

**REPUBLIQUE ALGERIENNE
DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE de Jijel
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE
FRANCAISES**

N° de Série:

N° d'ordre:



**MEMOIRE DE MASTER
OPTION: SCIENCE DES TEXTES LITTERAIRES**

Thème

Défi romanesque face à l'Histoire sous l'œil du cinéma

Dans

Le Nom de la rose

D'Umberto Eco

Étudiante :

Mlle. Boukhelala Meriem

Directeur de recherche :

Mr. ABDOU Med Chamseddine

Membres de jury:

- **RAPPORTEUR : Mr. ABDOU Mohamed Chamseddine**
- **PRESIDENT : Mr. BEDOUHANE Noureddine**
- **EXAMINATRICE : Mme. ABDELAZIZ Radhia**

Année universitaire : 2013/2014

À mes parents

À ma grand- mère

À mes frères

À mes amies

Je tiens à exprimer mon entière reconnaissance à mon directeur de recherche *Abdou Mohamed Chemseddine*, pour m'avoir initiée à la recherche et donné l'envie de poursuivre dans cette voie. Dès les premiers jours, ses conseils judicieux et l'intérêt qu'il a porté à mon travail m'ont encouragée à progresser davantage.

Table des matières :

Introduction générale.....	p.6
Première partie : Paratextualité et présentation de l'auteur et du corpus	
1. Bio- bibliographie.....	p.11
2. Présentation du roman.....	p.14
3. Résumé du roman.....	p.16
4. Analyse de la première et de la quatrième de couverture.....	p.17
5. Analyse du titre.....	p.20
Deuxième partie : Eco et le Moyen Âge	
Chapitre 1 : Histoire et littérature	
1. Histoire : définition (s), naissance et évolution.....	p.27
2. Littérature : définition (s), naissance et évolution.....	p.30
3. Relation Histoire/ littérature (roman historique).....	p.32
Chapitre 2 : Le Moyen Âge dans <i>Le Nom de la rose</i>	
1. <i>Le Nom de la rose</i> comme symbole	
1.1.Le Moyen Âge.....	p.37
1.2.La bibliothèque labyrinthe	p.38
1.3.Le chiffre sept.....	p.41
1.4.L'apocalypse.....	p.44
2. L'interdit :.....	p.45
2.1.Le savoir.....	p.47
2.2.Le rire.....	p.48
2.3.L'amour.....	p.50
Troisième partie : Adaptation cinématographique et <i>Le Nom de la rose</i>	
Chapitre 1 : Adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire	
1. Adaptation cinématographique : définition (s), naissance et évolution.....	p.55
2. Roman et film : la rencontre	p.58
3. Les genres de l'adaptation cinématographique :.....	p.59
3.1.Adaptation stricte.....	p.60
3.2.Adaptation libre.....	p.60
3.3.Adaptation dite « d'après ».....	p.61
4. Les techniques de l'adaptation cinématographique :.....	p.62

Chapitre 2 : De l'écrit à l'écran.

1. Le palimpseste.....	p.68
2. Le face à face	
2.1.Les personnages face aux acteurs.....	p.72
2.2.L'espace narratif face au décor filmique.....	p.80
2.3.Le temps narratif face à l'image cinématographique	p.84
Conclusion.....	p.90
Références bibliographiques.....	p.93
Annexes	p.99
Résumés.....	p117

Introduction générale

Découvrir, s'évader et se cultiver, c'est ce que nous procure la lecture, elle nous permet de nous libérer pour un temps de notre quotidien et de nos préoccupations. Elle est aussi un moyen d'enrichissement et de plaisir, c'est une ouverture sur le monde et sur les connaissances.

Selon certaines recherches, la lecture nourrit notre cerveau, elle permet de développer notre capacité de réflexion, de raisonnement, et de traitement lexical, prolongeant ainsi la jeunesse de notre cerveau.

Le magazine du *Smithsonian*, affirme que les grands lecteurs garderaient un cerveau en meilleure santé plus longtemps, ou du moins lire permet de lutter contre le vieillissement et le déclin cognitif qui apparaît avec l'âge. Ce magazine s'appuie sur une expérience réalisée sur 294 personnes, durant six ans, publié sur le site Neurology et conduite par six chercheurs en neurologie².

Selon Sébastien Bohler, journaliste à *Cerveau & Psycho* ; la lecture d'un roman modifie les connexions internes entre neurones, y imprimant une trace que les techniques d'imagerie cérébrale peuvent aujourd'hui deviner. Suite à la réunion du scientifique et de la lecture littéraire ; le lecteur peut développer son langage et son lexique, mais aussi les simulations motrices interne de son cerveau.³

Avec tout ce qu'elle nous procure, malheureusement, la lecture n'est pas appréciée par tout le monde, il y a des gens qui n'ont pas la lecture comme passion, préférant ainsi le sport, les jeux vidéos, la télévision...etc. L'enjeu dans tout cela, qu'ils passent à côté du beau.

Le septième art, devenu un moyen culturel avec la même valeur que le livre, on apprend de la même façon que dans un livre le mode de communication change : « *Aujourd'hui, le soin de transposer dans l'espace public « l'acte discursif » et de convenir du « droit à la parole » ne procède plus de la littérature écrite ; il procède incontestablement de la télévision.* »⁴

¹ <http://evene.lefigaro.fr/citations/mot.php?mot=lecture> consulté le 15/07/2014.

² <http://www.slate.fr/life/74907/lire-pour-mieux-vieillir> consulté le 11/04/2014.

³ http://www.pourlascience.fr/ewb_pages/a/actu-pourquoi-un-bon-roman-change-votre-cerveau-32673.php consulté le 12/05/2014.

⁴ Filteau, C., *Fiction et Oralité*, Limoges, Université de Limoges, 1985, p. 83.

Le cinéma a puisé son inspiration dans littérature, un voyage de l'écrit à l'écran, riche et sans fin, qui a donné naissance à l'adaptation cinématographique des romans, permettant dans ce cas de modifier les rapports entre les gens et la littérature, une rencontre entre la littérature et le cinéma a donné naissance à une recreation artistique qui a été bénéfique pour le développement culturel en général, mais aussi pour toute personne amatrice des deux arts en particulier.

Sans oublier de souligner que l'influence du film sur la pratique de la lecture a apporté ses fruits par rapport à la compréhension, la perception du livre, mais aussi par rapport à l'incitation à la lecture, c'est-à-dire pour certaines personnes c'est une occasion de redécouvrir et de bien comprendre (pour ceux qui l'on déjà lu), et pour les autres c'est un plaisir de découvrir le contenu de l'œuvre grâce au film sans le lire (pour ceux qui n'aime pas la lecture), procurant de ce fait l'envie de lire le roman après avoir vu le film comme notre cas.

Ayant été fascinée à première vue par le film diffusé lors d'un cours en première année, en raison d'un travail qui consistait à élaborer une fiche de lecture concernant le rapport film roman, demeure le fruit de notre motivation vis-à-vis de la sélection de notre corpus et notre travail de recherche :

«Ayant été séduit en premier lieu par la célèbre adaptation cinématographique de l'œuvre, marquée, entre autres, par la prestation de grands comédiens campant des personnages forts de profondeur et de présence, la beauté du verbe et des lieux ... »⁵

L'adaptation cinématographique du premier roman d'Umberto Eco *Le Nom de la rose*⁶, réalisé par Jean Jacques Annaud a connu un succès planétaire, ce qui nous a poussé à travailler sur ce roman.

Dans notre corpus, l'auteur nous a fait voyager dans le temps, spécialiste et amoureux du Moyen Âge il nous a fait découvrir l'époque médiévale, une époque si mystérieuse et remplie d'histoires qu'elle a réussi à préoccuper beaucoup d'esprits et faire couler beaucoup d'encre.

⁵ Abdou, Mohamed Chemseddine, *structure narrative et quête du sens dans Le Nom de la rose d'« Umberto Eco »*, Constantine, université Mentouri, mémoire de magister, année universitaire 2008/2009.p8.

⁶ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Le Livre de Poche.2012.

Jean Jacques Annaud a prolongé notre voyage, en transformant les mots en images et en donnant la vie à des êtres de papier, une adaptation cinématographique du roman, c'est un autre moyen de redécouvrir l'histoire de l'œuvre, mais aussi de montrer qu'on peut faire un assemblage des arts (la littérature et le cinéma) et le résultat est impressionnant.

Au cours de notre travail, nous allons démontrer comment ces deux arts fonctionnent, nous tenterons aussi de faire une analyse sur l'Histoire vis-à-vis du roman, puis une autre analyse par rapport à l'adaptation cinématographique.

De ce fait, notre problématique tournera au tour de nos deux thèmes, l'Histoire et l'adaptation cinématographique, elle sera répartie en deux parties :

- Quelle est l'importance de l'Histoire dans le roman ? quel est le rapport entre le roman et l'Histoire ? est- ce que *Le Nom de la rose* est **fidèle** à l'Histoire ? ou non ?
- Quelles sont les différentes étapes de l'adaptation ? quelles sont les différences et les similitudes entre notre roman et son adaptation ? est- ce que cette adaptation cinématographique est **fidèle** à notre roman ?

Notre travail de recherche, est organisé sous forme de mise en abyme ; la transmission de l'Histoire au cœur du roman suivit de son adaptation dans le cinéma.

Pareille pour nos hypothèses, nous allons présenter quatre hypothèses (les deux premières pour l'Histoire, et les deux dernières pour l'adaptation cinématographique).

Pour l'Histoire :

- L'Histoire dans ce roman historique représente le sujet principal, le but de l'écriture de notre roman est de mettre la lumière sur une personnalité ou des événements historiques (la littérature au service de l'Histoire).
- L'Histoire représente un matériau pour l'auteur, un outil de narration qui lui permet de tisser son histoire (l'Histoire au service de la littérature).

Pour l'adaptation cinématographique :

- Cette adaptation va provoquer des pertes, des insuccès pour notre roman.
- Cette adaptation va enrichir notre roman.

Sans doute, chaque écrivain a pour but de séduire et faire voyager le lecteur, mais aussi de laisser son empreinte et de graver son nom sur la scène littéraire, Eco avec son premier roman *Le Nom de la rose* a pu marquer le point, élu Best-seller en 1984, il a aussi reçu le prix *Strega* en 1981 et le prix *Médicis étranger* en 1982.

Notre but est de présenter un travail original et bien organisé, pour cela on l'a réparti en trois parties :

- La première qui s'intitule *paratexte et présentations de l'auteur et du corpus*, sera dédiée en premier lieu à une présentation de l'auteur et du roman, accompagnée d'un résumé et d'une analyse de la première et quatrième de couverture, suivi d'une analyse du titre du roman, pour susciter le sujet.
- La seconde partie intitulée *Umberto Eco et le moyen âge*, le premier chapitre sera voué à une présentation et explication des deux concepts, Histoire et littérature, en mettant l'accent sur leur relation. Pour le deuxième chapitre, il sera consacré à une étude symbolique des événements médiévaux. Pour conclure cette partie, nous avons opté pour un titre qui met en valeur l'aspect interdit figurant dans la religion chrétienne.
- La troisième et dernière partie nommée *Adaptation cinématographique et Le Nom de la rose*, nous allons éclairer la notion de l'adaptation cinématographique, ses types et ses techniques, ensuite nous nous pencherons sur une comparaison entre le roman et le film au niveau des événements, de l'espace et du temps.

Au cours de notre recherche, nous allons essayer de mettre un peu de lumière en dévoilant les mystères du Moyen Âge et aussi de voir l'organisation de cette mise en abyme (Histoire-roman-film).

***Première partie :Paratextualité et présentation de
l'auteur et du corpus.***

- 1. Bio- bibliographie**
- 2. Présentation générale du roman**
- 3. Résumé**
- 4. Analyse de la première et de la quatrième de couverture**
- 5. Analyse du titre**

1. Bio- bibliographie :

« *Je suis un philosophe qui écrit des romans* »⁷

Umberto Eco est né le 5 janvier 1932 dans la ville d'Alexandrie dans la région italienne du Piémont, en plein milieu de la Gênes, Milan, Turin triangle. Giulio Eco son père était un comptable et un vétéran de trois guerres. Il voulait que son fils fasse des études de loi, mais à la fin il a accepté et respecté son choix :

« (...) *ma décision a terrorisé mon père, qui me voyait crever de faim (...), mais mon père a respecté mon choix (...) il m'a vu débiter comme professeur à l'université, il a vu le premier livre publié et traduit, il a compris qu'il n'était pas indispensable de devenir avocat, il était content.* »⁸.

Il a choisi d'étudier la philosophie : « *A cause d'un professeur resté à mes yeux un modèle de vie intellectuelle (...)* »⁹, ayant soutenu une thèse sur le thème de Thomas d'Aquin en 1954 cela lui a fait obtenir un baccalauréat en philosophie.

Il a travaillé comme rédacteur culturel pour la RAI, Radio télévision Italienne, la station de radiodiffusion d'Etat, il est également devenu un maître de conférences à l'Université de Turin (1956-1964).

Umberto Eco a traduit en italien les *Exercices de style*¹⁰, l'un des ouvrages les plus célèbres de l'écrivain français Raymond Queneau. Tous ses romans sont traduits en français par Jean-Noël Schifano.

Titulaire de la chaire de sémiotique de l'Université de Bologne, il a aussi enseigné à Paris au collège de France, ainsi qu'à l'école normale supérieure.

Ses travaux en sémiotique ont contribué à l'élaboration d'une philosophie de la signification et de l'interprétation. Journaliste, professeur, théoricien et romancier, Eco a étudié la pragmatique du texte et l'esthétique de la réception.

Sémiotique, esthétique médiévale, philosophie, reconnu grâce à ses nombreux essais, mais aussi ses romans :

⁷ http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/10/11/umberto-eco-je-suis-un-philosophe-qui-ecrit-des-romans_1423637_3260.html, consulté le 12/04/2014

⁸ Interview accordé par Umberto Eco à Marie- Françoise Le clére, chef du service Livre à l'hebdomadaire Le point à Milan. 17 /02/2002, à l'occasion de la publication de Baudolino.

⁹ *Idem. Ibid.*

¹⁰ Raymond Queneau, *Exercices de style*, Editions Gallimard, 1982.

Romans

- *Le Nom de la rose*
- *Le Pendule de Foucault*
- *L'Île du jour d'avant*
- *Baudolino*
- *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*
- *Le Cimetière de Prague*

Essais

- *Le Problème esthétique chez Thomas d'Aquin*
- *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*
- *L'Œuvre ouverte*
- *Il Nuovo Medioevo*
- *Pastiches et postiches*
- *La Structure absente, introduction à la recherche sémiotique*
- *Le Signe,*
- *Panorama sémiotique.*
- *La Guerre du faux*
- *Beatus de Liébana*
- *La Production des signes*
- *De Superman au Surhomme*
- *Lector in fabula*
- *Apostille au Nom de la Rose.*
- *Sémiotique et philosophie du langage.*
- *De bibliotheca.*
- *Notes sur la sémiotique de la réception.*
- *L'Énigme de la Hanau 1609.*
- *Les Limites de l'interprétation*
- *Comment voyager avec un saumon, nouveaux pastiches et postiches*
- *Interprétation et surinterprétation.*
- *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*
- *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs.*
- *Rencontre.*

- *Croire en quoi ?*
- *Cinq questions de morale*
- *Kant et l'ornithorynque*
- (en) *Serendipities: Language and Lunacy*
- *De la littérature*
- *La Licorne et le Dragon, les malentendus dans la recherche de l'universel*
- *À reculons, comme une écrevisse*
- *Dire presque la même chose, expériences de traduction*
- *Histoire de la laideur*
- *Histoire de la beauté*
- *La quête d'une langue parfaite dans l'histoire de la culture européenne*
- *Vertige de la liste*
- *De l'arbre au labyrinthe*
- *Confessions d'un jeune romancier*
- *Histoire des lieux de légende*
- *Construire l'ennemi*

Collaborations

- Gianfranco Baruchello *De consolatione picturae*
- Jean-Claude Carrière, *N'espérez pas vous débarrasser des livres.*

Livre pour la jeunesse

- *Les trois cosmonautes* avec Eugenio Carmi.

2. Présentation générale du roman :

Publié en 1980, *Le Nom de la rose (Il nome della rosa)*, est le premier roman de l'écrivain italien Umberto Eco.

En 1982, il fut traduit en langue française par Jean- Noel Schifano, et en vingt-cinq autres langues étrangères, vendu plus de seize millions d'exemplaires, il fut le Best seller en 1984. De nombreux prix lui ont été attribués, à titre d'exemple ; le prix Médicis étranger en 1982, et le prix Strega, il est classé parmi les 100 meilleurs livres du XX^e siècle.

Septembre 2014, il a été élu *meilleure œuvre littéraire de tous les temps*, selon une enquête internationale menée au mois d'août dans 80 pays :

« Comme chaque décennie, le magazine américain « *Watch and Listen* », pointure de la critique littéraire mondiale, dévoile son palmarès des 50 meilleurs livres de tous les temps. *Le Nom de la rose* de Umberto Eco domine largement le classement 2014 en récoltant plus de 45% des votes, devant les « *Trois Mousquetaires* » d'Alexandre Dumas, second avec 31% et *Harry Potter le bestseller* de J. K. Rowling, troisième avec 12% ». ¹¹

Suite au succès inattendu, en 1983 Umberto Eco donne naissance à un essai sous le titre d'*Apostille au « Nom de la rose »* ¹² à travers lequel il nous dévoile les secrets de la réalisation du roman. Au sein de cet essai nous trouverons toutes les réponses aux questions qui nous sont venues à l'esprit concernant le roman.

En 1986, Jean Jacques Annaud réalise son adaptation cinématographique, cette dernière a eu un grand succès, et décroche le César du meilleur film étranger à la XII^e cérémonie des César en 1987.

Le Nom de la rose s'étale sur 543 pages. Au lieu de structurer son roman avec des chapitres, l'auteur a choisi une autre méthode, il a structuré son œuvre sur 7 jours, chaque jour correspond aux heures qu'il affiche en début du roman pour éclairer le lecteur :

- Vigilae / matinée : La nuit entre 2h30 et 3 heures

¹¹ <http://fr.mediamass.net/culture/le-nom-de-la-rose/meilleur-de-tous-les-temps.html> consulté le 25/09/2014.

¹² Umberto Eco. *Apostille au nom de la rose*. Livre de poche. 2010.

- Laudes : entre 5 et 6h du matin
- Prime : vers 7h30, peut avant l'aurore
- Tierce : Vers 9h
- Sexte : Midi (en hiver, c'est l'heure du dîner)
- None : entre 2 et 3h de l'après midi
- Vêpres : Vers 4h30
- Complies : Vers les 6h

Au début de chaque chapitre, il nous fait un petit résumé concernant les événements : « *ou l'on pénètre enfin dans le labyrinthe, l'on a d'étranges visions et, comme il arrive dans les labyrinthes, on s'y perd* »¹³

Concernant le genre, qui est l'identité du roman, il permet d'identifier et de classer l'œuvre littéraire, *Le Nom de la rose*, est un roman pouvant appartenir au genre policier et historique, mais aussi didactique :

« ... pour combler l'horizon d'attente du lecteur, et lui donner ce dont il a besoin, Umberto Eco n'hésite pas à briser les règles traditionnelles de l'écriture et a mélanger les genres littéraires (...) il y a quatre grands genres littéraires apparents au sein du nom de la rose : Le polar, de l'hagiographie, un genre historique et un genre didactique. »¹⁴

L'histoire de notre roman tourne autour d'un crime, et une enquête est mise en place pour démasquer le criminel, ce qui fait de lui un roman policier, comme définit par la citation suivante :

« *Lorsqu'un crime est perpétré, l'ordre est momentanément rompu. Pour le rétablir, il faut identifier le criminel et le neutraliser. Cela nécessite une enquête ; le roman policier est le récit de cette investigation* »¹⁵.

Les événements se déroulent lors d'une époque historique qualifiée d'obscur, vers la fin de l'année 1327.

¹³ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit.p183.

¹⁴ Abdou, Mohamed Chemseddine, *structure narrative et quête du sens dans Le Nom de la rose d'« Umberto Eco »*, op. Cit, p44.

¹⁵ Mark Lits. www.frankreichforum.org/bourdiertexte.html, consulté le 10/04/2014

Si attaché à l'Histoire en général et au Moyen Âge en particulier, au cœur de notre roman, il n'est pas seulement question d'une enquête criminelle, mais aussi d'Histoire, qui représente le point fort d'Eco :

« L'Histoire aussi faisait partie de mon monde, voilà pourquoi j'ai lu et relu tant de chroniques médiévales ; en les lisant, je me suis aperçu que devaient entrer dans mon roman des choses qui au début ne m'avaient même pas effleuré, comme les luttes pour la pauvreté ou l'inquisition contre les fraticelles. »¹⁶.

La didactique est une relation qui unit un maître et son disciple, elle s'organise autour de trois concepts ; production, savoir, et réception, son unique but est de s'instruire.

Dans *Le Nom de la rose*, Guillaume (le maître) n'arrête pas d'apprendre à Adso (le disciple) des choses qui lui seront utiles dans la vie :

« ... 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 (...) il pensait à l'inépuisable réserve de symboles avec quoi Dieu, à travers ses créatures, nous parle de la vie éternelle... »¹⁷

Qualifié de dense et d'érudit, *Le Nom de la rose*, est devenu l'objet d'étude d'un grand nombre de théoriciens et de chercheurs, pour élucider le mystère du roman.

3. Résumé du roman:

Le Nom de la rose, est un roman qui retrace l'histoire de l'ex-inquisiteur Guillaume de Bskerville et son secrétaire Adso de Melk (aussi le narrateur), les événements se déroulent au Moyen Âge plus exactement en 1327, une période saturée de guerres religieuses (le pape Jean XXII contre l'Empereur Louis IV du Saint- Empire), en plein cœur d'une abbaye bénédictine située dans le sud de la France, réputée par la richesse de sa bibliothèque et son architecture spécifique, pour enquêter sur la mort étrange de ses moines.

Dès son arrivée à l'abbaye, l'ex- inquisiteur commence son enquête, connu par son intelligence et son sens de la logique, est mandaté par l'abbé pour résoudre ces

¹⁶ Umberto Eco. *Apostille au nom de la rose*. Op.cit. p31.

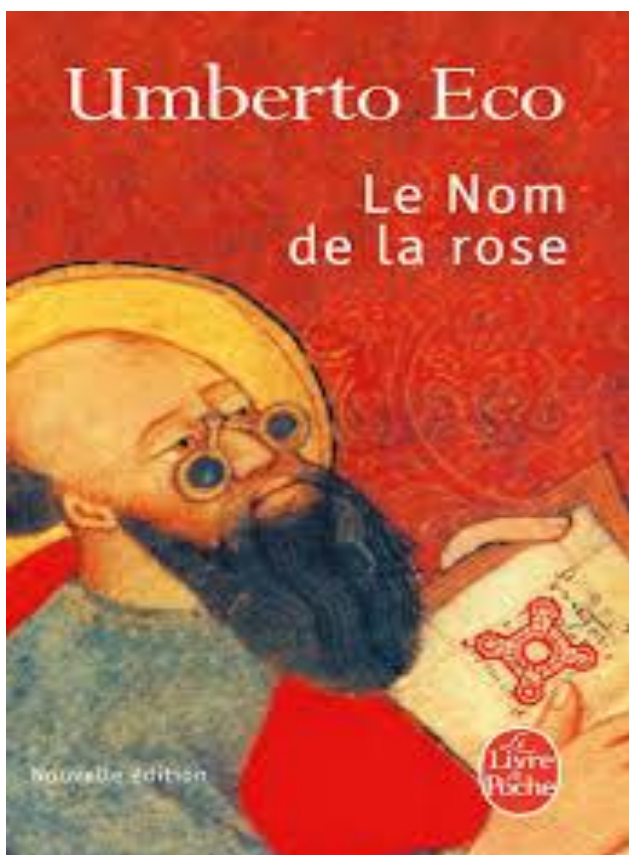
¹⁷ Umberto Eco. *Le nom de la rose*. Op.cit.p30.

meurtres, enquête, témoignages, indices, il ne laisse rien au hasard pour éclaircir les circonstances du délit, et capturer le criminel.

Au cours de son enquête, il démasque le meurtrier qui s'avère être un livre empoisonné au contenu interdit, qui se trouvait au cœur d'une bibliothèque labyrinthe, protégée par mille stratagèmes.

4. Analyse de la première et de la quatrième de couverture :

4.1. Première de couverture :



Elle n'est pas numérotée, mais elle joue un rôle important, surnommée « *plat de devant* »¹⁸, la première de couverture, participe au premier contact entre le livre et le lecteur, située à l'extérieure du livre, elle contient un ensemble d'information, comme le titre du livre, le nom de l'auteur, et la maison d'édition.

Réalisée par l'éditeur, il travaille chaque détail, image, couleurs, taille et type de police, son but est d'attirer grand nombre de lecteurs.

Notre analyse de la première de couverture du roman, va être réalisée sur deux plans ; de la dénotation et de la connotation.

4.1.1. Dénotation :

L'image centrale ou dominante de notre première de couverture, réalisée par l'atelier graphique Pierre Faucheux, est celle d'un homme allongé sur son lit, ayant une longue barbe, et des lunettes, tenant entre les mains un livre, l'arrière plan de l'image est de couleur rouge.

¹⁸ <http://wikipedia.fr/Resultats.php?q=premiere+de+couverture&projet=article>, consulté le 15/04/2014.

L'entête comporte le nom de l'auteur *Umberto Eco* et le titre du roman *Le Nom de la rose*, et pour le bas de page, figure le logo de la maison d'édition *Le Livre de Poche*.

4.1.2. Connotation :

Le choix effectué par la maison d'édition n'est pas fait fortuit, chaque objet évoque une symbolique; les lunettes, l'homme allongé, le livre, sans oublier la couleur rouge de l'arrière plan.

Dans le roman, la seule personne qui possède des lunettes est bien Guillaume, mais au fil du roman, il les a offert à Adso : « *Mon maître me donna maints bons conseils pour mes études futures, et il m'offrit les verres que lui avait fabriqué Nicolas...* »¹⁹ C'est -à- dire qu'à partir de ce moment, ces lunettes appartiennent à Adso.

Quant à l'homme sur l'image, Adso dit aussi : « *Arrivé au terme de ma vie de pécheur, tandis que chenu, vieilli comme le monde(...) désormais retenu par mon corps lourd et malade* »²⁰, et il se trouve que notre première de couverture, met à nue l'image d'un homme, âgé et malade.

En plus pour le livre, qu'il tient entre les mains, sur lequel apparaît le plan de la bibliothèque labyrinthe, c'est peut être celui écrit par Adso lors de son expérience avec Guillaume au sein de l'abbaye et que se trouve être notre roman : « *Le 16 aout 1968 on me mit dans les mains un livre du à la plume d'un certain abbé Vallet, Le manuscrit de Dom Adso de Malek, traduit en français (...)* »²¹.

Tous ces indices, nous disent qu'Adso le secrétaire de Guillaume est sans doute lui-même le narrateur dans le roman, et l'homme qui se trouve sur la première de couverture.

Concernant la couleur rouge, chaude et primaire, le rouge est une couleur associée, à l'amour à la puissance, et à la sexualité. Elle est aussi associée au feu, et au sang : « *Universellement considéré comme le symbole fondamental du principe de vie, avec sa force, sa puissance et son éclat, le rouge couleur de feu et de sang* »²²

¹⁹ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit .p265.

²⁰ *Ibid.* p13.

²¹ *Ibid.* p5.

²² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robbert Laffont, Jupiter, Paris, p. 831.

Au Moyen Âge, le rouge fut le symbole de la richesse, la puissance et du prestige, le rouge pourpre de l'Eglise byzantine symbolise la passion du Christ.

Dans le Christianisme, le rouge est un symbole du Saint esprit sous la forme du feu, chargé du pouvoir pour purifier les âmes. Les vêtements rouges portés par le pape le Vendredi Saint rappellent l'Amour du Christ pour l'humanité.

La couleur rouge de l'arrière plan de la couverture, peut faire allusion, à l'arrière plan dans le roman qui est l'église, à son pouvoir et à sa puissance.

Elle peut aussi faire allusion, à l'amour interdit et la sexualité, entre Adso et la jeune fille, au feu par lequel l'abbaye est réduite en cendre à la fin du roman, ou même au sang des victimes.

4.2. Quatrième de couverture :

Appelée le dos du livre, la quatrième de couverture a comme rôle inciter à l'achat du livre, on provoquant un désir, une envie de lire, elle comprend un résumé ou un extrait du livre, ou même une petite présentation de l'auteur.

Sur la quatrième de couverture de notre roman, on y trouve en haut, le nom de l'auteur, le titre du roman, et le logo de la maison d'édition, après un petit résumé du roman :

« Rien ne va plus dans la chrétienté. Rebelles à toute autorité, des bandes d'hérétiques sillonnent les royaumes. En arrivant dans le havre de sérénité et de neutralité qu'est l'abbaye situé entre Provence et Ligurie, en l'an de grâce et de disgrâce 1327 , l'ex-inquisiteur Guillaume de Baskerville, accompagné de son secrétaire, se voit prié par l'abbé de découvrir qui a poussé un des moines à se fracasser les os au pied des vénérables murailles. Crimes, stupre, vice, hérésie, tout va alors advenir en l'espace de sept jours »²³

Suivie d'une présentation du roman : *« Le Nom de la rose est d'abord un grand roman policier pour amateurs de criminels hors pair qui ne se découvrent qu'à l'ultime*

²³ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit. Quatrième de couverture.

rebondissement d'une enquête allant un train d'enfer entre humeur et cruauté, malice et séductions érotiques. »²⁴

Et une citation de Dominique Fernandez :

« Sous sa forme amusante de roman policier et savante de devinette érudite, un vibrant plaidoyer pour la liberté, pour la mesure, pour la sagesse, menacées de tous cotés par les forces de la déraison et de la nuit ». ²⁵

À la fin on trouve l'image de la première de couverture, réintégrée en miniature.

5. Analyse du titre :

Le titre dans un roman est nécessaire, matériau important, il représente la grande porte qui permet d'entrer au cœur du roman.

Le titre d'un roman doit être attractif et de qualité, les mots doivent être à la fois simples, symboliques et attirants. Le titre doit aussi avoir une relation complémentaire avec le roman.

Bien qu'Umberto Eco intitule son roman *Le Nom de la rose*, ce qui ne semble pas nouveau sur la scène littéraire, puisqu'on retrouve le mot « rose » dans plusieurs titres d'ouvrages qui l'ont précédée : *La rose de la mer* de Paul vialar en 1939, *La rose blanche* d'Inge Scholl en 1942 ou *Miracle de la rose* de Jean Genet en 1946.

Notamment, *Le Roman de la rose*²⁶ écrit dans la deuxième moitié du XIIIe siècle en ancien Français, par Guillaume de Lorris et Jean de Meung, c'est un très long poème qui parle, d'amour, ses joies, et ses enjeux, dans ce poème la femme qui est l'objet de la quête est représentée par la rose. Sa relation avec *Le Nom de la rose* tourne au tour de trois points, l'époque médiévale, le texte érudit, et le titre ambigu.

« La rose » a aussi été évoquée dans *l'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère, et dans *Les Métamorphoses* d'Ovide.

Même chose chez Victor Hugo, dans *La rose de l'Infante* publié en 1859 :

²⁴ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit. Quatrième de couverture.

²⁵ *Idem. Ibid.*

²⁶ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, Filio, 1984.

« *La rose épanouie et toute grande ouverte* »²⁷. Infante signifie enfant issu de la famille royal espagnol. Dans son poème Victor Hugo fut inspiré du portrait de l'infante Marguerite- Thérèse la fille de Philippe IV, réalisé par Vélasquez, pour faire une ekphrasis et aussi celle de son arrière grand- père le puissant Philippe II, réalisé par le même artiste peintre.

Dans notre roman, on retrouve l'empreinte de l'écrivain qui fait nuance à son titre et qui nous laisse perplexe au rapport qu'il y a entre les deux.

Pour Umberto Eco il ya deux types de lecteurs, le lecteur impatient et superficiel qui ne poursuit pas sa lecture, et le lecteur modèle, celui qui cherche, qui creuse, curieux de connaître les secrets et les messages cachés entre les lignes, le lecteur qui entre au cœur de l'histoire, ce dernier est la cible privilégiée de l'écrivain « ... *le lecteur modèle (...) un complice, bien sur, qui joue mon jeu. Je voulais devenir complètement médiéval et vivre le Moyen Age comme si c'était mon époque (et vice versa)* »²⁸

En lisant *Le Nom de la rose*, la première question qui nous vient à l'esprit, est de savoir pourquoi Umberto Eco a choisi ce titre.

Le rêve d'Umberto Eco était de donner à son roman le titre de *Adso de Melk*, mais les éditeurs italiens n'étaient pas fans des noms propres comme titre : « *Mon rêve était d'intituler le livre Adso de Melk. Titre très neutre, car après tout Adso était la voix du récit. Mais en Italie, les éditeurs n'aiment pas les noms propres : même Fermo e Lucia a été recyclé...* »²⁹

Au début l'auteur a choisi *L'abbaye du crime* comme titre, mais il l'a changé parce qu'il touchait un seul point de l'histoire du roman : « *En fait, mon roman avait un autre titre de travail, L'abbaye du crime. Je l'ai écarté parce qu'il insiste sur la seule trame policière ...* ».³⁰

²⁷ Victor Hugo, *La légende des siècles (extraits tome II)*.Nouveaux classiques Larousse. 1965, p.60.

²⁸ Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, Op. cit. p 60.

²⁹ *Ibid.* p8.

³⁰ *Idem. ibid.*

Concernant le titre actuel, Umberto Eco affirme que c'était un pur hasard : « *L'idée du Nom de la rose me vint quasiment par hasard et elle me plut parce que la rose est une figure symbolique...* »³¹

La rose avec sa belle couleur et son parfum subtile « *La légende raconte que la rose était la fleur préférée de la déesse de l'amour, Aphrodite.* »³², sa symbolique change selon le changement de couleurs, la rose rouge symbolise la passion, la rose la joie, la rose orange le désir, pour la blanche la pureté des sentiments, et la jaune la tristesse et l'infidélité de l'être aimé.

Au Moyen Âge, la rose été un symbole de confidentialité, de guerre et d'affrontement, mais aussi d'obscurité et d'écoulement du sang. Dans la fin du roman Eco nous laisse un petit indice : « *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* »³³.

C'est le dernier vers du poème « *De contemptu mundi* » d'un bénédictin du XII^e siècle Bernard de Morlaix, qui signifie, « *la Rome des origines n'existe plus que par son nom, et nous n'en conservant plus que des noms vides* ».

Umberto Eco a repris la première partie du vers de Bernard de Morlaix en changeant « *roma* » par « *rosa* » tout en supprimant la tournure interrogative, ce qui a donné « *tout ce qui reste de la rose fanée, est le nom de la rose* »³⁴.

Il dit que : « *... l'idée que, bien que toutes les choses disparaissent, nous conservons d'elles de purs noms* »³⁵.

Passionné d'onomastique, pour Eco la différence entre les gens ou entre les objets tourne au tour des noms, mais dans le roman il n'a pas tout nommé.

On suivant cette piste(les non nommés) pour faire interprétation notre titre, on a constaté que peut être Eco avec son titre, fait allusion :

³¹ Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, Op.cit,p9.

³² <http://boitedependore.com/fleurmois/historerose.htm> consulté le 20/05/2014

³³ Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, Op.cit.p. 535.

³⁴ Abdou, Mohamed Chemseddine, *structure narrative et quête du sens dans Le Nom de la rose d « Umberto Eco »*.op.cit. p91.

³⁵ Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, Op.cit.p 6.

À la fille qu'Adso a aimé et eu des relations sexuelles en cachette dont il n'a jamais connu son prénom, parce que c'est la seule personne du sexe féminin qu'on trouve dans l'histoire du roman.

Ou à l'abbaye où l'histoire se déroule, une église à la fois riche et remplie de mystères, située dans le sud de la France.

Nous avons essayé d'interpréter le titre à notre façon, mais le champ de l'interprétation reste toujours ouvert : « *L'auteur devrait mourir après avoir écrit. Pour ne pas gêner le cheminement du texte* »³⁶.

³⁶ Umberto Eco. *Apostille au nom de la rose*. Op.cit. p14.

Deuxième partie :

Eco et le Moyen Âge

Sublime Moyen Age, questi tempi della virtù sconosciuta

(ce temps de l'héroïsme méconnu)

Stendhal

Chapitre 1 : Histoire et littérature

- 1. Histoire : définition (s), naissance et évolution**
- 2. Littérature : définition (s), naissance et évolution**
- 3. Relation entre Histoire et littérature**

1. Histoire : définition (s), naissance et évolution

Avant de passer à la définition de la notion d'Histoire, il faut mettre le point sur la différence entre « Histoire » et « histoire », « *bien embarrassante [cette] multiplicité sémantique dans ce mot : « histoire » en langue française !* »³⁷, elle ne se limite pas seulement à un H majuscule ou minuscule, elle est plus profonde.

Claudie Bernard précise que :

« *L'Histoire se concentre sur les grands faits, les grands hommes, les grands mouvements publics, la fiction, sur la petite histoire, la couleur locale, les aventures et les passions privées.* »³⁸.

L'histoire avec petit h, est un récit réel ou imaginaire, constituée d'événements et de personnages fictifs, dont l'intérêt est dans la moral ou le message que l'auteur veut nous transmettre, mais aussi dans la thématique et l'esthétique que l'écrivain veut nous faire découvrir.

L'Histoire avec un H majuscule, est purement réelle, elle nous retrace les événements du passé, l'évolution de l'humanité à travers le temps, pour la réécrire on fait appel à des spécialistes, des historiens anthropologiques : époque, roi, guerres, ils ne laissent rien au hasard, tout est bien étudié.

Malgré cette différence entre les deux notions « histoire » et « Histoire », ils restent plus complémentaires que contradictoires.

Le mot « histoire » vient du grec ancien *historia*, signifiant « enquête », « connaissance acquise par l'enquête », qui lui-même vient du terme *ἵστωρ*, *hístōr* signifiant « sagesse », « témoin » ou « juge ». Il a pour origine les *Enquêtes* (Ἱστορίαι / *Historíai* en grec) d'Hérodote. Littéralement, le mot ionien *Historíai* signifie « recherches, explorations », et dérive selon toute vraisemblance de la racine indo-européenne *wid- qui signifie voir, ou savoir pour avoir vu.³⁹

Tandis que « *La définition de l'Histoire évolue donc sans cesse, ce qui entraîne de continuelles modifications de son écriture, sans parler du métier même de l'historien.* »⁴⁰

³⁷ Lucien, Guissard, *Roman et Histoire* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1990. <www.arllfb.be>. Consulté le 07 Avril 2014.

³⁸ Claudie, Bernard, *Évocation historique et équivoque littéraire : le roman historique*, in *Lire écrire*, n° : 13 (2001) <<http://www.crdp.ac-grenoble.fr/liretecrire/spip.php?article136>>. Consulté le 05 Avril 2014.

³⁹ Dictionnaire de l'Antiquité, article Historiographie grecque, édition PUF sous la direction de Jean Leclant, 2005, p1075.

⁴⁰ Gérard, Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Éditions Klincksieck, Coll. 50 Questions, 2006, p.15.

Cette notion de l'Histoire a connu une véritable évolution de sens au fil du temps. Selon le dictionnaire Hachette 1996 : « *L'Histoire est un récit d'action, d'évènement, relatif à une époque, à une nation, à une branche de l'esprit humain, qui sont jugés dit le mémoire.* »

Du côté de Larousse dans le *Dictionnaire encyclopédique* illustré en 1997, l'Histoire est un :

« *Ensemble des faits décisifs situés dans le passé concernant un sujet, une période, un domaine marquant ou l'humanité, ouvrage relatant ses faits. Partie du passé connu principalement par des documents écrits par opposition à la préhistoire. Étude et science des éléments passés.* »

Selon le dictionnaire du littéraire, 2006 : « *L'Histoire désigne au sens plein la connaissance des faits du passé ; en ce sens, la littérature du passé appartient à l'Histoire...* »

Le mot *Histoire* n'a pas seulement été défini par les dictionnaires, mais aussi par les théoriciens :

Pour Henri-Irénée Marrouci C'est : « *Une discipline scientifique, riche de longs siècles d'expérience, et en possession d'une méthode originale élaborée peu à peu et progressivement affinée au contact de son objet* » et « *L'étude du passé vécu par l'homme en tant qu'homme* ».

Selon André Piganiol : « *L'histoire est pour l'humanité ce que la mémoire est pour l'individu, l'histoire est la mémoire collective.* »

Et pour Pierre Salmon : « *L'histoire est une reconstruction intelligible et critique du passé vécu par les hommes en société.* ».

Connaitre l'Histoire permet de savoir un peu plus sur son origine. Elle permet aussi de ne pas reproduire les mêmes erreurs de nos ancêtres, permet aussi, de connaître, de comprendre une culture, une religion d'un peuple.

« *Il n'existe pas de méthode de l'histoire parce que l'histoire n'a aucune exigence : du moment qu'on raconte des choses vraies, elle est satisfaite. Elle ne cherche que la vérité, en quoi elle n'est pas la science, qui cherche la rigueur. Elle n'impose pas de normes, aucune règle du*

jeu ne la sous-tend, rien n'est irrecevable pour elle. C'est le caractère le plus original du genre historique »⁴¹

La transmission de l'Histoire ne demande pas beaucoup, ni une méthode spécifique, ni des normes à suivre, il suffit de dire la vérité, de la transmettre et la faire connaître, de génération en génération de bouche à oreilles.

Dans le monde grec tout a commencé, avec Hérodote (v. 484 – v. 425 av. J- C), surnommé « le père de l'histoire » né à Halicarnasse (aujourd'hui Bodrum en Turquie), son unique but était d'éviter l'oubli des événements qui constituent la mémoire des hommes, dans ses neuf livres le thème dominant est les civilisations perses et grecques ; croyances, pratique.

Après, son compatriote Thucydide écrit l'*Histoire de la guerre du Péloponnèse*⁴² (une étude sur le long conflit qui a opposé Athènes et Sparte de 431 à 404 av. J.-C.), dans l'ouvrage, il nous parle des causes et du déroulement de la guerre, en mettant l'accent sur les événements, pour nous donner un portrait objectif du conflit.

Hérodote et Thucydide, on été les premiers à mettre en place les fondements des connaissances historiques, le premier avec sa recherche de l'altérité chez le monde non grec, ce qui a permis de lui donner une identité, et le deuxième, grâce à ces bases de l'histoire critique.

Deux siècles après Polybe, de sa part, nous raconte son succès militaire et sa vie politique dans la continuité de Thucydide « l'histoire de Rome ».

Les romains, rédigent leurs histoires en langue grecque, pour eux, c'est une langue d'enseignement et d'art. Mais vers le II^e siècle avant J.C, Caton l'Ancien écrit l'histoire romaine en latin, avec son ouvrage *Origines*⁴³. Les romains ont consacré leur temps à la rédaction des biographies impériales officielles, mais aussi à la rédaction des histoires contemporaines qui ont une teinte politique.

⁴¹ Paul Veyne. *Comment on écrit l'histoire*. Points. 2007. p25.

⁴²Thucydide, *l'Histoire de la guerre du Péloponnèse*, livre de poche, 2000.

⁴³ Caton, *Les origines*, brochées, 2003.

Au Moyen Âge, se développe l'Histoire religieuse, délivrée par des hagiographes, l'Histoire religieuse et les chroniques royales, un couple qui ne suit aucune règles, il reste longtemps le modèle dominant.

Lors de la Renaissance toutes les anciennes divisions de l'histoire (du Moyen Âge) sont rejetés .Suite au renouveau de l'enseignement de la rhétorique, l'écriture historique est influencée, et l'approche réaliste de l'histoire politique est très encouragée, il va aider à pénétrer dans l'univers guidé par les ambitions des hommes .Pour la Renaissance, l'idée est de séparer le faux du vrai, et ne retenir que ce qui est avéré.

La révolution des lumières, est marquée par la naissance de l'histoire savante et aussi la naissance de la philosophie de l'histoire.

L'Âge d'Or de l'Histoire, le XIX^e siècle, marqué par la naissance d'un grand nombre de courants historiques, comme l'histoire romanesque, l'histoire positiviste, et même l'histoire libérale et l'histoire républicaine.

La théorie marxiste de l'Histoire, considère que l'histoire est une perpétuelle maturation du capitalisme. Au cours du XX^e Siècle, il est question du récit et de la scientificité, aussi la subjectivité de l'historien.

L'Histoire a connu une évolution remarquable à travers le temps, des préoccupations militaires, politiques et religieuses à d'autres préoccupations, sociales et culturelles.

2. Littérature : définition (s), naissance et évolution

Le mot français « littérature » provient d'un mot latin *litteratura* dérivé de *littera*, « lettre », au sens de signe graphique servant à transcrire une langue⁴⁴.

La littérature est un ensemble des textes écrits dans une perspective esthétique et qui se réalise à travers divers genres : roman, poésie, nouvelle, théâtre, conte... etc. Cette vision reste cependant partielle depuis que la critique admet que la notion de littérature orale qui se définit par l'ensemble de tout ce qui a été dit, généralement de façon esthétique, conservé et transmis verbalement par un peuple et touchant la société entière dans tous ses aspects.

⁴⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature#Statut_de_la_litt.C3.A9rature_et_de_l.27.C3.A9crivain consulté le 20/05/2014.

La littérature ne se résume donc pas à ce qui est écrit. Cependant, ce que l'on peut retenir de façon synthétique, c'est que, dès lors que l'actualisation du langage se fait par un discours oral ou écrit avec une recherche de sens second et de techniques de mise en valeur.

La littérature est de ce fait un art puisque l'on y rencontre un projet esthétique qui implique un savoir-faire. Dans le concert des arts, la perception de la littérature a toujours été centrale. Avec les Grecs, la rhétorique tenait une place prépondérante dans l'éducation civique, et lors du Moyen Âge, des sept arts constituant l'essentiel de l'enseignement en faculté des arts.

Ecrite ou orale, la littérature est le cinquième art, connu pour son souci esthétique, en prose ou en vers elle illustre l'essence même de la vie et de ses émotions.

Le mot « Littérature » a connu une évolution depuis sa naissance, selon Wikipédia : « *Le mot littérature, issu du latin litteratura, apparaît au début du XII^e siècle avec un sens technique de « chose écrite » puis évolue à la fin du Moyen Âge vers le sens de « savoir tiré des livres », avant d'atteindre aux XVII^e-XVIII^e siècles son sens principal actuel : ensemble des œuvres écrites ou orales comportant une dimension esthétique.* »⁴⁵ .

Le Petit Robert définit le terme comme « *l'ensemble des œuvres écrites dans la mesure où elles portent la marque de préoccupations esthétiques ; les connaissances, les activités qui s'y rapportent* ».

Selon le dictionnaire *Larousse* 2002, la littérature est :

« *Ensemble des œuvres écrites ou orales auxquelles on reconnaît une valeur esthétique* »⁴⁶.

Et : « *les productions littéraires d'un pays, d'une époque, d'un genre : la littérature latine ; la littérature du Moyen Age ; la littérature policière(...) activité, travail de l'écrivain* »⁴⁷

Vaste et riche, la littérature a réussi à préoccuper les esprits et faire couler beaucoup d'encre, auteurs, théoriciens et poètes, chacun a donné sa vision et ses propres définitions :

⁴⁵ http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature#Statut_de_la_litt.C3.A9rature_et_de_l.27.C3.A9crivain consulté le 20/05/2014.

⁴⁶ Dictionnaire *Larousse* 2002.p247.

⁴⁷ *Idem. ibid.*

Pour Voltaire : « *La littérature désigne dans toute l'Europe une connaissance des ouvrages de goût* ». ⁴⁸

Mais selon Paul Valéry : « *La littérature est, et ne peut pas être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage* » ⁴⁹.

Karl Canvat et Georges Legros, expliquent dans *Les valeurs de la littérature* que : « *...la littérature, plus sans doute qu'aucun autre art, est constamment traversée par les questions de valeurs, dans ses formes comme dans ses contenus* », mais aussi : « *...la littérature n'est pas qu'un discours idéologique sur le monde extérieur. Elle constitue elle-même un univers qui connaît ses propres problèmes et conflits de valeurs.* »

Mais pour Jules Renard : « *Beauté de la littérature. Je perds une vache. J'écris sa mort et ça me rapporte de quoi acheter une autre vache* » ⁵⁰.

Selon Cicéron est : « *un ensemble de lettres constituant le fait d'écrire ou un ensemble de lettres constituées en alphabet (Tacite)* » ⁵¹

Yves Stalloni dans *Les Genres Littéraires* affirme que :

« *La littérature, art du langage, a depuis toujours éprouvé le besoin de regrouper diverses formes de discours ...* » ⁵²

Riche en émotions, l'écrivain communique ses sentiments et ses états d'âme dans son œuvre, amour, joie, tristesse, pour les faire connaître et partager dans un cadre esthétique pour le bonheur de ses lecteurs.

3. Relation entre Histoire et littérature :

« *Si la littérature offre des représentations variées de l'Histoire, c'est qu'il existe diverses façons, pour les écrivains, d'utiliser les sources, aussi bien historiques que littéraires, auxquelles ils ont le loisir de faire*

⁴⁸ http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Voltaire_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_Garnier_tome19.djvu/601 consulté le 19/05/2014.

⁴⁹ http://www.fabula.org/atelier.php?La_theorie_litteraire_est-elle_anachronique consulté le 18/05/2014.

⁵⁰ <http://www.linternaute.com/citation/4837/beaute-de-la-litterature-je-perds-une-vache-j-ecri-sa-jules-renard/> consulté le 12/05/2014.

⁵¹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature> consulté le 12/05/2014.

⁵² Yves Stalloni, *Les Genres Littéraires*. ARMAND COLIN, 2008, p7.

*appel afin d'informer leur création par des lectures qui en retiennent tantôt la lettre, tantôt l'esprit. »*⁵³

Intimement liées, l'Histoire et la littérature ont depuis toujours eu une relation complémentaire, l'Histoire fournit la matière première avec ses archives, ses témoignages et la littérature les met en vogue avec son joli style, ses mots raffinés pour nous offrir une œuvre de qualité. L'historien se voit obligé de démontrer la vérité contrairement au romancier, qui se donne la liberté de l'embellir ou l'amochir.

Dans ses débuts la relation entre l'Histoire et la littérature était très étroite, avec le temps cette relation s'est développée grâce à l'utilisation de l'Histoire par la littérature. La littérature est subjective, par définition, elle se nourrit de la fiction pour la création de ses œuvres, par contre l'Histoire est objective, elle est toujours en quête de vérité :

La rencontre de la littérature et l'Histoire a pu nous offrir ce qu'on appelle le roman historique, qui se « ... *présente donc une intrigue fictive mais dans un cadre réel, historique.* »⁵⁴, il représente un face-à-face entre la littérature et l'Histoire, parmi les romans historiques les plus célèbres sont : *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette, *Les Trois Mousquetaires* (1844) d'Alexandre Dumas ou *Les Rois maudits* (1955 à 1977) de Maurice Druon.

Le roman historique est la présence de l'Histoire dans une histoire, il a vu le jour au XIX^{ème} siècle grâce à Walter Scott (1771-1832), en 1814, il publie son premier roman historique, *Waverley*. Il reçoit un succès phénoménal.

*« La notion même de roman historique est donc ambiguë et le genre difficile à définir puisque s'y trouvent juxtaposées deux disciplines qui n'ont pas la même intentionnalité, ce qui fait dire à Yves Le Pellec : « Le roman historique relève, par son appellation et par sa nature de l'oxymoron (...) sans doute parce que, conjoignant les contraires, il est emblématique de la nécessité actuelle de repenser les polarités et les incompatibilités que nous inculqua la tradition » »*⁵⁵

⁵³ Jean Le Rond d'Alembert, « *Réflexions sur l'histoire, et sur les différentes manières de l'écrire* » URL: <http://www.eliohs.unifi.it/testi/700/alemb/reflect.html>, Consulté le 11-05-2014.

⁵⁴ <http://www.maxicours.com/se/fiche/2/9/228929.html> consulté le 13/05/2014.

⁵⁵ GASTON- LAGORRE B., Le roman historique, <http://www.crdp-toulouse.fr/docenligne/spip?article18>.

Le roman historique est un genre littéraire, il se charge de reproduire les événements historiques à son goût. Son nom se compose de deux mots contradictoires, « roman » a comme caractéristique l’imaginaire ou la fiction, par contre « historique » se caractérise par la vérité ou le réel. Au cœur du roman historique on retrouve un amalgame entre la fiction et la réalité. Pour Gérard Vindt et Nicole Giraud : « *il est des romans où l’Histoire est un personnage essentiel et où se mêlent éléments fictifs et éléments historiques : ceux là seront pour nous des romans historiques* »⁵⁶.

Le roman historique :

*« Est un roman – ‘histoire’ fictive – qui traite d’Histoire effective, c’est-à-dire qui représente une tranche d’Histoire – de passé – en transitant inévitablement par l’Histoire ou historiographie. Le mot ‘Histoire’ en effet signifie deux choses : un ensemble d’évènements révolus, et la connaissance de ces évènements ; étant bien entendu que le révolu n’acquiert de consistance, voire d’existence, que par la connaissance et plus précisément par le discours qui l’appréhende et qui, en prétendant le reproduire, contribue grandement à le produire. »*⁵⁷

Mais selon Gérard GENGEMBRE :

*« Le roman historique serait alors l’explication de la référence à l’Histoire, avec une orientation plus ou moins manifeste, laquelle traduit (trahit ?) L’idéologie de l’auteur tout en s’inscrivant dans le contexte et les enjeux de son temps, et en entrant en rapport avec les préoccupations et évolutions de l’historiographie, sans négliger le plus important sans aucun doute : plaire au lecteur »*⁵⁸.

Le roman historique n’est pas seulement de la grammaire, de l’orthographe ou de beaux mots, mais aussi des traditions, des personnalités historiques, toute une civilisation, écrire son Histoire et celle des autres est très important pour la transmettre d’une génération à une autre.

⁵⁶ VINDT, Gérard ; GIRAUD, Nicole, *Les grands romans historiques*, Paris, Bordas, 1991, p.9-11.

⁵⁷ Claudie, Bernard, *Évocation historique et équivoque littéraire : le roman historique*, in *Lire écrire*, n° : 13 (2001) < <http://www.crdp.ac-grenoble.fr/lireetecrire/spip.php?article136>>, Consulté le 04-05- 2014.

⁵⁸ GENGEMBRE, Gérard, « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? », in *Etudes* n°413/4, octobre 2010, p. 13.

Pour conclure, le roman historique a pu et a su comment réunir la fiction (littérature) et le réel (Histoire) deux notions contradictoires au sein d'une œuvre, en utilisant un discours narratif et des références historiques, l'auteur se donne comme tâche, être **fidèle** à l'Histoire , et il doit impérativement la respecter.

Chapitre 2 : Le Moyen Âge dans Le Nom de la rose

1. Le Nom de la rose comme symbole :

- 1.1. Le Moyen Âge**
- 1.2. La bibliothèque labyrinthe**
- 1.3. Le chiffre sept**
- 1.4. L'apocalypse**

2. L'interdit :

- 2.1. Le savoir**
- 2.2. Le rire**
- 2.3. L'amour**

1. *Le Nom de la rose* comme symbole :

1.1. Le Moyen Âge :

« *Au Moyen Âge, on n'arrête pas de parler de la beauté de tout ce qui existe. Alors même que l'histoire de cette époque apparaît lourde d'ombres et de conflits, la représentation de l'univers que l'on décèle à travers les écrits de ses théoriciens est, elle, remplie de clarté et d'optimisme.* »⁵⁹

Recouvrant plus de mille ans de notre Histoire ; des théoriciens ont divisé le Moyen Âge en trois périodes, le Haut Moyen Âge, le Moyen Âge triomphant et le Bas Moyen Âge, des périodes marquées par des malheurs, de peste, et de famine, marqué aussi par de nombreuses guerres et conflits; l'église avec sa puissance, domine et maîtrise le peuple, la politique et même l'économie, la domination de la classe sociale.

Aussi l'épanouissement de l'architecture, la peinture, et de la sculpture se sont fait sentir lors de cette période (l'art romain au X^e siècle et l'art gothique au XIII^e siècle), même l'œuvre littéraire a connu une évolution remarquable, la chanson de geste, La Chanson de Roland, Les Romans de la table ronde, Les Romans d'aventures...des œuvres remplies de beauté et d'esthétique, qui reflètent la société médiévale.

Amoureux du Moyen Âge, Umberto Eco dans son roman nous a dévoilé les secrets d'une seule période, *Le bas Moyen Âge*. une période où les cathédrales ont connu un grand développement au niveau de l'architecture et du pouvoir.

Entre le XIII^{ème} et XIV^{ème} siècle l'édification des cathédrales a connu un grand développement, les églises et les basiliques sont remplacées et réédifiées par des constructions de pierre; calcaire blanc en Ile-de-France, brique à Albi ou granits et laves dans le Massif central, à Riom ou à Clermont-Ferrand.

Bâtiments religieux et Edifices laïques sont de plus en plus nombreux dans les campagnes et les villes ; châteaux forts comme Château-Gaillard en Normandie ou Montségur, manoirs fortifiés en Bretagne.

59 Umberto Eco. *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*. Le livre de poche. 2010. p37.

L'abbaye dans *Le Nom de la rose* est le point important et central du roman toute l'histoire y tourne au tour, un endroit magnifique, avec son architecture, tout est bien travaillé de l'extérieur comme de l'intérieur, murailles, constructions, et formes, rien n'est laissé au hasard.

A cette époque l'église était très puissante, elle avait un pouvoir énorme sur la vie quotidienne et privé du peuple, Eco a su comment dévoiler ce point dans son récit, *l'interdit*, un thème qui ne passe pas inaperçu traité par l'auteur avec détails. Une époque marqué par la culture morbide, l'idée d'une apocalypse s'est répondeue, à cause d'accidents symboliques : « *Il arrive ! Il arrive ! Ne perdez pas les derniers jours (...) Ne dissipez pas les sept Derniers jours !* »⁶⁰ (p.94)

La fin du Moyen âge est marqué par une reconstitution des Etat ; au milieu des cries des XIVème et XVème siècles la Renaissance va se structurer et les rois développent une administration judiciaire et fiscale.

Aussi le monde chrétien a connu une évolution, une évolution qui a puisé ses sources dans l'ouverture du monde aux entreprises de voyageurs de Marco Polo à Christophe Colomb et les échanges commerciaux, l'église catholiques admet et s'adapte avec cette évolution.

Au cœur de notre corpus, cette évolution et ce changement est symbolisé par la prise de conscience du peuple et par l'incendie de la bibliothèque labyrinthe, un incendie qui a fait tourner la page obscure vers la Renaissance.

Au cours de notre étude nous allons essayer de développer ces propos, en se référant à notre corpus.

1.2.La bibliothèque labyrinthe :

Labyrinthe est un mot qui vient de la mythologie grecque, il représente une construction complexe de galeries enchevêtrées, construit par Dédale pour y enfermer le Minotaure, qui est le fils de Pasiphaé, femme du Roi Minos, et d'un taureau.

Au comble de la honte, Minos demande à Dédale, architecte, de construire une prison d'où il est impossible de sortir, le seul moyen d'en sortir est de dérouler une bobine de fil sous ses pas, afin de retrouver la sortie. C'est Dédale qui révèle ce secret à Ariane,

⁶⁰ Eco Umberto, *Le nom de la rose*, Op. cit, P.94.

filles de Minos. Qui va permettre à Thésée, dont Ariane s'est éprise, de sortir du labyrinthe après avoir tué le Minotaure, parce que tous les neuf ans, le Minotaure exigeait sept filles et sept garçons d'Athènes qu'il dévorait vivants.

Le plus grand labyrinthe végétal du monde se trouve à Reignac-sur-Indre, en France, tous les ans il prend une forme différente jusqu'à la moisson. Il mesure plus de 4Ha.

Dans *Le Nom de la rose* on trouve un labyrinthe, mais pas n'importe lequel, une bibliothèque labyrinthe un : « (...) lieu du savoir interdit est défendu par de nombreuses et fort savantes inventions »⁶¹ (p.190), élément central de l'histoire du roman, elle réunit la totalité des connaissances humaines : « (...) est témoignage de la vérité et de l'erreur »⁶² (p.141), mais sans en donner l'accès, c'est une sorte de prison pour les livres parce que l'accès est interdit à toute autre personne que le bibliothécaire et son assistant : « Vous ne savez sans doute pas, ou vous avez oublié, que l'accès à la bibliothèque n'est consenti qu'au seul bibliothécaire(...) »⁶³ (p.85)

Ce qui a poussé certaines personnes à franchir cet interdit tout au long du récit, mais la bibliothèque est dressée d'une série d'obstacles pour les dissuader d'accéder aux livres.

Inspiré par *la bibliothèque de Babel*⁶⁴, aussi par sa structure labyrinthique et l'objet de quête Cette bibliothèque de Borges avait déjà été citée dans l'essai d'Umberto Eco : *De bibliotheca*⁶⁵.

Obscure, silencieuse, nocturne avec des passages secrets et des énigmes, elle est comme un personnage du roman : « (...) cette bibliothèque me paraît plutôt un endroit où les secrets restent couverts »⁶⁶ (p.109) elle cache ses trésors et surtout un, qui est peut-être la cause de tous les malheurs qui frappent l'abbaye depuis une semaine.

⁶¹ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit, p.190.

⁶² *Ibid.* p.141.

⁶³ *Ibid.* p85.

⁶⁴ Jorge Luis Borges. *La Bibliothèque de Babel*, R. Gid, 1963.

⁶⁵ Eco Umberto, *De bibliotheca*, Broché, 2000.

⁶⁶ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit. p.109.

Des trésors que personne ne peut y accéder, à cause de sa construction, un labyrinthe avec un plan secret, qui n'a jamais été dévoilé, sauf le bibliothécaire Jorge a le droit de circuler de dans :

« La bibliothèque est née selon un dessein obscur pour tous au cours des siècles qu'aucun des moines n'est appelé à connaître. Seul le bibliothécaire en a reçu le secret(...)Seul le bibliothécaire (...) a le droit de circuler dans le labyrinthe des livres, lui seul sait où les trouver et où les placer(...) »⁶⁷ (p.45)

Une bibliothèque labyrinthe qui date de très longtemps : *« La bibliothèque plonge ses racines dans la profondeur des temps(...) »* (p.86), décrite par Guillaume comme :

« Je sais qu'elle renferme plus de livres que toute autre bibliothèque chrétienne (...) je sais que votre abbaye est l'unique lumière que la chrétienté puisse opposer aux trente six bibliothèques de Bagdad, aux dix mille manuscrits du vizir Ibn al-Alkhami, que le nombre de vos bibles égale les deux mille quatre cents Corans dont s'enorgueillit le Caire (...) et que seul votre abbaye porte à des sommet toujours plus hauts les gloires de votre ordre »⁶⁸(p.43)

Le labyrinthe a un système de protection très élevé, il est capable de se protéger lui même, ce que fait la fierté de l'Abbé :

« La bibliothèque se défend toute seule, insondable comme la vérité qu'elle héberge, trompeuse comme le mensonge qu'elle enserre. Labyrinthe spirituel, c'est aussi un labyrinthe terrestre. Vous pourriez entrer et vous ne pourriez plus sortir »⁶⁹ (p.46)

Depuis son entrée à l'abbaye, on n'arrêtait pas de répéter à Guillaume que c'est interdit d'aller à la bibliothèque, sous prétexte que seulement le gardien de la bibliothèque et son assistant ont le droit, une excuse qui n'a pas convaincu Guillaume, surtout lorsque l'un des moines lui a révélé qu' *« Il y a quelqu'un de très rusé dans la bibliothèque... »⁷⁰ (p.102)*, la seule solution qu'il a trouvé est d'y accéder la nuit discrètement et avec prudence : *« (...)Il ne faut pas violer les colonnes d'Hercules (...) tu passes l'ossuaire. Tu*

⁶⁷ Eco Umberto, *Le nom de la rose*, Op.cit, p.45.

⁶⁸ *Ibid*, p.43.

⁶⁹ *Ibid*, p.46.

⁷⁰ *Ibid*, p.102.

*peux passer par l'ossuaire, mais tu ne veux pas passer par l'ossuaire, les moines morts veillent »*⁷¹(p.172).

Le labyrinthe avec une architecture si compliquée, qu'Adso se charge de faire sa description :

*« Cinq pièces quadrangulaires ou vaguement trapézoïdales, 3avec une fenêtre chacune, qui tournent autour d'une pièce heptagonale sans fenêtre desservie par l'escalier (...) nous passâmes par trois pièces et puis nous trouvâmes devant une paroi fermée .l'unique passage desservait une nouvelle pièce qui n'avait qu'une autre porte, au sortir de laquelle nous parcourûmes quatre autres pièces et nous trouvâmes da nouveau devant un mur »*⁷² (pp.184.185)

Dans son roman le sémiologue Umberto Eco, avec la bibliothèque labyrinthe, symbolise l'homme perdu face au monde, il cherche d'où il vient, où il est, où il va, il cherche à trouver les réponses à ses questions (la quête du soi), une fois sortie cela représente une victoire spirituel.

Et, l'incendie dans la bibliothèque labyrinthe symbolise une malédiction, à cause de l'avarice de l'abbaye parce qu'elle a renfermé beaucoup de livres : *« La bibliothèque était pleine (...) de livres qui n'avaient jamais été donnés en lecture aux moines »*⁷³ (p.148) qui ont une grande valeur, et elle n'a pas laissé l'humanité profiter de ses savoirs.

1.3.Le chiffre sept :

Le mot sept vient du latin *septem* « sept », dont la racine se retrouve dans toutes les langues indo-européennes. Les mots arabe *sebt* et hébreu *shabat* signifient tous deux « septième jour ». En raison d'un nombre de coïncidences historiques, physiques, ésotériques et mathématiques, **le chiffre 7** est parfois considéré comme un « chiffre magique »⁷⁴.

Des sept merveilles du monde aux sept nains de *blanche-Neige* conte collecté par les frères Jacob et Wilhelm Grimm, le chiffre « sept » est considéré comme un nombre parfait chez de nombreuses cultures comme.

⁷¹Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit. p.172.

⁷² Ibid, p184.185.

⁷³ Ibid. p.148.

⁷⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/7_%28nombre%29 consulté le 15/08/2014.

Dans les traditions africaines par exemple , sept est somme de quatre, symbole de féminité, et de trois symboles de masculinité. Il représente l'homme complet et donc parfait.

Chez les Egyptiens, sept était le symbole de la vie éternelle, et chez les Hébreux est le symbole de la totalité humaine.

Dans l'islam, il est lourd de sens et de significations. Comme exemples nous citerons le nombre de Cieux, le nombre de versés dans la sourate al-Fatiha et le nombre de circumambulations autour de la Kaaba le nombre d'aller-retour effectués entre les collines d'As-Saffa et Al-Marwah par les pèlerins durant le Hajj et la Omra...etc.

Son importance n'en est pas moins amoindrie dans la Bible, c'est ce que l'on voit dans le premier chapitre de la Genèse, ou il est écrit que Dieu crée le monde matériel en six jours, et qu'au septième il achève son œuvre en donnant sa bénédiction.

Dans la Bible, Dieu ordonne à Moïse de créer un chandelier en or à sept branches dont les sept flammes diffusent l'énergie éternelle, symbole d'illumination, d'abondance et de perfection, c'est aussi le nombre des dons du Saint-Esprit.

Au début du Moyen Âge, l'Eglise introduit la semaine de sept jours qui a été enrichi par les sept joies et les sept douleurs de la vierge marie, les sept sacrements, et les sept vertus qui font face aux sept péchés capitaux. Tous sont fascinés par le chiffre sept sauf le diable qui était considéré comme l'ennemi du nombre sept.

Umberto Eco, cet érudit passionné de religions et de numérologie (voir *Le Pendule de Foucault*⁷⁵) a donné une importance notable au chiffre sept dans son premier roman, et qui s'étale sur deux axes : la forme et le fond.

Au niveau de la forme, Eco a structuré son récit sur sept chapitres, et ces chapitres symbolisent, entre autres symboles, les sept jours de l'histoire narrée. Un moine de tué par jour, au cours duquel Guillaume va enquêter.

⁷⁵ Umberto Eco, *Le Pendule de Foucault*, livre de poche, 1992.

Dans la construction de la bibliothèque labyrinthe on trouve un petit clin d'œil au chiffre sept : « (...) *une salle à sept côtés (...) La salle, dis-je avait sept parois* »⁷⁶ (p.183)

Au niveau du fond, l'auteur nous présente une symbolique implicite des sept péchés capitaux : « *Boniface fut la bête qui vient de la mer et dont les sept têtes représentent les offenses aux péchés capitaux (...)* »⁷⁷ (p.72).

Nous citerons dans le détail la mention des sept péchés capitaux à l'intérieur de l'abbaye :

L'avarice : accumulation des richesses pour elles-mêmes, représenté dans le roman par l'abbaye en générale (la richesse de l'abbaye et la pauvreté du peuple), du labyrinthe de la bibliothèque et de Jorge de Bourgos, personnage gardien de ce dernier, pour l'avarice dont ils ont fait preuve quant à l'accès aux savoirs qu'il renferme.

La gourmandise : est l'envie désordonnée de manger ou boire quelque chose que l'on aime sans en avoir le besoin, c'est à dire en l'absence de faim ou de soif, représenté dans le roman par la table fastueuse de l'abbé Abon, de Salvatore dans les cuisines.

L'orgueil : est la sur-estime de soi-même. Il est le péché le plus capital à l'origine de tous les autres péchés, représenté par excellence dans le roman par Guillaume, sans oublier Borné avec ses principes comme celle de Bernardo Guidoni, l'inquisiteur suprême.

L'envie : la tristesse ressentie face à la possession par autrui d'un bien, et la volonté de se l'approprier par tout moyen et à tout prix. Dans le roman, *Bence* est prêt à tout pour devenir aide bibliothécaire, ainsi que l'ensemble des moines face aux savoirs cachés.

La luxure : plaisir sexuel recherché pour lui-même, représenté dans le roman par Adso, qui a pourtant fait vœux de chasteté, et la paysanne. Il en est de même pour la majorité des moines de l'abbaye : « *Oui, la luxure. Il y avait quelque chose de...de féminin(...) entre les murs de l'abbaye* »⁷⁸ (p.70)

La colère : un mouvement désordonné de l'esprit qui produit des excès en paroles ou en actes : insultes, violences, meurtre etc. Péché mentionné dans le roman avec *Jorge* quand il s'agit de débattre sur le rire et aussi lors de la scène finale entre Jorge et Guillaume.

⁷⁶ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit. p.183.

⁷⁷ *Ibid*, p.72.

⁷⁸ *Ibid*, p.70.

La paresse : c'est un mal de l'âme qui s'exprime par l'ennui, représenté par Salvatore.

1.4.L'apocalypse :

« (...) l'Apocalypse il faut toujours garder à l'esprit qu'il s'agit, *stricto sensu*, d'une Révélation et non d'une divination. Pourtant, on doit affiner cette définition, car le mot français Apocalypse est un simple décalque du mot grec *apokalupsis*, qui n'était pas utilisé en grec naturel. C'est du grec de traduction. Le substantif *apokalupsis*, est formé à partir du verbe grec *Apokaluptô*, dévoiler, révéler (...) »⁷⁹

21/12/2012, une date signifiante pour les Mayas qui représente l'apocalypse présumée, ce phénomène n'est pas chose nouvelle, cette idée a vu le jour durant le Moyen Âge plus exactement la période du bas Moyen Âge : « *Il arrive ! Il arrive ! Ne perdez pas les derniers jours à rire(...) Ne dissipez pas les sept Derniers jours !* »⁸⁰ (p.94) suite à des accidents symbolique qui se reliait aux versets religieux : « *Il s'agissait de versets de l'Apocalypse de Jean* »⁸¹ (p.185).

Le Moyen Âge étant une période qualifiée d'obscur, l'idée de l'apocalypse s'est largement fait sentir. Dans *Le Nom de la rose*, la culture morbide ne passe pas inaperçue vue l'intérêt qu'avait ce phénomène à l'époque :

« *Trop de morts, dit-il, trop de morts... Mais c'était écrit dans le livre de l'apôtre. Avec la première trompette vint la grêle, avec la deuxième, le tiers de la mer devint du sang, et vous avez trouvé l'un dans la grêle, l'autre dans le sang ... La troisième trompette avertit qu'un astre de feu tombera sur le tiers des fleuves et sur les sources. Ainsi je vous le dis, a disparu notre troisième frère. Et craignez pour le quatrième parce que seront frappés le tiers du soleil et le tiers de la lune et le tiers des étoiles, si bien que l'obscurité sera presque complète...* »⁸² (261-262)

⁷⁹ <http://symbuli.pagesperso-orange.fr/mythologie/textes/articles/apocalypse.htm> consulté le 23/05/2014.

⁸⁰ Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, op. cit, p94.

⁸¹ *Ibid.*, p.185.

⁸² *Ibid.*, p.261.262.

L'idée de l'apocalypse s'est répercutée dans le roman par l'illustration d'une expression abordant le thème de l'apocalypse qui figure sur les murs de la bibliothèque labyrinthe : « *Apocalypsis Iesu Christi* » (p.185).

Sept est le nombre d'Archanges de l'Apocalypse, d'étoiles et de bougies : « (...) *je vis sept lampes d'or (...) sept étoiles (...)* » (p.53), symboliques les sept Archanges de Dieu et les Sept Églises.

Le Dragon et la Vierge sont les deux polarités d'énergie existant dans chaque être humain. Ces deux protagonistes qui s'opposent, le dragon du Jugement Dernier représente le poids de nos âmes qui n'est pas équilibré : « (...) *une bête horrible à voir, un grand dragon avec dix têtes qui de sa queue entraînaient à sa suite les étoiles du ciel et les faisait s'abîmer sur la terre* » (p.189), il symbolise la manifestation dans notre réalité de notre état de conscience collective, la manifestation des forces de la séparation causées par le plan matériel d'existence qui est en déséquilibre par rapport au plan spirituel.

2. L'interdit :

L'interdit représente des limites à ne pas dépasser, des lignes à ne pas franchir, pour assurer un bon déroulement des relations humaines, mis en premier par Dieu puis par l'homme avec ses lois, ses cultures, même ses espaces familiaux sont porteurs d'interdits.

Le premier interdit de l'humanité est celui du premier couple humain Adam et Eve, une interdiction divine de manger un fruit de l'arbre :

« Nous dûmes : « (35) Adam, séjourne dans le paradis, en compagnie de ton épouse. Mangez [de ses fruits] en toute quiétude, partout où vous le désirez. Mais n'approchez pas de cet arbre : vous seriez du nombre des injustes (36) Iblîs les séduisit pour les en éloigner et les fit sortir du lieu où ils séjournaient « Descendez tous du paradis, leur ordonnâmes-nous : vous serez [Vous et vos descendants] les uns ennemis des autres. Vous aurez sur terre un refuge temporaire et un usufruit pour un laps de temps »⁸³

⁸³ Le coran, La vache (al-Bacqara), 2 : 35,36.

Chaque religion a ses propres interdits, par exemple dans l'islam le vol est interdit : « *Le voleur et la voleuse, à tous deux coupez la main, en punition de ce qu'ils se sont acquis, et comme châtiment de la part d'Allah. Allah est Puissant et Sage.* »⁸⁴. L'alcool et même les jeux de hasard : « *Ô les croyants! Le vin, le jeu de hasard, les pierres dressées, les flèches de divination ne sont qu'une abomination, œuvre du Diable. Ecartez-vous en, afin que vous réussissiez.* »⁸⁵.

Aussi dans la religion chrétienne, l'église interdit à ses fidèles pour éviter le péché, dans les dix commandements on trouve quelques interdits comme : « *Tu ne commettras pas de meurtre (...) Tu ne commettras pas d'adultère (...) Tu ne commettras pas de vol* »⁸⁶

Mais, au Moyen Âge l'interdit est devenu une décision des autorités de l'église, un moyen de pression très puissant pour l'église, il suspendait la vie religieuse de tout un royaume, une région parce que les gens de l'époque étaient très croyants.

Dans la troisième et dernière période du Moyen Âge (le bas Moyen Âge), l'influence religieuse est devenue omniprésente. L'église à cette époque avait une autorité aveugle sur les gens, leur vie quotidienne et même vie privée comme par exemple, la femme qui se place sur l'homme pendant la relation sexuelle, l'église **interdit** cela, pour elle c'est anti-naturel, car cela concerne la reproduction des gestes des positions sociales pendant l'acte sexuel : l'homme étant supérieur devrait être dans la position supérieure, c'est-à-dire, sur la femme.

Les églises étaient fermées et souvent leur portail était obstrué par des branches. Les cimetières étaient fermés pour les enterrements. Les cloches des églises étaient rendues sourdes car on enlevait leur battant; il n'y avait plus de rythme pour la vie quotidienne.

L'interdit est le thème dominant dans notre corpus, même le mot interdit on le rencontre souvent : « *Plus fort qu'aucune porte doit être **l'interdit** de l'Abbé(...) pour lesquels **l'interdit** ne joue pas* »⁸⁷ (p.95), l'interdit touche aussi certains endroits dans l'abbaye et les heures d'entrée et de sortie des moines de les autres endroits de l'abbaye:

⁸⁴ Le coran. Al-Ma'ida 5: 38.

⁸⁵ Le coran.

⁸⁶ <http://www.info-bible.org/textes/dix-commandements.htm> consulté le 20/08/2014.

⁸⁷ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit, p.75.

«(...) *l'étage interdit* (...) *y pénètre aux heures interdites* (...) »⁸⁸ (pp.183.79), la vie des moines est contrôlée avec un seul et unique mot *interdit*.

L'auteur dans la rédaction de son œuvre était si fidèle à cette époque, à ses caprices et ses complexes, pauvreté du peuple, richesse du clergé, meurtres mystérieux... le lecteur est frappé d'emblée par le climat sombre des lieux. Complots, rancœurs, luttes d'influence, énigmes.

Des drames sont survenus, un moine est retrouvé plongé dans une barrique de sang de porc ; l'autre avec le corps dévêtu et un autre aussi la tête écrasée...etc.la cause de ce drame était la curiosité des victimes, ils ont cherché le quoi, le comment et le pourquoi de cet interdit : « *L'interdit pousse à l'envie* »⁸⁹. Une envie qui leur a coûté la vie.

L'église fait sa propre interprétation biblique, et met en cause savoir, amour, animaux et même le rire, pour eux c'est *interdit*, un interdit justifié comme diabolique.

2.1. Le savoir :

L'église au Moyen Âge est la seule institution, le seul et unique cadre qui définit les attitudes de chacun, les normes de pensées et de croyances et qui fixe les règles de vie en société pour augmenter leur influence sur une région.

Aussi, seulement les hommes de religion savaient lire et écrire, le peuple était pauvre et analphabète, la société était hiérarchisée : les clercs et les hommes d'église, les guerriers (seigneurs et chevaliers) et les travailleurs (paysans, artisans...etc.).

Dans *Le Nom de la rose*, les moines méritent la lecture et l'écriture à la perfection, on y trouve des frères copistes et des enlumineurs qui travaillent au scriptorium, les moines ont un savoir, mais ce savoir est limité et cerclé par l'église.

Au cœur de l'abbaye on interdit aux moines de faire d'autres études comme par exemple des études scientifiques, mais autorisait seulement des recherches sur des choses divine : « *La règle prévoyait la lectio divine mais non l'étude(...)* »⁹⁰ (p.78), malgré leur grande bibliothèque et le nombre de livres qu'elle renferme : « (...) *nous découvrîmes des*

⁸⁸ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit, p.183.79.

⁸⁹ http://www.jaimebook.com/citation-32338.html#U_pMkGcjTIU consulté le 20/08/2014.

⁹⁰ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op. cit, p.78.

titres de livres dont nous n'avions jamais entendu parler, et d'autres très célèbres(...) »⁹¹ (p.85), on trouve aussi des livres des infidèles qui contiennent des mensonges ou des secrets.

Notamment un ouvrage qui a beaucoup de secrets : « *Il y avait un livre de secrets écrit* »⁹² (p.101), d'Aristote dont la chrétienté ne tient pas à diffuser les secrets de vie qu'ils renferment : « *Dans le livre des secrets, Aristote dit qu'à trop communiquer les arcanes de la nature et de l'art(...)* »⁹³ (p.100),

Pour Jorge de Bourgos ce sont des secrets diaboliques et les moines ne doivent pas les connaître, sous prétexte que : « (...) *toutes les vérités ne sont pas bonnes pour toutes les oreilles* »⁹⁴ (p.45), et aussi de peur que les moines en lisant ces livres changeront en mal pas en bien : « *Il y a une magie qui est l'œuvre du diable et qui vise à la ruine de l'homme à travers des artifices dont il n'est point permis de parler* »⁹⁵ (p.98)

Jorge parle du livre avec Guillaume, il lui révèle son contenu, c'est une sorte de justification de l'avoir interdit : « (...) *Aristote avait parlé de ces choses dans le livre de la Poétique et à propos des métaphores. Qu'il s'agissait déjà de deux circonstances inquiétantes(...)* »⁹⁶ (p.122), des métaphores que Jorge n'a jamais pu les accepter parce que selon lui, ils sont rédigés d'une inspiration divine.

Mais, l'ouvrage était capable de se protéger tout seul, avec ses feuilles empoisonnées, il a coûté la vie à plusieurs moines, que la curiosité les a poussés à aller au-delà d'un savoir interdit, Jorge de Bourgos aussi était fidèle à son travail de gardien bibliothécaire et aussi à ses idées et croyances, pour protéger l'ouvrage une autre fois, il a sacrifié sa vie en mangeant la feuille empoisonnée qui contient des secrets.

2.2. Le rire :

C'est un réflexe, qui exprime généralement un sentiment de gaieté, de joie ou d'amusement. Selon le Dictionnaire Larousse « rire » signifie ; marquer un sentiment de gaieté par un mouvement des lèvres, de la bouche, et souvent avec bruit : rire aux éclats.

⁹¹ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit. p.85.

⁹² *Ibid.* p.101.

⁹³ *Ibid.* p.100.

⁹⁴ *Ibid.* p.45.

⁹⁵ *Ibid.* p.89.

⁹⁶ *Ibid.* p.122.

Lors de la Préhistoire ils ont commencé par exprimer le rire par des sons gutturaux, un moyen parmi tant d'autres de se faire comprendre.

Dans la mythologie grecque, le rire apparaît avec Momos, divinité mineure de l'Olympe, fils de la Nuit, dont son nom signifie moquerie et ridicule, il représente la raillerie et le sarcasme dont il est le dieu. Toutes les plaisanteries incessantes qu'il inflige aux autres dieux lui coûtent sa place à l'Olympe.

Une autre déesse est connue pour être la déesse de la clarté et du rire : Hilara, « qui aime le rire », sans oublier aussi Aphrodite appelée Vénus, déesse de la beauté, de l'amour, mais aussi du rire.

Dans *Le Nom de la rose* on a donné une grande importance au rire parce qu'il était un sujet dominant dans la société et la culture médiévales. Une conception (du rire) faisait également référence à Jésus, car il était le modèle de l'homme et aucun écrit ne semblait relater que : « *Christ n'a jamais ri (...) Christ ne riait pas* »⁹⁷ (pp.107, 145), une excuse que Jorge n'arrête pas de le dire et le redire pour convaincre Guillaume, mais sans succès. Une discussion qui a duré longtemps entre Jorge de Burgos et Guillaume de Baskerville à cause du rire, qui n'était pas la bienvenue, et l'église le qualifiait de diabolique.

Jorge le gardien bibliothécaire interdit le deuxième tome du livre d'Aristote *Poétique*⁹⁸ consacré au rire personne ne l'a jamais lu, parce que le contenu est considéré comme un péché très dangereux.

Certaines règles tolèrent le rire. Objet de la détestation du moine ultra-rigoriste Jorge de Burgos le bibliothécaire : « *J'ai entendu des personnes qui riaient de choses risibles et je leur ai rappelé un des principes de notre règle* »⁹⁹ (p.90), pour lui, le rire donne une mauvaise réputation aux moines, il considère aussi le rire comme : « (...) *chose fort proche de la mort et de la corruption du corps* »¹⁰⁰ (p.108), Mais Guillaume ne partage pas son point de vue, pour lui : « *le rire ne devrait pas être mauvais s'il pouvait se faire véhicule de vérité (...) le rire est une bonne médecine* »¹⁰¹ (pp.122, 143).

Tout au long de ce roman, l'ordre franciscain, décrit comme plutôt ouvert d'esprit et riche de sciences, représenté par Guillaume qui tente de prouver que la religion n'a jamais interdit le rire, et que le rire est le propre de l'homme, ce qui le distingue des

⁹⁷ Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit p.107.145.

⁹⁸ Aristote, *Poétique*, livre de poche, 1990.

⁹⁹ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit. p.90.

¹⁰⁰ *Ibid.* p.108.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 122. 143.

animaux, et que : « *les singes ne rient pas, le rire est le propre de l'homme(...)* »¹⁰² (p.143) s'oppose à l'ordre bénédictin, le rire est le propre de l'homme, mais de l'homme pécheur, qui nous donne aussi le rire comme un péché lui aussi, (la Religion contre la science et la philosophie.).

Un rire que Jorge n'a jamais put l'accepter et le voir prendre la place du silence, pour lui il rend l'homme semblable au singe, mais aussi c'est un péché, que chaque pécheur selon les hommes rigoureux de religion doivent payer pour leur péché, Mourir de rire c'était le prix à payer, d'où la célèbre formule *mourir de rire*.

2.3.L'amour :

La beauté d'une femme rend un homme heureux jusqu'à provoquer une addiction, la séduction a aussi son effet, surtout lorsqu'elle est accompagnée de chansons, lettres et même de cadeaux, pour un amour noble qui est ni banal ni vulgaire, qu'il soit durable et réciproque sur ses deux côtés ; amour comme sentiments éprouver et aussi amour comme acte sexuel désirer.

Au Moyen Âge, l'acte sexuel est la consécration de l'amour, le sentiment noble invite à la sublimation, ne se laissant pas dominer par ses désirs charnels, la sensualité, l'ivresse des sens qui y est attachée est dénoncée par le clergé. Cette luxure, cette concupiscence de la chair est honnie par les clercs : « *Les vœux monacaux nous tiennent éloignés de cette sentine de vices qu'est le corps de la femme(...)* »¹⁰³ (p.149)

Le Christianisme ne voit dans le sexe qu'un acte de procréation au cours duquel on ne doit pas sentir de plaisir, vers la fin du Moyen Âge, l'évocation de l'acte sexuel dans les livres sacrés est interdite. Les images de l'enfer, associées au péché de luxure.

Ubertin de Casale, est frère franciscain est l'un des chefs spirituel de la Toscane, Il publie son traité sur la pauvreté du Christ et des apôtres, selon lui : « *l'amour de Jésus Crucifié...* »¹⁰⁴ (p.65), auteur aussi du *l'arbre de la vie*, où il développe sa théologie mystique, en opposant l'église charnelle à l'église spirituelle qui considère le désir charnel

¹⁰² Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op. cit, p.143.

¹⁰³ *Ibid*, p.149.

¹⁰⁴ *Ibid*. p.65.

comme un péché : « (...) de se plier à un péché de la chair pour satisfaire à un désir de l'intellect »¹⁰⁵ (p.150), mais selon Ubertin le désir charnel n'est pas un péché :

*« Ils cherchaient le plaisir, si l'aiguillon charnel se faisait sentir, ils ne considéraient pas comme péché que pour l'émousser homme et femme couchassent ensemble, et que l'un touchât et baisât l'autre de partout, et que celui-là unit son ventre nu au ventre nu de celle-là ! »*¹⁰⁶ (p.67)

Au XIIe siècle, la sexualité a été un thème très abordé par l'église. Spécifions qu'avant le XIIe siècle, les prêtres avaient le droit de se marier et par ce fait, les gens n'étaient pas brimés dans leur sexualité. Ce n'est qu'après la deuxième partie du Moyen Âge que l'église a interdit aux prêtres d'avoir une sexualité qui a donné naissance à L'homosexualité : « (...) le baisant sur la bouche »¹⁰⁷ (p.57)

La religion de l'Occident médiéval méprise le corps et les plaisirs qui lui sont attachés, qui les considère comme une luxure (fait partie des sept péchés capitaux), et qui reste à leur yeux un frein pour accéder à la spiritualité : « (...) mais sa luxure, les démons de son âme »¹⁰⁸ (p.69)

Mais, ils (les religieux) expriment leurs sentiments amoureux autrement: mystique, chez les femmes laïques ou béguines, qui adorent le Christ de manière très charnelle ; savante, chez les clercs d'église, qui enseignent L'Art d'aimer d'Ovide.

¹⁰⁵Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op. cit p.150.

¹⁰⁶ *Ibid.* p.67.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.57.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.69.

Troisième partie :
Adaptation cinématographique et Le
Nom de la rose

« La vie d'une œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée ».

(JAUSS, H.R.)

Chapitre 1 :

L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire

- 1. Adaptation cinématographique : définition (s), naissance et évolution**
- 2. Roman et film : la rencontre**
- 3. Les genres de l'adaptation cinématographique :**
 - a. Adaptation stricte**
 - b. Adaptation libre**
 - c. Adaptation dite « d'après »**
- 4. Les techniques de l'adaptation cinématographique :**
 - a. Démarches de l'adaptation**
 - b. Travail de l'adaptation**

1. L'adaptation cinématographique : définition, naissance et évolution

Avant de parler de la naissance et de l'évolution de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires à travers l'Histoire, nous allons jeter un œil sur les diverses définitions de l'adaptation :

Le *Dictionnaire du littéraire* définit l'adaptation comme étant une pratique de transposition d'une œuvre (texte ou image) d'un mode d'expression vers un autre. Elle ne concerne pas seulement la littérature, mais l'ensemble des arts dont elle décloisonne le territoire.

Aussi : « (...) l'adaptation est une transposition ou transfert d'une forme artistique vers une autre (du poème à la chanson, du roman au cinéma, du conte à la bande dessinée, etc.) et donc, d'un langage vers un autre. »¹⁰⁹.

L'adaptation : « C'est encore une transposition à la scène ou à l'écran d'une œuvre d'un genre littéraire différent (surtout romanesque) »¹¹⁰.

Selon Gérard-Denis FARCY, l'adaptation est : « (...) la réécriture d'une œuvre à partir de sa forme originelle vers une nouvelle forme, sans, en principe, que la structure de cette œuvre, les personnages, les lieux soient modifiés fondamentalement »¹¹¹.

Même :

« La transposition de la définition biologique à la définition littéraire du terme « adaptation » mène à remarquer que la littérature et le cinéma constituent des milieux différents, et que les œuvres y ont des conditions différentes d'existence auxquelles elles doivent s'adapter »¹¹².

Pour Clerc Jeanne- Marie : « L'adaptation est un concept essentiellement mouvant, soumis aux vicissitudes d'une évolution historique »¹¹³

L'adaptation dans ses débuts n'était pas seulement consacrée aux romans, elle a parcouru un long chemin, en partant du mythe et légendes, des poèmes épiques, aux théâtres et opéra, pour arriver à l'adaptation des romans.

¹⁰⁹ ARON, Paul, SAINT JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Presse Universitaire de France, 2002, p4.

¹¹⁰ PINEL, V., *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, éd. Nathan-Université, Octobre 1996, p. 6.

¹¹¹ FARCY, G.-D., *L'adaptation dans tous ses états*, Poétique n° 96, Paris, Seuil, novembre 1993, p. 387.

¹¹² SABOURAUD, F., *L'adaptation*, éd. Cahiers du cinéma, coll. les petits cahiers, 2006, p.28.

¹¹³ CLERC, Jeanne- Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, éd. Nathan, 1993, p75.

Cela a commencé en antiquité avec la tragédie grecque, qui emprunte des sujets aux mythes et aux poèmes épiques.

Œdipe Roi de Sophocle transpose une légende thébaine, retranscrite au VIII^{ème} siècle par le poète KINETHON.

Du Moyen Âge, à la Renaissance, les Mystères et les Miracles, reposent sur l'adaptation des Saintes Ecritures (Le mystère de la Passion, le mystère des Actes des Apôtres ou les vies des Saints).

Du théâtre élisabéthain (le *Docteur Faustus* de MARLOWE), au théâtre classique Français (comme le RACINE écrit *Esther* et *Athalie* en adaptant des passages de la Bible) pour arriver au théâtre réaliste de ZOLA (qui adapte ses propres romans comme par exemple, *L'assommoir*).

Même l'opéra a bénéficié de l'adaptation : « ... de MONTREVERDI (*Orfeo*) à ROSSINI (*Le Barbier de Séville*, d'après BEAUMARCHAIS), de VERDI (*Rigoletto*, d'après HUGO) à ALBAN BERG (*Woyzeck*, d'après BÜCHNER) »¹¹⁴.

En 1900, Sarah BERNHARD interprète *Hamlet* dans un film de Clément MAURICE.

Du côté de la littérature, en 1902 Méliès adapte Jules VERNE dans son *Voyage dans la Lune*, dans la même année son rival Ferdinand ZECCA, réalise lui aussi son film *Les victimes de l'alcoolisme*, en s'inspirant de *L'assommoir* de ZOLA.

Méliès dans ses débuts faisait de l'adaptation, mais celle des mythes légendes, et pièces de théâtres (*Faust et Marguerite*, 1897 ; *Pygmalion et Galatée*, 1898, *Le Malade Imaginaire* de Molière en 1897), ou certaines fables de LA FONTAINE (*La cigale et la fourmi*, 1897).

À cette époque, l'adaptation cinématographique était destinée à un public instruit et Bourgeois, les pièces de théâtres à succès ou des romans avec une structure particulière ont été les stars de l'écran, comme : « ... *Les misérables*, adaptés dès 1907, et dont on a tiré plus d'une trentaine de versions au cinéma. »¹¹⁵

Contre le courant théâtral, la Société des Cinéromans consacre ses travaux à l'adaptation des romans, et beaucoup plus les romans du XIX^{ème} siècle comme par exemple *Notre Dame de Paris* (1912) et *Les Misérables* (1913) de Victor HUGO adaptés par Albert CAPELLANI.

¹¹⁴ ARON, Paul, SAINT JACQUES Denis et VIALA Alain, *op. cit*, p4.

¹¹⁵ *Idem. ibid.*

SHAKESPEARE, DUMAS PERE, DICKENS, TOLSTOÏ, HUGO, BALZAC, POUCHKINE, LONDON, ZOLA, DOSTOÏEVSKI font partie des auteurs les plus adaptés.

La plupart du temps le choix du roman à adapter se base sur sa qualité et son succès comme notre corpus *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco (best-seller en 1984).

L'adaptation a un effet magique, elle rend le roman vivant et visible, cette recréation s'est répandue du moins en Europe lors de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle avec l'adaptation des romans d'Emile Zola et les romans polonais comme par exemple *Quo vadis* d'Henryk SIENKIEWICZ.

Au XX^{ème} siècle ce genre d'adaptation poursuit son évolution :

*«... en devenant cette fois le fait d'écrivains ou de metteurs en scène connus et reconnus. Le roman : Les Frères Karamazov de DOSTOÏEVSKI, adapté par Jacques COPEAU et Jean CREVE en 1945, représente un bon exemple des adaptations de cette époque ».*¹¹⁶

À la fin du XIX^{ème} siècle et au cours du XX^{ème} siècle une nouvelle adaptation qui touche un public spécifique a vu le jour celle des œuvres littéraires de jeunesse , son but est d'instruire et divertir, comme *Alice au pays des merveilles* de Lewis CARROLL ou *David COPPERFIELD* de DICKENS.

Après la deuxième guerre mondiale une opposition entre le cinéma et le roman est née à cause du nouveau mode de collaboration entre les créateurs, les écrivains et les cinéastes, pour calmer l'atmosphère, les écrivains sont passés derrière la caméra pour adapter leurs textes à l'écran comme :

*« ...Jean-Marc ROBERTS qui a réussi l'adaptation de trois de ses romans au cinéma à savoir : Une étrange affaire, L'ami de Vincent et cours privé. Ainsi que Pierre VERY qui adapte L'assassin a peur la nuit, en constante collaboration avec son réalisateur français Jean DELANNOY, jour après jour, et établit avec lui une continuité minutieuse. »*¹¹⁷.

¹¹⁶ DE GREVE, M., *histoire de l'adaptation*, [www.ditl.info/arttest228.php], [en ligne s.l.n.d], (12/05/2014).

¹¹⁷ FRANK N., *JEUX D'AUTEURS, MOTS D'ACTEURS, Scénaristes et dialoguistes du cinéma français*, éd. Institut Lumière/Actes Sud, 1930-1945, p 109.

L'adaptation cinématographique des œuvres littéraires a connu une grande évolution, et elle est devenue aujourd'hui le repère culturel préféré des jeunes.

2. Roman et film, la rencontre :

« *L'écrit et le visuel sont deux formes d'expression artistique...* »¹¹⁸

Le roman et le film, chacun d'eux nous propose sa propre représentation et vision de l'histoire, le roman représente l'art de raconter, contrairement au film qui est une technique de raconter. Ils n'utilisent pas les mêmes moyens pour s'exprimer : « *L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain avec un stylo.* »¹¹⁹, mais ils ont le même but, transmettre un message rempli d'émotions et de morales, pour attirer et sensibiliser le maximum possible de lecteurs ou de spectateurs, et les pousser à réagir.

En puisant son inspiration du roman, le septième art a pu réaliser ses adaptations remarquables, « *...La réalisation cinématographique nous offre cependant la relecture d'un texte littéraire ...* »¹²⁰, ces adaptations permettent au lecteur de voir l'œuvre littéraire autrement, c'est-à-dire le film rend les personnages vivants et visibles, s'est un point très important qui permet de changer notre vision vis-à-vis du roman du positif au négatif ou l'inverse. Passer de l'écriture à l'image demande un grand travail et des transformations.

Le roman est défini à l'origine dans le *Dictionnaire du Littéraire* comme un récit, écrit en langue vulgaire et non en latin, selon Umberto Eco le roman est : « *un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] qui veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...] Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner* »¹²¹, considéré comme le plus ancien, le roman est la source préférée des cinéastes, il occupe une place prestigieuse.

¹¹⁸ LEDDA Sylvain, *Langage verbal et images - Littérature et langage de l'image*, <http://www.academie-enligne.fr/Ressources/7/FR01/AL7FR01TDPA0109-Sequence-03.pdf>, p.115 (20/05/2014).

¹¹⁹ Alexandre ASTRUC, *L'Écran Français, 30 mars 1948* : « *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo* », repris dans *Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo, Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 327.

¹²⁰ FLINN Margaret ; JEANNELLE Jean-Louis, *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*. Revue en ligne.

¹²¹ ECO, U, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, éd.Grasset, 1985, p. 6.

Le roman et le film ont une relation proche et s'intéressent souvent l'un à l'autre, le roman connu et reconnu pour sa perfection stylistique et son amour pour l'esthétique, que le réalisateur le voit comme un « défi » à relever.

Retranscrire les mots en image demande une technique et des étapes à suivre pour ne pas trahir le roman, et garder en vie la relation entre le roman et le film, qui donne la chance aux lecteurs de s'enrichir avec une relecture.

3. Les genres de l'adaptation cinématographique :

L'adaptation cinématographique des œuvres littéraires est une recreation artistique, elle n'a pas une forme précise, elle change d'un scénariste à un autre, car chacun a sa propre vision des choses, personnages, décors et costumes, mais le but de chacun est d'être fidèle au texte original ce qui n'est pas toujours facile, car le fait de faire du copier coller du roman rend le film fade, le réalisateur est obligé de faire de petits changements en plus ou en moins laissant ainsi son empreinte personnelle, comme l'affirme Proust dans *A La Recherche du temps perdu* : "Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même".

BAZIN insiste sur les concepts de fidélité et de trahison inféodant étroitement l'œuvre cinématographique à sa source littéraire.

Pour Tudor ELIAD il y a ; fidélité minimale, fidélité partielle ou fidélité Maximale, et MICHAEL K, parle de fidélité absente, plus ou moins présente ou très présente.

Dans *Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation* Françoise Baby attribut le mot « niveau » à la fidélité « Au cinéma, on reconnaît généralement trois niveaux d'adaptation qui correspondent à un niveau de «fidélité» ... ».

Il est difficile de transcrire l'image en mots et de changer un lecteur par un public, mais c'est le cas, la plupart des films sont issus d'une adaptation des œuvres littéraires:

« Il ne s'agit pas ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film « comparable » au

roman, ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma. »¹²²

On la retrouve sous trois formes :

3.1. Adaptation stricte (fidèle) :

Le réalisateur tente de transcrire le roman tel qu'il est, il le reprend dans ses moindres détails, il est obligé de rester fidèle au texte original, comme le cas de l'adaptation du roman *La Route* de Cormac McCarthy qui raconte l'errance d'un père et de son fils dans un monde en ruine, réalisé par John Hillcoat, qui a été vraiment fidèle et sa reconstitution était la plus réussie. Mais dans certains cas c'est une mission impossible pour le scénariste ou le réalisateur pour garder le rythme et l'équilibre, d'un côté, il est obligé de faire des suppressions ou des ajouts au niveau des scènes, car reprendre les événements d'un récit de 300 ou 400 pages dans un film qui dure 1 :30 h ou 2 h se n'est pas évident, il sera obligé d'opérer quelques modifications :

« ... caractérisée par un haut niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. On ne retrouvera dans le produit final que les modifications imposées par le changement de médium et par l'observance des contraintes que ce changement entraîne. »¹²³.

Germinal de Claude BERRI (1993) tiré de l'œuvre éponyme de ZOLA présente un bon exemple d'adaptation fidèle où le cinéaste imprégné de l'œuvre littéraire, suit au plus près le récit romanesque

3.2. Adaptation libre (AMPLIFICATRICE):

Contrairement à l'adaptation stricte ou fidèle où le réalisateur tente de respecter le texte original, l'adaptation libre ou amplificatrice se permet de faire des changements, on ajoute ou on enlève des scènes, des éléments pour attirer un large public, comme dans *Notre-Dame de Paris* adapté par DIETERLE en 1939, *Une partie de campagne*, nouvelle de Guy de MAUPASSANT, adapté par Jean RENOIR et *Le colonel Chabert* adapté par

¹²² BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, 1976, p.126

¹²³ Françoise Baby, *Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation*, Études littéraires, vol. 13, n° 1, 1980, p.12.

René le HENAFF en 1943 on ne trouve pas une grande fidélité au texte originale, les scènes sont amplifiées suite à des exagérations au niveau technique et esthétique :

« ... caractérisée par un degré moindre de fidélité à l'œuvre originale. On y retrouve non seulement les transformations citées précédemment, mais aussi certaines additions ou transformations de l'adaptateur. Elles ne doivent cependant pas modifier fondamentalement le sens et la portée de l'œuvre originale. »¹²⁴

Le but est de satisfaire le nombre le plus possible, et d'éviter l'ennui du public.

3.3. Adaptation dite « d'après » (transposition) :

Ce type d'adaptation laisse libre cours à la créativité du réalisateur qui se permet de changer le titre, la structure de l'œuvre en ajoutant des scènes inédites et même de le réécrire :

« ... les meilleures adaptations ne sont pas forcément les plus fidèles. Ce qui compte c'est de retranscrire l'émotion que l'on a expérimentée à la lecture sur un écran. Il faut rester fidèle à son envie d'adapter, pas forcément au livre lui-même ».¹²⁵

Marcel L'HERBIER change le titre de *Un drame au bord de la mer* en *L'Homme du large*. Il rebaptise les personnages et donne une place importante dans le film au documentaire sur le folklore breton.

« HITCHCOCK s'est inspiré de la nouvelle de Daphnée DU MAURIER pour produire son scénario qui n'avait de commun avec l'œuvre que le titre et les prémisses. Le long prologue et toute l'intrigue sentimentale du film ont été rajoutés. Dans la nouvelle de DU MAURIER, la seule question reste : comment détruire le monstre ? Dans *les Oiseaux* d'HITCHCOCK, l'homme ne songe plus qu'à essayer de se défendre ; à aucun moment il n'envisage une action d'envergure pour exterminer les volatiles, car son esprit n'est plein que de la terrifiante interrogation sur le pourquoi de cette attaque, sur la cause de cette révolte des animaux les plus offensifs de la création ».

« ... caractérisée par un faible niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. En effet, l'auteur s'inspire plus ou moins directement de l'œuvre d'origine, la plupart du temps d'ailleurs, surtout au niveau de

¹²⁴ Françoise Baby, op.cit, p12.

¹²⁵ *Idem.Ibid*

l'armature. Elle entraîne donc généralement un travail important de création de la part de son auteur. »¹²⁶

1. Les techniques de l'adaptation cinématographique :

L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire a pour but de recréer une œuvre artistique la plus proche possible du texte original (le roman).

Cette recréation artistique doit suivre des normes de travail pour nous donner une réussite, et pour cela, il faut suivre une démarche qui se compose de deux phases :

- ❖ La première s'intitule « Les démarches de l'adaptation cinématographique », elle consiste à nous montrer comment faire l'acquisition légale de l'œuvre.
- ❖ Le deuxième s'intitule « le travail de l'adaptation cinématographique », dans cette deuxième phase nous allons voir comment un roman se transforme en film : ses méthodes, et ses processus.

1.1. La démarche de l'adaptation cinématographique :

Avant de débiter le travail d'adaptation, il faut se renseigner sur les droits du roman. Il y a deux catégories :

1.1.1. Lorsque l'œuvre tombe dans le domaine public : après que le délai de 70 ans qui suit la mort de l'auteur est passé, l'œuvre tombe dans le domaine public c'est à dire, qu'ont pu utiliser le roman sans faire aucune demande, et sans payer aucun sou.

1.1.2. Lorsque l'œuvre est protégé : si l'œuvre n'est pas encore dans le domaine public, c'est l'auteur ou l'éditeur ou l'héritier qui possède les droits du livre , c'est -à- dire que l'œuvre est protégé et personne n'a le droit de l'adapter sans faire une demande, et cette demande soit acceptée , généralement suite à une négociation.

Le contrat des droits est signé avec le producteur, pas avec le scénariste, pour deux raisons :

- ❖ Ce genre d'option coute une fortune
- ❖ Si le scénariste ne travaille pas avec un producteur, il n'a aucune chance que son scénario soit tourné.

¹²⁶ Françoise Baby, op.cit, p12.

Mais il y a un cas exceptionnel, si le scénariste par miracle peut convaincre l'auteur ou l'une des personnes ayant les droits de le lui donner gratuitement sans aucune condition, il peut donc le produire seul sans l'accord du producteur. Après avoir signé le contrat, c'est au tour du scénariste de se mettre au travail.

1.2. Le travail de l'adaptation :

L'adaptation cinématographique des œuvres littéraires est un passage très important, elle nécessite un travail d'équipe, long et spécifique, il demande des années de travail (l'adaptation du roman *Le Nom de la rose* a duré cinq ans).

Avant de commencer le travail le scénariste doit tout d'abord maîtriser à la perfection le roman qu'il va adapter, pour pouvoir retirer les éléments importants qui seront la base du scénario :

« un scénario met en scène un protagoniste qui, à partir d'une situation de base (exposition) va vivre un événement fort (incident déclencheur), qui le pousse à déterminer un but (objectif). Le personnage va alors tout mettre en œuvre pour atteindre cet objectif, malgré les nombreux obstacles, de plus en plus forts, qui jalonnent son parcours. Cette quête le mène jusqu'à un point de conflit extrême (climax). On sait alors s'il a ou non atteint son objectif (réponse dramatique) et quelles vont être les conséquences de sa quête sur son existence (résolution). »¹²⁷

Donc, ces éléments sont :

- ❖ **Le thème :** le point de départ de l'histoire, le sujet, l'idée générale, qui peut être détecté une fois la lecture est terminée, et le résumé général est fait.
- ❖ **L'intrigue :** elle représente une succession des faits ou bien des actions qui forment la trame d'un film ou d'un roman, elle est constituée de séquences, qui signifie de passage qui forme une unité sur le plan du temps, actions, lieux et personnages.
- ❖ **Le protagoniste :** personnage important dans un film ou roman, c'est lui qui mène l'intrigue, il est mis en œuvre pour atteindre l'objectif de l'histoire, pas forcément le personnage principal, mais il a la responsabilité d'avancer l'intrigue.

¹²⁷ <http://www.scenario-buzz.com/2010/01/07/comment-ecrire-une-adaptation-litteraire/> (consulté le : 17-05-2014).

- ❖ **Le conflit** : c'est un affrontement dans l'histoire, un désaccord sur une idée, des actes ou des procédures, se qui va pousser le protagoniste à mener la quête.

Une fois les éléments qui constituent le schéma du scénario sont déterminés, le travail de l'adaptation débute. Il est devisé en trois étapes :

1. L'organisation :

Elle est présentée sous trois actes :

1.1. L'exposition : elle permet de présenter brièvement le protagoniste, son univers, sa situation au début du film. Soudain l'événement perturbateur, l'incident déclencheur, qui va provoquer le déséquilibre chez le personnage et le pousse à faire un choix très difficile, essayer de nouvelles choses, ou faire de nouvelles expériences. Donc le héros a un objectif, une quête à réaliser, et l'histoire peut commencer.

1.2. Le développement : il représente la partie la plus importante du scénario, le protagoniste fait tout son possible pour atteindre son objectif en faisant face à de nombreux obstacles qui s'enchainent sans cesse jusqu'à son retour. Le protagoniste doit faire face aux conflits, et mener un combat contre un personnage ou un événement, qui va déterminer s'il va atteindre son objectif ou il va échouer.

1.3. Le dénouement : c'est la dernière partie du film, et la plus bref du scénario, elle montre les résultats et les conséquences de l'histoire. C'est la partie où tout rentre dans l'ordre, et le protagoniste a terminé sa quête et accomplit son objectif.

2. La suppression des éléments qui représentent un obstacle pour la progression des actions

Elle est réalisée par :

2.1. La fusion : Elle a pour but de fondre les caractéristiques de plusieurs personnages en un seul.

2.2. Le montage :

C'est une technique matérielle qui permet de mettre les plans, elle a le pouvoir de déterminer construction du récit. « ...opération technique et esthétique qui consiste à coller les plans bout à bout pour constituer des séquences, organiser leur ordre et leur enchainement. »¹²⁸

¹²⁸ Evelyne Amon, Yves Bomati, *Méthodes et pratiques du français au lycée*. Magnard.200. p130.

2.2.1. Montage cut :

Il est le plus simple et le plus courant, il représente le passage d'un plan a un autre, sans faire aucune liaison.

2.2.2. Montage chronologique :

« Il présente l'action dans l'ordre de son déroulement temporel »¹²⁹

2.2.3. Montage alterné :

« Il juxtapose des actions simultanées »¹³⁰

2.2.4. Montage parallèle :

« Il juxtapose des actions éloignées dans le temps ou l'espace »¹³¹

2.2.5. Montage court :

Pour donner un effet d'accélération, la succession de plans se fait brièvement.

3. L'état d'âme exprimé en action :

Elle permet de montrer ce que le personnage ressent, son état d'âme, ses souvenirs, et ses émotions, se qu'il y a à l'intérieur de lui, grâce à des gestes et des actions.

4. Le rétrécissement des scènes et dialogues :

Elle ne doit pas dépasser les trois minutes.

5. Le travail du son :

5.1. Le mixage :

C'est une opération qui permet de conjuguer les bandes sonores (paroles, musique, bruits...) avec la bande image.

5.2. La voix off :

Elle se dit d'un son, d'un bruit, d'une réplique, d'un commentaire, ou d'une musique dont la source n'est visible ni hors-champ ni dans le plan: « dialogue prononcé par un personnage qui n'est pas à l'écran, parfois, c'est aussi l'illustration sonore des pensées du personnage à l'écran par le biais des musiques ou de bruits »¹³² .

¹²⁹ Evelyne Amon, Yves Bomati, *op. cit*, p130.

¹³⁰ *Idem. Ibid.*

¹³¹ *Idem. ibid.*

¹³² LENOIR, N., *le glossaire des termes techniques liés à l'écriture de scénario*, [http://www.nidinfo.com/html/reportage_nath_7.htm], [en ligne s.l.n.d], consultée le : 18/05/2014.

5.2.1. Son d'ambiance :

La plupart du temps sa reconstitution est faite au studio, il y a des bruits produits par la nature comme la pluie ou le vent, ou des bruits produits par les comédiens comme par exemple bruits de pas.

5.2.2. La musique de scène : Lorsque par exemple l'un des personnages allume la radio, un disque, ou bien lorsqu'elle accompagne l'histoire et l'image.

5.2.3. Les dialogues : C'est la discussion entre les personnages, elle peut être enregistrée en direct ou en post-synchronisés.

5.2.4. Le silence : Il est très rare et délicat, mais il a beaucoup de signification.

6. Rendre le protagoniste le plus actif possible :

Le but est d'attirer le nombre le plus possible de spectateurs, et chacun puisse s'identifier à lui.

7. Une entrée rapide au cœur de l'histoire :

Le scénariste, à l'aide d'une image forte en signification, il doit faire des présentations brèves.

8. L'invention des éléments :

Lorsque le roman ne contient pas un ou plusieurs éléments, le scénariste va inventer quelques éléments pour combler le manque.

9. L'infidélité au texte original :

Le scénariste ne peut pas être fidèle au texte original, il doit faire des changements au niveau du texte ou des scènes, pour donner du potentiel au film et éviter que le public s'ennui.

Ces neuf étapes représentent le travail que fait l'adaptateur pour réaliser le film à base d'un roman, mais dans la réalisation de chaque film, le scénariste prends toute sa liberté, et laisse recourt à son imagination et à son sens de création.

Chapitre 2 :
De l'écrit à l'écran

- 1. Le palimpseste**
- 2. Le face à face :**
 - 2.1. Les personnages face aux acteurs**
 - 2.2. L'espace narratif face au décor filmique**
 - 2.3. Le temps narratif face à l'image
cinématographique**

1. Le palimpseste :

Dés le début de la lecture du roman, Jean .Jacques .Annaud, réalisateur et scénariste français a eu le coup de foudre pour le livre, et décida de l'adapter au cinéma quelques années plus tard, le septième art a vu naître le film. :

« (...) A la page 200, j'appelais mon agent Jean- Luis Livi pour lui demander d'acheter les droits. J'en étais à la page 300 quand il m'a rappelé pour me dire que les droits étaient pris, à la page 350, j'apprenais que la télévision italienne , la RAI , était l'acheteur, à la page 400, je demandais à Livi de me décrocher un rendez- vous avec Umberto Eco et un autre à la RAI, à la page 450, les deux rendez- vous étaient obtenu. »¹³³

Annaud était motivé et bien déterminé à faire une adaptation, et il s'y voyait déjà dedans, la seule chose qui lui restait était de convaincre Eco :

« Il a du me prendre pour un fou. Je lui ai exposé mon intime conviction que ce livre avait été écrit pour moi. Je lui ai juré que je trouverais le cuir avec lequel on fabriquait les sandales des franciscains et la taille exacte de la tonsure des Bénédictins... »¹³⁴

Fasciné par le roman, il réalise l'un de ses meilleurs films, un classique immortel qui lui offre son deuxième Box- office après *La guerre du feu* (1981), sorti en 1986, il devient le culte et entre par la grande porte dans l'Histoire du cinéma grâce à la perfection du travail du réalisateur .

Avec un budget de neuf millions de dollars, notre réalisateur a pu travailler le moindre détail dans le film. Costumes, neige artificielle et décors. Pour faire le plus grand décor de sa vie, Annaud a du visiter plus de trois cents monastères pour faire la reconstitution de l'abbaye.

Le choix des acteurs n'était pas non plus une étape facile : pour trouver les acteurs qui interpréteront au mieux le charisme des personnages du roman, Annaud a du

¹³³ <http://www.jjannaud.com/index.htm>, consulté le 27/05/2014.

¹³⁴ *Idem. Ibid.*

demander à des ‘ casting directors’ de Paris, Madrid, Rome, New York, l’Allemagne et Los Angeles de les chercher.

Séduit par le roman, il considérait son adaptation comme un défi à relever : « (...) *avec ces 511 pages condensées en un film de deux heures , je pouvais y arriver . C’était il est un vrai défi insensé mais je suis fou de bonheur à l’idée de l’avoir relevé. »*¹³⁵

« Palimpseste » est un mot qui vient du grec ancien *palimpsestos* « gratter de nouveau », il désigne un manuscrit écrit sur un autre sans supprimer le premier. Cette méthode fut utilisée au Moyen Âge par des moines copistes, à l’époque le parchemin (papier réalisé à base de peau de mouton ou de chèvre) était très cher, donc ils réutilisaient les anciens manuscrits pour y copier de nouveaux. C’est le mot qu’Annaud a choisi pour qualifier son adaptation :

*« Quant à l’adaptation, je préférerais, en accord avec Umberto Eco, parler de palimpseste, penser que le livre est le palimpseste du film. Je rappelle que d’après Le Robert le palimpseste est un manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte... mais j’espère que dans ce nouveau l’ancien est encore visibles. »*¹³⁶

Cette adaptation n’est donc pas destinée à être fidèle au matériau d’origine qui est l’œuvre d’Umberto Eco , c’est- à- dire Annaud s’est attaché à simplifier l’intrigue du roman en faisant des suppressions pour atteindre la durée normale de projection , honnête avec son public, dès le début du générique il l’a annoncé : « *A Polimpsest of Umberto Eco Novel* »¹³⁷.

Mots et images sont deux formes d’expression artistique, et le passage d’un roman à un film demande un travail de reconstitution des événements et des modifications.

Annaud a opéré des modifications au niveau du film, parce que l’histoire est racontée par un moyen de communication et d’expression différent, c’est une façon de s’adapter au public et à l’époque qu’il veut toucher :

« Si le film perd en ambiguïté et en signification par rapport au roman, sa réussite tient cependant précisément dans son infidélité, dans

¹³⁵ <http://www.jjannaud.com/index.htm>, consulté le 27/05/2014.

¹³⁶ *Ibid.*, consulté le 02/06/2014.

¹³⁷ Générique d’ouverture du film.

sa prise de distance volontaire, qui ne relève pas seulement du changement d'époque. Le film n'est pas le roman, il en dit le moins possible pour en montrer le plus possible »¹³⁸.

J.J. Annaud a gardé la forme du roman c'est-à-dire le même titre du roman *Le Nom de la rose* mais il a effectué des changements au niveau du fond, l'histoire est la même, mais le réalisateur était néanmoins fidèle aux détails et au contenu, il s'est donné comme tâche de simplifier et sublimer pour présenter le meilleur, un film de qualité, mais, aussi pour nous une nouvelle lecture et un nouveau regard sur l'œuvre.

Ainsi, Annaud s'est permis de faire quelques modifications du début et la fin, parce que les mots et les images ne s'expriment pas de la même façon, chacun d'eux a ses propres codes, dans notre roman le narrateur a dit que : « *Et comme nous fumés descendus de nos animaux,...* »¹³⁹ (p.31), par contre au cœur du film Guillaume et Adso ont franchis le seuil de l'abbaye ils n'étaient pas sur le dos de leurs animaux, ils les tiraient avec eux,

Aussi, dans le film l'abbé souhaite la bienvenue à Guillaume dans la cellule où il dormait avec Adso, mais dans le roman cette scène s'est déroulée sur le seuil de l'abbaye : « (...) *sur le seuil se tenait l'Abbé (...) puis il l'embrassa en le baisant sur la bouche et en lui donnant sa sainte bienvenue(...)* »¹⁴⁰(p.31), mais dans le film, l'Abbé n'est pas présent sur le seuil de l'abbaye, mais il était en train de discuter avec Jorgre de Bourgos le gardien de la bibliothèque labyrinthique et Malachie de Hildesheim le frère bibliothécaire au cœur de l'abbaye (une scène ajoutée par le scénariste).

La fin du roman était aussi un peu travaillée, le réalisateur a terminé son film par la mort symbolique du personnage historique Bernard Guidoni, contrairement au roman où on le voit repartir à Avignon, accompagné de ses prisonniers et des représentants de la Papauté, une fois sa mission de sabotage de la rencontre accomplie.

Dans le film on n'a pas adapté le passage où le cellérier accompagnait Adso et Guillaume à leur cellule dans l'hôtellerie : « *Le cellérier était un homme adipeux et d'aspect vulgaire mais jovial (...) Il nous conduisit à nos cellules dans l'hôtellerie.* »¹⁴¹ (p.34)

Dans le film on a également supprimé quelques passages, c'est-à-dire on n'a pas adapté tous les passages du roman, faute de temps le réalisateur a dû supprimer quelques

¹³⁸ LIEVRE Eloïse, *Pierre Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses*, « connaissance d'une oeuvre », Bréal, 2000, p.99.

¹³⁹ Eco Umberto. *Le nom de la rose*, op.cit, 2012. p.31.

¹⁴⁰ *Idem. Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*p34.

uns pour le bon déroulement du film, comme pour le cheval Brunel il a préféré ne pas parler de lui, et de sauter tous les passages qui parlent de lui :

« Brunel ? Comment savez-vous ?(..) Brunel, le cheval préféré de l'abbé, le meilleur galopeur (...) les empreintes des sabots d'un cheval (...) A belle et égale distance l'un de l'autre, ces signes disaient que le sabot était petit et rond, et le galop d'une grande régularité (...) la nature du cheval et le fait qu'il ne courait pas désordonnement comme fait un cheval emballé. » ¹⁴²(pp.29.30)

Aussi pour une lettre lors des retrouvailles, Guillaume a remis une lettre à l'Abbé : « ...comme vous le dira la lettre que je vous remets (...) L'Abbé prit la lettre munie des sceaux impériaux... »¹⁴³ (p.32), dans l'adaptation cinématographique du roman on a sauté ce passage.

J.J.Annaud s'est permis de faire plusieurs clins d'œil dans le film pour Eco , comme par exemple Guillaume de Baskerville s'extasie dans la bibliothèque sur un livre d'Umberto de Bologne, la ville où Umberto Eco était professeur.

Lors de l'adaptation cinématographique du roman, on n'a pas vraiment respecté l'ordre chronologique, les scènes étaient échangées, comme par exemple la scène où Adso et Guillaume ont rencontrés Salvatore pour la première fois et celle lorsque ils ont rencontré Ubertyn de Casal étaient échangés.

La modification a touché aussi les personnages, Jorge de Bourgos dans le film est le doyen de l'abbaye, mais dans le roman ce n'est pas le cas, ce rôle était attribué à Alinando de Grottaferrata, aussi Adso dans le roman est bénédictin, dans le film il est franciscain.

Dans le film on a donné beaucoup d'importance à la trame romanesque de l'enquête policière, se qui lui a donné une allure de thriller et une ambiance angoissante .Cette importance donnée à l'enquête policière a pour conséquence la suppression de quelques sujets essentiels du texte original (*Le Nom de la rose*) comme la question du rire, l'amour et la pauvreté dans l'église

Cette adaptation cinématographique a mis en valeur un sujet très important qui consiste en une opposition entre la raison et la scientificité de l'esprit (représenté par

¹⁴² Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op. cit. p. 30.

¹⁴³ *Ibid.* p.32.

Guillaume) et la foi aveugle, les dogmes, la croyance en le surnaturel (représenté par l'église).

C'est vrai que Jean Jacques Annaud nous a présenté un « palimpseste » en réécrivant son histoire sur celle d'Umberto Eco, il s'est permis de supprimer certaines scènes et à modifier d'autres, et de mettre l'accent sur certaines thématiques et ignorer d'autres, mais le résultat est formidable, il a vraiment relevé le défi.

2. Le face à face :

2.1. Personnages face aux acteurs :

« Toute histoire est histoire des personnages. »¹⁴⁴

Le personnage dans le roman est un être pas comme les autres, il est fictif mais toute l'histoire tourne au tour de lui, constitué peu à peu et tous le long du récit, apparence humaine, un nom, une situation sociale et même des traits physiques particuliers, cette constitution n'est pas gratuite, chaque petit détail évoque quelque chose, le lecteur de son côté peut s'identifier au personnage s'il y retrouve ses propres émotions.

Un être de papier avec un langage propre à lui qui s'enrichit grâce aux actions qu'il accomplit et aux paroles qu'il échange avec les autres personnages.

Et pour, le personnage du cinéma on peut dire que : « *L'homme à l'écran s'apparente beaucoup plus à l'homme dans le roman et se distingue de l'homme à la scène* »¹⁴⁵, un être iconique avec une personnalité révélée par son environnement, son dialogue aussi et surtout par ses actions, actualisé par le cinéma, le personnage dans une adaptation cinématographique est incarné par un **acteur**, corps, voix, vêtements et même personnalité, il donne tous pour nous fournir une bonne interprétation du personnage romanesque.

¹⁴⁴ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, 2005.p.44.

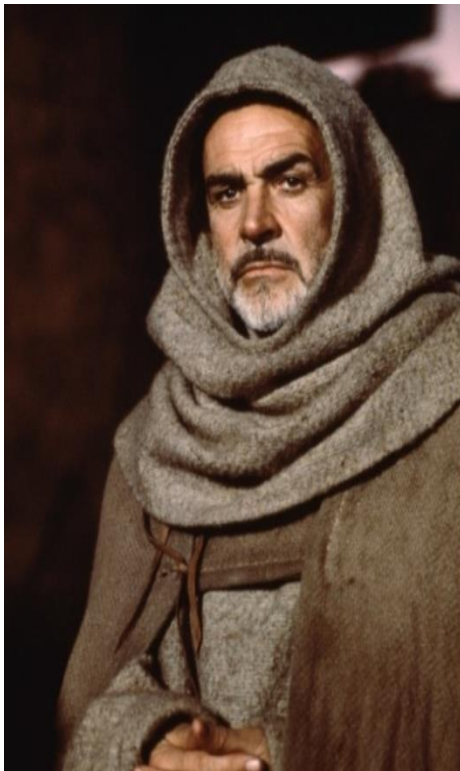
¹⁴⁵ Lotman, I, *esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Editions Sociales, 1977, p. 148.

Ce qui fait la différence entre le personnage romanesque et le personnage cinématographique est *l'imaginaire*, dans le roman une grande place est dédiée à l'imagination du lecteur, contrairement au cinéma qui tue l'imaginaire et nous propose une représentation fixe et précise du texte, différente de celle que le lecteur a forgé dans son imagination on lisant la version papier de l'histoire (le roman), d'où des fois une déception se fait sentir (lors d'une adaptation cinématographique non réussite) .

Umberto Eco dans son roman n'a pas donné beaucoup d'importance à la description minutieuse de ses personnages, selon lui ce qui compte le plus est le physique rien d'autre: « *Dans les pages qui suivent, je ne veux pas m'attarder à des descriptions de personnes- sauf quand l'expression d'un visage, ou un geste (...) rien n'est plus fugace que la forme extérieure, qui fane et se métamorphose* »¹⁴⁶ (p.17)

Guillaume de Baskerville :

Ancien inquisiteur et moine franciscain, Guillaume de Baskerville est le personnage principal qui mène deux enquêtes à la fois, la première consiste à élucider une affaire des meurtres dans l'abbaye, et la deuxième à trouver un terrain d'entente entre les hommes du pape et les franciscains, mais malheureusement il a échoué dans sa deuxième mission.



Admiré par son disciple Adso qui le considère plus que son maître : « (...) *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* »¹⁴⁷ (p.17), il le décrit alors physiquement :

«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 conférant à son visage

¹⁴⁶ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Le Livre de Poche.2012.p.17.

¹⁴⁷ *Idem. Ibid.*

l'expression de quelqu'un qui veille (...) son menton aussi révélait en lui une forte volonté, même si son visage allongé et recouvert d'éphélides (...) pouvait parfois exprimer incertitude et perplexité (...) certains toupillons de poils jaunâtres qui sortaient de ses oreilles et ses sourcils touffus et blonds (...) il était déjà très vieux , mais son corps infatigable (...) Son énergie paraissait inépuisable (...) »¹⁴⁸ (pp.17. 18)

Et moralement : « *plus sage (...) le charme de sa parole et la sagacité de son esprit (...) homme curieux* »¹⁴⁹ (pp. 17.19)

Pour le choix du nom de ce personnage, il s'agit d'un clin d'œil à Guillaume d'Occam et son principe, dit du rasoir d'Occam, mais aussi à Sherlock Holmes (en particulier au roman d'Arthur Conan Doyle *Le Chien des Baskerville*). Dans ce roman Guillaume de Baskerville est le disciple de Roger Bacon qui est en réalité un savant anglais du XIII^e siècle.

Dans l'adaptation cinématographique du roman, ce personnage est interprété par Sean Connery, un acteur britannique, célèbre pour avoir interprété le rôle de James Bond à sept reprises, il a tellement insisté pour obtenir ce rôle dans cette adaptation, malgré que le réalisateur du film Jean Jacques Annaud n'était pas d'accord, mais le résultat était formidable , le film a reçu un succès incroyable et l'acteur aussi a reçu le *British Academy Film Award du meilleur acteur*, le personnage romanesque est bien interprété , l'acteur a réussi à entrer au cœur de l'être de papier et de jouer son rôle à la perfection , sur le plan physique (voir figure 1) et sur le plan moral , on ne trouve aucune différence entre les deux personnages (romanesque et cinématographique).

Adso de Melk :

Narrateur du récit et aussi un personnage, il joue le rôle du disciple et secrétaire de Guillaume de Baskerville. Un jeune novice bénédictin, le but de sa présence avec Guillaume est tout simplement d'apprendre, il a même apporté une aide précieuse à son maître lors de l'enquête.

¹⁴⁸ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op.cit .p.17.18.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p17.19.

Le nom d'Adso de Melk, nous vient de l'abbaye qu' Umberto Eco s'est inspiré pour son roman 'L'abbaye bénédictine de Melk'.

Comme on l'a dit au début, Adso est le narrateur dans le roman, donc il n'a pas donné beaucoup d'importance à faire sa propre description, sauf ses états d'esprit comme : terrifié, naïf et ivre d'amour...etc.

Le personnage cinématographique d'Adso est interprété par Christian Slater, acteur Américain, il avait à l'époque que 17 ans, mais grâce à son talent et son travail il a réussi à décrocher son premier succès au cinéma.

Il était star-struck comme il disait, paralysé par la star qu'est Sean Connery. Je lui ai conseillé de faire le contraire justement [...]. Sean aimait beaucoup Christian, il le traitait comme un bambin mais il avait compris que Christian avait beaucoup de répondant. Christian savait très bien son texte, il était très spontané, et le mariage s'est fait très vite.¹⁵⁰, Ce rôle lui a ouvert de nombreuses portes.

La seule différence présente entre Adso du roman et celui du film, dans le roman Adso est bénédictin mais dans le film il est franciscain.

L'abbé Abbon :

C'est l'abbé de l'abbaye où l'histoire du roman se déroule, il est toujours seul.

« *L'Abbé était un homme(...) d'un grand tact, d'une grande allure(...)* »¹⁵¹ (p.40)

Troublé par les meurtres qui ont eu lieu dans son abbaye, il fait appel à Guillaume de Baskerville pour résoudre l'affaire.

Notre jeune narrateur ne s'attarde pas dans sa description : « *l'œil sévère et les joues pâles* »¹⁵²(p.17)

Le mandateur de Guillaume est vu s'entretenir avec lui à deux reprises : la première pour le charger de la mission, la deuxième pour la lui retirer.

¹⁵⁰ <http://www.allocine.fr/article/dossiers/cinema/dossier-18410201/?page=9&tab=0%7C> [archive] Dossier Allociné sur Jean-Jacques Annaud et les rencontres décisives de sa carrière (*La communauté de l'Annaud*).

¹⁵¹ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op. cit ..p.40.

¹⁵² *Ibid*.p.17.

Dans le film, L'abbé Abbon est interprété par l'acteur français de 83 ans Michael Lonsdale, au cœur de l'adaptation cinématographique il apparaît comme un être faible, qui cherche à éviter le scandale pour sauver sa réputation et celle de son abbaye, contrairement au roman, ses motivations sont beaucoup plus ambiguës et étoffées, de même que sa personnalité.

Dans le roman l'abbé meurt dans la bibliothèque asphyxié par Jorge de Burgos, mais dans le film son sort est inconnu.

Jorge de Burgos :

C'est un vieillard aveugle, il est le gardien de la bibliothèque l'abbaye, il travaille dans l'ombre, il apparaît toujours seul à toutes ses apparitions présente des discussions tournant au tour du rire parce qu'il développe une argumentation sur ses dangers sur les attitudes humaines.

Jorge est décrit comme étant aveugle (...), le narrateur parle de ses expressions du visage, grincheux, du ton de sa voix courroucé et menaçante, et de son austérité (...)

À première vue, on voit un homme âgé fragile, aveugle qui ne peut rien faire, mais la vérité il a une grande capacité de faire son travail à la perfection (protéger la bibliothèque et surtout un livre) s'il devrait tuer pour cela.

Pour son personnage Eco s'est inspiré de Jorge Luis Borges et de sa nouvelle *La Bibliothèque de Babel*, qui comme Burgos était bibliothécaire et termina sa vie aveugle.



Eco explique à ce sujet dans son *Apostille au Nom de la rose*¹⁵³ qu'il voulait un bibliothécaire aveugle et que Borges s'est naturellement imposé.

Ce rôle était interprété par l'acteur russe Fédor Chaliapine fils, dans le film c'est le doyen de l'abbaye, mais dans le roman ce n'est pas le cas, ce rôle étant dévolu à Alinardo de Grottaferrata : « (...) est Jorge de Burgos. Plus âgé que quiconque vivant dans le monastère, sauf Alinardo de Grottaferrata(...) »¹⁵⁴ (p.89).

¹⁵³ Umberto Eco. *Apostille au nom de la rose*. Op. cit. p42

Bernard Guidoni :

C'est le seul personnage historique dans le roman, ancien évêque dominicain envoyé par Jean XXII pour commander le régiment d'archers français chargés d'escorter les représentants de la Papauté inquisiteur et auteur d'un célèbre *manuel de l'inquisiteur*. Il fait irruption dans le roman pour mener son inquisition en tant que second enquêteur. Il entre au milieu de l'histoire, toujours accompagné, pas vraiment amical et surtout il est l'ancien rival de Guillaume.

Décrit comme faisant 70 ans, ayant les yeux gris et froids, qualifié par le narrateur de sinistre individu, ne possédant aucune morale et aucun scrupule, ayant le verbe et la parole imposante...

Dans le film, c'est l'acteur américain Fahrid Murray Abraham, qui a interprété ce rôle.

Le roman est fidèle à la réalité historique, on le voit repartir à Avignon, une fois sa mission de sabotage de la rencontre accomplie, accompagné de ses prisonniers et des représentants de la Papauté, contrairement au film où il meurt empalé sur ses propres instruments de torture.

Aussi, le roman nous montre le fanatisme religieux qu'il affiche semble n'être qu'une couverture pour son opportunisme politique, mais dans le film il est présenté comme un authentique chasseur de sorcières .

La jeune fille :

C'est une jeune paysanne dont Adso est tombé amoureux et a fait l'amour avec elle en cachette, c'est la seule présence féminine dans le roman et dans le film, ce que la différencie des autres personnages, elle ne porte ni nom ni prénom. Dans l'adaptation cinématographique du roman le rôle de la jeune fille est interprété par l'actrice chilienne Valentina Vargas

Le narrateur la décrit et ne laisse aucun détail s'échapper : « (...) *la vierge noire mais toute belle dont parle le Cantique. Elle portait une pauvre robe élimée de toile écrue qui s'ouvrait (...) sur sa poitrine, et cou un collier de menues pierres colorées(...) sa tête se*

¹⁵⁴ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op. cit .p.89.



dressait fièrement sur un cou blanc comme une tour d'ivoire, ses yeux étaient clairs comme les piscines de Heshbon, son nez était une tour de Liban, (...)sa chevelure m'apparut comme un troupeau de chèvres, ses dents comme des troupeaux de brebis(...) belle comme la lune, resplendissante comme le soleil(...) »¹⁵⁵ (pp.265.266)

Autres personnages :

- **Les moines de l'abbaye :**

- Adelme d'Otrante : Frère enlumineur et première victime, dans le film Aucun auteur n'a interprété ce rôle, parce que le personnage est mort avant que l'histoire débute, sa mort était l'élément déclencheur (On a parlé de lui dans le film).
- Venantius de Salvemec : Frère copiste et traducteur de grec. Deuxième victime, dans le film ce rôle est interprété par Urs Althaus.
- Alinardo de Grottaferrata : Doyen des moines, gâteux.
- Malachie de Hildesheim : Frère bibliothécaire, sombre et sévère. Cinquième victime, dans le film ce rôle est interprété par Volker Prechtel.
- Bérenger d'Arundel : Assistant bibliothécaire. (Troisième victime), dans le film ce rôle est interprété par Michael Habeck.
- Walde de Hereford : Enlumineur.
- Magnus d'Iona : Enlumineur.
- Raban de Tolède : Enlumineur.
- Patrice de Clonmacnoise : Enlumineur.
- Salvatore : Assistant du cellérier, ancien hérétique dolcinien. Difforme, rustre mais rusé, dans le film ce rôle est interprété par Ron Perlman.
- Nicolas de Morimonde : Frère verrier.
- Bence d'Upsala : Copiste. Assoiffé de savoir.
- Rémigio de Varragine : Frère cellérier, ancien hérétique dolcinien, dans le film ce rôle est interprété par Helmut Qualtinger.
- Aymar d'Alexandrie : Copiste. Moqueur et cynique.

¹⁵⁵ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. op. cit .2012.p.265.266.

- Séverin de Sant'Emmerano : Frère herboriste.(Quatrième victime), dans le film ce rôle est interprété par Elya Baskin.
- **Les franciscains :**
 - Jérôme de Caffa - Evêque de Caffa, dans le film ce rôle est interprété par Franco Valobra.
 - Bonagrazia de Bergame - Frère franciscain.
 - Bérenger Talloni - Frère franciscain et théologien.
 - Guillaume Anlwick - Frère franciscain.
 - Hugues de Newcastle - Frère franciscain, dans le film ce rôle est interprété Vernon Dobtcheff.
 - Arnaud d'Aquitaine - Frère franciscain.
 - Michel de Césène - théologien réfugié à la cour de Louis de Bavière après son excommunication par le pape. Chef de la délégation franciscaine.
 - Ubertyn de Casale : Théologien en fuite aux thèses sur l'extatisme à la limite de l'hérésie. Bénédictin dans le roman, devenu franciscain dans le film, ce rôle est interprété par William Hickey.
- **Les représentants de la Papauté :**
 - Bertrand du Pogetto : Cardinal de Rome et chef de la délégation papale, dans le film ce rôle est interprété par Lucien Bodard.
 - Laurent Décoalcon : bachelier d'Avignon.
 - L'évêque de Padoue : identité exacte inconnue.
 - Jean d'Anneaux - Docteur en théologie à Paris, dans le film ce rôle est interprété par Peter Berling.
 - Jean de Baune (alias Giovanni Dalbena): ancien inquisiteur de Narbonne.
 - L'évêque d'Alborea -identité exacte inconnue, dominicain.

2.2. L'espace narratif face au décor filmique :

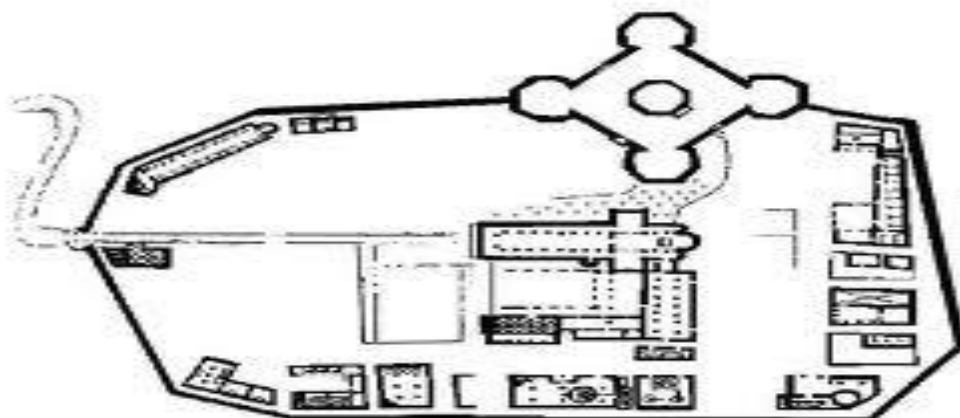
« *Le seul espace véritablement signifiant face aux lieux producteurs de récits [...] est l'espace du roman lui-même* »¹⁵⁶.

L'espace est produit par les pratiques spatiales et sociales de ses habitants. Dans la littérature, l'espace est travaillé par le langage, il participe à la création romanesque, il permet aussi de situer les personnages et leurs actions, réels ou fictifs, clos ou ouverts ; campagne ou ville, il est le fruit de l'imagination de l'auteur.

Les espaces dans les récits ne sont pas des simples lieux où l'histoire se déroule, vécu par des personnages dans toutes ses circonstances, chaque espace cité par l'auteur évoque quelque chose, il a une signification, sa propre image symbolique. Pour faire une bonne analyse il faut suivre ses quelques axes fondamentaux :

- Les catégories de lieux convoqués
- le nombre de lieux
- le mode de construction de lieux
- l'importance fonctionnelle des lieux

Au cœur de notre corpus *Le Nom de la rose*, l'histoire se déroule dans un seul et unique endroit *une abbaye* : « *Que le Seigneur m'accorde la grâce d'être le témoin transparent des événements qui eurent lieu à l'abbaye...* »¹⁵⁷ (p.13), L'auteur dans les pages 22 et 23 du roman a schéma pour faciliter au lecteur la compréhension.



¹⁵⁶ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Presses de l'université de Montréal, éditions l'Harmattan, Paris, 1985, p. 255.

¹⁵⁷ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. op. cit. ,p13.

Une abbaye qui se trouve au nord de l'Italie, c'est un lieu de prières pour les moines, mais aussi un lieu de savoir représenté par une grande bibliothèque labyrinthe qui renferme des ouvrages précieux.

Elle se trouve dans un lieu isolé, au milieu de nulle part, un lieu inaccessible, plus exactement, au cœur d'une montagne : « *Tandis que nos mulets avançaient péniblement dans le dernier tournant de la montagne...* »¹⁵⁸ (p.28), mais une abbaye que l'auteur a pris la liberté de parler et reparler d'elle tout le long de l'histoire : « *De la disposition de l'abbaye, j'aurai l'occasion de parler à plusieurs reprises, et plus en détail...* »¹⁵⁹ (p.32)

Une abbaye renfermée sur elle-même (un monde clos), mais avec une formidable construction, ressemblant à un château avec ses murailles et sa forteresse :

« *...une construction octogonale (...) apparaissait comme un tétragone (...) dont les côtés méridionaux se dressaient sur le plateau de l'abbaye, tandis qu'au septentrion ils paraissaient s'élever des pentes mêmes du mont d'où ils s'innervaient à pic.(...) A mesure qu'on s'en approchait davantage , on comprenait que la forme quadrangulaire produisait, à chacun de ses angles, une tour heptagonale, dont cinq côtes de l'octogone majeur produisant quatre heptagones mineurs, qui vus de l'extérieur apparaissaient comme des pentagones (...) Par sa masse importante , et par sa forme, l'Edifice m'apparut comme plus tard il me serait donné de voir dans le sud de la péninsule italienne Castel Urino ou Castel dal Monte...* »¹⁶⁰ (p. 27. 28).

Travaillée dans chaque détails, rien n'est choisi au hasard, la moindre chose a une symbolique : « *Huit le nombre de la perfection de tout tétragone, quatre le nombre des évangiles, cinq le nombre des parties du monde, sept le nombre des dons de l'Esprit Saint.* »¹⁶¹ (p.28)

L'espace au cinéma se réfère au décor, qui dans une adaptation cinématographique doit être réel et fidèle à l'œuvre, à son époque, à son lieu d'action. Il est le fond de scène du film où les personnages évoluent et les éléments sont distribués, il se définit par rapport au cadre, effectivement l'image est composée dans le cadre, comme en peinture, avec ses volumes et son intérieur du plan ...etc.

¹⁵⁸ Eco Umberto. *Le nom de la rose*, op. cit.,p28.

¹⁵⁹ *Ibid.* p32.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p27.28.

¹⁶¹ *Ibid.* p28.

La structure de l'espace au cinéma se fait à partir des lois et des exigences de la délimitation par des cadres. Il se constitue aussi plan après plan dans le montage où le spectateur articule les différents éléments, reconstitue le référent fictionnel.

Le rôle de l'espace au cinéma consiste à :

- Une reconstitution de la réalité.
- Un fond intérieur, une ATMOSPHERE
- Le rôle des objets dans la création de l'atmosphère

Le décor dans l'adaptation cinématographique de notre corpus est inspiré du château du XIIIe siècle Castel del Monte, c'est une œuvre de Frédéric II du Saint-Empire (depuis 1996 l'édifice est classé au Patrimoine mondial de l'humanité par l'Unesco).

Pour l'intérieur, il était tourné au Kloster Eberbach, ancien monastère cistercien en Allemagne, près d'Eltville (Hesse) (signalé dans le générique), et pour l'extérieur de l'abbaye, il a été créé pièce par pièce.

Dante Ferretti lors de la réalisation du décor n'est pas tombé dans le piège de la description minutieuse de la narration : « *le jardin botanique, autour des deux édifices des balnea et de l'hôpital et herboristerie, qui épousaient la courbe de la muraille(...) autour du cloître : à coup sûr le dortoir, la résidence de l'Abbé et l'hôtellerie(...)* »¹⁶²(p.32), il a tourné son regard et a donné toute son attention aux lieux où les actions se déroulent : les cellules des moines, le réfectoire, les cuisines, la forge, le scriptorium, la bibliothèque interdite...



Pour la statue de la Vierge à l'enfant, que le jeune Adso de Melk vient prier devant elle, est un anachronisme, puisque son style est proche du milieu de la Renaissance. Le réalisateur s'en était aperçu lors du tournage, mais la reproduction de la statue ayant été coûteuse, la production le persuada de tourner avec.

¹⁶² Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op. cit, p32.

On comparant les lieux présents dans leur description romanesque, on ne trouve pas de différence flagrante :

« (...) je pourrais dormir à même une large et longue niche creusée dans le mur de la cellule, où il avait fait disposer de la bonne paille fraîche »¹⁶³ (p.34), au cœur du film la cellule est très bien représentée, de la niche creusée dans le mur à la paille fraîche.

Ici aussi, on a respecté la description romanesque de cet endroit à la lettre, le responsable du décor et toute l'équipe technique ont fait un travail extraordinaire :



« (...) je vis un orgueilleux sur les épaules duquel s'installait un démon en lui plantant les griffes dans les yeux, tandis que deux autres gourmands se déchiraient en un corps à corps répugnant, et d'autres créatures encore, tête de bouc, poil de lion, gueule de panthère, prisonniers dans une selve de flammes (...) Et autour d'eux, mêlés à eux, au-dessus d'eux et sous leurs pieds, d'autres visages et d'autres membres, un homme et une femme qui empoignaient par les cheveux(...) »¹⁶⁴ (p.52).

Pour le scriptorium, le réalisateur a respecté sa description narrative, mais lors du tournage il n'a pas donné la même importance des choses, il nous a donné une idée générale sur le lieu sans se focaliser sur une chose ou un coin bien précis, contrairement à



Eco qui a donné beaucoup d'importance à la description des verrières, et la clarté du lieu.

« le scriptorium (...) il s'offrait(...) dans l'immensité de son espace. Les voûtes, aux voussures point trop hautes (...) soutenues par de robustes pilastres, cernaient un espace inondé d'une très belle lumière, car trois énormes verrières s'ouvraient sur chacun des plus grands côtés, tandis que cinq verrières plus petites perçaient chacun des cinq côtés extérieurs de chaque tour; huit verrières hautes et étroites(...) Le vitrage n'était pas coloré(...) séparé de la

¹⁶³ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op. cit. p.34.

¹⁶⁴ *Ibid.* p.52.

bibliothèque (...) chacun à sa propre table, une table sous chacune des verrières »¹⁶⁵ (pp.81.82).

2.3. Le temps narratif face à l'image cinématographique :

Un siècle, un jour, passé simple, il neige... etc., sont tous des indicateurs de temps qui nous permettent d'ancrer l'histoire dans la réalité. Au sein de la narration on trouve d'un côté le temps de l'histoire représenté par les heures, les années ...etc et d'un autre le temps de la narration représenté par le nombre de pages et de lignes.

Les événements de notre corpus sont lumineusement situés, se déroulent en hiver de l'année 1327 : « (...) *vers la fin de l'année du seigneur 1327 (...) Et heureusement, par cette cristalline matinée d'hiver »¹⁶⁶ (pp.13.28).*

1. Le moment de la narration par rapport au moment de l'histoire :

- La narration ultérieure : le narrateur raconte une histoire qui s'est déroulée avant le moment où il la raconte.
- La narration simultanée : se situe en même temps que se déroulent les faits racontés.
- La narration antérieure : raconte les faits avant qu'ils ne se produisent.
- La narration intercalée : elle introduit une pause dans l'action qui reprend pour être ensuite interrompue.

Dans *Le Nom de la rose* le moment de la narration est **ultérieure**, le narrateur et personnage principal (Adso), relate l'histoire ou bien témoigne des événements qui lui sont arrivés au cours de sa vie, qui datent de 1327 : « *Arrivé au terme de ma vie de pécheur (...) 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 (...) »¹⁶⁷ (p.13)*

2. l'ordre de la narration par rapport à l'ordre de l'histoire :

Le narrateur peut :

- Respecter l'ordre chronologique des événements.
- Faire le retour en arrière (le flash-back).

¹⁶⁵ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op. cit p81.82.

¹⁶⁶ *Ibid.* p13.28.

¹⁶⁷ *Ibid.* p13.

- Faire une projection dans l'avenir.

Dans l'œuvre Umberto Eco a respecté l'**ordre chronologique**, les événements commencent au premier jour et se termine au septième jour, et chaque jour correspond à une partie des événements, qui s'organisent d'une manière linéaire dans l'histoire du roman.

Chaque jour est réparti aux heures qui eux aussi s'organisent de façon linéaire pour faire entrer le lecteur au cœur de la religion et ses règlements :

Mâtine : La nuit entre 2h30 et 3 heures

Laudes : entre 5 et 6h du matin

Prime : vers 7h30, peut avant l'aurore

Tierce : Vers 9h

Sexte : Midi (en hiver, c'est l'heure du dîner)

None : entre 2 et 3h de l'après midi

Vêpres : Vers 4h30

Complies : Vers les 6h

3. La durée de la narration par rapport à la durée de l'histoire :

Peut modifier le rythme du récit en jouant sur le rapport entre la durée de l'histoire et la longueur du texte, on distingue cinq vitesses :

- Le sommaire : résume une longue période en quelques mots.
- La scène : le temps de la narration correspond à peu près au temps de l'histoire.
- La pause : la narration est développée longuement des instants très brefs de l'histoire.

Le sommaire est belle et bien présent dans notre corpus, plus exactement dans le début de chaque chapitre : « *Où a lieu l'écyprose et à cause d'un excès de vertu prévalent les forces de l'enfer* »¹⁶⁸ (p.514). Le sommaire résume et facilite la compréhension des événements.

¹⁶⁸ Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Op. cit. p.514.

Au cours de la narration Guillaume était interrompu, il a eu **une pause**, « *et à présent revenons à nos crimes* »

4. La fréquence de la narration :

Le narrateur est la seule personne qui a la possibilité de pouvoir moduler la fréquence :

- Lorsqu'on raconte une fois des faits qui se sont passés une seule fois (un récit singulatif) .
- Lorsqu'on raconte une fois des faits identiques qui se sont passés plusieurs fois (un récit itératif).
- Lorsqu'on raconte plusieurs fois des faits qui ne se sont passés qu'une fois (un récit répétitif).

Ici, l'auteur ne fait aucune répétition, notre corpus est **un récit singulatif**, chaque jour il y a de nouveaux événements à raconter, c'est ce que le lecteur adore, connaître le plutôt possible la fin de l'histoire.

Entre le récit filmique et le récit écrit, il existe une différence fondamentale puisqu'elle tient au langage même : alors que la langue, dans son système, distingue les divers temps et modes grâce aux verbes, l'image mouvante ne possède qu'un seul registre d'actualisation, le présent. Néanmoins, dire que l'image mouvante est au présent tend à la simplification¹⁶⁹ :

« L'image cinématographique se définit donc moins par sa qualité temporelle (le présent) ou modale (l'indicatif) que par cette caractéristique aspectuelle qui est d'être imperfective, de montrer le cours des choses »¹⁷⁰

1. Le moment :

Dans le film, le réalisateur est resté fidèle au moment de la narration de l'histoire. Le moment est ultérieur car on raconte des événements qui se sont déjà déroulés au Moyen Âge.

¹⁶⁹MUHIRE Théophile, LE REFUS DE LA LINEARITE DANS L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE DE *LA RUE CASES-NEGRES DE JOSEPH ZOBEL*, 2004, p84.

¹⁷⁰ Gaudreault, A, et Jost, F, *le récit cinématographique*, paris, Nathan, 1990, p. 103.

2. L'ordre :

L'adaptation cinématographique d'un récit romanesque est conçue comme étant une technique de remise en scène dans laquelle le réalisateur a le choix de respecter ou pas l'ordre chronologique des événements de l'intrigue.

Dans le cas de notre corpus filmique, le réalisateur s'est permis volontairement de changer certains événements de l'histoire, ce qui explique son choix par rapport aux étapes des événements de l'histoire qui consiste à ne pas respecter l'ordre chronologique de l'intrigue.

Au cœur du film l'abbé souhaite la bienvenue à Guillaume dans la cellule où il dormait avec Adso, mais dans le roman cette scène s'est déroulée sur le seuil de l'abbaye : « (...) sur le seuil se tenait l'Abbé (...) puis il l'embrassa en le baisant sur la bouche et en lui donnant sa sainte bienvenue (...) »¹⁷¹(p.31)

Pour mieux assimiler l'idée de ce changement nous avons opté pour un deuxième exemple qui porte sur deux scènes de rencontre, premièrement celle d'Adso et Guillaume avec Salvatore ensuite avec Ubertin de Casale, quant au film les deux scènes de rencontre sont renversées commençant par la rencontre avec Ubertin ensuite celle avec Salvatore.

3. La durée :

Le rythme, est précisément l'un des effets essentiels que gère la durée. Celle-ci s'évalue à partir du rapport entre l'axe du récit et celui de l'histoire.

La scène correspond aux événements du récit écrit après la suppression de quelques actions du roman comme celle du cheval Brunel car il est impossible de transmettre un récit de plus de 500 pages dans une durée d'une heure et demi ou deux heures. Quant au sommaire dans l'adaptation cinématographique nul renvoie au résumé des événements n'est motionné.

1. La fréquence :

La fréquence prend en charge le nombre de répétitions des événements, dans le cas de l'adaptation cinématographique, Annaud ne fait aucune répétition ce qui rend la

¹⁷¹ Gaudreault, A, et Jost, F, op. cit, p. 103.

fréquence singulatif. Chaque jour on rencontre de nouveaux événements qui se déroulent, aucune trace de flashback ni de répétition dans le déroulement des actions.

Conclusion générale

Défi romanesque face à l'Histoire sous l'œil du cinéma, c'est le thème qu'on a choisi pour notre mémoire de Master, dans lequel nous avons abordé deux concepts l'Histoire et l'adaptation cinématographique, le but de ce travail est de voir le degré de fidélité, en premier lieu le roman vis-à-vis de l'Histoire, et en second lieu le film vis-à-vis du roman, recherches, théories et analyses pour arriver à des conclusions.

Le Nom de la rose est un roman qui a plusieurs niveaux de lectures, intrigue policière, œuvre didactique et historique, en étudiant le roman du point de vue historique, et après une analyse minutieuse nous sommes arrivés à ceci; Umberto Eco dans son récit a mit à nu une réalité purement historique, il a relevé le voile sur des événements qui ont marqués le Moyen Âge.

Ecrire en 1980 une histoire qui s'est déroulée au 14^{ème} siècle, cela relève du talent et des capacités de l'auteur, rappelant aussi qu'Umberto Eco est un grand spécialiste de l'époque médiévale, il a fait des recherches, et il a aussi écrit beaucoup d'ouvrages sur cette mystérieuse époque à la fois obscure et claire.

L'auteur a réussi à faire renaître l'Histoire dans une œuvre de fiction et de lui rester **fidèle** le plus possible, il a aussi pu relever le défi de faire un équilibre entre l'esthétique dans l'écriture et l'écriture historique.

Dans sa reconstitution de l'Histoire, Eco a mit l'accent sur des événements qui ont à la fois marqué le bas moyen Âge, culture morbide (apocalypse), le pouvoir et la puissance de l'église a détruit le peuple et les moines (l'enjeu du pouvoir), elle contrôle tous avec un seul et unique mot *interdit*, le rire est interdit, l'amour et le savoir aussi, sous prétexte que c'est diabolique, une excuse qui était la cause de la controverse entre les franciscains et les bénédictins.

Et, dans l'adaptation cinématographique signée Jean. Jacques. Annaud, nous avons remarqué que le film est un **palimpseste** du roman, certains changements ont été nécessaires, parce que le domaine de la littérature n'est pas comme celui du cinéma, l'écrit et le visuel n'ont pas le même mode d'expression.

Mais le réalisateur a pu faire une balance entre le roman et son adaptation pour garder l'équilibre, son but était de garder l'âme du film et éviter l'ennui au public, le réalisateur a du supprimer et modifier quelques scènes et quelques personnages.

Cette adaptation n'a pas tué le roman, au contraire elle lui a donné une nouvelle, une histoire, une réalité transmise avec des modes de communication et d'expression différents, un mariage entre les deux arts qui a donné naissance à une recreation artistique.

Une recreation artistique qui a connu un succès planétaire, elle a aussi permis d'ouvrir la porte à de nouvelles visions, et de nous proposer une nouvelles lecture de l'œuvre. La rencontre des arts, a pu développer les capacités créatrices du réalisateur qui ne passent pas inaperçues, elles se voient dans la mise en scène, la qualité de l'image (l'esthétique) et aussi comment il a respecté la technique du cinéma, au lieu de se perdre dans les descriptions romanesques.

Pour conclure, on peut dire que le défi a été relevé deux fois, le première avec Umberto Eco dans sa réécriture de l'Histoire, il a marqué le point en respectant les événements historiques, et sans tomber dans le piège de l'esthétique, et la deuxième fois avec l'adaptation cinématographique, Jean Jacques Annaud a pu relever le défi qu'il s'est donné, cette adaptation est devenu l'un des plus grands classiques du cinéma. Tout simplement c'est du grand art.

Références bibliographiques

Corpus :

- Eco Umberto. *Le nom de la rose*. Le Livre de Poche.2012.
- Jean Jacques Annaud, *Le Nom de la rose* (film), 1986.

Autres œuvres de l'auteur :

- Umberto Eco. Apostille au nom de la rose. Livre de poche. 2010.
- Umberto Eco. Art et beauté dans l'esthétique médiévale. Le livre de poche. 2010
- Eco Umberto, *De bibliotheca*, Broché, 2000.
- ECO, U, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- Umberto Eco, *Le Pendule de Foucault*, livre de poche, 1992.

Ouvrages théoriques :

- Alexandre ASTRUC, L'Écran Français, 30 mars 1948 : « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », repris dans *Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo*, Écrits (1942-1984), Paris, L'Archipel, 1992.
- Aristote, *Poétique*, livre de poche, 1990.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, 1976.
- Caton, *Les origines*, broché, 2003.
- Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Presses de l'université de Montréal, éditions l'Harmattan, Paris, 1985.
- CLERC, Jeanne- Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, éd. Nathan, 1993.
- Evelyne Amon, Yves Bomati, *Méthodes et pratiques du français au lycée*. Magnard.2000.
- FARCY, G.-D., *L'adaptation dans tous ses états*, Poétique n° 96, Paris, Seuil, novembre 1993.
- Filteau, C., *Fiction et Oralité*, Limoges, Université de Limoges, 1985.
- Françoise Baby, *Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation*, Études littéraires, vol. 13, n° 1, 1980.
- FRANK N., *JEUX D'AUTEURS, MOTS D'ACTEURS, Scénaristes et dialoguistes du cinéma français*, éd. Institut Lumière/Actes Sud, 1930-1945.
- Gaudreault, A, et Jost, F, *le récit cinématographique*, paris, Nathan, 1990.

- GENGEMBRE, Gérard, « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? », in *Etudes* n°413/4, octobre 2010.
- Gérard, Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Éditions Klincksieck, Coll. 50 Questions, 2006.
- Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, Filio, 1984.
- Jorge Luis Borges. *La Bibliothèque de Babel*, R. Gid, 1963.
- La légende des siècles (extraits tome II). Victor Hugo .Nouveaux classiques Larousse. 1965.
- Le coran.
- LIEVRE Eloïse, *Pierre Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses*, « connaissance d'une oeuvre », Bréal, 2000.
- Lotman, I, *esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Editions Sociales, 1977.
- Paul Veyne. Comment on écrit l'histoire. Points. 2007.
- PINEL, V., *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, éd. Nathan-Université, Octobre 1996.
- Raymond Queneau, *Exercices de style*, Editions Gallimard, 1982.
- SABOURAUD, F., *L'adaptation*, éd. Cahiers du cinéma, coll. les petits cahiers, 2006.
- Thucydide, *l'Histoire de la guerre du Péloponnèse*, livre de poche, 2000.
- VINDT, Gérard ; GIRAUD, Nicole, *Les grands romans historiques*, Paris, Bordas, 1991.
- Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, 2005.
- Yves Stalloni, *Les Genres Littéraires*. ARMAND COLIN, 2008.

Sitographie :

- <http://evene.lefigaro.fr/citations/mot.php?mot=lecture>.
- Mark Lits. www.frankreichforum.org/bourdiertexte.html.
- <http://wikipedia.fr/Resultats.php?q=premiere+de+couverture&projet=article>.
- <http://boitedependore.com/fleurmois/historerose.htm>.
- Lucien, Guissard, *Roman et Histoire* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1990. <www.arllfb.be>.

- Claudie, Bernard, *Évocation historique et équivoque littéraire : le roman historique*, in *Lire écrire*, n° : 13 (2001) < <http://www.crdp.ac-grenoble.fr/lireetecrire/spip.php?article136>>
- <http://www.jjannaud.com/index.htm>
- ↑<http://www.allocine.fr/article/dossiers/cinema/dossier18410201/?page=9&tab=0%7C> [archive] Dossier Allociné sur Jean-Jacques Annaud et les rencontres décisives de sa carrière (*La communauté de l'Annaud*).
- <http://evene.lefigaro.fr/citations/mot.php?mot=lecture>
- <http://www.slate.fr/life/74907/lire-pour-mieux-vieillir>
- http://www.pourlascience.fr/ewb_pages/a/actu-pourquoi-un-bon-roman-change-votre-cerveau-32673.php
- http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/10/11/umberto-eco-je-suis-un-philosophe-qui-ecrit-des-romans_1423637_3260.html
- Mark Lits. www.frankreichforum.org/bourdiertexte.html
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature#Statut_de_la_litt.C3.A9rature_et_d_e_1.27.C3.A9crivain
- http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Voltaire_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_Garnier_tome19.djvu/601
- http://www.fabula.org/atelier.php?La_theorie_litteraire_est-elle_anachronique
- <http://www.linternaute.com/citation/4837/beaute-de-la-litterature-je-perds-une-vache-j-ecris-sa-jules-renard/>
- Jean Le Rond d'Alembert, « *Réflexions sur l'histoire, et sur les différentes manières de l'écrire* » URL: <http://www.eliohs.unifi.it/testi/700/alemb/reflect.htm>.
- <http://www.maxicours.com/se/fiche/2/9/228929.html>
- GASTON- LAGORRE B., Le roman historique, <http://www.crdp-toulouse.fr/docenligne/spip?article18>
- Claudie, Bernard, *Évocation historique et équivoque littéraire : le roman historique*, in *Lire écrire*, n° : 13 (2001) < <http://www.crdp.ac-grenoble.fr/lireetecrire/spip.php?article136>>
- <http://www.info-bible.org/textes/dix-commandements.htm>
- DE GREVE, M., *histoire de l'adaptation*, [www.ditl.info/arttest228.php], [en ligne s.l.n.d],

- LEDDA Sylvain, *Langage verbal et images - Littérature et langage de l'image*, <http://www.academie-enligne.fr/Ressources/7/FR01/AL7FR01TDPA0109-Sequence-03.pdf>.
- FLINN Margaret ; JEANNELLE Jean-Louis, *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*. Revue en ligne.
- <http://www.scenario-buzz.com/2010/01/07/comment-ecrire-une-adaptation-litteraire/>
- LENOIR, N., *le glossaire des termes techniques liés à l'écriture de scénario*[http://www.nidinfo.com/html/reportage_nath_7.htm], [en ligne s.l.n.d]
- <http://www.jjannaud.com/index.htm>
- http://fr.wikipedia.org/wiki/7_%28nombre%29
- <http://fr.mediamass.net/culture/le-nom-de-la-rose/meilleur-de-tous-les-temps.html>.

Dictionnaire :

- ARON, Paul, SAINT JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Presse Universitaire de France, 2002.
- Dictionnaire de l'Antiquité, article Historiographie grecque, édition PUF sous la direction de Jean Leclant, 2005.
- Dictionnaire *Larousse* 2002.
- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Jupiter, Paris.

Thèses consultées :

- Abdou, Mohamed Chemseddine, *structure narrative et quête du sens dans Le Nom de la rose d « Umberto Eco »*, Constantine, université Mentouri, mémoire de magister, année universitaire 2008/2009.
- MUHIRE Théophile, *LE REFUS DE LA LINEARITE DANS L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE DE LA RUE CASES-NEGRES DE JOSEPH ZOBEL*, université nationale du Rwanda, mémoire de licence, mars 2004.

Interview :

- Interview accordé par Umberto Eco à Marie- Françoise Leclère, chef du service Livre à l'hebdomadaire Le point à Milan. 17 /02/2002, à l'occasion de la publication de Baudolino.

Autres références :

- Générique d'ouverture du film.

Annexes

Annexe 1 :

Entretien avec Umberto Eco

Michel Paquot est journaliste indépendant.

Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège

© Université de Liège - <http://culture.ulg.ac.be/> - 22/08/2014

Le Nom de la Rose, un roman aux multiples niveaux de lecture *Vingt ans après sa traduction française, Le Nom de la Rose, le premier roman d'Umberto Eco (docteur honoris causa de l'Université de Liège depuis 1989) publié en 1980 en Italie, reparait augmenté de L'Apostille au Nom de la Rose paru en 1985, sorte de commentaire de l'œuvre et de son processus d'écriture, ainsi que d'une préface inédite où l'auteur signale les quelques modifications apportées au manuscrit original, principalement liées à de rares anachronismes ou à certaines citations latines.*

François Provenzano, élève de Jean-Marie Klinkenberg, chargé de cours en Science du langage et rhétorique à l'ULg, qui a suivi une partie des enseignements du sémiologue à Bologne, apporte quelques clés de lecture du roman.

Le titre du roman, *Le Nom de la Rose*, est extrait d'un vers du *De contemptu mundi* de Bernard de Morlaix (12^e siècle). En 1327, dans une abbaye bénédictine située entre la Provence et la Ligurie, admirée de tout l'Occident pour la science de ses moines et la richesse de sa bibliothèque, un moine est trouvé assassiné.

D'autres suivent, un par jour en l'espace d'une semaine, dans des circonstances extrêmement troublantes. À la demande de l'Abbé, l'ex-inquisiteur Guillaume de Baskerville, franciscain anglais venu s'accorder avec les légats pontificaux sur la question de la pauvreté du Christ, va mener l'enquête. Il est secondé par son jeune secrétaire, Adso de Melk, un novice bénédictin qui rapporte le détail de ces journées dans un manuscrit qui constitue le roman lui-même. Ils peuvent circuler partout, sauf dans la bibliothèque située au dernier étage de l'abbaye et régentée par l'ancien bibliothécaire aveugle, Jorge de Burgos. C'est dans ce climat de plus en plus lourd, fait de non-dits et de méfiance, que survient Bernard Gui, impitoyable inquisiteur missionné par le pape.

- **Diriez-vous qu'il existe deux Umberto Eco, d'un côté le sémiologue, de l'autre le romancier, s'adressant à deux publics différents ?**

François Provenzano : Je pense qu'il existe une intersection importante entre ces deux groupes de lecteurs.

Le Nom de la Rose peut en effet se lire à bien des niveaux différents, et notamment à celui de la sémiotique dans le prolongement des travaux développés ailleurs par Umberto Eco. Il peut être lu comme un polar, accroché par son intrigue, mais aussi comme un roman sur la civilisation médiévale ou comme un roman sémiologique puisqu'il développe toute une réflexion sur l'importance et la signification des symboles, sur la façon dont le sens structure la vie d'une communauté. Par ce livre, Eco est ainsi l'un des rares écrivains à parvenir à combiner une reconnaissance grand public aussi large avec une vraie légitimité littéraire.

- **Pourquoi ce roman a-t-il connu un tel succès ?**

Pour peu que l'on s'intéresse au Moyen-âge, au roman policier ou à la sémiologie, chacun y trouvera son compte. C'est l'une des raisons du succès. Une deuxième tient, me semble-t-il, à son jeu sur les codes narratifs.

Il met en scène la littérature elle-même et notre rapport à elle. Mélanger les codes narratifs, c'est nous faire réfléchir sur nos habitudes de lecture, sur ce qu'est la littérature. C'est aussi un livre qui, tout en possédant un ancrage historique et géographique très fort, aborde des problématiques qui traversent les siècles : le fondamentalisme, le rapport à l'interdit, la bibliothèque comme reflet d'une vision du monde, lieu de tous les savoirs et en même temps de tous les interdits, etc. C'est un roman sur ce qu'est la civilisation occidentale et sur ses héritages.

- **Le thème du labyrinthe est aussi omniprésent.**

Il est, avec la bibliothèque, l'autre face d'une même médaille. Ces deux motifs structurent tout le roman à l'instar d'une bonne partie de la civilisation occidentale dans son rapport au savoir. Ils résument le paradoxe de la question du savoir qui est à la fois ce vers quoi on tend avec frénésie et appétit et ce qui peut mener à la destruction ou faire l'objet d'interdits, de censures.

- **Un autre sujet qui habite le roman est la cécité, la question, liée à toute intrigue policière, de ce que l'on voit et ne voit pas.**

Il puise dans la mythologie, chez Borgès - une des grandes références de l'auteur -, dans la littérature fantastique... Eco a le don pour mettre en musique les grands mythes qui traversent la civilisation occidentale, pas seulement la littérature.

- **Peut-on dire que *Le Nom de la Rose* est un faux roman policier ?**

Il y a finalement très peu de romans policiers qui s'inscrivent dans les codes du genre et les respectent scrupuleusement. Le propre de ce type de romans est plutôt de jouer avec ces codes, de les détourner. C'est ce que fait Umberto Eco : en cela *Le Nom de la*

Rose est un vrai roman policier. Eco pousse l'expérimentation assez loin : il joue sur le point de vue narratif, sur les temporalités - la chronologie des journées est jalonnée de flash-back et d'anticipations -, sur l'intrigue. Il met le lecteur dans la position d'une quête du savoir quelque part un peu frustrée, vouée à l'échec. *Le Nom de la Rose* est en cela un très bon roman policier.

- **On connaît l'intérêt d'Umberto Eco pour la littérature populaire. C'est cela, pensez-vous, qui l'a conduit à écrire un roman ?**

Ce qui traverse tout son travail, ses livres plus pointus comme celui sur l'histoire de la beauté plus vulgarisateur, est de considérer qu'il n'existe pas de frontière entre ce qui serait la culture légitime, élitaine et la culture de masse. Tout son travail consiste à montrer que l'on peut s'adresser à un très large public sans tomber dans la facilité. Et à l'inverse, il est convaincu qu'on ne s'adresse jamais aussi bien aux universitaires qu'en recourant aux codes éprouvés par la culture populaire. Dans ses livres de sémiotique, il multiplie les exemples puisés dans la réalité la plus triviale. Pour lui, les deux cultures se traversent en permanence.

- **Dans *L'Apostille au Nom de la Rose*, à la question du personnage auquel il s'identifie le plus, il répond « *les adverbes* ». Que cache cette boutade ?**

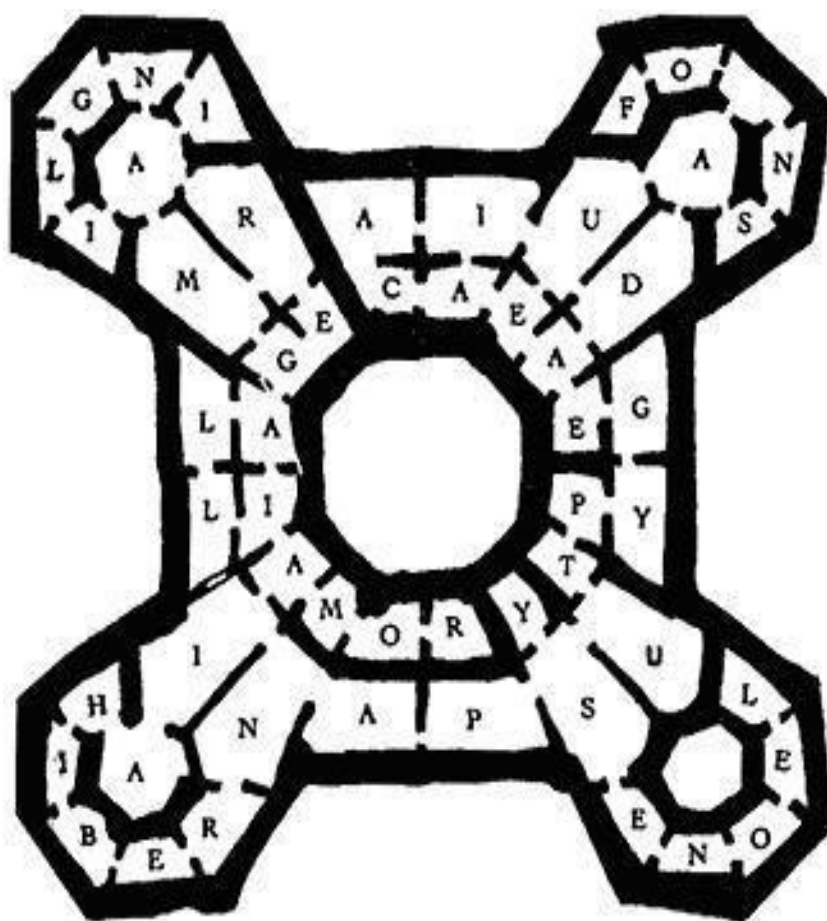
Ses personnages sont des créations de fiction et son intervention en tant qu'auteur tient à la façon dont il va modaliser, par les adverbes, la manière dont ils se déplacent dans l'intrigue. L'adverbe c'est ce qui intensifie, euphémise ou déplace le sens. C'est une manière de dire que c'est là qu'il se situe comme auteur. C'est mon interprétation. C'est peut-être aussi une façon de couper court à toute lecture biographique de son livre.

Michel Paquot

Mars 2012

Annexe 2 :

CARTE DE LA BIBLIOTH7QUE LABYRINTHE



Annexe 3:

FICHE TECHNIQUE DU FILM

- BRACH, ALAIN GODARD, BIRKIN, HOWARD FRANKLIN
- Directeur de la photographie.....TONINO DELLI COLLI, a.i.c.
- Décors.....DANTE FERRETTI
- Montage.....JANE SEITZ
- Musique.....JAMES Réalisateur.....JEAN-JACQUES ANNAUD
- Producteur.....BERND EICHINGER
- Un palimpseste du roman de.....UMBERTO ECO
- Publié aux éditions Grasset
- Scénario.....GERARD HORNER
- Costumes.....GABRIELLA PESCUCCI
- Producteurs exécutifs.....THOMAS SCHUHLY, JAKE EBERTS
- Co-producteur.....FRANCO CRISTALDI
- Producteurs associés.....PIERRE HEBEY, HERMAN WEIGEL
- Organisation de la production.....ANNA GROSS
- Casting.....GIANNI ARDUINI, DOMINIGIUE BESNEHARD, CELESTIA FOX, SABINE SCHROTH, LYNN STALMASTER & Associates, DAVID RUBIN
- Supervision de la production.....GERALD MORIN
- Assistante du réalisateur, Responsable de la continuité, et Supervision du storyboard.....LAURENCE DUVAL-ANNAUD
- Premiers assistants réalisateurs.....GIANNI ARDUINI, VICTOR TOURJANSKY
- Conseiller au script, Responsable du dialogue.....CHRISTOPHER CRUISE
- Assistantes de production.....DANIELA EDELBURG, MARIANNE MUNICHHAUSEN
- Décorateur de plateau.....FRANCESCA LO SCHIAVO
- 1er opérateur.....GIOVANNI FIORE COLTELLACCI
- Superviseur des effets spéciaux.....ADRIANO PISCHIUTTA
- Supervision du maquillage.....HASSO VON HUGO
- Chef accessoiriste.....GIANNI FIUMI

- Responsable des costumes.....ESTHER WALZ
- Mixage.....MILAN BOR
- Conseiller historique.....JACQUES LE GOFF
- Conseiller religieux.....PADRE ANGELO ARPA
- Conseiller pour les accessoires.....FRANÇOISE PIPONNIER
- Conseiller pour les manuscrits d'époque.....FRANÇOIS AVRIL
- Conseiller d'architecture.....JEAN-CLAUDE BONNE
- Conseiller pour le comportement.....JEAN-CLAUDE SCHMITT
- Conseiller liturgique.....PÈRE DESBONNET
- Conseiller pour l'étiquette.....DANIELEALEXANDRE-BIDON
- Conseiller en héraldique.....MICHEL PASTOUREAU
- Dessinateur du storyboard.....NORBERT IBORRA
- Conseiller à la continuité.....MICHEL LEBRUN
- Conseiller pour le dialogue.....CHRISTOPHER DOHERTY
- Traducteur anglais.....JOHN BROWNJOHN
- 2ème opérateur.....ANTONIO SCARAMUZZA
- Premiers assistants opérateurs.....MARCO SPERDUTI, VASCO BENUCCI,
GUIDO TOSI
- Supervision des éclairages.....ROMANO MANCINI
- Chef machiniste.....ALBERTO EMIDI
- Photographe de plateau.....MARIO TURSI
- Son.....FRANKJAHN
- Perchistes.....RAYMOND MEYER, GUNTHER RUCKDESCHEL
- Directeur de production (Italie).....FRANCO CODUTI
- Régisseurs généraux.....KIRSTEN HAGER, JURGEN KUSSATZ, WULF E.
HOFFER, MARCO GIANNON
- Responsable de la post-production.....IKE WERK, JURGEN BIESKE-
FEDDERN
- Services de post-production.....BAVARIA STUDIOS, MUNICH
- 2èmes assistants réalisateurs.....KNUT WINKLER, MARGOT ROTHKIRCH
- Assistants réalisateurs.....STEFANO ECO, ANDREA MARRARI, PIERPAULO
TREZZINI, LAURA PETRELLA-ELEK

- Continuité.....FRANÇOISE PERROT
- Décorateurs.....GIORGIO GIOVANNINI, RAINER SCHAPER
- Acheteur des accessoires.....BRUNO TEMPERA
- Assistants décorateurs.....NAZZARENO PIANA, GABRIELE BINDER, SUSANNA GIOVANNINI
- Assistant décorateur de plateau.....FRANCO CERAOLO
- Enluminures.....ROBERTO CARACCILO, RENATO CARMELINI
- Assistants accessoiristes.....ALDO DE BONIS, THOMAS ROHRIG
- Architectes.....LUIGI SERGIANNI, JOLANDO ROCCHETTI, CLAUSING & WREDE - MICHAEL SCHLUSSEL
- Effets spéciaux.....GIANCARLO MANCINI
- Maquillage.....HANS-JURGEN SCHMELZLE, GERHARD REITINGER, MARGRIT GUTHMANN, FREDERIKE REIMER
- Effets spéciaux de maquillage.....MAURIZIO SILVI, KLAUS BOERNERT, RENATO FRANCOLA
- Maquillage de Mr. Connery.....ILONA HERMAN
- Chef costumier.....ALBERTO SPIAZZI
- Costumiers.....CARLO POGGIOLI, SILVIA GRABOWSKI, EVELINE STOESSER, KURT SCHOENWALDER, ADRIANA MASSERONI
- Couturière.....ANGELA ANZIMANI
- Monteur son.....NORBERT HERZNER
- Monteur paroles.....EVI CLAUDIUS
- Monteur bruits.....FRIEDRICH M. DOSCH
- Monteur musique.....BOB HATHAWAY
- Monteurs du dialogue additionnel.....ILLO ENDRULAT, MONIKA BERGMANN
- 1er assistant monteur.....NANI SCHUMANN
- 2ème assistant monteur.....ANDREAS ALTHOFF
- Assistante monteuse son.....EVELYN LUKAS
- Assistants monteurs dialogue.....CLAUDIA GEHRING, JOHN A. WILLIAMS
- Assistant monteur musique.....RAINER STANDKE
- Assistante au montage (italie).....LORETTA MATTIOLI
- Bruiteurs.....HEINER HARSS, MEL KUTBAY

- Montage négatif.....MARGARETHE BERCHTOLD
- Etalonnage.....RUDOLF IBELHER, CARLO LA BELLA
- Assistant au montage.....CHRISTIAN SCHUBERT
- Son A.D.R.....WERNER BOHM
- Assistant son A.D.R.....WILLY LEITENSSTORFER
- Enregistrement des bruits.....HEINZ DITTLEIN
- Enregistrement de la musique.....ULRICH ULLMANN
- Programmation synthétiseur.....IAN UNDERWOOD
- Ingénieur du son pour la musiqueHARRY SCHNITZLER
- Chef des Chœurs.....KURT RIETH
- Instruments des musiques d'époque.....KURT REICHMANN
- Conseiller Dolby Stéréo.....JOHN ALLIS
- Coordination des cascades.....SERGIO MIONI
- Electriciens.....ALDO GALIGANI, PIERO OUAGLIETTI, GIORGIO PALERMI, FRANCO CAPORALE, WOLFGANG DELL
- Machinistes.....CESARE EMIDI, UMBERTO DESSENA, BRUNO COLANZI, ERALDO BARBONA, GUNTER BAUER, RICHARD LINDL
- Electricien pour les effets spéciaux.....IGNAZIO MACCARONE
- Groupe électrogène.....UMBERTO LEURINI, MARCO DI SALVO, VITTORIO CONTINO
- Peintres.....FERNANDO FORTUNATI, ALFONSO FORTUNATI, MARIO CINTI
- Sculpteur.....FILOMENO CRISARA
- Plâtriers.....TITO SERENI, ALBERTO CHIOVENDA
- Assistant plâtrier.....ATTILO CRISARA
- Menuisiers.....GIORGIO LEGNANI, ADRIANO PIRRI, FRANCO PIROLI, LUIGI LATTANZI, PIETRO D'ANTONI, CLAUDIO STEFANI, VICENZO MARUCCI, DONATO MONTANARE
- Forgerons.....FAUSTO BALDINELLI, MASSIMO NESPOLI, GIOVANNI TAGLIALEGNA, GIOVANNI INDOVINO, MICHELANGELO BOREA, NICOLA DI SALVIO
- Doublure de Mr. Connery.....ROY EVERSON
- Coordination de production.....TITTI PESARO, ROSWITHA POLOSEK

- Secrétaires de production.....MANUELA PINESCHI-BERGER, CARLA PETTINI, FIAMMETTA PROFILI, BARBARA BOUDIER
- Secrétaire de pré-production.....MARGARETE KEMENY
- Secrétaire de post-production.....RENATE BERGER
- Responsable audition A.D.R.....ULLI KANDLINGER
- Assistants de la production.....WALTER FIORDELMONDO, JENS KOSTMANN, RAOUL LEINDECKER, ROBERTO TODESCHI
- Assistants de la post-production.....STEFAN BERINGER, MICHAEL SCHEINGRABER, DOUG WOELK
- Responsable de la figuration.....ARNOLDO MOGIANI
- Assistant au casting.....MALI FINN
- Une co-production.....LES FILMS ARIANE, NEUE CONSTANTIN, CRISTALDIFILM
- En association avec.....ZDF
- Musique enregistrée à.....UNION STUDIOS
- Costumes.....TIRELLI COSTUMES (Rome)
- Chaussures.....L.C.P. (Pompeii)
- Caméra et matériel électrique.....ARCO DUE S.R.L.
- Caméras.....ARRIFLEX
- Lampes.....FRANCO PETRACCA
- Tourné en.....EASTMAN KODAK
- Laboratoires de tirage.....BAVARIA KOPIERWERK, TECHNICOLOR
SpA Tourné en extérieur à Kloster Eberbach, RFA et à Rome Italie

Annexe 4 :

Entretien avec Jean Jacques Annaud

• Comment a commencé pour vous l'aventure du “Nom de la rose” ?

Au lit en Guadeloupe. J'ai lu une notule annonçant la parution du livre d'Umberto Eco et le décrivant comme un polar gothique sur le rire..., tout pour me plaire. Donc j'ai appelé mon ami Alain Godard en lui demandant de lire le roman sur épreuves. Ce qu'il a fait. Il m'a téléphoné de rentrer d'urgence, je suis rentré, j'ai lu... et voilà.

• Reprenons dans l'ordre : pourquoi avoir été séduit par un polar ?

C'était le genre de film qui manquait à ma panoplie. Je m'étais intéressé à la satire (“La victoire en chantant”, “Coup de tête”) ou au lyrisme avec “La guerre du feu”. J'avais envie de m'essayer au suspense. Mais dans des conditions très particulières...

• Ce qui amène le second élément : Le moyen-âge. Pourquoi cette époque vous plaît-elle ?

Globalement j'ai toujours été attiré par le passé. Au point en Sorbonne d'ajouter aux certificats d'esthétique et d'études théâtrales un certificat d'histoire de l'art du Moyen-Age et un certificat de grec, le tout formant une licence très “libre” qui me convenait parfaitement. En fait, dès l'âge de huit ans, avec mon appareil-photo, je mitraillais l'église de Sainte-Pazanne et je m'étais lancé dans “un inventaire général des églises peu connues de France”... en toute simplicité, bien sûr.

A onze ans, avec ma première caméra, je filmais les fresques de Saint-Savin et décidais carrément d'écumer les hauts lieux du roman français. A treize ans, je m'attaquais aux calvaires bretons. Bref, je n'avais peur de rien, et cette passion ne m'a jamais quitté.

• A l'âge adulte, arrivez-vous à analyser les raisons de cette passion ?

Je sais aujourd'hui que j'ai pour le Moyen-Age le même amour naïf que les romantiques du 19ème siècle qui l'aimaient en réaction contre une société matérialiste et rationnelle.

• “Polar gothique sur le rire”... Venons-en donc au troisième élément : pourquoi le rire vous intéressait-il ?

Parce que l'humour, la satire et plus généralement la comédie ont été mes domaines de prédilection. D'autre part parce que la pratique intensive du film publicitaire conduit inéluctablement à une réflexion sur le rire, et plus particulièrement sur la gag. En trente secondes il est impossible de jouer sur l'identification dans l'émotion... Ne reste que le rire qui ont l'apprend vite, est difficile à manier.

Jusqu'où en effet peut-on rire et de quoi et au-delà de quelle limite se met-on en danger, etc... toutes ces questions, je me les suis posées des milliers de fois. D'où l'incomparable séduction qu'exerçait sur moi l'idée d'un livre où les personnages s'entretenaient à propos d'un traité sur le rire.

• Vous n'avez pas été déçu à la lecture ?

Non, le coup de foudre a été absolu. A la page 200, j'appelais mon agent Jean-Louis Livi pour lui demander d'acheter les droits. J'en étais à la page 300 quand il m'a rappelé pour me dire que les droits étaient pris, à la page 350, j'apprenais que la télévision italienne, la RAI, était l'acheteur, à la page 400, je demandais à Livi de me décrocher un rendez-vous avec Umberto Eco et un autre à la RAI, à la page 450. les deux rendez-vous étaient obtenus.

Comment s'est passé le rendez-vous avec Umberto Eco ?

Il a dû me prendre pour un fou. Je lui ai exposé mon intime conviction que ce livre avait été écrit pour moi. Je lui ai juré que je trouverais le cuir avec lequel on fabriquait les sandales des Franciscains et la taille exacte de la tonsure des Bénédictins, je l'ai poursuivi en lui affirmant qu'un feuilleton de six heures pour la télévision n'était rien, que moi j'aurais sept millions de dollars pour deux heures de film.

Je sais qu'ensuite Eco a appelé une de ses amies qui était une supporter de "La victoire..." et qu'elle m'a soutenu. Enfin, je suis allé convaincre les gens de la RAI de revendre les droits... ce qu'ils ont fini par faire.

• Combien de temps a duré la première étape de l'aventure "Nom de la rose" ?

Six mois en tout. Le livre est sorti en France en Avril 82 et a été primé au début du mois de décembre. Après, ont débuté les mystères de la production qui à eux seuls vaudraient un ouvrage. Avant d'en arriver au montage actuel avec sa majorité allemande (Neue Constantin pour le plateau et les risques) et des participations américaine (Fox),

britanniques (Embassy et Goldcrest), italiennes (Franco Cristaldi et la RAI) et françaises enfin (Ariane et AAA).

- **C'est un film cher ?**

Dix neuf millions de dollars.

- **Quelles relations aviez-vous avec Umberto Eco pendant tout ce temps ?**

C'est quelqu'un que j'aime et que j'admire. Je veux penser que mon travail ne lui déplaît pas puisqu'il a appelé "La guerre du faux" un recueil d'articles paru chez Grasset, et ce en souvenir de "La guerre du feu".

- **A-t-il participé à l'élaboration du scénario ?**

Absolument pas. Mais je l'ai toujours consulté. Son idée, qu'il expose dans "*L'Apostille au nom de la Rose*" publiée avec la nouvelle édition du roman, ou encore dans "Lector in fabula" un essai récemment paru chez Grasset, est - je schématise - que chaque lecteur est créateur de l'oeuvre en ce qu'il la comprend selon ses goûts, son savoir et ses humeurs et que de plus le texte n'est rien sans cet interprète qu'est le lecteur. Il n'est donc pas question pour lui, l'auteur, d'imposer une lecture ou une quelconque directive à qui que ce soit, fût-ce à un scénariste ou à un adaptateur.

- reste que "polar gothique sur le rire" est une oeuvre immense qui médite sur la pérennité des débats humains aussi que des discussions théologiques... Comment peut-on même songer à l'adapter ?

Vous pourriez ajouter que c'est aussi un fascinant commentaire sur la divulgation du savoir. Mais pour en revenir à la question, j'ai aussi voulu faire un film du "Nom de la Rose" parce que j'aime les défis, parce que je sentais la nécessité absolue de passer d'un film de langage des gestes ("La guerre du feu") à un film de langage des mots. Quant à l'adaptation, je préférerais, en accord avec Umberto Eco, parler de palimpseste, penser que le livre est le palimpseste du film. Je rappelle que d'après Le Robert le palimpseste est un manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte... mais j'espère que dans ce nouveau l'ancien est encore visibles.

• Palimpseste au pas, comment avez-vous travaillé ?

J'ai épuisé deux scénaristes, Alain Godard puis Gérard Brach. Ensuite pour les traductions sont intervenus l'Américain Howard Franklin et l'Anglais Andrew Birkin qui d'ailleurs joue dans le film un Franciscain fanatique, Cuthbert de Winchester. Pour tous, le 1er travail consistait à devenir familier avec les sources de l'auteur et à comprendre les raisons qui l'avaient amené à écrire ce roman. Ce qui impliquait de relire Voltaire ("Zadig"), Victor Hugo ("Notre Dame de Paris"), tout Conan Doyle, Pon-son du Terrail (pour le personnage de Rocambole), des textes majeurs de Huysmans et de Viollet Le Duc et bien sûr l'œuvre de l'immense médiéviste qu'est Jacques Le Goff, le dieu d'Umberto Eco.

Comment s'est passé ensuite le travail sur le scénario proprement dit ?

Dans la première version, il y avait tout, donc rien. Dans la seconde, Alain Godard et moi nous avons essayé d'introduire l'humour. Dans la troisième, l'intrigue policière, dans la 4ème les querelles théologiques. A la sixième, Alain succombait, mais la structure du film était là... et j'enchaînais avec Gérard Brach qui lui a donné sa dimension émotionnelle. Il y a eu en tout quinze versions du scénario. Le film est passé de trois heures à deux heures, les dialogues du français à l'anglais et que tout ce travail a été nourri par Umberto Eco que je ne cessais d'aller voir pour lui poser des questions et me réalimenter

• Parallèlement vous avez poursuivi des recherches sur le moyen-âge ?

Sans forfanterie, je crois pouvoir dire que j'ai beaucoup lu de ce qui s'est écrit sur la vie, la pensée et l'art au XIVe siècle - l'action se passe en 1327 - soit plus de trois cents livres.

C'est une manie chez moi que cette recherche intensive et sans doute mon plus secret plaisir. J'ajoute que dans ce cas précis, le plaisir était décuplé puisque je travaillais en liaison avec Jacques Le Goff et les 7 personnes de son équipe qui m'ont conseillé à peu près sur tout.

• Si vous deviez résumer le scénario en quelques lignes...

Un jeune homme, presque un enfant (le novice Adso) regarde un intellectuel (Guillaume de Baskerville) mener une enquête policière... En cadrant de cette façon, on peut faire entrer l'émotion, la tension dramatique et la culture dans une quatrième

dimension qui est l'exotisme du lieu (une abbaye entre Provence et Ligurie) et de l'époque (celle des grandes querelles entre la Papauté et les ordres mendiants issus des rangs des Franciscains).

• Est-ce que le succès prodigieux du livre vous a aidé ?

Je n'en suis pas sûr... mais en tout cas il ne m'étonne pas. Je crois que les lecteurs ont apprécié qu'Eco n'essaie pas de tricher pour leur faciliter les choses. Sa description méticuleuse de l'époque a en effet quelque chose de fascinant. De plus à ce degré de minutie, elle aide à prendre conscience du fait que l'homme ne change pas. Comme si Eco disait : les costumes évoluent, les règles se modifient mais le mécanisme intérieur demeure immuable. Quand on comprend cette permanence, on s'identifie sans difficulté aux temps anciens.

• Vous avez eu - et la presse s'en ait largement fait l'écho - un souci maniaque de l'authenticité

Bernd Eichinger le producteur n'arrête pas de répéter qu'elle est une des stars du film. Et il n'a pas tort... Tous les objets, des bijoux aux astrolabes, tous les meubles, des lutrins aux candélabres ou aux couronnes de lumières copiées sur celles de Périgueux, tous les manuscrits enluminés, ont été dessinés, soumis à l'approbation de Jacques Le Goff puis fabriqués à l'ancienne par des artisans.

Nous n'avons utilisé que des bois qui l'étaient au Moyen-Age, du fer et non de l'acier, des teintures végétales et non des colorants chimiques, des parchemins et non des photos, et nous avons même fini par trouver des cochons noirs ! Alors bien sûr on peut s'interroger sur ce souci d'authenticité, cette volonté d'obtenir le meilleur des meilleurs.

A quoi je répondrai qu'il faut demander 100% pour obtenir 50% et que surtout je veux faire à mes futurs spectateurs (et à Eco) l'hommage d'une reconstitution aussi juste que possible. Ce serait pour moi les mépriser que de penser qu'ils n'y seront pas sensibles.

• Dante Ferretti, le créateur des décors, a adhéré à ce système ?

Sur trois mille dessins qui lui ont été soumis, l'équipe de Jacques Le Goff n'en a rejeté que cent... c'est dire comment il avait travaillé ! Je dois reconnaître que Dante n'était pas absolument ravi de devoir les refaire, qu'il a argumenté sur le thème "le cinéma, c'est l'imagination" et qu'à trop de précision on risquait l'académisme.

A quoi je répondais que le cinéma c'était l'imagination dans un cadre fixé par le metteur en scène, en l'occurrence l'imagination de l'histoire dans des éléments porteurs d'une vérité historique... Et tout cela se finissait dans des grands éclats de rires. Dante proposait, redessinaït, arrivait avec des dizaines d'autres suggestions. Dante Ferretti est quelqu'un d'immense, qui est capable du très grand cinéma de rêve et avec qui j'espère bien retravailler.

• Et avec Tonino Delli Colli, le chef opérateur, comment les choses se sont-elles passées ?

C'était mon plus vieux camarade sur le plateau : je l'avais fait venir à Paris pour une pub "Levi's", après avoir vu son travail d'opérateur dans "Le Decameron" de Pasolini.

Ensuite il est passé par Paris au moins deux fois par an pour des films publicitaires. Pour "Le nom de la Rose", j'ai pensé qu'il était l'homme de la situation : à cause de son instinct pour éclairer les intérieurs et aussi de sa rapidité qui est je crois unique au monde !

Songez que nous avons fait une moyenne de vingt-trois plans par jour, avec des pointes à trente-cinq., tous éclairés ! Nous nous sommes rencontrés 2 ans avant le début du tournage, donc dès la fin de 1983, et tout de suite nous nous sommes mis à travailler autour de Gustave Doré, du Caravage, de La Tour, de Rembrandt, de Vermeer... Tonino est un homme d'une culture visuelle fabuleuse... et d'une efficacité sans borne : quand il regarde un tableau, il parle en terme de diaphragme. Il me fallait bien ça, pour un film qui à 50% se passe dans la nuit !

• Comment votre choix s'est-il arrêté sur Sean Connery pour Guillaume de Baskerville ?

Il avait l'âge juste et la dignité indispensable pour que puisse s'établir entre lui et Adso un rapport père-fils sans équivoque. Il avait aussi la beauté, la classe, la distance par rapport aux choses et même une capacité d'humour toute britannique qui collaient au personnage. J'ai donc été ravi quand il m'a fait l'honneur d'accepter.

• et pour Christian Slater ?

Je voulais un Adso charmant, naïf, spontané qui se pose en fait toutes les questions que se posera le spectateur... et il était capital de bien le choisir puisque l'histoire est

racontée de son point de vue. Après avoir rencontré des centaines de jeunes gens, il m'est apparu que Christian Slater avait toutes ces qualités.

Ce que m'a confirmé son émerveillement quand il a découvert l'Europe : il était aussi étonné qu'Adso découvrant peu à peu le monde, tout à fait ce que je recherchais. Au prime abord, on pourrait imaginer que ce mélange de fraîcheur et d'avidité est facile à trouver.

Erreur. En effet les jeunes gens que j'avais vus étaient trop puérils, trop proches de l'enfance ou alors trop jolis dans le style de l'adolescent de "Mort à Venise", ou alors ils avaient déjà trop de vécu et roulaient des mécaniques... bref la quête a été longue.

Et celle qui n'a pas de nom... la fille ?

Je voulais qu'elle soit belle mais pas comme un mannequin ou je ne sais quelle créature sophistiquée, je voulais aussi qu'il y ait du primitif en elle, de la sauvagerie. Quand j'ai rencontré Valentina Vargas, une Chilienne qui a du sang russe, du sang indien (de l'île de Pâques), du sang français et du sang espagnol, j'ai su que j'avais trouvé mais je redoutais un peu d'engager une débutante.

Sa passion m'a convaincu : elle a tout accepté d'enthousiasme, maigrir, ne plus s'épiler, laisser pousser ses cheveux, attendre un an. Comment ne pas s'incliner devant cette fougue qui me rappelait celle que j'avais mise à convaincre Umberto Eco ?

- Michael Lonsdale dans le rôle de l'abbé...

Je lui ai écrit parce que j'étais sûr qu'il serait énigmatique à souhait et qu'il jouerait de l'habit comme personne sans le théâtraliser. Il ne m'a pas déçu... au contraire. Et en plus, il parlait anglais. Peut-on rêver mieux ?

• Tout de même, vous avez fait, pour parler brutalement, un vrai "casting de gueules"...

Effectivement je voulais des faciès extraordinaires. Puisque tous ces moines à cause de leurs costumes semblent identiques, il fallait qu'on puisse les différencier : c'est à cela que servent les têtes exceptionnelles. J'ai donc demandé à des "casting directors" de Paris, de Londres, de Rome, de Madrid, de New York, de Los Angeles et de l'Allemagne entière

de me les chercher... et puis, pour les “améliorer”, j’ai fait confiance au maquillage dont j’ai appris, avec “La guerre du feu”, les infinies possibilités.

• **Il y a aussi ceux que vous appelez les “spine monks”, ces “moines dorsaux” qui sont la colonne vertébrale du monastère...**

Là, j’ai pris en considération la constitution physique des hommes du XIV^e siècle et j’ai cherché à retrouver ces visages gothiques qui hantaient l’Europe médiévale - ou les tableaux et les dessins de Bosch et de Breughel.

• **Et ces têtes si curieuses, où les trouve-t-on ?**

Sur les places des marchés des villages des Abruzzes, dans les rues de Naples, dans les cabarets, dans les films comiques, parmi les figurants de Fellini...

• **Où s’est déroulé le tournage, combien de temps a-t-il duré ?**

Le tournage a commencé le 11 novembre 1985 à l’abbaye d’Eberbach, près de Francfort. Puis nous nous sommes transportés sur l’open-set bâti par Dante Ferretti à vingt kilomètres de Rome le 7 janvier 1986 et nous avons fini à Cinecittà le 20 mars.

• **Une conclusion provisoire ?**

J’ai toujours eu l’ambition de concilier deux exigences : le divertissement et l’originalité qui fait d’un film une expérience inédite. Il m’a semblé qu’avec ce livre-là très précisément, avec ces 511 pages condensées en un film de deux heures, je pouvais y arriver. C’était il est vrai un défi insensé mais je suis fou de bonheur à l’idée de l’avoir relevé.

Propos recueillis en 1986

Résumés

Résumé :

Œuvre magistrale, *Le Nom de la rose* est perçu comme étant un roman dense et érudit, comportant plusieurs niveaux de lectures, intrigue policière, œuvre didactique et historique. Datant des années 1980, le récit incarne le souci de la perfection abordant le thème du Moyen Âge comme thème majeur.

Notre travail porte sur l'analyse de l'œuvre du point de vue historique, littéraire et filmique (Histoire-roman, roman-adaptation cinématographique). En effet, notre recherche est organisée sous forme de mise en abyme : Histoire- roman – film.

L'objectif de ce travail de recherche vise à voir le degré de fidélité dans cette mise en abyme, partant en premier lieu du roman vis-à-vis de l'Histoire, et en second lieu le film vis-à-vis du roman.

Mots-clés : *Le Nom de la rose*, Histoire, roman, adaptation cinématographique, fidélité.

Abstract:

Masterful work, *The Name of the rose* is perceived (collected) as being a dense and erudite novel, containing several levels of readings, police intrigue, didactic and historic work. Dating 1980s, the story embodies the concern of the perfection approaching the subject of the Middle Age as major subject.

Our work concern the analysis of the work of the historic, literary and cinematic point of view (History-novel, film novel-adaptation). Indeed, our search (research) is organized in the form of put there abyme: history, novel, film.

The objective of this research work aims at seeing the degree of allegiance in this stake abyme, leaving first of all the novel towards the History, and secondly the film towards the novel.

Keywords: *The Name of the rose*, History, novel, film version, allegiance.

ملخص:

عمل عظيم، يعتبر اسم الوردة رواية ثرية واسعة تتضمن عدة مستويات في القراءة، عقدة بوليسية، عمل تعليمي وتاريخي، أنتجت في الثمانينات (1980)، تجسد الحكاية الاهتمام بالإتقان والكمال، مستعرضة لموضوع القرون الوسطى كموضوع رئيسي.

يتمثل عملنا في تحليل الموضوع من الناحية التاريخية والأدبية والفلمية (تاريخ - رواية، رواية - اقتباس سينمائي) وبالفعل فأن بحثنا قد نظم على شكل تداخل بين التاريخ، الرواية والفيلم.

والهدف من هذا البحث هو تحديد درجة الوفاء في هذه العملية التداخلية انطلاقاً أولاً من الرواية إزاء التاريخ وثانياً من الفيلم إزاء الرواية.

الكلمات المفتاحية: اسم الوردة - التاريخ- الرواية - الاقتباس السينمائي - الوفاء .