

Le motif du *livre fatal* dans le roman postmoderne : *L'Arc-en-ciel de la gravité* de Thomas Pynchon, *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, *Mon nom est Rouge* d'Orhan Pamuk

Elise Duclos, Paris Ouest Nanterre La Défense

Que peuvent bien avoir en commun un des premiers romans postmodernes américains, *L'arc-en-ciel de la gravité* de Thomas Pynchon, paru en 1973 - un roman qui se déroule à la fin de la seconde guerre mondiale à Londres puis dans toute l'Europe, et qui suit les mésaventures et pérégrinations du lieutenant américain Tyrone Slothrop dont les déplacements présagent les impacts des fusées allemandes ; le best-seller d'Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, paru en 1980, roman policier médiéval qui plonge le lecteur au début du XIV^{ème} siècle dans une abbaye bénédictine du nord de l'Italie, en pleine controverse théologique sur les thèses franciscaines, et le roman historico-policier *Mon nom est Rouge* du turc Orhan Pamuk, nobélisé en 2006, et qui raconte l'histoire des peintres enlumineurs de l'atelier impérial chargés, dans l'Istanbul ottomane de la fin du XVI^{ème} siècle, de préparer en secret un mystérieux livre pour célébrer la grandeur du règne de Mourad III ?

Bien peu de choses, *a priori*. Et pourtant, ces trois romans, si divers en apparence, sont traversés par le motif du Livre ; nommé tantôt « livre mystérieux », tantôt « livre secret » ou « livre dangereux » ; tantôt « livre fatal » ; « livre fatidique », ou « livre disparu ». Il bénéficie même de la majuscule dans le roman de Thomas Pynchon : « The Book ».

Il s'agit de s'interroger ici sur la manière dont ces trois auteurs postmodernes encodent dans l'écriture romanesque cet objet « magique » qu'est le livre ensorcelé, quand il se trouve lié à la fatalité tragique et qu'il devient *fatal*. Je m'attacherai donc à déterminer les modalités diégétiques de ce motif avant d'envisager la manière dont ces romans-somme réinvestissent le lieu commun culturel du livre fatal comme lieu d'un questionnement philosophique et esthétique.

La puissance narrative du livre fatal vient sans doute de ce qu'il combine le canevas narratif très populaire de la malédiction à la force d'une fascination culturelle pour le vieux grimoire, le livre de magie. Il est l'expression d'un sort fatal qui s'abat de manière aveugle et surnaturelle sur les protagonistes. Dans nos romans, le livre est « fatal » au sens où il sème la mort parmi les personnages. « “Il y a un criminel parmi les peintres” »¹ affirme Enishte Effendi dans *Mon Nom est Rouge*. Sa fille Shékuré presse Le Noir de finir le livre car « “Tous ces événements sinistres autour de nous ont ce livre pour origine.” »² Le livre est la source des crimes et des « événements sinistres », mais le texte joue avec le *topos* de la malédiction sans l'accréditer véritablement. La causalité surnaturelle est dégradée en une malignité individuelle, car ce sont bien les « peintres » qui « “s'assassinent entre eux” »³, nous dit un personnage.

Dans l'abbaye bénédictine, les meurtres sont également référés à un livre. Guillaume résume ainsi la situation lors du sixième jour à l'abbaye : « “Tout se déroule autour du vol et de la possession d'un livre, qui était caché dans le finis Africae, et qui maintenant a retrouvé sa place par les soins de Malachie, sans cependant, vous l'avez vu, que la série des crimes se soit interrompue.” »⁴ Les effets du vol du livre et de la profanation de la bibliothèque par les moines curieux sont irréversibles : on ne peut *interrompre* la malédiction dont la série des morts est le signifiant. L'Abbé met cette hypothèse à distance lorsque, de mauvaise foi, il juge invraisemblable cette histoire de « “livre interdit, pour lequel on occit à la chaîne” »⁵, exprimant par là le caractère rocambolesque et invraisemblable du motif. Un des effets romanesques majeur de ce schéma est l'inscription de l'histoire dans une temporalité transcendante qui paraît gouverner la succession de meurtres. Sept meurtres se succèdent sur les sept jours que dure le temps de l'histoire, avec une régularité toute bénédictine. Adelme, Venantius puis Bérenger sont retrouvés respectivement au pied de la tour orientale de l'édifice, dans une jarre de sang de cochon et dans les bains ; Séverin est retrouvé la tête fracassée dans son laboratoire, Malachie agonise pendant l'office, l'abbé meurt étouffé dans un boyau conduisant à la pièce secrète de la bibliothèque, le « *finis Africae* », et Jorge

meurt d'empoisonnement volontaire au milieu de la bibliothèque en flammes. L'effort de Jorge, le metteur en scène de cette scénographie macabre, est de faire accréditer la thèse surnaturelle du livre maudit, et de faire accroire que la possession, la jouissance ou la lecture du livre sont fatales. C'est cette lecture que le vieux moine espagnol incarne lorsqu'il tente de convaincre l'empirique Guillaume de Baskerville: « “Et si par hasard il t'avait fallu une preuve que ce livre est maudit, tu l'as eue.” »⁶ Preuve supplémentaire s'il en faut, la malédiction se signale par une symptomatologie spectaculaire : les cadavres ont le bout des doigts et la langue noirs.

Dans *L'arc-en-ciel de la gravité*, le motif n'est pas central, mais marginal, et surtout présent dans la première des quatre parties du roman intitulée « En-dessous de zéro ». Il est lié au personnage de Pointsman, chercheur pavlovien de la section spéciale de l'armée britannique « The White Visitation », consacrée aux recherches sur les phénomènes psychologiques paranormaux. Sept docteurs pavloviens sont en possession d'un mystérieux livre sur le behaviourisme, Pointsman est l'un des derniers en vie : « Il frissonne, il jette un coup d'œil de l'autre côté du bureau au Livre, il doit ne pas oublier que des sept premiers propriétaires du Livre, il n'en reste que deux, lui et Thomas Gwenhidwy [...]. »⁷ Plus loin :

Les cinq fantômes forment bien une chaîne : Pumm dans un accident de jeep, Easterling disparu au cours d'un raid de la Luftwaffe, Dromond victime de l'artillerie allemande dans Shellfire Corner, Lamplighter emporté par une fusée, et puis maintenant Kevin Spectro... l'auto, la bombe, le canon, le V-1, ensuite le V-2, la terreur submerge Pointsman, la peau le brûle - quelle recherche, quelle dialectique cela n'implique-t-il pas... « Ah oui, vraiment. La malédiction de la momie, imbécile. Seigneur, seigneur, je suis prêt pour D Wing. »⁸

(c'est-à-dire, pour l'asile) Pointsman, dans une ironie toute postmoderne, repère le caractère éculé d'un motif populaire, rapportant la « malédiction du livre » à la « malédiction de la momie » : une malédiction se serait abattue sur les explorateurs qui découvrirent le tombeau de Toutankhamon en novembre 1922. En 1945, période à laquelle s'exprime le personnage, le cinéma hollywoodien avait déjà popularisé le motif : *La Momie* de Karl Freund en 1932, *La Malédiction de la momie* de Leslie Goodwins en 1944 ; la littérature populaire s'est aussi emparée de cette légende avec *L'Aventure du tombeau égyptien* d'Agatha Christie en 1923, et *Les Sept boules de cristal* dans la série Tintin en 1943. Il y a chez Pynchon une dimension métatextuelle qui signale le jeu avec ce motif, qui relève au milieu du XXe siècle du lieu commun culturel.

Nos trois romans postmodernes exploitent différemment ce *topos* culturel selon la période historique à laquelle se déroule l'histoire et l'univers de croyances, l'état des mentalités qui lui correspond. Nous avons affaire à trois fictions historiographiques. Chez Eco, la thèse de la malédiction est intégrée aux croyances religieuses du Moyen-Âge ; le roman de Pamuk se déroule à un moment où l'esprit humain est fortement structuré par les croyances religieuses, mais la fiction n'accrédite pas l'hypothèse surnaturelle. Le roman de Pynchon tourne en dérision la croyance des personnages ; il est le plus « récent » dans l'ordre de la diégèse, et donc postérieur à la création de légendes modernes de malédiction avec lesquelles il peut créer un jeu intertextuel.

Il n'en reste pas moins, que la thèse de la malédiction soit créditée ou non par les personnages, que la convocation de ce motif s'avère être un agent narratif et romanesque redoutablement efficace : il historicise la suite des événements en l'ancrant dans la régularité et la prédictibilité d'un déroulement inexorable, borné par la mort. L'anticipation de la fatalité permet des jeux d'anticipation, de déduction ou de divination. Quel est le prochain à disparaître, quand et dans quelles circonstances ? Peut-on dégager une loi dans l'enchaînement des précédents ? Cette temporalité narrative surdéterminée pose des pierres d'attente très importantes pour la suite du récit et suscite un intense intérêt de lecture en posant la question suivante : La fatalité va-t-elle s'accomplir de manière régulière ou le héros parviendra-t-il à la déjouer ? Elle crée un horizon d'attente surdéterminé chez le lecteur, dramatise l'action par le feuilleton des crimes, ainsi que la lecture par un suspens important.

Le motif de la malédiction se marie avantageusement avec le schéma narratif de l'enquête policière. Elle introduit dans la compréhension d'événements donnés comme surnaturels, la logique

empirique et rationaliste de l'enquêteur. Ainsi, le motif de la malédiction serait à mi-chemin entre le récit fantastique dans lequel sont rapportés des phénomènes surnaturels, et l'enquête policière sur ces mêmes phénomènes. Une enquête dont le but est souvent de dévoiler une supercherie, de dénoncer une mystification, dans un esprit de sécularisation et de rationalisation des croyances superstitieuses héritées du folklore. En nommant son héros Guillaume de Baskerville, Eco le place sous les auspices de Conan Doyle par la référence au *Chien des Baskerville*⁹ ; ce nouveau Sherlock Holmes est flanqué d'un Watson en jeune novice bénédictin. Mais il tient aussi du Dupin de *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe¹⁰ lorsqu'il ne parvient pas à reconnaître l'objet de sa quête dans le livre qu'il a sous les yeux. Quoiqu'il en soit, il est de cette même famille de « ratiocinateur », au sens où Poe l'emploie dans les « contes de ratiocination ». La logique de l'enquête est pleinement exploitée dans *Le Nom de la rose* ; en revanche, elle est moins centrale dans *Mon Nom est Rouge*, même si elle structure la narration, et elle est absente de *L'arc-en-ciel de la gravité*. On peut dire que pour les romans d'Eco et de Pamuk, la logique de l'enquête entre en concurrence avec la logique de la fatalité. La rationalisation des faits vise à en conjurer le déploiement inexorable, ou à en dénoncer l'imposture. La tension dramatique se concentre alors sur la fin de l'histoire et théâtralise *l'excipit* du roman dont le lecteur attend la résolution de l'intrigue, en même temps qu'il redoute l'exhaustion de la fatalité.

Le Nom de la rose confond l'enquête criminelle avec la recherche du livre dérobé dans le finis Africae. L'un et l'autre ne sont que les deux faces d'une même médaille, ce qui aboutit à une intégration particulièrement aboutie du motif du livre fatal dans la progression narrative. Guillaume de Baskerville, en charge de « [...] faire la lumière sur une fort douloureuse énigme »¹¹, explique à Adso : « “ [...] ce n'est qu'à partir de la nature de ce livre qu'il sera possible d'inférer la nature de l'homicide [...] Il est donc nécessaire de savoir ce que dit le livre que nous ne possédons pas.” »¹² Mais le livre n'est pas seulement l'objet volé et le mobile du crime, il est simultanément, prouesse virtuose du romancier, l'agent du crime : c'est en humectant les pages pour mieux les tourner que ses lecteurs s'empoisonnent et meurent de lire. Il occupe donc toutes les positions du schéma actanciel, objet de la quête et actant (opposant et adjuvant). Sa fatalité est en partie due à cette position actancielle d'agent. De surcroît, le motif du livre fait l'objet d'une parfaite mise en récit, car l'enquête dramatise le dévoilement progressif de la référence et de ses caractéristiques. C'est d'abord un livre en grec ; puis Guillaume se rend compte de sa méprise quand il comprend que c'est un volume reliant plusieurs manuscrits de différentes langues ; enfin il découvre par déduction qu'il ne peut s'agir que du deuxième livre de la *Poétique* d'Aristote. La découverte de la nature du livre, acmé de la tension dramatique, fournit la clef du mystère : c'est Jorge l'assassin, qui condamne la défense du rire par Aristote, facteur de sédition intellectuelle et de trouble social, et qui a donc piégé le livre. Mais la résolution de l'enquête se retourne bientôt en défaite. Le livre, aussitôt retrouvé, est à nouveau aussitôt perdu, jeté aux flammes par Jorge. Le roman excite le désir du livre mais rend sa jouissance impossible.

Le livre dans *Mon Nom est Rouge* est également lié à l'enquête, mais ce fil narratif étant moins développé, le livre s'en trouve également moins intégré dans les ressorts dramatiques de l'action. C'est après le deuxième meurtre et la disparition consécutive du livre que le sultan investit Le Noir et Maître Osman de la charge d'enquêteur pour démasquer l'assassin parmi les peintres. L'action se resserre autour de trois journées romanesques, temps imparti par le Sultan pour l'enquête. Démasquer l'assassin revient à retrouver l'auteur d'un dessin de cheval retrouvé sur le cadavre de Délicat. Comme chez Eco, on peut inférer du livre la nature du crime. Le livre est aussi, partiellement objet de la quête. Dans *l'excipit* du roman, le dévoilement de l'identité de l'assassin (Olive) coïncide avec la restauration de l'unité du livre, dont les feuillets avaient été dérobés par le meurtrier. L'ultime péripétie de l'épilogue concerne la fortune du livre : les miniatures rejoignent la salle du Trésor impérial et sont redistribuées dans d'autres livres. Le livre fatal s'éparpille, se défait en feuillets. Le roman de la confection entravée du livre débouche finalement sur sa désagrégation. Dans ces deux cas, si l'enquête aboutit à la découverte du coupable et de ses raisons criminelles, elle n'est pas synonyme de retour à la plénitude et de rétablissement de l'ordre ; au contraire, elle semble avoir aggravé la perte du livre et condamné les protagonistes à une irréversible privation.

Dans le roman de Pynchon, le livre fatal n'est pas tissé dans la trame narrative du roman. C'est un motif marginal, lié au personnage de Pointsman, et d'ailleurs la référence n'est jamais explicitée, sans doute pour maintenir vif le fantasme de ce livre que les personnages désignent comme « Le Livre ». Le motif s'efface avec la disparition du personnage de Pointsman, mais les représentations qu'il suscite sont fondamentales et sont relayées sous d'autres formes dans la suite du roman.

En somme, le motif fait l'objet d'intégrations différenciées, Eco représentant le maximum d'intégration avec une forte diégétisation et une implication actantielle du livre, moindre mais toutefois existante chez Pamuk, alors que chez Pynchon le livre fatal ne fait pas l'objet d'une enquête criminelle.

Une dernière modalité diégétique homogénéise pourtant le motif dans notre corpus : indépendamment de l'enquête criminelle, le livre est intensément recherché par tous les personnages. Les manœuvres immorales, illégales et criminelles des moines-copistes pour se procurer le livre attestent de sa désirabilité. Adelme se suicide pris de remords après avoir échangé le secret de l'emplacement du livre d'Aristote contre son vœu de chasteté à Bérenger, l'aide-bibliothécaire lubrique. Guillaume lui-même semble pris de cette fièvre passionnée pour le livre lorsqu'il martèle, lors de sa confrontation finale avec Jorge, son désir impérieux de voir le livre : « “Je veux voir le livre que tu as dérobé là-bas [...] Je veux voir le deuxième livre de la *Poétique* d'Aristote, celui que tout le monde croyait perdu ou jamais écrit, et dont tu conserves peut-être l'unique exemplaire” »¹³. Dans *Mon Nom est Rouge*, l'assassin dérobe chez l'oncle, après l'avoir assassiné, la dernière miniature du livre, réputée particulièrement blasphématoire, et qu'il brûle de curiosité de voir. Finalement, il se représentera lui-même à la place du Sultan, au centre de l'univers, à la manière européenne, mais c'est un douloureux échec : il ne fait que singer l'art occidental. Dans *L'arc-en-ciel de la gravité*, le livre est tellement désiré qu'on en organise la rotation, de manière à en régler la jouissance. Un des « sept propriétaires du Livre » s'exprime : « “Si vous demandez à Mr. Pointsman de quel livre il s'agit, il vous sourira d'un petit air affecté. Ce Livre mystérieux passe entre les mains de ses différents propriétaires, on change toutes les semaines.” »¹⁴

Le livre est donc cet objet fatal du désir qui polarise la tension romanesque comme le suspense dramatique. Son mode de présence est syncopé, fait d'apparitions et de disparitions ; il circule intensément la nuit entre les membres d'une très étroite communauté qui s'apparente à une société secrète d'initiés : société réservée des peintres du Sultan, société des moines, société des sept médecins. Si la nature du désir est véritablement triangulaire, il suscite, par contagion, l'intense curiosité du lecteur. Un des bénéfices de la fiction d'Eco est celui-ci que le lecteur ne risque pas sa vie en tournant les pages du roman. Mais tous ces livres, à peine rentrés en possession du héros dans le cas d'Eco et de Pamuk, disparaissent à nouveau, et ce définitivement, dérobant *in extremis* le livre à la jouissance du lecteur. Le livre fatal est donc, *in fine* imaginaire, et n'existe entier que dans l'imagination du lecteur qui se fait le dépositaire de ce fantasme du roman.

Ce motif romanesque, dont on vient de voir l'efficacité narrative et dramatique, est investi d'enjeux philosophiques convergents : dans *Le Nom de la rose* et *Mon nom est Rouge*, il sert un questionnement esthétique sur les représentations interdites ; dans *Le Nom de la rose* et *L'arc-en-ciel de la gravité*, il sert un questionnement métaphysique sur la nécessité et le déterminisme.

Mon nom est Rouge et *Le Nom de la rose* mettent en jeu une idée du livre fatal liée à un interdit de la représentation. Pour le Moyen-âge chrétien comme pour l'Empire Ottoman, les représentations contenues dans les livres, les images sont l'objet d'une suspicion. Comme le dit l'oncle, « “nous vivons, nous travaillons pour ce qu'il y a de plus interdit, de plus dangereux, dans une cité d'Islam, la peinture.” »¹⁵ Dès lors, « illustrer un livre » revient à « attenter aux choses qu'on reconnaît les plus sacrées »¹⁶. Dans *Le Nom de la rose*, non seulement l'accès à la bibliothèque est défendu à tous les moines excepté le bibliothécaire, mais elle contient une salle secrète, le finis Africae, qui renferme les livres interdits. La fatalité du livre s'origine dans son essence hérétique et démonique.

Dans les deux romans, la suspicion se porte sur les images contenues dans les livres et il est amusant de voir que les deux premières victimes du livre fatal sont des enlumineurs. Les images incriminées dans *Le Nom de la rose* et d'où part la profonde dispute entre Jorge et les moines-copistes, sont les enluminures d'Adelme¹⁷. Ces *marginalia*¹⁸ représentent un monde à l'envers peuplé des créatures monstrueuses, où les lois naturelles n'ont plus cours. Jorge condamne ces *nugae*, ce qui signifie en latin « bagatelles », « sornettes »¹⁹. A l'accusation de frivolité, d'absurdité de ces enluminures se joint bientôt celle d'immoralité. Pour se procurer le livre, Adelme aurait parcouru, aux dires de Jorge, « toutes [...] les sentes de la monstruosité »²⁰, faisant référence au marché passé entre Adelme et Bérenger. On trouve le même reproche d'immoralité, de corruption des moeurs dans *Mon nom est Rouge* : la séduction des images est associée au café, à la débauche, à la féminisation des moeurs et à l'influence délétère de l'occident.

Mais la condamnation de Jorge n'est pas seulement morale, elle est philosophique et ontologique. Ces représentations de mondes à l'envers (des *marginalia* au livre d'Aristote) sont toutes passibles de la même condamnation. Elles menacent l'édifice social en ébranlant son fondement même, qui est la peur; car, dit Jorge, « [...] la loi s'impose à travers la peur, dont le vrai nom est crainte de Dieu. »²¹ Le livre fatal est un motif de subversion de l'ordre social, politique, théologique, opposant la philosophie à la théologie, confondant le rigorisme conservateur de Jorge par l'humanisme souriant de Guillaume.

La condamnation des images dans *Mon nom est Rouge* s'inscrit dans le cadre interculturel d'un rapport de force entre l'orient ottoman et l'occident italien. Dans ce contexte, les images du livre de l'oncle sont taxées d'impiété, parce qu'elles sont peintes à la manière des maîtres vénitiens. L'esthétique européenne du portrait introduit une rupture radicale avec l'idéologie de la peinture persane. Celle-ci est l'expression de l'humilité du peintre face à la grandeur de Dieu ; la peinture un hommage à sa puissance et à la perfection de la création. Cette esthétique reproduit le monde du point de vue de Dieu, dans l'éternité de sa vision. Au contraire, le réalisme européen est sacrilège sous bien des aspects : il promeut l'originalité du peintre alors que le talent des miniaturistes ottomans consistait à reproduire de manière immuable l'art inégalable des Maîtres ; il glorifie la créature humaine en la représentant de manière réaliste, et conduit l'homme à s'enorgueillir de sa différence ; enfin, il rabaisse la création dans une représentation dégradante, parce-que accidentelle, des choses. De ce point de vue, le livre de l'oncle transgresse les règles esthétiques de la peinture persane et représente le cheval de Troie occidental dans la forteresse des valeurs ottomanes. Le peintre Délicat est assassiné car il comprend que la dernière miniature est « un blasphème contre l'Islam »²² ; et risque ainsi de désigner les peintres à la vindicte des prédicateurs intégristes.

Dans ces deux exemples, le livre est l'instrument d'une subversion, d'un attentat contre un ordre moral, politique ou esthétique. Les romans réinvestissent le *topos* de la séduction du livre, dans le sens d'une sédition ; une sédition paradoxale, émancipatrice et vécue comme le signe avant-coureur d'un déclin annoncé. L'introduction de la manière italienne par le livre de l'oncle signe la fin de la peinture dans l'Empire ottoman. Le livre sert de catalyseur et de pivot dans un tournant épistémique ; la sortie du Moyen-âge avec l'apparition d'une libre pensée hors du giron théologique, emblématisé par le glissement, dans la diégèse, du livre de Jean au livre d'Aristote, et la fin de la tradition islamique du manuscrit enluminé.

Deuxième convergence, le livre fatal, dans *Le Nom de la rose* comme dans *L'arc-en-ciel de la gravité*, se fait métaphore de la Nécessité, selon un *topos* culturel qui relève presque du cliché. Les romans réactivent et narrativisent ce *topos* culturel. L'époque historique du *Nom de la rose* se vit comme un temps du déclin, où les « nains » ont succédé aux « géants »²³. Les prédicateurs voient dans les troubles sociaux et politiques contemporains les signes avant-coueurs de l'apocalypse. La temporalité romanesque se concentre sur cette fiction temporelle de la téléologie apocalyptique: les sept journées romanesques sont les « sept derniers jours »²⁴ avant l'arrivée de l'antéchrist, de la bête immonde. Les moines de l'abbaye vont donc rapidement rapporter la série des crimes à l'arrivée de l'antéchrist. Alinardo met en garde contre la « quatrième trompette »: « Je lui demandai comment lui était venu à l'esprit que la clef de la série des crimes se trouvait dans le livre de la révélation. Il me

regarda étonné : “ Le livre de Jean offre la clef de tout! ” »²⁵ Et de fait, le récit déploie le programme narratif de ce « livre fatal » qu'est l'Apocalypse, suivant docilement la série des cataclysmes annoncés par les sept trompettes. Adelme retrouvé dans la neige et la grêle, Venantius dans une jarre de sang, Bérenger dans l'eau... L'assassin suit « la dictée du livre de l'Apocalypse » ; il « réalis[e] les paroles du livre »²⁶. La temporalité romanesque de cet univers régi par une téléologie apocalyptique est celui du « trop tard » : Guillaume comprend trop tard: l'abbé est déjà prisonnier dans le boyau souterrain qui mène au finis Africae ; il est trop tard pour sauver le seul exemplaire du livre II de la *Poétique* d'Aristote: « Trop tard. L'Aristote, en somme ce qui en était resté après le repas du vieillard, avait déjà pris feu.»²⁷ Cette temporalité manifeste le caractère implacable de la « machine infernale ». La fatalité apocalyptique est secondée par un meurtrier qui se prend pour l'assistant, le serviteur du destin, et qui justifie son entreprise par l'inspiration divine de ses desseins, chez Eco comme chez Pamuk.

Si le livre n'est pas un agent structurant de la narration dans *L'arc-en-ciel de la gravité*, il introduit toutefois la question du déterminisme, fondamentale pour le roman. De surcroît, le roman est informé narrativement par le schéma de la nécessité eschatologique. Le livre de Pavlov que les sept médecins se partagent est un livre de la Révélation qui arrive à Pointsman « comme l'ordre irrésistible de Vénus »²⁸. Ce livre représente le rêve de conditionnement du scientifique, la programmation de l'humain à partir de la mise en place de réflexes conditionnés. Pointsman rêve d'un univers nécessaire dont on aurait découvert les lois d'enchaînement causal; où l'on pourra « prouver le déterminisme de toute chose, de tout le monde. Il ne restera guère de place pour l'espoir. »²⁹ Slothrop, incarne précisément cette dialectique de la liberté et du déterminisme conditionnel. Il est envoyé à la recherche des V-2 dans l'Europe en ruines parce qu'il présente une étonnante capacité à prévoir les sites des impacts des V-2 à Londres ; en effet, la carte de ses aventures sexuelles recoupe parfaitement la carte des impacts des fusées sur la ville. Cette faculté -appelée tantôt prémonition, tantôt prédiction ou psychokénésie, selon la perspective adoptée, est rapportée au mystère qui entoure son enfance, et au conditionnement sexuel dont il aurait fait l'objet. Manipulé et contrôlé par les scientifiques de « The White Visitation », Slothrop met à l'épreuve dans la « zone » sa liberté en essayant de se « déprogrammer ».

Mais les interprétations déterministes sont mises en échec dans la diégèse. Guillaume découvre l'imposture de l'explication apocalyptique : « “Je suis arrivé à Jorge à travers un schéma apocalyptique qui semblait porter tous les crimes, cependant il s'agissait d'un hasard” »³⁰, et : « “J'ai fabriqué un schéma faux pour interpréter la stratégie du coupable et le coupable s'y est conformé.” »³¹ Quant à Pointsman, il tourne lui même en dérision sa croyance en la fatalité du livre en la rapportant à « la malédiction de la momie ». De plus, la narration mettra ses considérations à distance comme le produit d'un esprit paranoïaque. La téléologie apocalyptique est donc désamorcée par la fiction. La crise épistémique que traverse Guillaume débouche sur une crise ontologique : « “il n'est point d'ordre dans l'univers” »³²; l'effacement narratif de Pointsman, le scientifique pavlovien, au profit du statisticien Roger Mexico, exprime également la défaite du déterminisme scientifique par l'aléatoire du monde. Mais, bien que déjouée au niveau diégétique, la fatalité s'accomplit, *nolens volens*, au niveau narratif. *L'arc-en-ciel de la gravité* décrit une « trajectoire en forme de parabole »³³; le livre s'ouvre sur le lancement d'une fusée V2, et se clôt juste avant sa chute sur le toit d'un théâtre de Los Angeles, décrivant un parfait « arc-en-ciel ». Le roman tient tout entier dans ce « suspense avant la chute »³⁴, avant une destruction-révélation qui viendrait régénérer le monde, retour à la « gravité » après l'envol. Du côté des moines bénédictins, les crimes ont beau s'être enchaînés suivant le hasard, la destruction finale promise par le Livre s'accomplit dans l'incendie de la bibliothèque qui réduit bientôt toute l'abbaye en cendres. Les deux romans se finissent tous deux sur un point d'orgue apocalyptique grandiose, la téléologie romanesque se substitue à la fatalité eschatologique du livre.

Les trois romans mettent donc en œuvre un jeu sur un lieu commun culturel, un *topos* de la culture populaire: la malédiction, le livre magique, qui est l'espace où se déploie une réflexion philosophique tantôt esthétique, tantôt métaphysique. Ce qui rapproche *in fine* ces deux types de

représentation, c'est le livre comme représentant de la Loi. Il est toujours impliqué dans un jeu dialectique de transgression de la loi. Paradoxalement, l'accès au livre interdit, à la représentation interdite (la peinture européenne, les thèses pavloviennes, les thèses aristotéliennes), sont punies par le Livre (c'est-à-dire une Nécessité archaïque, vengeresse). Cela tient sans doute à la plasticité du Livre comme symbole lié à la loi. La resémantisation narrativisée d'un *topos* de la culture populaire par ces questionnements philosophiques apparaît comme un des traits du roman postmoderne, s'il est vrai que celui-ci se caractérise par un dialogue entre le haut et le bas culturel. Il faudrait encore introduire des distinctions entre les romans de Pamuk et d'Eco, où le motif est central et où la dramatisation narrative qui lui est lié joue à plein, ce qui a sans doute largement contribué à faire des deux romans des best-sellers ou des romans de la littérature globale, et le roman de Pynchon, qui ne convoque le motif que pour l'évacuer, et pour déjouer ses potentialités dramatiques dans un refus d'une linéarité narrative univoque et d'un certain confort de lecture.

Par ailleurs, ces romans de la fatalité hypostasiée dans un livre unique, écrits par des auteurs postmodernes dans un monde globalisé et sécularisé, sont aussi, bien évidemment, des métafictions sur la toute-puissance du narrateur et sur la jouissance d'une création romanesque, réglée comme une horloge au rouage impeccable.

Elise Duclos, Paris Ouest Nanterre La Défense
Centre de recherches en Poétique et Littérature comparées

- 1 . Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, trad. Gilles Authier, Gallimard, 2001, p. 296 ; Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, p.189 : « “Nakkaşlar arasında bir canı var.” »
- 2 . Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, op.cit., p. 276 ; Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, op.cit., p.175 : « “Çevremizde dolaşan uğursuzluk, hep bu kitap yüzünden.” »
- 3 . Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, op.cit., p.241 : « “Et à cause des miniatures de ce livre, les peintres s’assassinent entre eux” » ; Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, op.cit., p.153 : « “O kitaptaki resimler yüzünden nakkaşlar birbirlerini öldürüyor” ».
- 4 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, trad. Jean-Noël Schifano, Grasset, 1985, p. 452 ; Umberto Eco, *Il nome della rosa*, op.cit., p.449 : « “ Tutto si svolge intorno al furto e al possesso di un libro, che era nascosto in finis Africae, e che ora è tornato laggù a opera di Malachia, senza pero, lo avete visto, che la sequenza dei crimini si sia interrotta.” ».
- 5 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p.455 : « “ Vous, vous m’avez parlé d’une histoire bizarre, d’une incroyable histoire. Un livre interdit, pour lequel on occit à la chaîne, quelqu’un qui sait ce que moi seul devrait savoir... Contes à dormir debout, extrapolations insensées.” » ; Umberto Eco, *Il nome della rosa*, op.cit., p. 452 : « “Voi mi avete parlato di una strana storia, di una storia incredibile. Un libro interdetto, per cui si uccide a catena, qualcuno che sa quello che solo io dovrei sapere... Fole, illazioni senza senso.” »
- 6 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p.485 ; Umberto Eco, *Il nome della rosa*, op.cit., p.483 : « “E se mai ti fosse servita una prova che questo libro è maledetto, l’hai avuta.” »
- 7 . Thomas Pynchon, *L’arc-en-ciel de la gravité*, trad. Michel Doury, Seuil, Paris, 1988, p.206 ; Thomas Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, Vintage, London, 2000 (1ère éd. 1973, Jonathan Cape Vintage edition), p.164 : « *But by now he is shivering, allowing himself to stare across his office space at the Book, to remind himself that of an original seven there are now only two owners left, himself and Thomas Gwenthidwy [...].* »
- 8 . *Ibid.*, p. 164-165 : « *The five ghosts are strung in clear escalation : Pumm in a jeep accident, Easterling taken early in a raid by the Luftwaffe, Dromond by German artillery on Shellfire Corner, Lamplighter by a flying bomb, and now Kevin Spectro... auto, bomb, gun, V-1, and now V-2, and Pointsman has no sense but terror’s, all his skin aching, for the mounting sophistication of this, for the dialectic it seems to imply... / ‘Ah, yes indeed. The mummy’s curse, you idiot. Christ, Christ, I’m ready for D Wing.’* »
- 9 . Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, [1908].
- 10 . Edgar Allan Poe, *The Purloined Letter*, [1844].
- 11 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p. 40 ; Umberto Eco, *Il nome della rosa*, op.cit., p.40 : « [...] far luce su un dolorissima enigma. »
- 12 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p. 292 ; Umberto Eco, *Il nome della rosa*, op.cit., p.288 : « “[...] è solo partendo da questo foglio che potremo ricostruire la natura del libro misterioso, ed è solo dalla natura di quel libro che sarà possibile inferire la natura dell’omicida.” »
- 13 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p. 472 ; Umberto Eco, *Il nome della rosa*, op.cit., p. 470 : « “ Voglio vedere il libro che tu hai sottratto laggù [...]. Voglio vedere il secondo libro della Poetica di Aristotele, quello che tutti ritenevano perduto o mai scritto, e di cui tu custodisci forse l’unica copia.” »
- 14 . Thomas Pynchon, *L’arc-en-ciel de la gravité*, op.cit., p.74 ; Thomas Pynchon, *Gravity’s rainbow*, op.cit., p.54 : « [...] if you ask Mr. Pointsman what Book, you’ll only get smirked at. It rotates, the mysterious Book, among its co-owners on a weekly basis [...]. »
- 15 . Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, op.cit., p.300 ; Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, op.cit., p. 192 : « “Biz üstelik daha da yasak, daha da tehlikeli bir şeyle, Müslüman şehrinde resimle uğraşyoruz.” »
- 16 . Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, op.cit., p.287 : « “C’est une existence infernale, sûrement, que de vivre dans le soupçon qu’on a pu attenter aux choses qu’on reconnaît les plus sacrées, en illustrant tout simplement un livre, au cours de longs mois d’apparente félicité.” » ; Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, op.cit., p. 183 : « “İnsanın aylardır mutlulukla resmettiği bir kitabın, kutsal bildiği şeylere saldırdığından kuşkulananmak, yaşarken cehennem azabı çekmek.” »
- 17 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., « Premier Jour », « Après None ».
- 18 . *Ibid.*
- 19 . *Ibid.*
- 20 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p.89 ; Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, op.cit., p. 89 : « “tutti [...] i sentieri della mostruosità.” »
- 21 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p. 480 ; Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, op.cit., p. 478 : « “ Ma la legge si impone attraverso la paura, il cui nome vero è timor di Dio.” »
- 22 . Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, op.cit., p. 288 : « “On dit aussi, repris-je avec un tremblement dans la voix, que c’est nous qui aurions assassiné feu Monsieur Délicat, parce qu’il aurait compris, en voyant la dernière miniature, que c’était un blasphème contre l’Islam.” » ; Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, op.cit., p. 183 : « “Zavallı merhum Zariif Efendi,” dedim sesim titreyerek. “Sözüm ona bu son resmin tamamını görmüş de dine küfür olduğunu anladığı için bizler onu öldürmüşüz.” »
- 23 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p.94 : « “Nous sommes des nains, admit Guillaume, mais des nains juchés sur les épaules de ces géants [...]” » ; Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, op.cit., p. 94 : « “Siamo nani,” ammise Guglielmo, “ma nani che stanno sulle spalle di quei giganti [...]” »
- 24 . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p. 91. ; Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, op.cit., p. 91 : « “gli ultimi

sette giorni” »

- ²⁵ . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p.310 ; Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, op.cit., p. 306 : «Gli chiesi come mai pensava che la chiave per la sequenza dei crimini stesse nel libro della rivelazione. Mi guardo stupito : “Il libro di Giovanni offre la chiave di tutto ! ” »
- ²⁶ . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p.371 ; Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, op.cit., p. 368 : « “ [...] realizzare le parole del libro... ” »
- ²⁷ . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p.489 ; Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, op.cit., p. 487 : « Troppo tardi. L’Aristotele, ovvero quanto ne era rimasto dopo il pasto del vecchio, già stava bruciando. »
- ²⁸ . Thomas Pynchon, *L’arc-en-ciel de la gravité*, op.cit., p.134 : « Certainement, le volume qui précédait le Livre –les premières quarante et une conférences- lui arrivèrent à vingt-huit ans comme l’ordre irrésistible de Vénus [...]. » ; Thomas Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, op.cit.,p. 103 : « Surely the volume preceding *The Book – the first Forty-one Lectures – came to him at age 28 like a mandate from the submontane Venus he could not resist [...]. »*
- ²⁹ . Thomas Pynchon, *L’arc-en-ciel de la gravité*, op.cit., p. 132 « Quand nous l’[la fusée] aurons isolée, nous aurons prouvé le déterminisme de toute chose, de tout le monde. Il ne restera plus guère de place pour l’espoir. » ; Thomas Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, op.cit., p. 101 : « When we find it [the rocket], we’ll have shown again the stone determinacy of everything, of every soul. There will be precious little room for any hope at all. »
- ³⁰ . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p. 497 ; Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, op.cit., p. 495 : « “ Sono arrivato a Jorge attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale. ” »
- ³¹ . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p. 475 ; Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, op.cit., p. 473 : « “ Ho fabbricato uno schema falso per interpretare le mosse del colpevole e il colpevole vi si è adeguato. ” »
- ³² . Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, op.cit., p. 497 : « Je me suis comporté en homme obstiné poursuivant un simulacre d’ordre, quand je devais bien savoir qu’il n’est point d’ordre dans l’univers. » ; Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, op.cit., p. 495 : « “ Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell’universo. ” »
- ³³ . Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Seuil, 1989, p.542.
- ³⁴ . *Ibid.*