indifférent, se coupant les ongles. [...] J'ai vu aussi Henry, par-dessus son épaule, debout dans un coin, avec ses vieux habits de jardinage. [...] Henry marchait sans bruit dans l'ombre derrière son dos – préoccupé, invisible pour les infirmières, en train d'arranger méticuleusement des fleurs dans un vase. » *The Secret History*, *op. cit.* pp. 643-644.

Il y a dans ce passage comme une préfiguration du récit que le narrateur va entreprendre. A l'image du blessé allongé sur son lit de convalescence, le disciple convoque sur le mode onirique les êtres qui ont été déterminants dans la paideia, les figures paternelles, *Julian, My dead grand-father*, le camarade dont la chute a précipité le cours dramatique des événements, *Bunny*, et l'ami qui l'a fait entrer dans la thiasse, *Henry*. L'occupation de ce dernier, *rearranging, with a meticulous care, a disordered vase of flowers*, pouvant à son tour annoncer la recomposition des fragments de la paideia qui constitue le récit final du narrateur.

Le rêve comme la vision rendent donc possible une récapitulation inspirée, éclairée d'un jour plus signifiant encore que celui jeté par l'élucidation de la logique. C'est une forme d'enthousiasme, d'inspiration, que Julian avait expliquée à ses élèves et que le narrateur se rappelle dans l'épilogue.

« The dead appear to us in dreams, *said Julian*, because that's the only way they can make us see them ; what we see is only a projection, beamed from a great distance, light shining at us from a dead star... »²⁷⁶

Le récit opère selon le même processus, il permet au disciple de projeter sur la page la lumière très lointaine de la paideia désormais éteinte. C'est la quête de cette *claritas*, de ce sens initiatique, qui pousse le narrateur à prendre la plume. C'est avec cette lumière que s'achève le récit de Richard, voyant dans sa vision finale s'éloigner le fantôme d'Henry.

« *He turned from me and walked away. I watched his back receding down the long, gleaming hall.* »²⁷⁷

Dans le roman de Umberto Eco, c'est Ubertin qui incarne cet accès à la vérité par une troisième voie, entre la récapitulation chère à Jorge et la recherche méthodique de Guillaume : la voie de la révélation. Dès le début du roman, ce vieux franciscain incarne une figure originale et radicalement différente des deux autres incarnations magistrales qui entourent Adso. Guillaume partage en effet avec son ennemi Jorge un point commun essentiel : la valeur accordée au savoir, et par voie de conséquence l'intérêt que tous deux

²⁷⁶ « Les morts nous apparaissent en rêve, disait Julian, parce que c'est leur seule manière de se faire voir ; ce que nous voyons n'est qu'une projection, dirigée de très loin, la lumière nous provenant d'une étoile éteinte. » *Ibid.* p. 658.

²⁷⁷ « Il m'a tourné le dos et s'est éloigné. J'ai regardé son dos diminuer au fond du long couloir étincelant. » *Ibid.* p. 660.

vouent à l'objet qui le cèle, le livre, et au lieu qui lui sert d'écrin, la bibliothèque. Somme toute, le franciscain anglais et le bénédictin espagnol s'opposent sur l'accès au savoir et s'entendent sur le pouvoir qui réside en lui. Il n'en va pas de même pour Ubertyn de Casale qui a rejeté le livre pour se vouer à la contemplation mystique. C'est sous ce jour que l'Abbé le présente sous la plume d'Adso.

« *Sapete che, benché molto dotto, non è uomo da apprezzare la biblioteca. La ritiene una lusinga del secolo... Sta per lo più in chiesa a meditare, a pregare...* »²⁷⁸

L'on ne trouve chez lui nulle trace de cette vénération que Guillaume voue au livre, pas plus que l'on ne saurait déceler ce désir jaloux de préserver le savoir entre les murs d'une prison-forteresse comme la bibliothèque de Jorge. Et si Ubertyn ne va pas jusqu'à vouer aux flammes les manuscrits, comme le fera le bénédictin aveugle à la fin du roman, il conseille tout de même à Guillaume de jeter les siens.

« *Castiga la tua intelligenza, impara a piangere sulle piaghe del Signore, butta via i tuoi libri.* »²⁷⁹

Si le vieillard fustige ainsi l'intellect de Guillaume, c'est parce qu'il considère que chez son frère, la logique a pris la place de l'intuition, l'esprit s'est substitué au cœur.

« *... i tuoi maestri di Oxford ti hanno insegnato a idolatrare la ragione inaridendo le capacità profetiche del tuo cuore !* »²⁸⁰

Bien que profondément marqué par l'enseignement de Guillaume, c'est à la suite d'une expérience mystique qu'Adso conçoit la rédaction de son manuscrit. Si le disciple chausse les lunettes du maître pour laisser une trace de sa paideia, ce n'est pas seulement, comme nous l'avons dit, parce qu'il est incapable de se servir des verres à des fins d'élucidation. C'est aussi parce qu'il a eu dès le début de son apprentissage la révélation de la tâche qui serait la sienne. Avant même de rencontrer Ubertyn perdu dans ses prières et ses méditations, Adso, lui-même perdu dans la contemplation du portail de l'abbatiale, se voit révéler la mission qui sera la sienne et qu'il n'a accomplie qu'à la fin de sa vie.

²⁷⁸ « Vous savez, encore que fort docte, il n'est pas homme à apprécier la bibliothèque. Il la considère comme une complaisance du siècle... Il passe le plus clair de son temps à l'église en méditations, en prières... » *Il nome della rosa, op. cit.* p. 47.

²⁷⁹ « Châtie ton intelligence, apprends à pleurer sur les plaies du Seigneur, jette tes livres. » *Ibid.* p. 71.

²⁸⁰ « ...tes maîtres d'Oxford t'ont appris à idolâtrer la raison en tarissant les sources prophétiques de ton cœur ! » *Ibid.* p. 71.

« ...e nel deliquio dei miei sensi debolissimi e indeboliti udii una voce potente come di tromba che diceva 'quello che vedi scrivilo in un libro' (e questo ora sto facendo)... »²⁸¹

A cet épisode à l'occasion duquel Adso entend une voix céleste lui annoncer sa fonction de scripteur, il faut ajouter la vision, ou le rêve, que le disciple connaît à la veille d'entrer dans le *finis africae*. Entré dans l'église afin de prier pour l'âme de Malachie, le jeune novice s'endort durant un office et se met à rêver. Ce passage onirique mélange des références bibliques, des délires obscènes et des fragments des événements vécus dans l'abbaye, tous les personnages du roman, de l'histoire, des Saintes Ecritures, sont convoqués dans le rêve d'Adso. La clé de compréhension en est donnée par Guillaume : Adso a mêlé dans sa vision son expérience à l'abbaye et la trame de la *Coena Cypriani*, un texte de comédie dont la nature carnavalesque est censée cacher un sens spirituel.

« Tu hai inserito persone e avvenimenti di questi giorni in un quadro che conoscevi già, perché la trama del sogno l'hai già letta da qualche parte, o te l'hanno raccontata da fanciullo, a scuola, in convento. È la *Coena Cypriani*. »²⁸²

Le rêve, la vision, permet au disciple d'arriver par l'intuition, de manière fulgurante, là où le maître est arrivé par un raisonnement méthodique et laborieux. Le secret de la bibliothèque a un rapport avec le rire et l'inversion *bakhtinienne* de l'ordre du monde. Le labyrinthe de l'édifice garde en son sein un minotaure théologique. Le *finis africae* – *hic sunt leones* – cèle la puissance destructrice de la comédie, les forces de l'inversion des symboles du sacré. C'est ce que la maître, après avoir interprété les visions du disciple, reconnaît de façon explicite.

« Trovo il tuo sogno rivelatore perché coincide con una delle mie ipotesi. Ma mi hai dato un grande aiuto. Grazie. »²⁸³

Pour Adso, en tout état de cause, le rêve est une forme d'accès à la connaissance par la voie de la révélation. L'intuition du sens, révélée ici selon le mode onirique, se pose donc comme un outil de vérité aussi pertinent que la logique. Adso, disciple ici d'Ubertin plus que de Guillaume, s'éloigne des voies de la récapitulation et de la logique pour suivre celle de la prophétie

²⁸¹ « ...et dans la défaillance de mes sens si faibles et affaiblis j'ouïs une voix puissante comme une trompette qui disait : 'Ce que tu vois, écris-le dans un livre' (et c'est là ce que je fais maintenant)... » *Ibid.* p. 52.

²⁸² « Tu as inséré des personnages et des événements de ces jours-ci dans un cadre que tu connaissais, car la trame du rêve tu l'as déjà lue, quelque part, ou bien on te l'a racontée quand tu étais enfant, à l'école, au couvent. C'est la *Coena Cypriani*. » *Ibid.* pp. 440-441.

²⁸³ « Je le trouve révélateur ton rêve parce qu'il coïncide avec une de mes hypothèses. En tout cas tu m'as été d'une aide précieuse. Merci. » *Ibid.* p. 441.

« ... sapevo che i sogni sono sovente messaggi misteriosi in cui le persone dotte possono leggere chiarissime profezie. »²⁸⁴

Ainsi le lecteur accède-t-il au sens de la même façon que le personnage accède à la vérité. Comme Guillaume qui trace progressivement le portrait d'un cheval qu'il n'a pas vu, le lecteur commence par appréhender le sens dans une globalité rendue floue par la nature fragmentée du roman. Il en délimite les contours. Ce n'est qu'après cette étape qu'il accède au sens, mais par une suite de détours auxquels la dimension intertextuelle et métatextuelle du récit l'aura invité.

La nature de la vision onirique apparaît enfin dans sa puissance révélatrice. Elle procède de la même essence que la *claritas* : le sens lisible de la vérité naît, somme toute, du croisement de deux clartés : celle qui se trouve incorporée au savoir – opaque tant que la révélation n'a pas eu lieu – et l'autre, qui est propagée par le rêve à travers l'espace diaphane de l'interprétation, la seconde opérant à l'actualisation de la première.

Dès lors, c'est autant la fonction du lecteur que la nature du texte romanesque qui se trouve redéfinie. Alors que le roman se donne à voir au premier degré comme un déroulement chronologique de faits remarquables, la qualité essentielle qui permet à ce genre de porter le sujet de la *paideia*. L'opacité du récit place le lecteur face à un objet sémiotique dont la nature réalise la corrélation idéale de la forme et du fond. Le genre romanesque se pose ainsi comme un miroir éclaté dont la fragmentation seule permet la restitution du réel dans toute sa polysémie. En prenant pour sujet la *paideia*, le roman se pose comme un objet complexe dont la structure même contribue à l'édification du lecteur idéal.

²⁸⁴ « ... je savais que les rêves sont souvent des messagers mystérieux où les personnes doctes peuvent lire de lumineuses prophéties. » *Ibid.* p. 439

Conclusion

Voici arrivé le terme de cette étude. Parti de trois romans mettant en scène le rapport entre un maître et son disciple, nous avons de prime abord cherché à nommer ce lien qui unit les deux types de personnages. C'est le terme de *paideia* qui s'est imposé à nous pour désigner ce processus original de transmission. En tant que mode de pensée, la *paideia* s'inscrit dans une tradition essentiellement classique, héritée de la Grèce antique. Elle mêle les savoirs emblématiquement représentés par les figures divines d'Athéna, d'Arès et de Dionysos ; incarnations respectives du savoir, du conflit et de l'initiation. En tant que processus progressif et construit, la *paideia* doit ensuite être envisagée sous un jour purement chronologique. Ainsi pûmes-nous en distinguer les trois grands moments. Dans une phase d'élévation, le disciple s'identifie au maître. Ce dernier offre alors à son élève un *modus operandi* qui va l'aider à trouver son chemin dans le labyrinthe du monde. Cette méthode s'appuie sur un recours systématique au savoir, à la référence livresque, ainsi que sur un mode de pensée. Cette première étape est suivie d'une expérience plus douloureuse durant laquelle l'élève voit son savoir mis à l'épreuve ; il s'essaie à lire le monde de ses propres yeux, à appliquer seul la démarche magistrale. De tâtonnements en erreurs, le personnage se heurte à un échec final qui met un terme à la *paideia* proprement dite : le monde s'est refusé à lui, il prend la forme d'un texte presque illisible et définitivement énigmatique.

Cet échec du disciple trouve son origine dans les vertus et les vices qui caractérisent les différents avatars de la figure du maître. D'un côté, la *paideia* est corrompue par des incarnations dégradées de la fonction magistrale, des maîtres incomplets qui, au mieux, jettent le trouble dans le processus d'initiation, et au pire font dévier le cours de l'apprentissage et précipitent la chute du disciple. De l'autre côté, la *paideia* s'effondre sur un paradoxe qui lui est consubstantiel : le maître incarne les vertus idéales à un point tellement parfait que le rapport de mimésis vole en éclats, le disciple ne pouvant espérer égaler son modèle. Dans tous les cas, l'expérience se solde par un échec.

Le sujet de la fiction s'achevant sur une impasse, c'est dans le récit en tant qu'objet que la paideia trouve une issue opérante. Sur un plan strictement narratif, l'échec de son expérience conduit le personnage, maître ou disciple, à entreprendre le récit de l'entreprise inaboutie. L'écriture s'offre ainsi comme la trace lisible du processus éducatif. Ce faisant, elle aboutit en tant que texte à une contamination du lecteur. Dépassant le cadre de la narration, l'œuvre se hisse à une dimension d'abord intertextuelle puis métatextuelle. Le processus d'apprentissage, initialement conçu comme sujet romanesque, laisse la place à un lecteur devenu sujet et soumis à une nouvelle forme de paideia dont l'objet est le récit lui-même. Le roman trace par fragments les contours du sens. Le lecteur accède à ce sens par détour : en recomposant à la suite du narrateur les fragments du récit.

Ce constat d'une inscription de la paideia dans le récit nous invite en fin de compte à replacer notre sujet dans une perspective plus large. Quelle que soit l'époque dans laquelle s'inscrit le récit, quel que soit le monde romanesque dans lequel les personnages évoluent, les étapes de la paideia, les rapports qu'elle instaure et les modèles qu'elle propose sont comparables. La variété des disciples elle-même contribue à souligner l'unité et la cohésion de l'archétype magistral. Jusque dans le contexte civil du roman de Donna Tartt ou dans le cadre religieux du roman de Umberto Eco, la paideia garde la trace de ce qu'elle n'a cessé d'être depuis que sa forme a commencé à se fixer dans l'antiquité grecque : le passage d'une culture de guerriers à une culture de scribes. En tant que telle, elle ne se limiterait donc pas à un mode de transmission, à un simple processus pédagogique : elle est la forme d'une survivance anthropologique de la culture de l'*agôn*. Elle est la duplication et le prolongement, sur le mode intellectuel et spirituel, de la tradition martiale.

En tant qu'objet littéraire, la paideia constitue donc un thème romanesque original. Dans la mesure où le récit se propose de relater le déroulement d'un processus d'apprentissage, le roman de la paideia instaure un mode de lecture foncièrement intertextuel. Le jeu de miroitement des sens et des références qui s'engage entre le lecteur et l'œuvre induit une confusion entre le processus de lecture et le processus de l'initiation. S'il veut accéder au sens du roman, le lecteur doit suivre le disciple dans son parcours. En somme, l'on pourrait dire que le roman de la paideia porte à un point exemplaire la forme du *bildungsroman* puisqu'il oblige le lecteur à accompagner le personnage. Ce basculement dans une autre dimension de la profondeur romanesque trouve son aboutissement lorsque le récit s'élève à une nature métatextuelle. En donnant à la remémoration du personnage une forme fragmentaire, le romancier invite le lecteur à une double démarche intellectuelle : parcourir les sens possibles de la paideia dans ce monde esthétique qu'est la fiction d'une part, sortir du cadre romanesque pour élargir la quête de sens d'autre part. A l'instar du roman de Conan Doyle *A Study in Scarlet*, qui offre au cœur même de la fiction un exposé de « méthodologie holmesienne », le roman de la paideia attribue à la forme romanesque une dimension ontologique, quand bien même le leurre de la narration serait révélé. Peu importe en fin de compte que la narration s'achève sur une impasse et le constat d'une vacuité de la parole ; le lecteur a pris possession d'un ensemble de signes qui ont déjà induit chez lui une fonction mimétique : l'incitation au déchiffrement.

Rappelons-nous, au terme de cette étude, la citation de Platon qui ouvrirait notre réflexion : « Viens, passons une heure de loisir à nous dire des contes, et notre récit sera l'éducation de nos héros. » S'il propose une synthèse dynamique des ambitions didactiques propres au projet platonicien et des stratégies de divertissement caractéristiques de la fiction, le roman de la paideia ne se contente cependant pas de prolonger la fonction didactique que les Grecs attribuèrent durant des siècles à *L'Iliade* ou à *L'Odyssée*. En choisissant pour protagoniste le maître ou le disciple, le roman de la paideia ne se borne pas à prolonger la forme classique que Fénelon illustre avec détachement ironique dans *Les Aventures de Télémaque* : il orchestre une confusion entre l'objet fictionnel et son propre sujet.

Si la question « Qui parle ? » semble au premier abord fondamentale dans les textes de notre corpus, c'est qu'elle invite à s'interroger sur le maître ou le disciple en tant que sujet romanesque. Mais ce point ne doit pas être pris en première lecture comme une question ontologique : la constitution d'un sujet d'énonciation dans le *bildungsroman* est un leurre que construit le récit puisque le sujet s'édifie en même temps que l'écrit se déroule. Le disciple resté seul dans un monde déserté par le maître *parle* donc à un lecteur que la dimension intertextuelle voire métatextuelle de l'œuvre a élevé au niveau de *lectant*. Dans la mesure où le récit de la paideia pose autant que celle du narrateur la question du statut du lecteur, la question véritablement pertinente serait donc : « Qui parle à qui ? ». Pour dire les choses plus simplement : la paideia en tant que thème littéraire s'offre comme un paradigme de lecture qui prolonge les explorations narratologiques du roman contemporain.

En somme, le thème de la paideia, parmi d'autres, nous permet de tracer encore et toujours les contours du genre romanesque : une interrogation formelle qui ne se distingue pas de la question ontologique dans la mesure où, entre les deux, s'opère le lien du jeu fictionnel.

Bibliographie

A - Corpus initial

- Umberto ECO, *Le Nom de la rose*, Editions Grasset, Paris, 1982.
Traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano
- Edition originale :
Il nome della rosa, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Milano, 1980.
- Michel RIO, *Merlin*, Editions du Seuil, Paris, 1989.
- Donna TARTT, *Le Maître des illusions*, Librairie Plon, Paris, 1993.
Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Pierre Alien
- Edition originale :
The Secret History, Alfred A. Knopf, Inc. New York, 1992.

B – Bibliographie critique

1) Première approche des oeuvres et des auteurs

a) Sur Umberto Eco et *Il nome della rosa* :

Alison GANZE (edited by), *Postscript to the Middle Ages, Teaching Medieval Studies Through The Name of the Rose*
Syracuse University Press, New York, 2009.

Adele J. HAFT, James G. WHITE, Robert J. WHITE, *The Key to "The Name of the Rose"*
The University of Michigan Press, 1999.

André PEYRONIE, *Le Nom de la rose, Du livre qui tue au livre qui brûle, Aventure et signification*
Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006.

Daniele Salvatore SCHIFFER, *Umberto Eco, Le labyrinthe du monde*,
Editions Ramsay, Paris, 1998.

Le Magazine Littéraire, février 1989, Umberto Eco, du sémiologue au romancier.

b) Sur Michel Rio et *Merlin*

Margery Arent SAFIR (sous la direction de), *Mélancolies du savoir, Essais sur l'œuvre de Michel Rio*
Editions du Seuil, Paris, 1995.

c) Sur Donna Tartt et *The Secret History*

Tracy HARGREAVES, *Donna Tartt's The Secret History : A Reader's Guide*
Continuum Contemporaries, New York, 2001.

2) Premières pistes de recherche

a) Sur *Il nome della rosa* d'Umberto Eco

ARISTOTE, *Poétique*,

Texte, introduction et notes par Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot
Editions du Seuil, Paris, 1980.

Colette BEAUNE, *Education et cultures, Du début du XII^e siècle au milieu du XV^e siècle*

Editions Sedes, regards sur l'histoire, Paris, 1999.

Jacques LE GOFF, *Les intellectuels au Moyen-Age*

Editions du Seuil, Coll. « Le temps qui court », Paris, 1957.

Jacques PAUL, *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval*

Armand Colin, Paris, 1998.

Pierre RICHE et Jacques VERGER, *Des nains sur des épaules de géants, maîtres et élèves au Moyen Age*

Tallandier, Paris, 2006.

Luciano CANFORA, *La véritable histoire de la bibliothèque d'Alexandrie*

Editions Desjonquères, Paris, 1988.

La biblioteca scomparsa, Sellerio Editore, Palermo, 1986.

Albert LABARRE, *Histoire du livre*

PUF, coll. Que sais-je ?, Paris, 1970.

Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*,

Actes Sud, Leméac, Arles, 1998.

A History of Reading

Knopf, Canada, Toronto, 1996.

André MASSON et Paule SALVAN, *Les bibliothèques*

PUF, coll. Que sais-je ?, Paris, 1970.

b) Sur *Merlin* de Michel Rio

Robert BAUDRY, *Le Mythe de Merlin*,

Terres de Brumes Editions, Rennes, 2007.

Anne BRESSON (sous la direction de), *Le Roi Arthur au miroir du temps*

Terres de Brumes Editions, Rennes, 2007.

c) **Sur *The Secret History* de Donna Tartt**

Jacques BRUNSCHWIG et Geoffrey LLOYD, *Le savoir grec, dictionnaire critique*
Flammarion, Paris, 1997.

Pierre COMMELIN, *Mythologie grecque et romaine*
Garnier Frères, Paris, 1960.

Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*
PUF, Paris, 1951.

Edith HAMILTON, *La mythologie*
Marabout, Verviers, 1978.

André J. FESTUGIERE, *La vie spirituelle en Grèce à l'époque hellénistique*
Editions A. et J. Picard, Paris, 1977.

Robert FLACELIERE, *L'amour en Grèce*
Hachette, Paris, 1960.

Walter Friedrich OTTO, *L'esprit de la religion grecque ancienne, Theophania*
Berg International Editeur, Paris, 1995.
Rééditions : Pocket, coll. Agora, Paris, 2006.
Theophania, Der Geist der altgriechischen Religion
Vittorio Klostermann ed., Frankfurt am Main, 1975.

Clémence RAMNOUX, *La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*
Flammarion, coll. Champs, Paris, 1986.

Jean-Pierre VERNANT, *L'univers, les dieux, les hommes, Récits grecs des origines*
Editions du Seuil, Paris, 1999.

Ouvrages traitant spécifiquement de Dionysos

Maria DARAKI, *Dionysos*
Les Editions Arthaud, Paris, 1985.

Marcel DETIENNE, *Dionysos à ciel ouvert*
Hachette Littérature, coll. Pluriel, Paris, 2008.

Dionysos mis à mort
Gallimard, Paris, 1977.

Eric R. DODDS , *Les Grecs et l'irrationnel*
Editions Montaigne, Paris, 1965.
Réédition, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1995.
The Greeks and the irrational
University of California Press, Berkeley, U.S.A, 1959.

Marie-Catherine HUET-BRICHARD, *Dionysos et les Bacchantes*
Editions du Rocher, Figures et mythes, Monaco, 2007.

Henri JEANMAIRE, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*
Payot, Paris, 1970.

Nathalie MAHE, *Le mythe de Bacchus*
Fayard, Paris, 1992.

Walter Friedrich OTTO, *Dionysos, le mythe et le Culte*
Mercure de France, Paris, 1969.
Dionysos, Mythos und Kultus
Vittorio Klostermann ed., Frankfurt am Main, 1960.

Jean-Marie PAILLER, *Les mots de Bacchus*
Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2009.

3 Premières pistes d'analyse

a) **La question du maître et du disciple : points de vues historiques et philosophiques**

Henri-Irénée MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*
Editions du Seuil, Paris, 1950.

George STEINER, *Maîtres et disciples*
Gallimard, Paris, 2003.

Eloge de la transmission, entretiens avec Cécile Ladjali
Albin Michel, Paris, 2003.

Entretiens, avec Ramin Jahanbegloo
Editions du Félin, Philosophie, Paris, 1992.

b) Transmission du savoir, maître, disciple et initiation

Marcel DETIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *Les ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs*

Flammarion, Paris, 1974.

Sophie LALANNE, *Une éducation grecque, rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*

Editions de la découverte, Paris, 2006.

c) Le maître et le disciple : des personnages romanesques

Pierre BAYARD, *L'affaire du chien des Baskerville*

Les Editions de Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 2008.

Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré,*

Paris, Seuil, Essais, 1982.

Vincent JOUVE, *L'effet personnage dans le roman*

PUF, coll. Ecriture, Paris, 1992.

Wenche OMMUNDSEN, *Metafictions ?,*

Melbourne, Melbourne University Press, Interpretation, 1993.

Thomas PAVEL, *Les univers de la fiction*

Editions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1988.

Fictional Worlds

Harvard University Press, 1986.

Métatextualité et métafiction, théorie et analyses,

sous la direction de Laurent LEPALUDIER, CRILA, les Presses Universitaires de Rennes, collection Interférences, Rennes, 2002.

C – Lectures complémentaires

1) En marge du roman de Umberto Eco

Richard de Bury, *Philobiblion*

Traduit du latin par Bruno Vincent
Editions Parangon, Paris, 2001.

Jorge Luis BORGES, *La biblioteca de Babel*

In Ficciones, Folio Bilingue, Gallimard, 1994.
Emece Editores, Buenos Aires, 1956.

Umberto ECO, *Apostille au Nom de la rose*

Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher
Postille al Nome della Rosa
In Alfabeto 49, juin 1983.

Art et Beauté dans l'esthétique médiévale

Traduit de l'italien par Maurice Javion
Editions Grasset & Fasquelle, Paris, 1997

Arte e Bellezza nell'estetica medievale
Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Milano, 1987.

De Bibliotheca

Traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria
Edition originale en français de la traduction du discours prononcé par
Umberto Eco le 10 mars 1981 pour célébrer le 25^{ème} Anniversaire de
l'installation de la Bibliothèque Communale de Milan dans le Palais
Sormani.
Editions L'Echoppe, 1986

Dire presque la même chose, Expériences de la traduction

Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher
Grasset, Paris, 2006.

Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di traduzione
Bompiani, Milano, 2003.

Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin

Traduit de l'italien par Maurice Javion
Presses Universitaires de France, coll. Formes Sémiotiques, Paris, 1993.

Il problema estetico in Tommaso d'Aquino
Bompiani, Milano, 1970.

Lucien JERPHAGNON, *Histoire de la pensée, Antiquité et Moyen-Age*
Editions Tallandier, Paris, 1989.

David ROSS, *Aristote*
Publication Gramma, Paris, 1971.
Première édition, Methuen and Cie, New York, Londres, 1923.

2) En marge du roman de Michel Rio

Michel RIO, *Morgane*
Le Seuil, Paris, 1999.

Arthur
Le Seuil, Paris, 2001.

Merlin, le faiseur de rois
Fayard, Paris, 2006.

3) En marge du roman de Donna Tartt

a) Le modèle homérique

Jean-Louis BACKES, *Iliade d'Homère*
Gallimard, Folio-foliothèque, Paris, 2006.

HOMERE, *Iliade*
Traduit du grec classique par Paul Mazon
Folio, Paris, 1975.

b) Les références philosophiques

Yves BATTISTINI, *Trois présocratiques*
Gallimard, coll. Idées, Paris, 1968.

Jean BRUN, *Héraclite ou le Philosophe de l'Eternel Retour*
Editions Séghers, Paris, 1965.

Armand DELATTE, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*

Les Belles Lettres, Paris, 1934.

Jean-Paul DUMONT, *Les écoles présocratiques*

Gallimard, Folio-essais, Paris, 1991.

Simone JACQUEMARD, *Trois mystiques grecs*

Albin Michel, Paris, 1997.

Autour du personnage de Sherlock Holmes

Patrick AVRANE, *Sherlock Holmes & Cie, détectives freudiens*

Editions Louis Audibert, Paris, 2005.

Ronald NOSSINTCHOUK, *Sherlock Holmes : enquête privée*

Editions E-Dites, Paris, 2002.

Pierre NORDON, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Sherlock Holmes...*

Le Livre de Poche, Biblio – essais, Librairie Générale Française, Paris, 1994.

Bernard OUDIN, *Enquête sur Sherlock Holmes*

Gallimard, coll. Découvertes, Paris, 1997.

André-François RUAUD, Xavier MEAUMEJEAN, *Les nombreuses vies de Sherlock Holmes*

Les moutons électriques éditeur, Paris, 2005.

