



Vol. 2 No 1 – Avril 2025

ISSN : 3088-7836

EISSN :

p. 49 – 56

À la limite de la rupture du récit

Le Pendule de Foucault d'Umberto Eco

On the Edge of Narrative Rupture

Le Pendule de Foucault by Umberto Eco

Pr. Saïd SAÏDI

Auteur correspondant, Centre de
l'Enseignement Intensif des Langues.

Université Batna 1 (Algérie),

incipit_sad@yahoo.fr

Soumission : 20.02.2025

Acceptation : 31.03.2025

Publication : 16.04.2025

Ghiedjati - 2025

Résumé — L’omniprésence et « l’évidence » du récit en font un mode du dire qui devient invisible et s’efface devant ce qu’il raconte. Mais il arrive – lorsque c’est un sémioticien qui s’en empare – que le récit raconte qu’il est en train de raconter. Et ce mode de narration prend le devant de la scène et occulte partiellement ou presque totalement les faits racontés. C’est ce cas atypique que campe admirablement le Pendule de Foucault. En effet, après avoir été théoricien, critique, sémioticien, Umberto Eco, passe à l’écriture et remporte un succès phénoménal avec *Le nom de la rose*. Il récidive avec *Le Pendule de Foucault*. Dans lequel il découvre tout son art de sémioticien. En faisant la distension extrême du récit. L’étendant au-delà de toute mesure. Le menant aux limites de la rupture. Mais préservant son intégrité grâce à un ingénieux procédé de narration. Celui du souvenir. Avec cependant cette particularité spécifique : cultiver la digression érudite dans les moindres recoins de l’histoire. Et aboutit ainsi à un fabuleux récit, labyrinthique à souhait. Et donc à une véritable initiation sémiologique.

Mots-clés : littérature, sémiotique, récit, narration, énonciation.

Abstract — The omnipresence and “obviousness” of narrative make it a mode of expression that becomes invisible and fades into the background behind what it recounts. But sometimes – when a semiotician takes hold of it – narrative recounts that it is in the process of recounting. And this mode of narration takes centre stage and partially or almost completely obscures the facts being recounted. This atypical case is admirably portrayed in Foucault’s *Pendulum*. Indeed, after working as a theorist, critic and semiotician, Umberto Eco turned to writing and achieved phenomenal success with *Le nom de la rose*. He repeated this success with *Le Pendule de Foucault*. In it, he reveals his full talent as a semiotician. By stretching the narrative to its limits. Extending it beyond all measure. Taking it to the brink of collapse. But preserving its integrity thanks to an ingenious narrative technique. That of memory. However, he does so with a specific twist: cultivating erudite digression in every nook and cranny of the story. The result is a fabulous narrative, labyrinthine to perfection, and a true introduction to semiotics.

Keywords: Literature, Semiotics, Narrative, Narration, Enunciation.

« Celui donc qui, dans l’une ou l’autre fortune, se sera montré ferme, constant, inébranlable, regardons-le comme un homme d’une espèce rare et presque divine » (Cicéron).

De l’im placable énonciation du discours

Du fait de la diversité de l’énonciation et des formes qu’elle sait prendre – toute la langue y passerait et repasserait sans que l’énonciation ne s’essouffle, tant il y a de choses à dire, dans le cadre littéraire, – la mettant en porte-à-faux sur le discours et le récit, il est indispensable de définir ce dernier pour faire un tant soit peu la part des choses. Benveniste définit ainsi l’histoire par opposition au discours :

« L’énonciation historique, aujourd’hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés. Ces trois termes, “récit”, “événement”, “passé”, sont également à souligner. Il s’agit de la présentation de faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. Pour qu’ils puissent être enregistrés comme s’étant produits, ces faits doivent appartenir au passé. Sans doute vaudrait-il mieux dire : dès lors qu’ils sont enregistrés et énoncés dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passés » (1976, p. 239).

Il ajoute, pour clarifier au plus près la notion d’histoire, intégrant par là le concept de *l’auteur* que les théoriciens modernes, depuis Propp, ont remplacé par celui de *narrateur*, narratologie oblige :

« Il faut et il suffit, que l’auteur reste fidèle à son propos d’historien et qu’il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). À

vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur [...] Les événements sont posés comme ils sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici : les événements semblent se raconter eux-mêmes » (Benveniste, 1976, p. 241).

Sur la notion de narratologie, la parole est momentanément donnée à Todorov :

« Les remarques typologiques [...] se rapportent donc en principe non seulement aux récits littéraires, comme l'étaient tous mes exemples, mais à toutes les espèces de récits; elles relèvent moins de la poétique, que d'une discipline qui me semble pleinement mériter le droit à l'existence et qui serait la narratologie » (1978, p. 76-77).

Du narrateur « prestidigitateur »

Si le narrateur est devenu – à juste titre – l'un des pivots essentiels du récit, c'est sans doute parce que les théoriciens de la littérature ont identifié les stratégies textuelles par lesquelles le narrateur se manifeste. Ces dernières relèvent d'une pratique discursive qui allie les deux types d'énonciations explicitées par Lecointre et Le Galliot opposant et comparant le travail de production des « *illusionnistes* » qui « *camoufflent* » leur travail d'énonciation pour préserver le plaisir du lecteur, à l'honnêteté scripturale de Diderot :

« L'une des spécificités du texte de Diderot consiste à ne pas dissimuler ce conflit par l'exercice de quelques techniques illusionnistes, mais au contraire à le dialectiser par un déplacement constant de l'énonciation du récit au discours, qui ne cherche à se l'approprier que pour lui restituer aussitôt une autorité précaire et fugitive. Par le jeu de cette dialectique, ce texte suggère une véritable éthique littéraire, qui revient à souligner l'irréductibilité foncière entre un pseudo-“réel” et sa représentation dans un espace textuel donné » (1972, p. 221-232).

Ces considérations discursives rejoignent aussi les conceptions de Barthes, opposant le discours polémique et le discours scientifique, qui ont en commun d'argumenter et de réfuter mais avec chacun une préoccupation :

« Peut-être que, soit dit en passant, ce qui est proprement scientifique, c'est de détruire la science qui précède » (1978, p. 37).

Barthes complète cette comparaison des deux types de discours ainsi :

« La polémique est spectaculaire, la science se caractérise par une rétention du spectacle; le polémiste, c'est l'homme aux énonciations, le savant, c'est l'homme aux énoncés » (1978, p. 36).

Ainsi *Le Pendule de Foucault* est aussi un récit, appartenant à ce genre protéiforme et multi aspectuel que, pratiquement tous les modes de communication, y compris les plus silencieux, – que l'on pense au mime – les plus inexpressifs, – que l'on regarde une sculpture ou une peinture d'avant-garde – sont susceptibles de transmettre. Cette omniprésence en fait un arrière-plan permanent qui passe au second plan, à quelques exceptions, hors du commun. Ces exceptions, bien que notoires, et devant des lecteurs, ou des spectateurs profanes, peuvent demeurer au second plan, parce que la fascination du contenu, l'interprétation et l'appréhension selon des schèmes réalistes, ou s'apparentant à la réalité, induisent ainsi directement des réflexes d'identification, et ainsi, peuvent elles aussi rejoindre le récit minimal, quotidien,

omniprésent et passer inaperçues en tant que telles. Cela passerait sous silence le caractère foncièrement autoréférentiel du récit qui renvoie avant tout à lui-même, à sa propre structure, étant un dit avec une construction particulière de sa propre référence d'abord.

Lorsqu'il est complexe, comme c'est le cas du *Pendule de Foucault*, le récit fait intervenir un certain nombre de caractéristiques qui entrent dans un réseau de complémentarités et d'interdépendances à divers niveaux et se construit ainsi avec l'amalgame mais aussi la tendance à l'harmonie en tant que tout, s'assurant de cette manière son autotélicité – premier caractère distinctif du texte littéraire et sans doute encore plus du récit.

La première caractéristique est sans conteste cette activité d'énonciation, qui, en plus d'assumer toutes ces innombrables digressions, narre et raconte des faits à la manière classique de tous les récits. Ces faits racontent une histoire en ce sens qu'ils sont liés dans un rapport de double consécution, événementielle et temporelle. Ces événements et cette temporalité ont comme pivot Casaubon, le héros-narrateur, Belbo et Diotallevi, ses deux amis et collègues dans une maison d'édition s'occupant d'ouvrages ésotériques et embarqués dans une histoire digne des plus grands polars. Mais là s'arrête la ressemblance avec le récit traditionnel, linéaire. *Le Pendule de Foucault* ne répond point à la célèbre description de Barthes qui dit :

⋮ « Le sens n'est pas "au bout" du récit, il le traverse » (1981, p. 12).

Il éparpille cet inévitable sens dans les méandres d'une mémoire exacerbée, hallucinée, acculée, qui se met à raconter les péripéties, en les commençant non pas depuis le début, dans l'ordre, mais pratiquement vers la fin du récit à un moment précis, le plus dramatique de l'histoire, lorsque Casaubon part au secours de son ami Belbo, détenu par les membres d'une société secrète pour lui soutirer des informations, de la plus haute importance, croyaient-ils.

Puis, cette mémoire, dans l'attente de voir le destin de Belbo, va remonter le temps et donner libre cours à ses souvenirs, dans un va et vient incessant, balayant des séquences temporelles de plus en plus vastes, allant jusqu'à l'enfance, la sienne mais aussi celle de Belbo. La conception linéaire traditionnelle que la grande majorité des récits adoptent, celle que toutes les grandes études structuralistes ont pris comme modèle, est pervertie, torturée, tressée de digressions à l'infini, de descriptions techniques impersonnelles, de vérités objectives et froides, parfois scientifiques, de mini récits recueillis au hasard de la vie ou des résidus de l'Histoire.

« — *C'est alors que je vis le Pendule* », — Eco enclenche ainsi son récit. Il s'est arrangé pour que cette phrase devienne le pivot et le référent central de l'œuvre et ce, dans toute sa simplicité. Le verbe « *vis* » introduit l'action, nécessaire pour le récit qui ne peut en aucun cas s'en passer, ni se contenter de la description. Lequel « *vis* » intervient après les embrayeurs « *c'est* » et « *alors* » qui intercalent cette action dans un monde plus vaste, celui de « *L'Encyclopédie Maximale* » mélange de réalité, de fiction et d'intersections entre les deux qui font la culture minimale, indispensable pour aborder le récit quelconque. Mais aussi après « *je* » du héros-narrateur, agent de l'action « *voir* » et bien entendu avant « *Le Pendule* » l'objet-héros auquel le lecteur pense déjà,

réfléchit, à cause du para texte, le titre, *Le Pendule de Foucault*. « C'est alors » faisant ici, fonction d'univers descriptif aussi indispensable au récit que l'action.

Mais le récit d'Umberto Eco a ceci de particulier, cette action n'est pas suivie par une autre, mais par une très longue digression descriptive dans les moindres détails sur *Le Pendule de Foucault* et les autres éléments techniques que renferme le musée, puis par une remontée exagérément longue dans le temps, allant jusqu'à l'enfance, opérée par Casaubon alors qu'il était à l'affût dans la guérite du périscope. Et si l'on considère « le récit comme l'enchaînement chronologique et parfois causal d'unités discontinues » (Todorov, 1978, p. 64), le nouveau élément événementiel du récit proprement dit intervient seulement en page 586, où Casaubon le héros-narrateur, émerge en quelque sorte de ses souvenirs, et revient aux événements :

« Soudain j'avais trouvé le grand escalier » (Eco, 1990, p. 586).

Et à ce titre, cette position d'immobilité, d'emprisonnement – il est vrai volontaire et momentanée – suggère le Point à partir duquel *Le Pendule de Foucault*, oscille indéfiniment, et par la même occasion prouve la rotation de la terre tout en inscrivant de sa pointe une figure géométrique, reprise jusqu'à la fin des temps. Le récit de la vie apparaît en filigrane, celui de l'écoulement du temps, de l'homme dans ses longues migrations spatiales, temporelles mais aussi et surtout intellectuelles et sémantiques car celles-là sont les plus inextinguibles, les plus irrépressibles et déterminent, dictent toutes les autres, à partir d'un point, idée et énigme à la fois qui a conduit les hommes à ce qu'ils sont aujourd'hui, créateur du *Pendule de Foucault* entre autres, et auteur du *Pendule de Foucault*, roman total et qui en parlerait. Cet immense univers sémantique, en premier lieu, fait penser à l'homme, qui devient un point minuscule, recroquevillé sur lui-même, devant cette immensité sémantique qu'il n'a cessé d'étendre d'abord et avant tout grâce au verbe, donc à la littérature. Et qui rayonne à partir de ce point sur tout l'univers, en oscillant d'une réalité à un fait, d'un concept à une pensée, d'un lieu à une contrée, d'une vérité à une interrogation, pour construire, aboutir à un savoir total. Lequel savoir lui permettrait en tant que continuum étendu abstrait mais gigantesque et total, de construire d'autres savoirs et d'autres univers sémantiques parmi lesquels des récits ou une manière inédite d'en produire. *Le Pendule de Foucault* se voulant justement un récit, le plus proche de cette étendue infinie, elle-même récit maximal de l'homme, en tant qu'énigme mais aussi en tant qu'agent de faits, d'actions, de péripéties au nombre incalculable qui ont abouti, – convergence de la technologie et de la démographie – au village planétaire, seul apte à recevoir un roman pareil. Aussi vaste soit-il, ce monde, naguère aux contours inconnus, perdus dans les limbes de l'imaginaire ou de l'ignorance, devient actuellement trop étroit pour *l'Encyclopédie Maximale*, mais aussi pour la logique de l'entendement et de la rigueur, et il faudrait, pour le rendre plus vaste, un récit le dépassant parce que le prenant dans sa totalité pour lieu scénique et d'énonciation. Avec comme toile de fond, et agents principaux, non pas cette humanité grouillante et anonyme mais une élite, secrète et occulte qui gouvernerait dans l'ombre et qui serait en mesure de penser une stratégie, un plan, *le Plan* pour dominer le monde.

Du Récit « templier »

Ce récit total est virtuellement en mesure d'accueillir tous les autres, passés, présents et futurs parce qu'il a pris le soin de s'ancrer dans l'Histoire, profondément, avec l'ambition de la prévoir. *Les héritiers des Templiers* se sont attachés à rechercher sans cesse l'héritage occulte, mystérieux et énigmatique qui leur permettrait de devenir les maîtres du monde. Umberto Eco, à ce titre, insiste de manière subtile sur la force de la fiction qui, non seulement dépasse la réalité, mais fascine au point de préparer cette même réalité. Il fait monologuer Casaubon, toujours à l'affût dans le périscope :

« Tellement simple, s'il y avait eu un Plan. Mais y en avait-il un, vu que nous l'aurions inventé, nous, et bien après ? Est-il possible que non seulement la réalité dépasse la fiction, mais la précède, autrement dit prenne une bonne avance pour réparer les dommages que la fiction engendrera ? » (Eco, 1990, p. 176).

Mais ce récit qui se veut total parce que, inventant l'énigme, la disant, la formulant et la résolvant, se devait de devenir gigantesque, étendu au-delà de toute mesure et aboutissant certainement à une apparence labyrinthique.

Et même si cette impression labyrinthique risque de paraître rébarbative et décourageante pour le lecteur moyen, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une œuvre où il fait bon s'y promener rencontrant à chaque détour d'autres détours, savants, érudits et souvent forts ludiques. Cette conception labyrinthique du récit, en regard de l'immense érudition d'Eco, ne serait pas loin de celle que s'en font A. Moles et E. Rohmer qui considèrent qu'

« un labyrinthe sera apprécié par sa complexité (en unités binaires), son volume (en mètres cubes), les événements qui marquent son parcours (la liste de ceux-ci), les probabilités des différents trajets, sa longueur, le degré d'angoisse qu'il est susceptible de provoquer, l'angoisse intervenant au titre d'élément esthétique, comme l'ont bien montré les psychanalystes; angoisse de recherche de la sortie, anxiété des événements à venir au détour du couloir. Le labyrinthe apparaît donc comme la forme canonique de l'expérience de l'espace et il est utile de le souligner à l'attention de l'artiste et du critique d'art » (1972, p. 141).

Véritable conception psychologiquement spatiale qui fait du roman un pendant du labyrinthe, autrement plus complexe, car les repères et les issues n'ont rien de physique, s'estompent aussitôt identifiés, et sont spontanément remplacés par certains, qui, à leur tour s'estomperont, et ainsi *le Lecteur Modèle*, notion chère à Umberto Eco, se retrouve emprisonné à vie dans *Le Pendule de Foucault*, se voyant complaisamment guidé par Casaubon, le héros-narrateur, vers la sortie mais se rendant compte que ce n'était qu'une illusion parmi tant d'autres, tant il est vrai, qu'une œuvre aussi singulière marque de façon indélébile, celui qui la lit. Car Umberto Eco soutient qu' :

« Après avoir reçu une séquence de signes, notre mode d'agir dans le monde en est changé, pour un temps ou à jamais (1985, p. 55).

S'agissant du *Pendule de Foucault*, il faudrait sans doute parler d'une monumentale séquence de signes à l'échelle de « *l'Encyclopédie Maximale* » ou d'une entité encore plus grande si l'on prend tous les éléments dans des rapports d'interconnexion infinie, et non dans celui d'une juxtaposition linéaire, passive et quelque peu indolente. « *Le*

bruissement de ces paroles poétiques antérieures » (Maingueneau, 2001, p. 22) qui permet au lecteur de se diriger dans ce gigantesque labyrinthe qu'est la littérature actuellement, qui permet aussi cette intertextualité désormais incontournable est, non seulement volatilisé, brisé, anéanti, mais transgressé, perverti, consommé et enjambé avec une extraordinaire célérité, une élégante prestance.

Même dans son aspect dénudé, celui du récit que Barthes considère comme une

« [...] monnaie d'échange, objet de contact, enjeu économique, en un mot marchandise, dont la transaction qui peut aller, comme ici, jusqu'au véritable marchandage n'est plus limitée au cabinet de l'éditeur mais se représente elle-même, en abyme, dans la narration ? [...] Voilà la question que pose peut-être tout récit. Contre quoi échanger le récit ? Que "vaut" le récit ? Ici, le récit se donne en échange d'un corps (il s'agit d'un contrat de prostitution), ailleurs, il peut acheter la vie même (dans les mille et une nuits, une histoire de Schéhérazade vaut pour un jour de survie) [...] » (1970, p. 95),

De la métempsychose hiératique du dire littéraire

Le Pendule de Foucault « vaut » plus et mieux, non pas un jour de plus, mais des savoirs épars, infinis de plus. Il « vaut » au moins doublement : une réincarnation encore plus mystérieuse des Templiers et une métempsychose hiératique du dire littéraire dans son sens le plus accompli, les deux résurrections se rejoignant dans l'énigme du verbe apte à les faire se perpétuer fictionnellement, pour dominer le monde verbalement, ou le faire réellement en noyant leur fait dans l'immensité virtuelle des mots qui parleraient de tout, sauf de ce fait là précisément. Ce roman participe du genre récit, – genre théoriquement englobant tous les romans – la distinction entre les deux n'étant d'ailleurs pas toujours aisée, ni probante, il était indispensable et nécessaire à Umberto Eco d'en respecter un certain nombre de caractéristiques majeures alors même que le cahier des charges qu'il s'était fixé demandait des horizons autrement innovateurs et théoriquement ambitieux et devant s'intercaler, advenir, dans un univers statistiquement saturé. Et ainsi répondre à un souci théorique qui cherche à expliciter les procédés mis à contribution pour mener à bien une narration, un récit, une fiction, – ailleurs et bien avant, Sterne, Diderot et d'autres se sont manifestés en tant que narrateurs, travaillant au su et au vu du lecteur. Mais Umberto Eco a choisi cette manière, de rester à la limite, à la lisière des deux, et de signaler d'un moment à l'autre, subrepticement sa présence. Car selon Greimas,

« la dimension cognitive [de la narrativité est] susceptible de contenir ses propres programmes, ses acquisitions de compétences et ses effectuations de performances » (1976, p. 265).

Références

- BARTHES, Roland (1978). *Leçon*. Paris : Éditions du Seuil.
 – (1981). *L'analyse structurale du récit*. Paris : Éditions du Seuil.
 – (1970). *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil.
- BENVENISTE, Émile (1976). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- CICÉRON (). *De finibus bonorum et malorum* (Des fins des biens et des maux), livre III, §75.

- ECO, Umberto (1990). *Le Pendule de Foucault*. Paris : Grasset.
— (1985). *Lector in fabula*. Paris : Grasset.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1976). *Maupassant : la sémiotique du texte, exercices pratiques*. Paris : Éditions du Seuil.
- LECOINTRE, Simone & LE GALLIOT, Jean. (1972). L'appareil formel de l'énonciation dans *Jacques le Fataliste*. *Le Français Moderne* – revue de linguistique française, n° 3, p. 222-231.
- MAINGUENEAU, Dominique (2001). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan.
- MOLES, Abraham & ROHMER, Elisabeth (1972). *Psychologie de l'espace*. Tournai : Casterman, coll. « Mutations-Orientations ».
- TODOROV, Tzvetan (1978). *Les genres du discours*. Paris : Éditions du Seuil.

Pour citer cet article

Saïd SAÏDI, « À la limite de la rupture du récit : *Le Pendule de Foucault* d'Umberto Eco », *Aphorismos*, vol. 2, no 1 – avril 2025, p. 49 – 56.