

LA RECONSTRUCTION MÉMORIELLE AU PRISME DE
L'INTERMÉDIALITÉ : CAS DE *LA MYSTÉRIEUSE*
FLAMME DE LA REINE LOANA D'UMBERTO ECO

Stévin Yvan Obianga Mints
Université Omar-Bongo
stevinyvanobiang@gmail.com

Résumé : Cet article explore la façon dont Umberto Eco aborde la reconstruction de la mémoire dans son roman *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* en utilisant le concept d'intermédialité. L'intermédialité fait référence à l'interaction entre différents médias tels que la littérature, les images, la musique, etc. Nous souhaitons montrer comment Eco intègre ces divers médias pour représenter et reconstruire les souvenirs du protagoniste. Il met en lumière comment l'utilisation d'une variété de médias influence la manière dont les souvenirs sont exprimés, interprétés et compris dans le contexte de la narration de l'identité perdue du personnage principal. En analysant le roman sous cet angle, l'article offre des perspectives nouvelles sur la manière dont la reconstruction mémorielle peut être façonnée par l'intermédialité dans le contexte de l'œuvre d'Umberto Eco.

Mots-clés : Histoire, Mémoire, Intermédialité, Fascisme, Trace

Abstract: This article explores how Umberto Eco approaches the reconstruction of memory in his novel *The Mysterious Flame of Queen Loana* using the concept of intermediality. Intermediality refers to the interaction between different media such as literature, images, music, etc. We aim to demonstrate how Eco integrates these diverse media to represent and reconstruct the memories of the protagonist. It highlights how the use of a variety of media influences how memories are expressed, interpreted, and understood in the context of the narrative of the protagonist's lost identity. By analyzing the novel from this perspective, the article provides new insights into how memory reconstruction can be shaped by intermediality in the context of Umberto Eco's work.

Keywords: History, Memory, Intermediality, Fascism, Trace

Umberto Eco (1932-2016) était un érudit italien, écrivain, sémioticien et professeur d'université. Il était surtout connu pour ses travaux dans le domaine de la sémiotique, mais il a également acquis une renommée internationale en tant qu'écrivain de fiction. Son cinquième roman *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* explore la mémoire, l'identité et la façon dont les livres et les médias façonnent notre perception du monde. Eco mélange la fiction avec des

éléments visuels tels que des images de bandes dessinées, des publicités et des photographies pour créer une expérience littéraire riche et unique. La mémoire humaine, aussi complexe que fascinante, est au cœur de notre compréhension du passé et de la construction de notre identité. Cependant, elle est sujette à des processus de reconstruction continus, influencé par une multitude de facteurs tels que l'expérience personnelle, les interactions sociales et la représentation médiatique. C'est la raison pour laquelle nous avons intitulé cet article : « reconstruction mémorielle au prisme de l'intermédialité ». L'intermédialité, en tant qu'approche étudiant les interactions entre différents médias, offre un cadre d'analyse pertinent pour appréhender la manière dont la mémoire se forme, évolue et se diffuse dans un contexte multimédia. Les médias qu'ils soient visuels, sonores, écrits ou interactifs, deviennent des agents actifs de notre rapport au passé et à la création de récits mémoriels. Ainsi, la reconstruction mémorielle dépasse le simple cadre individuel pour devenir un phénomène culturel et social, où les médias agissent comme des médiateurs entre le souvenir individuel et la mémoire collective.

Dans cette étude, nous explorerons comment l'intermédialité modifie la manière dont nous nous souvenons et comment les médias participent à la reconstruction de la mémoire individuelle du personnage principal Yambo et à la mémoire collective des Italiens.

1. L'alchimie d'un roman

La Mystérieuse Flamme de la reine Loana est certainement le plus personnel des romans d'Umberto Eco, il est assez autobiographique. De nombreux indices éparpillés, nous le suggèrent tout au long de la lecture à savoir : le lieu où se déroule l'intrigue, le Piémont, qui constitue également le lieu de naissance Eco ; l'âge du narrateur, qui correspond à celui de l'auteur au moment où il écrivait ce roman, ainsi qu'une photo d'enfance de l'auteur et sa sœur que l'on peut retrouver au milieu du roman (Eco, 2005: 349). Mais il s'agit avant tout d'une autobiographie livresque que l'auteur veut bien partager avec son lecteur. Et comme tous les romans d'Eco, ce dernier est riche en références culturelles, intertextuelles et en thématiques complexes, rendues évidentes grâce à l'amnésie qui constitue le motif central du roman.

L'histoire se concentre sur un certain protagoniste Yambo, de son vrai nom Giambattista Bodoni, un libraire antiquaire, grand collectionneur des livres anciens et des manuscrits qui, à la suite d'un accident cérébral vasculaire, se réveille amnésique dans un lit

d'hôpital. A son réveil du coma, le médecin en charge de l'examiner découvre avec « stupeur et tremblement » que ce dernier a perdu une partie de sa mémoire affective, il a gardé « une mémoire de papier » (tel est l'intitulé de la deuxième partie du roman). Comme dans un jeu de piste, sa mémoire n'est d'abord que le souvenir des choses lues. Lorsque son médecin lui demande si le nom de « Giambattista Bodoni ça ne vous dit rien ? » (Eco, 2005: 15), il répond de manière mécanique en disant : « Giambattista Bodoni était un célèbre typographe. Mais je suis certain que ce n'est pas moi » (*ibid*). Il évoque par la suite, une à une, toutes ses lectures passées : *Les confessions* de saint Augustin, mais aussi *Rocamboles*, *Fantômas*, *Les misérables*, *Le comte de Monte-Cristo*, sans oublier un nombre incalculable d'ouvrages pour la jeunesse qui vont avoir une importance capitale sur le cours du récit. Sa femme, découvrant que ses proches, ses amis ne sont pas d'un grand secours décide alors de l'envoyer dans la vieille maison de famille de Solara, à la campagne, une immense demeure à moitié abandonnée, tenue par la vieille Amalia. Au grenier, il découvre un véritable trésor dans des malles : vieux illustrés et romans feuillets que collectionnait son grand-père, cahiers de chansonnettes fascistes de sa propre enfance et bandes dessinées étrangères. En lisant chaque jour et en consultant ces objets du grenier, il réalise que ces derniers sont plus utiles dans cette quête de ce qui n'est plus. De là-bas aussi, il découvre également de quelles lectures et de quels films il a été constitué, de quelles passions il a été nourri (nous assistons à un premier moment où la reconstruction mémorielle est individuelle). Un deuxième accident dû à une trop forte émotion le replonge dans le coma. Et contre toute attente, il se souvient : de son grand-père, de son père. Il reconstitue les années du fascisme, avançant à tâtons au fil de ses souvenirs flous du règne de Mussolini et de la fin du fascisme qui se fait en deux temps. D'abord « Mussolini est renversé et arrêté à l'été 1943 », quand les Alliés prennent pied en Italie du sud. « Le général Badoglio forme donc un gouvernement provisoire qui demande l'armistice en septembre 1943 ». Puis en 1944, « les patriotes pendent le Duce et sa maîtresse, Clara Petacci, sur une place de Milan » (de là, elle devient collective et met en scène les années obscures de l'histoire de l'Italie. Notamment l'âge d'or de la propagande fasciste).

En somme, ce roman explore la relation entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, en mettant l'accent sur le pouvoir des livres, des images et de la musique pour façonner notre identité et notre compréhension du monde. Yambo entraîne le lecteur dans sa bibliothèque d'enfance et revisite avec lui les livres, les bandes dessinées, les magazines et les chansons qui ont marqué sa jeunesse et celle de tous les jeunes italiens de l'époque.

2. Le passé fasciste comme trace textuelle

Au moment où prend fin la Seconde Guerre mondiale, Umberto Eco avait 13 ans. On peut à cet effet affirmer qu'il a connu cette guerre, sans oublier son cortège de violences, d'atrocité et de famine. Il porte donc en lui non seulement la forme entière de l'inhumaine condition mais aussi *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (Kundera, 1984), cette dernière qui est devenue pour lui une trace indélébile d'un passé dont il ne peut se défaire. Raison pour laquelle il estime que « le passé nous conditionne, nous harcèle, nous rançonne » (Eco, 1985 : 76). Mais de quel passé s'agit-il ? Il s'agit bien évidemment du Fascisme, né en Europe après la Première Guerre mondiale,

un mouvement révolutionnaire de masse, organisé en parti antiparlementaire et antidémocratique, qui emploie la terreur et la violence pour éliminer ses adversaires et s'arroger le monopole du pouvoir; l'instauration d'un régime à parti unique; la suprématie d'un chef, qui concentre le monopole du pouvoir, incarné par sa propre personne adulée comme un dieu tutélaire; un système policier qui surveille les « ennemis intérieurs » et réprime les opposants; un réseau tentaculaire d'organisations contrôlant tous les aspects de la vie individuelle et collective; un appareil de propagande visant à la mobilisation permanente et à l'endoctrinement des masses conformément aux principes, aux idées, idéaux et valeurs d'une idéologie imposée comme une religion séculière; une politique extérieure agressive, imprégnée d'expansionnisme idéologique et territorial. (Gentile, 2004 : 117-119)

De cette description faite du Fascisme, Umberto Eco en garde une trace indélébile et en fait un motif d'écriture, traduisant la mémoire objective d'une génération. La trace est la marque qui subsiste après un événement passé ou une action accomplie. Elle « oriente la chasse, l'enquête, la quête, la recherche » (Ricœur, 1985 : 218). La trace interdit l'oubli en ce sens qu'elle permet une réminiscence de l'histoire ; de sorte qu'elle signifie « sans faire apparaître ». Glissant la définit comme « ce qui est resté dans la tête, dans le corps après la Traite sur les eaux immenses [...] la trace court entre les bois de la mémoire et les boucans du pays nouveau » (Glissant, 1992 : 23). De ce fait, la trace permet de remonter jusqu'aux zones les plus obscures de la mémoire, de nommer le passé oublié, de l'inscrire dans un paysage textuel. De ce fait, elle permet une pénétration dans « le Temple du temps » (Eco, 2005 : 288), lieu de rencontre entre le passé et le présent. C'est ce qui permet une transition entre l'acte passé et l'acte présent. Elle est pour ainsi dire une conscience du temps.

La trace est en somme ce vécu, une création originale qui offre un système symbolique permettant aux écrivains de reconstituer une communauté afin de recréer un lien avec le passé. Ainsi, en s'inspirant des trames et traces du Fascisme et de l'Italie pendant la Seconde Guerre mondiale, Umberto Eco remonte le cours du temps en apportant la preuve que non seulement la littérature a aussi son mot à dire mais aussi, elle est le lieu par excellence où nous devons nous remémorer notre histoire, notre passé. Car en elle se traduit la conscience y compris l'impensé d'une époque, et donc la mémoire que celle-ci entretient avec le passé. Les actions et faits relatés par les écrivains sont telles des images qui retracent le passé dans le présent. Faisant du texte littéraire le lieu où se forge la mémoire collective des hommes. Ainsi les grandes questions auxquelles veut répondre Umberto Eco sont les suivantes : pourquoi écrire sur le passé ? Raconter le passé est-ce une façon de fuir le présent ? Et pour répondre à ces interrogations, l'écrivain donne la parole à son personnage principal Yambo. Ce dernier déclare à ce propos :

Pour sauter tu dois faire un bond en avant, mais pour ce faire, tu dois prendre ton élan, et donc retourner en arrière, dans le passé. Si tu ne retournes pas en arrière, tu ne vas pas en avant. Voilà, j'ai l'impression que pour dire ce que je fais après, il faut que j'aie beaucoup d'idées sur ce que je faisais avant. Tu te prépares à faire une chose pour changer quelque chose qui était là avant (...) Nous vivons dans les trois moments de l'attente, de l'attention et de la mémoire, et l'un ne peut se passer de l'autre. Tu ne parviens pas à tendre vers le futur parce que tu as perdu ton passé. (Eco, 2005 : 42)

De cette citation on retient premièrement que l'écriture sur le passé et l'histoire du Fascisme seraient d'emblée une réflexion sinon une pensée en mouvement. Celle-ci puise sa force signifiante dans un va-et-vient incessant entre le passé et le présent. Deuxièmement, ces écritures ou réflexions seraient aussi nées de l'urgence de dire d'un écrivain, homme de lettres qui aime la vérité et pour qui le passé est notre école à laquelle il nous faut toujours revenir pour faire une anamnèse. Ainsi, le Fascisme et les images de sa représentation dans *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* feraient revivre l'histoire passée pour les générations présentes et futures mais surtout une manière de leur dire « plus jamais ça ».

Dans ce roman, Umberto Eco, à travers le personnage principal de son roman, fait le témoignage du vécu des jeunes italiens sous le règne de Mussolini. On peut lire : « Nous chantions chaque matin pour Benito Mussolini [...] Peut-être était-ce la sagesse populaire qui nous consolait avec des rengaines presque enfantines de cette rhétorique de l'héroïsme qu'on devait subir à chaque instant ? » (*idem* : 236). En intégrant ce témoignage dans le récit, Eco

capture l'atmosphère culturelle et sociale de cette période particulière. Le roman offre ainsi une exploration non seulement des souvenirs individuels du protagoniste, mais aussi des expériences collectives de toute une génération, offrant un aperçu du climat politique et social qui régnait en Italie sous Mussolini. Plus loin nous lisons :

Des jours plus tard, dans un rassemblement où nous étions tous alignés en uniformes [...] et on devait prononcer le Serment. « Au nom de Dieu et de l'Italie, je jure d'exécuter les ordres du Duce et de servir avec toutes mes forces et, si nécessaire, avec mon sang, la cause de la Révolution fasciste. Vous le jurez ? » Et tous nous devions répondre : « Je le jure ! » (*idem* : 408)

Ces passages montrent en effet, le culte non seulement de Benito Mussolini mais aussi de la propagande fasciste dans laquelle les jeunes italiens ont grandi. À travers ces souvenirs de Yambo, Eco fait allusion à des événements historiques et politiques de l'époque, mais il se concentre également sur la vie quotidienne, les divertissements, les attentes sociales et les valeurs de la jeunesse italienne de l'époque. Cela permet au lecteur de saisir une idée du contexte historique et culturel dans lequel évoluaient les jeunes sous le régime de Mussolini, tout en explorant la façon dont la culture populaire a façonné leurs expériences et leurs perceptions de la vie. Rappelons que cette propagande fasciste a touché tous les domaines de la société italienne, par l'embrigadement des masses : dès la maternelle par exemple, « les *Balilla*, défilent en uniforme noir, saluent à la romaine, assistent aux manifestations du régime, s'entraînent avec *des fusils de bois*. » (*idem*: 415). La force, la violence sont exaltées.

Mais ce passé qu'on entend représenter, ce témoignage qu'on entend faire sur la propagande fasciste, de quoi est-il composé ? De quels éléments résulte-t-il ? Par quoi est-il rendu possible ? Pour y répondre, on devrait dire que la matérialisation du passé est à regarder du côté des signifiants visuels et auditifs.

3. L'intermédialité, un choix esthétique conscient

C'est parce que la littérature est évolutive que les théories littéraires se succèdent, se complète et se prolongent le plus souvent. D'un système de signe à un autre, la saisie et la médiatisation d'un phénomène produit toujours un effet particulier. Ceci parce qu'une théorie littéraire peut être « chargée de sens différents » qu'elle finit par devenir « une notion ambiguë

du discours littéraire. » (Samoyault, 2001 : 5). C'est le cas de l'intertextualité qui finit par donner naissance à l'intermédialité. Celle-ci à son tour connaîtra une inflation d'approches au point d'en être aujourd'hui une méthode incontournable dans l'analyse de l'oeuvre d'art. En particulier le texte littéraire. Mais pourquoi l'intermédialité ?

C'est parce que le monde actuel est plongé dans une dynamique complexe du fait de la fluidité des échanges, que l'économie du savoir a changé pour venir à bout de cette complexité. Ainsi, il n'est plus possible d'appréhender un objet à partir d'une seule science. Il faut *ipso facto* la démultiplication des points de vue, qui fait naître des formes inouïes, et dont le caractère mixte, hybride force les frontières génériques établies et impose aux critiques une refondation de leurs outils d'investigation. On assiste dès lors à une rupture épistémologique, à un passage de l'interdisciplinarité à l'interartialité, avec l'idée que tous les discours s'enchevêtrent et ont en partage un élément qui leur est commun : la recherche du savoir, de *la terre promise*. De ce fait, ces discours doivent coopérer pour une meilleure approche du monde dont le sens est plus complexe, et qui désormais procède par interconnexions multiples. C'est justement dans cette optique que l'intermédialité est nécessaire parce qu'elle intensifie les possibilités de création et de divulgation de connaissances, tout en accélérant le processus d'hybridation et de décloisonnement des arts. On assiste à cet effet, à des transferts intermédiaires, issus du croisement entre l'art et la technologie, provoquant ainsi des transformations qui affectent la nature même des processus de création. De plus, Jürgen E. Müller, en expliquant le pourquoi de l'intermédialité, dira à ce propos :

Dans *La Révolution du langage poétique*, Kristeva conçoit l'intertextualité comme le passage d'un système de signes à un autre» (p. 59). La définition reste convaincante; alors, quel besoin de cette autre notion qu'est l'intermédialité? Évidemment, il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialité, mais la première sert presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques (Müller, 2000: 106).

Du point de vue de la littérature, il ne suffit plus de comprendre les formes d'interaction entre les différents dispositifs intermédiaires. Il faut chercher les raisons mêmes du choix intermédiaire en tant que nouveau langage dans le contexte de la création littéraire contemporaine. Une nouvelle langue qui nous sort des lieux connus de représentation. Désormais le paysage littéraire change, compte tenu de nouvelles constructions textuelle et

artistique en vogue dans les créations artistiques contemporaines. La convocation de la peinture au cinéma, l'invitation et l'« invocation » de la musique dans la poésie, le glissement des formes artistiques en littérature fait partie du nouveau fétiche de la création littéraire actuel. De plus en plus, la littérature devient un champ, *inchoatif*. Au sens où, elle peut être considérée comme l'espace à l'intérieur duquel l'imbrication des médias relève d'un nouveau devenir de la nature et du fonctionnement de la littérature.

L'intermédialité naît aussi en réponse à une modernité qui ne se prête plus à une définition toute faite, donc devenue complexe. En insérant des photos, des images, des partitions musicales et même la peinture dans leurs textes, les auteurs contemporains laissent à lire que la littérature ne suffit plus, toute seule à dire le réel. On note parmi ceux-ci : Célestin Monga avec *Fragments d'un crépuscule blessé* (1990), Kossi Efoui et *La fabrique des cérémonies* (2001), J. M. G. Le Clézio avec *Ritournelle de la faim* (2008), Edem Awumey et *Les pieds sales* (2009), Alain Mabanckou dans *Demain j'aurai vingt ans* (2010), etc. La mise en résonance des médias au sein du média littéraire est une pratique qui a cours dans toutes les aires culturelles, au regard de cette liste minimale. L'une des conditions d'émergence de l'intermédialité, par extension, pourrait aussi être la domination de ce qu'Arjun Appadurai a appelé les « paysages ». C'est-à-dire l'évolution vertigineuse des échanges translocaux. D'après ce dernier, l'avènement de la technologie et son évolution sans précédent a participé à l'accélération des transferts et les a même démultipliés. C'est ainsi qu'en passant de la localité à la globalité culturelle, Appadurai propose de lire les nouveaux rapports mondiaux sous le regard de cinq éléments qu'il nomme « paysages ». Il s'agit notamment des « ethnoscapés » (flux humains), des « financescapés » (fluidité des capitaux), des « idéoscapés » (dissémination des idéologies politiques), des « technoscapés » (globalisation des technologies), et enfin des « médiascapés » (vulgarisation de l'information et de l'image) (Appadurai, 2005 : 102). On peut lire à travers cette « taxinomie » des échanges que le monde actuel est de plus en plus « appareillé », « imagé », et « idéologisé ». Par conséquent, ce qu'Ignacio Ramonet appelle les cinq domaines traditionnels de la puissance sont affectés. En l'occurrence : la politique, l'économie, le militaire, la technologie et la culture (Ramonet, 2002: 11). Par ricochet, la création artistique l'est bien davantage, d'où la rencontre des médias qui infléchit les projets esthétiques contemporains.

Finalement, de la complexité du monde on en arrive à celle de l'écriture à cause de l'imbrication discursive et médiatique. Les médias sont toujours et resteront dépositaires d'un imaginaire, d'un système de pensées, mémoire d'un vécu et fixation d'un temps révolu. Il

importe à présent de voir aussi comme avec l'intertextualité quelle est la fortune et la pertinence de l'intermédialité depuis sa genèse jusqu'aux efforts mis en place pour sa « formalisation ».

Aborder donc la question de l'intermédialité chez Umberto Eco, constitue un discernement, une élucidation des réseaux qui constituent le texte. Mais aussi une mise en évidence dans le contexte de la modernité, de l'insuffisance de la narration ou des mots face aux nouvelles pratiques et représentations sociales de la culture, de l'histoire et de la mémoire. Les tableaux, les photographies et la musique nous informent sur l'élan créatif d'Umberto Eco. La récurrence des médias laisse penser qu'il s'agit d'un choix esthétique conscient. Il est informé, mieux : il est témoin des situations qu'il décrit. Connaissant la complexité et les contrariétés du monde dans lequel il évolue, le choix de l'intermédialité comme un matériau de production textuelle est novateur et surtout salvateur.

4. L'Histoire, la Mémoire face aux dispositifs médiatiques

Écrire sur l'histoire et la mémoire n'est pas une chose facile pour les écrivains. Du moins pour ceux-là qui ne veulent pas se lancer sur les traces des historiens. C'est-à-dire, du déjà-dit, du connu et trop connu. Il faut donc chercher et faire le choix des moyens originaux pour raconter. Ceci dit, l'écrivain qui décide d'écrire sur l'histoire et la mémoire se veut à l'écoute des bruits du monde, de tout ce que compte la réalité, sans exclusivité d'intention ou de forme. Il ne croit plus ou du moins ne se contente plus des explications de l'historien et de ses manuels. Mais plutôt à des preuves palpables et quantitatives, aux ressources que lui offrent les médias de masse et tous les autres supports de communication. Entre autres : les éléments visuels et sonores, juxtaposition d'images, de couleurs, de sons. Il s'agit là manifestation d'une collaboration, d'un arrangement entre le texte littéraire et les médias.

Eco dans son roman est animé par le désir de rendre vrai par l'image, les morceaux de chansons, et les coupures de journaux. On assiste dès lors à une orientation tout à fait différente dans les productions littéraires, en raison de la prise en compte effective des dispositifs visuels et sonores concrets. En effet, Eco pour rendre compte de la propagande fasciste dans son roman, ne cherche plus d'intermédiaire entre lui et le monde, mais rend compte du réel en donnant directement les morceaux de ce réel. L'enjeu d'une telle attitude est de retrouver son passé et essayer de le revivre pleinement. Non seulement l'écriture de l'histoire doit s'écrire pour

pallier les vides du passé, tel que présenté par l'historien, mais il semble aussi que la conscience mémorielle ne procéderait plus d'objets physiques ou matériels, elle ne serait plus contenue dans les seules archives, mais elle se serait transportée dans les médias. Elle serait décrite pour prévenir une éventuelle disparition de l'être. Car, toute collectivité ou toute individualité n'existe que parce qu'elle a une histoire.

Ainsi, il se voit de plus en plus dans *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, des coupures de journaux, des affiches ou des images du cinéma, des cartes et timbres postaux, sans oublier la radio qui émet des chansons à la seule gloire du Duce. Les multiples références explicites et implicites de ces médias dans le texte permettent de mieux rendre compte de la réalité historique de cette époque et plus précisément de l'âge d'or de la propagande fasciste. Soulignons tout de même que le régime fasciste est l'un des premiers régimes totalitaires, si ce n'est le premier, à reposer en grande partie sur une propagande moderne basée sur une utilisation rationalisée des moyens de communication comme la presse, le cinéma ou les émissions radiodiffusées.

Examinons quelques médias et ce qu'ils donnent comme informations dans la reconstruction de l'histoire et de la mémoire.

4.1. Le journal

Dès le début du texte, ce média est fortement évoqué d'autant plus qu'il permet au narrateur de reconstruire sa mémoire et son enfance oubliée. Nous lisons aux pages :

Sur la table de la cuisine, il y avait un journal de l'époque de Noël (...), et je me suis mis à le lire [...]. Depuis la fin novembre, les nations unies avaient utilisé l'usage de la force pour libérer le Koweït des Irakiens, les premiers équipements venaient de partir pour l'Arabie Saoudite, on parlait d'une ultime tentative des Etats-Unis pour traiter à Genève avec les ministres de Saddam et de le convaincre de se retirer. Le journal m'aidait à reconstruire certains événements et je le lisais comme si c'étaient les dernières nouvelles. (Eco, 2005 : 115-116)

Dans cet extrait de texte, le narrateur parle d'une manchette donnée par le journal. Il reproduit fidèlement les informations du journal pour manifester son désir de faire vrai à partir du média. Ce passage laisse apparaître un fait mondialement connu : l'annexion du Koweït par

l'Irak. Et mentionne au passage un nom célèbre, dont la mémoire collective irakienne n'est pas prête d'oublier : Saddam Hussein, un tyran irakien qui s'est illustré dans la guerre contre l'Iran et la guerre du Golfe. Il a tenu les rênes de son pays pendant 35 ans, appliquant une forte violence répressive.

Ensuite, le journal apparaît plus explicite et permet au narrateur d'exposer les titres à la une :

Le fascisme était fini. Je pouvais évoquer à nouveau ces moments en allant pêcher dans la collection de journaux. Titres en gros caractères, un régime s'écroule. Le plus intéressant était de voir les journaux des jours suivants. Ils donnaient les nouvelles satisfaites de foules qui faisaient tomber les statuts du Duce de leurs piédestaux ou donnaient des coups de pic pour effacer les faisceaux des licteurs sur les façades des immeubles publics. (*idem*: 417)

Grand-père m'a montré un journal où on annonçait les lois raciales [...] où j'avais appris bien des choses, non seulement comment naissent les enfants (y compris les actes préparatoires de neuf mois avant), mais aussi comment meurent les juifs. (*ibidem*)

Plus loin, le journal apparaît en support physique. Cette représentation matérielle permet au lecteur de lire le journal au même titre que le narrateur Yambo.



Page 340, Quotidien italien publié à Milan depuis les années 40, *Corriere della Sera*, paru le 26 juillet 1943



Page 416, photographies de camps de concentration allemands,
apparue dans le quotidien *Corriere Lombardo* du 8 août 1945

La présence de cette première page de journal (plus haut à gauche) expose des titres très révélateurs et salvateurs pour les italiens de l'époque : « La démission de Mussolini chef du gouvernement, L'annonce à la nation, Manifestation à Rome, L'exultation de Milan : vive l'Italie ».

Ces titres sont reproduits à travers une typographie singulière et une mise en page originale c'est-à-dire en lettres capitales et en caractère gras d'imprimerie. Elles sont prêtes à créer chez le lecteur l'effet de réel. Cette représentation du journal et de ses titres est entrecoupée par des paragraphes homogènes, qui agissent comme des métatextes pour décrire la suite des événements.

Le deuxième document à droite présente deux photographies tirées du quotidien italien de l'époque *Corriere Lombardo*. La première photo traduit la conséquence (fosse

commune) de ce que les allemands ainsi que leurs alliés ont appelé durant cette période « *La solution finale* », une résolution mise au point le 20 janvier 1942 par ces derniers qui soulignait l'extermination systématique des juifs. La seconde photo plus bas témoigne de l'horreur des camps de concentrations. Plus précisément des conditions dans lesquelles les juifs étaient logés. Ces images traduisent l'impuissance ou les limites du langage poétique face à l'horreur, à l'indicible, à l'innommable.

Par une telle reproduction dans le roman, par la représentation formelle, la mise en page et par la typographie, il y a chez Umberto Eco, ce même souci qu'avait Michel Butor de spatialiser l'écriture. Il s'agit là manifestement d'une tentative de mise en relief du discontinu dans la perception visuelle du narrateur. Cette mise en page devient une représentation artistique de la page qui vise un but précis : donner à voir. Nous rejoignons à cet effet Philip Amangoua Atcha qui stipule que : « La représentation artistique de la page donne l'impression d'avoir [le journal] en main. Cette conception de la page à une double fonction : elle permet de faire "l'économie du discours" et de créer un "effet de réel". Partant, la lisibilité gagne en profondeur et en surface. » (Atcha, 2012 : 75)

D'autre part, cette représentation du journal semble bien éloquente puisqu'elle permet d'éclipser le narrateur au profit du lecteur. Ce dernier devient du coup lecteur direct, actif du journal. C'est-à-dire un lecteur en contact direct avec le journal. Il découvre par ce simulacre, comment a été accueillie la chute de Mussolini par les italiens de l'époque, et dans quelles circonstances.

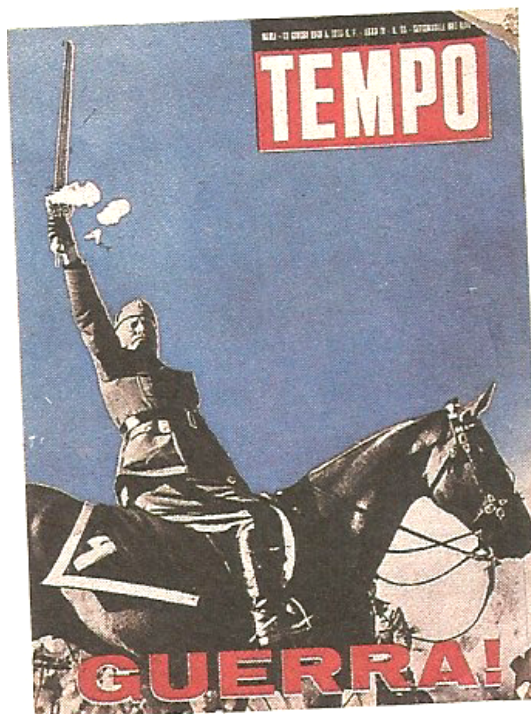
4.2 Les affiches

Elles sont des supports de publicité ou de propagande destinés à être vues dans la rue et plus généralement dans les espaces publics. Elles apparaissent dans le texte par une forte typographie et une mise en page féconde. Elles se présentent dans leur totalité et tirent leur efficacité par l'attention, la sympathie qu'elles suscitent du public, l'amenant ainsi à agir.

Tout comme l'utilisation des extraits ou des pages de journaux, les affiches sont la marque de la convocation du monde extérieur et artificiel dans le récit. Comme le dit Abraham Moles : « [...] la photographie, le journal, l'affiche, le cinéma, la télévision sont des éléments moteurs de cette nouvelle forme de monde extérieur, totalement artificiel, qui se construit

autour de nous et qui constitue la culture : l'environnement artificiel construit par l'homme ». (Moles, 1969, p. 73-82).

En effet, dans le roman d'Eco, les affiches sont particulièrement révélatrices de l'esprit de cette époque, elles illustrent la propagande fasciste, le culte de la personnalité dans lequel les Italiens ont été élevés et auquel ils se sont habitués. Nous pouvons le voir avec ces deux images, représentatives du fascisme à l'image de Mussolini :



Page 242, affiche de propagande. Du 12 juin 1950, Milan, Anonima. Periodici italiani



Page 439, photomontage pour le dixième anniversaire de la révolution fasciste, Rome, Institut Luce, 1932. Avec l'autorisation de l'Institut Luce.

La première image représente Mussolini « apparaissant tout beau », sur un cheval, l'épée tendue vers le ciel, de la même manière qu'étaient représentés les grands empereurs romains tel que Jules César. L'habit militaire montre son esprit belliqueux et conquérant, encore une fois comme ses prédécesseurs romains, pour célébrer l'entrée en guerre, et le soulèvement populaire. La deuxième est un photomontage, des différentes images de Mussolini prises dans ses différentes réunions. Nous pouvons lire sur ces différentes photos une attitude bravache qu'il affectionne particulièrement. Ce montage montre en effet le culte du chef Mussolinien. Il est considéré comme Le Duce (Le Guide) qui, comme le souligne un slogan de propagande, a toujours raison : « Il Duce ha semper ragione » (Eco, 2005 : 345). Tantôt représenté en guerrier tantôt en homme bourgeois, Mussolini a su utiliser ses différentes images selon les périodes que l'Italie a connus.

L'insertion des affiches à différents endroits du texte semble être une reproduction fidèle de son éparpillement dans toute la ville traduite par ces mots : « ...un peu partout là-bas... » Eco, 2005 : 360). Une expression, qui, explicitement, échoue à nommer la lassitude et crée chez le lecteur, l'illusion d'être dans la ville pendant les années 40, tel est le pari que proposent les affiches au lecteur : elles lui donnent l'impression d'être en face de cette propagande, de la vivre comme lui (le narrateur) il l'a vécu, à la voir de près.

4.3 La radio et la télévision

L'une des caractéristiques des propagandes est qu'elles se nourrissent le plus souvent des avantages qu'offrent les médias de masse, comme la radio et la télévision. Elles exploitent ces deux médias pour prendre de l'ampleur, et pour enfin devenir une drogue pour les populations.

Dans *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, Umberto Eco, par le biais de la radio et du cinéma veut nous montrer le vécu des Italiens sous Mussolini. En effet, par le média sonore qu'est le phonographe (appareil qui enregistre et reproduit les sons), le narrateur passe en revue, ou du moins retranscrit ce qui était devenu « l'ameublement sonore » des italiens. C'est-à-dire les hymnes fascistes. Ainsi, le narrateur que nous appelons affectueusement Yambo, habitué aux bruits qu'offre la ville va se mettre à la recherche de sonorités qui ont peuplé

son enfance. Mais le lieu dans lequel il se trouve ne peut l'aider à retrouver cette atmosphère sonore qui autrefois l'émouvait. Ce qui l'amènera à exprimer le regret et la lassitude du silence en ces termes : « Solara ne pouvait m'aider avec aucun son, sauf le bruit assourdissant de ses silences ». (Eco, 2005 : 214)

Par ces propos, nous comprenons que le narrateur veut ouvrir la voie à une enquête sur une mémoire sonore. Deux entités qui passeraient par la capture d'un son ou d'une sonorité. En d'autres termes, la constitution d'un sujet rendu possible par la force de son audition, de sa capacité à déceler un son, un bruit susceptible de confirmer son appartenance, ce qu'il a été, et dans quel contexte social et politique il a été. On se rend compte que le personnage a besoin d'entendre et de laisser ses pensées « au son de tant de bonne mauvaise musique qui devait réveiller quelque chose au-dedans de moi » (idem : 226)

Pour ce faire, ce dernier a besoin d'écouter la radio. « La radio, la voix qui enchante » (idem : 217) et qui permet au sujet de négocier sa place dans ce paysage perdu. Il évoque à cet effet, les passages fondamentaux de l'historique discours du Duce le jour de la déclaration de guerre du 10 juin 1940 que diffusait la radio. Nous écoutons :

Combattants de terre, de mer et de l'air ! Chemises noires de la révolution et de légion ! Hommes et Femmes d'Italie, de l'Empire du royaume d'Albanie ! Ecoutez ! Une heure marquée par le destin sonne dans le ciel de notre patrie. L'heure des décisions irrévocables. La déclaration de guerre a déjà été remise (acclamation, très hauts cris de « Guerre ! Guerre ! ») aux ambassadeurs de Grande-Bretagne et de France. Nous descendons sur le champ de batailles contre les démocraties ploutocratiques et réactionnaires de l'Occident qui, de tout temps, ont fait obstacle à la marche, et souvent attenté à l'existence même du peuple italien...

Suivant les lois de la morale fasciste, quand on a un ami on marche avec lui jusqu'au bout (cris de Duce ! Duce ! Duce !). C'est ce que nous avons fait et ferons avec l'Allemagne, avec son peuple, avec ses merveilleuses forces armées. En cette veille d'un événement d'une portée séculaire, tournons notre pensée vers la Majesté du Roi Empereur (la multitude explose en grandes acclamations à l'adresse de la Maison de Savoie), qui comme toujours, a interprété l'âme de la Patrie. Et Saluons à pleine voix le Führer, le chef de la grande Allemagne Alliée (le peuple acclame longuement à l'adresse de Hitler). L'Italie, prolétaire et fasciste, est pour la troisième fois debout, forte, fière et compacte comme jamais (la multitude crie d'une seule voix : « Oui ! ». Le mot d'ordre est unique, catégorique et engageant pour tous. Déjà il traverse et enflamme les cœurs depuis les Alpes jusqu'à l'océan Indien : vaincre ! Et nous vaincrons ! (le peuple explose en de très hautes exclamations) (Eco, 2005 : 248)

A la suite de ce discours va naître une chanson que « la radio devait avoir mis en circulation : *Vincere*, « “Vaincre”, une chanson, en écho aux paroles du Chef » (*ibid.*)

Trempées par mille passions
la voix de l'Italie a raisonné !
« Centuries, cohortes, légions,
Debout car l'heure a sonné » !
En avant jeunesse !
Tout lien, tout obstacle dépassons !
Brisons l'esclavage qui nous atterre prisonniers de nos rivages !
Vaincre ! Vaincre ! Vaincre !
Et nous vaincrons au ciel sur terre sur mer !
C'est le mot d'ordre d'une suprême volonté
Vaincre ! Vaincre ! Vaincre !
à tout prix ! Rien pour nous arrêter !
Nos cœurs exultent dans l'extrême désir d'obéir !
Nos lèvres jurent : ou vaincre ou mourir ! (*ibidem*)

Ainsi la radio est non seulement évoquée, mais elle donne l'illusion de ce média en transcrivant les paroles du discours et en gardant la forme du texte écrit pour l'oreille. Nous écoutons au même titre que le narrateur.

Cette chanson dont rend compte la radio représente l'ameublement sonore dans lequel les jeunes italiens ont grandi, c'est-à-dire le culte de la guerre : « une jeunesse italienne enfermée très tôt au sein d'organisation paramilitaires, et ce dès l'âge de 4 ans » (Eco, 2005 : 227). Ainsi, à l'écoute de cette chanson, nous retenons un amalgame de phrases héroïques, d'incitations à l'assaut et à la mort, d'offres d'obéissance au Duce, jusqu'au sacrifice suprême.

En somme, la représentation et l'utilisation des médias, pour rendre compte de la propagande fasciste, donne un nouveau visage au texte romanesque. D'une part, ces médias peuvent être élevés au rang d' « archives » et permettent d'apporter une certaine vérifiabilité, un éclairage aux propos d'Umberto Eco. D'autre part, l'insertion de ces archives dans le tissu textuel permet de montrer que le roman est avant tout un fait cosmologique et que « pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails » (Eco, 1985 : 26). Nous comprenons à cet effet que l'écriture est un acte préparé. Il est donc nécessaire de repérer les éléments de cette préparation. En un mot, *La Mystérieuse*

Flamme de la reine Loana s'apparente à ce que l'on pourrait appeler « roman-*archive* », car il nous parle d'une génération d'Italiens tout en nous informant sur leur passé. Aussi douloureux fut-il. Cette écriture du roman d'Umberto Eco s'offre à nous comme caution d'un témoignage et ipso facto devient donc témoignage elle-même. La fiction est donc a posteriori présentée explicitement par son auteur comme un récit aussi proche que possible du réel effectivement vécu.

Conclusion

La Mystérieuse Flamme de la reine Loana est un roman qui célèbre la richesse de la culture et de la mémoire collective. Umberto Eco a fait le choix d'un style d'écriture hybride pour rendre compte d'une réalité historique. L'écrivain italien use à son tour de l'écriture et d'un jeu sur les archives et les médias pour livrer ses propres versions de l'histoire, du Fascisme, qui apparaît dans les signes qui demeurent : une plaque commémorative, un numéro tatoué et une trace indélébile sur une conscience collective des années 40. Tout au long du roman, Eco parsème son récit de références littéraires, artistiques et culturelles. Cela enrichit l'expérience de lecture et souligne l'importance de la culture dans la formation de nos identités. Le lecteur peut obtenir un aperçu de l'histoire italienne, en particulier de la période fasciste de Mussolini. Eco offre ainsi au lecteur une réflexion profonde sur la mémoire, l'identité et la manière dont le passé influence notre compréhension du présent.

Bibliographie

APPADURAI, Arjun (2005). *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.

ATCHA, P. A. (2012). L'intermédialité littéraire dans le roman camerounais. L'exemple de « La mémoire amputée » de Werewere Liking. Dans R. F. MANGOUA (dir.), *Écritures camerounaises et intermédialité* (p. 75-92). Yaoundé : Ifrikiya.

ECO, Umberto (2005). *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, Paris, Grasset & Fasquelle.

ECO, Umberto (1982). *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset et Fasquelle.

GENTILE, Emilio (2004). *Qu'est-ce-que le fascisme ? Histoire et interprétation*, Paris, Gallimard.

GLISSANT, Edouard (1992). *Tout-Monde*, Paris, Gallimard.

MOLES, Abraham (1963). *La Situation sociale de l'affiche*. *Communication et langages*, 1963, pp. 73-82. En ligne sur www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1969_num_4_1_3770

MÜLLER E. Jürgen (2000). « *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision* », *Cinéma et intermédialité, Cinémas*, vol. 10, n° 2-3.

RAMONET, Ignacio (2002). *Guerre du XXI^e siècle : peur et menaces nouvelles*, Paris, Galilée.

RICŒUR, Paul (2000). *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Seuil.

RICŒUR, Paul (1985). *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*. Paris, Seuil.

SAMOYAUULT, Tiphany (2001). *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.