

LE RÉCIT LABYRINTHIQUE : AVATARS ET
FONCTIONS DE L'ENCHÂSSEMENT DANS LE
MANUSCRIT TROUVÉ À SARAGOSSE
DE JEAN POTOCKI

Claire SUEMATSU
(Département d'Enseignement Général)

迷路の物語り

—ジャン・ポトキの『サラゴサの草稿』における埋めこみの変貌と機能—

末松 クレール
(一般教育)

Qu'il y ait quelque parenté entre la lecture et l'épreuve initiatique ne fait guère de doute pour le lecteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse* qui, à l'imitation du héros de l'histoire, se laisse conduire, pour ainsi dire les yeux bandés, à travers un enchevêtrement inextricable où il désespère de se retrouver par sa seule intelligence. Inquiet et charmé à la fois de cette passivité que le récit exige de lui, il n'attend plus de lumière que de la suite des événements, confiant que tout devrait finir par rentrer dans l'ordre. Il est probable que cette identification symbolique a été voulue, mais sans essayer de percer à jour pour le moment les intentions de l'auteur, nous voudrions simplement ici desserrer un peu le noeud, parcourir à loisir les entrelacs du labyrinthe. Il n'est d'ailleurs pas impossible que l'étude de l'organisation et des procédés narratifs du *Manuscrit* apporte quelque lumière sur le sens de l'oeuvre. N'est-ce pas une telle approche que Jean Fabre appelait de ses vœux, lorsqu'il avouait les difficultés de la critique positiviste à déchiffrer celui-ci ?

“Déterminer dans quelle mesure cet

écrivain peut être aussi tenu pour philosophe ne peut se fonder sur un inventaire idéologique ou thématique, mais sur la considération des degrés ou des niveaux. C'est ici que des arbres généalogiques trouveraient leur emploi : l'un concernant la famille des Kassar Gomelez, l'autre la structure du *Manuscrit trouvé à Saragosse*.” (II, p. 269)

Quelle est la part de fantaisie romanesque dans le *Manuscrit* ? Quelle est la part de sérieux ou de prudence ? Jusqu'à quel point l'oeuvre est-elle concertée, jusqu'à quel point est-elle laissée à la loi du plaisir ? C'est peut-être en abordant l'oeuvre par sa forme, et surtout par les éléments de jeu de celle-ci, que nous trouverons réponse à ces questions.

LE LABYRINTHE

“J'ai beau concentrer toute mon attention sur les paroles du chef bohémien, je ne puis y trouver la moindre cohérence. Je ne sais vraiment qui parle ni qui écoute. Tantôt le marquis de Val Flo-

rida raconte ses aventures à sa fille, tantôt celle-ci les rapporte au chef bohémien, qui à son tour nous les répète. C'est un vrai labyrinthe. J'ai toujours pensé que les romans et les oeuvres de ce genre devraient être écrits sur plusieurs colonnes comme les tables chronologiques."

"Vous avez raison, dit Rébecca. On lirait par exemple dans une colonne que madame de Val Florida trompe son mari ; dans l'autre, on verrait les effets que cet événement produit sur lui. Sans doute cela clarifierait le récit."

"Ce n'est pas ce que je veux dire, répliqua Velasquez. Mais prenons par exemple le duc de Sidonia, dont je dois fouiller le caractère alors que je l'ai déjà vu étendu mort sur sa civière. Ne vaudrait-il donc pas mieux commencer par la guerre du Portugal ? Je trouverais ensuite dans la deuxième colonne le docteur Sangre Moreno en train de méditer sur l'art de la médecine ; et ainsi je ne serais pas surpris par ses agissements étranges."

"Sans doute, l'interrompit Rébecca. Les surprises continuelles ne soutiennent pas l'intérêt de l'histoire : on ne peut jamais prévoir ce qui se passera par la suite." (28ème journée, pp. 310-311)

L'auteur du *Manuscrit* théorise peu sur l'art du roman, ce qui ne signifie pas qu'il écrive innocemment, et le *Manuscrit*, malgré son caractère inachevé, malgré justement son aspect provisoire de "manuscrit" hésitant entre de multiples variantes, apparaît comme une oeuvre extrêmement concertée. Mais c'est l'histoire même qui retient d'abord l'attention du lecteur, plutôt que le procédé de sa fabrication. S'il advient à l'auteur, par exception, d'émettre quelque jugement (en l'occurrence critique) sur

les formes du récit, c'est par le truchement d'un personnage si excentrique, si don-quistottesque, et en même temps si en porte-à-faux (en un mot : l'incarnation de la Raison Pure égarée dans le monde), que le lecteur peut s'interroger sur la valeur à accorder à de telles réflexions, surtout lorsque, comme c'est ici le cas, un jugement apparemment perspicace tombé de la bouche de l'extravagant géomètre se trouve d'emblée tourné en dérision par la railleuse et raisonneuse Rébecca. Ce paradoxe illustre à merveille l'un des procédés les plus familiers, en même temps que les plus désarçonnants, de Potocki : l'ironie retournée contre soi-même, disons plutôt l'auto-dérision.

Notons pourtant que tout en feignant de ne pas s'y retrouver, le géomètre détecte fort bien, dans sa logique naïve, deux des techniques qui contribuent à brouiller le récit :

— l'enchâssement, d'une part, avec le perpétuel changement de locuteur et d'interlocuteur qu'il implique ;

— la structure "régressive" du récit, son obstination à remonter le cours du temps, de sorte que chaque histoire, tout en progressant chronologiquement de façon à se rapprocher peu à peu du présent narratif, à la manière d'une asymptote, est en même temps freinée dans ce mouvement par l'insertion constante d'enchâssements qui sont autant de retours en arrière.

Le lien entre ces deux procédés est apparent : parmi les différentes fonctions de l'enchâssement, l'une des plus importantes peut être dite "fonction retard" : elle se manifeste de deux manières : d'une part une fonction retard narrative, *remplie obligatoirement par tous les récits enchâssés*, dans la mesure où toute insertion diffère la suite de l'histoire ; d'autre part une fonction retard chronologique, *fonction facultative*, et remplie seulement par les récits qui remontent le temps, comme lorsque par

exemple un personnage raconte sa propre histoire. Laissant cependant de côté cet aspect "régressif" du récit, nous nous attacherons à l'examen de divers procédés de brouillage, parmi lesquels l'enchâssement est le plus manifeste.

DEGRÉS DE L'ENCHÂSSEMENT

Le sentiment de vertige que provoque toute construction en abyme tient à ce que cette structure paraît pouvoir se répéter à l'infini : on peut imaginer un enchaînement linéaire sans retour, tel que la parenthèse ouverte dans le récit par tout nouvel emboitement ne se refermerait plus jamais. Inversement, si l'interpolation dans *Les Mille et Une Nuits* de la 602^{ème} nuit (où le roi entend de la bouche de la reine "l'histoire initiale, qui embrasse toutes les autres, qui – monstrueusement – s'embrasse elle-même", Borges cité par Todorov, III, p. 84) provoque un tel vacillement, c'est qu'on ne peut exorciser ce vertige du récit linéaire à jamais suspendu, que par une autre fuite "désormais infinie et circulaire" (id.), et non moins angoissante.

Au lecteur qui joue le jeu, toute structure enchâssée, à la manière des poupées russes, pose la question de son degré : jusqu'où peut-on pousser l'enchâssement ? A partir de quand le lecteur risque-t-il de perdre pied ? On imagine ce que Potocki doit aux *Mille et Une Nuits*, modèle du genre, mais on ne voit guère qu'il ait mené plus loin un procédé qui y avait peut-être déjà atteint ses limites. Il semble en revanche qu'il ait tenté de le diversifier, et si l'histoire de Brusqueros l'emporte sur les autres en complexité, c'est moins à cause d'un degré d'enchâssement supérieur que du jeu des niveaux narratifs. Tout le génie de Potocki est dans le soin qu'il apporte à la disposition, dans son ingéniosité diabolique à multiplier les variantes à un procédé narratif qui sans cela lasserait par

sa monotonie.

Il existe ainsi plusieurs types d'enchâssement que nous passerons brièvement en revue :

Si, comme cela paraît légitime, nous choisissons comme plan narratif de base, ou récit au premier degré, celui d'Alphonse Van Worden (laissant provisoirement à l'écart la narration liminaire de la découverte du manuscrit dans l'avertissement), les premiers récits qui viennent s'insérer dans ce cadre initial : histoire de Rébecca (14^{ème} journée), du géomètre (19-23-24 25^{èmes} journées), du Juif errant (31-32-33-34 35-36-38 39-46^{èmes} journées), et celle d'Avadoro qui prolifère au point d'étouffer tout le reste, sont tous des récits au deuxième degré, mais il est évident qu'il ne revêtent pas la même importance, et qu'ils ne remplissent pas la même fonction. Entre l'histoire de Rébecca qui ne prend qu'une journée, celle du géomètre qui en occupe quatre, et celle d'Avadoro qui accapare les deux bons tiers de l'ouvrage, il n'y a pas qu'une différence de volume : il y a aussi une différence de nature. Les deux premières sont stériles ; seule l'histoire du chef bohémien possède la capacité de "générer" d'autres histoires.

Force est de reconnaître aussi que, du fait de ces différentes capacités, elles fonctionnent différemment dans l'économie du roman, introduisant divers modèles dans la disposition du récit : l'histoire de Rébecca, celle du géomètre, sont des histoires indépendantes (au sens grammatical du terme) qui coupent le récit de parenthèses plus ou moins importantes. Celle du Juif errant, entamée sur le même modèle (21-22^{èmes} journées), se développe par la suite en alternance avec d'autres (celle du Bohémien ou l'exposé du système de Velasquez), de sorte que l'un des deux récits mis en parallèle, compense par sa fantaisie romanesque ce que l'autre, plus philosophique, pourrait avoir de trop austère. Enfin, celle d'Avadoro

génère d'autres histoires qui entretiennent avec la première un rapport de subordination.

On trouve donc à ce deuxième niveau trois types de récits enchâssés :

— enclavement d'une histoire simple (indépendance).

— développement en contrepoint de deux histoires de nature différente (l'une simple, l'autre complexe — ou bien récit romanesque d'une part, exposé théorique de l'autre). (Alternance).

— histoire enchâssée, et elle-même génératrice d'enchâssements futurs. (Subordination).

Les histoires enchâssées du troisième degré diffèrent des précédentes par plusieurs aspects, et tout d'abord par le statut du narrateur.

Les narrateurs successifs des récits au second degré sont évidemment des personnages du récit d'Alphonse Van der Worden, mais ils bénéficient d'un statut particulier en tant qu'interlocuteurs permanents, "in praesentia", du narrateur initial. En quelque sorte, ils bénéficient de ce privilège de réalité qui s'attache inévitablement au premier degré de la fiction. Au contraire, les narrateurs des histoires enchâssées dans le récit d'Avadoro (qu'il s'agisse de Giulio Romati, de Marie de Torres, de la duchesse de Medina Sidonia, de Lope Soarez, du Marquis de Torres Rovellas, etc) sont des personnages "in praesentia" par rapport à Avadoro, mais n'appartiennent pas au monde "réel", à l'ici et au maintenant définis par l'énonciation initiale. Distinction absurde, dira-t-on puisque le lecteur accorde un même crédit à tous les personnages, quel que soit le niveau auquel ils appartiennent, également averti de leur existence d'êtres fictifs, mais également persuadé de leur réalité par la magie du récit. Pourtant, si nous faisons cette distinction apparemment peu légitime, c'est que le récit nous invite constamment à la faire. On y reviendra

plus tard.

D'autre part, dans ce récit gigogne qu'est celui du chef des bohémiens, il semble possible de regrouper les histoires enchâssées en deux grands cycles : le premier qui va de la 12^{ème} à la 29^{ème} journée (et comprend l'histoire de Giulio Romati — et celle de la princesse de Monte Salerno — ; l'histoire de Marie de Torres — et celle du comte de Pena Velez — ; l'histoire de la duchesse de Medina Sidonia — et celles du marquis de Val Florida et d'Hermosito —) propose un schéma d'enchâssement tout à fait classique, où un personnage prend soudain la parole, transformant le narrateur précédent en auditeur passif. Au fur et à mesure que le roman se développe, ce modèle va acquérir un degré de complexité croissant, notamment dans ce que nous pourrions appeler le cycle de Lope Soarez. "Je n'obtiens qu'un pêle-mêle inextricable" (29^{ème} journée, p. 331) se plaignait déjà le géomètre devant l'imprévisibilité des histoires du Bohémien ; mais c'est ici que l'impatience de cet esprit méthodique parvient à son comble :

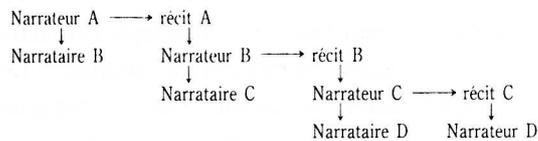
"J'avais bien prévu que les histoires du Bohémien s'engrèneraient les unes dans les autres. Frasqueta Salero vient de conter son histoire à Brusqueros, qui l'a racontée à Lope Soarez, qui l'a racontée au Bohémien. J'espère que celui-ci nous dira ce qu'est devenue la belle Ines ; mais s'il met encore une histoire à la traverse, je me brouillerai avec lui, comme Soarez s'est brouillé avec Brusqueros. "(35^{ème} journée, p. 398)

Le procédé, encore ici tout à fait classique, atteint probablement les limites de l'intelligible avec l'histoire de Frasqueta, qui est une histoire au 5^{ème} degré. S'il n'a pas dépassé en complexité le récit canonique des *Mille et Une Nuits*, Potocki a pu au moins se flatter de l'égaliser. Mais le cycle de Lope Soarez — et en par-

ticulier l'histoire de Brusqueros — réserve d'autres surprises que la simple multiplication des emboitements.

STRUCTURE DE L'ENCHÂSSEMENT

Dans les enchâssements précédents, un personnage (Narrateur A) en rencontrait un autre qui devenait à son tour narrateur (Narrateur B) de sa propre histoire racontée au précédent ainsi transformé en narrataire (Narrataire B), et ainsi de suite :



Or dans l'histoire de Brusqueros, le fonctionnement du mécanisme va s'enrayer. Certes, Van Worden (Nr A) raconte que le chef bohémien (Nr B) raconte que Brusqueros (Nr C) raconte que etc. . . Mais c'est au chevalier de Tolède que Brusqueros raconte son histoire, non au chef des bohémiens ; et ce n'est pas non plus à Brusqueros que le pèlerin maudit raconte l'histoire de Diègue Hervas, mais à Cornadez, et il pourrait difficilement en être autrement puisque le pèlerin maudit et Brusqueros sont (bien qu'il n'en soit rien dit) un seul et même personnage de cette histoire diabolique dont les articulations narratives pourraient se résumer ainsi : Van Worden raconte (à un lecteur hypothétique) que

Le chef bohémien lui raconte que

Brusqueros raconte au chevalier de Tolède que

le pèlerin maudit raconte à Cornadez

l'histoire de Diègue Hervas, puis sa propre histoire, et enfin

que le Commandeur de Toralva lui a raconté. . .

Bien qu'il existe plusieurs types possibles d'enchâssement, la règle du modèle proposé par

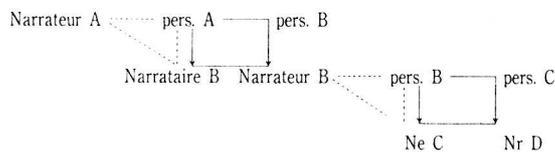
le premier cycle de l'histoire d'Avadoro devrait pouvoir se définir de la façon suivante :

L'un des personnages du récit A devient à un niveau supérieur le narrateur d'un nouveau récit B adressé à un (ou des) interlocuteur(s) appartenant au même degré de fictionnalité que lui. C'est ainsi que Rebecca, Velasquez, Van Worden, sont au même titre qu'Avadoro des personnages du récit A. Mais l'interlocuteur privilégié d'Avadoro, Van Worden, est en même temps le narrateur du récit A : il bénéficie d'une triple identité, appartenant à la fois à un récit enchâssant comme narrateur, et à un récit enchâssé comme personnage, lequel se transforme de plus en narrataire d'un récit enchâssé au deuxième degré. Ce triple statut est, on le verra, un facteur essentiel de continuité dans le discours, et l'un des pivots de l'articulation du réel et de l'imaginaire.

Ce schéma, moins rigide en réalité que notre présentation ne pourrait le laisser croire, admet des variantes. Ainsi, pour prendre quelques exemples dans la première partie de l'histoire d'Avadoro : Van Worden est le principal interlocuteur d'Avadoro, mais non pas le seul ; Avadoro enfant entend l'histoire que Marie de Torres adresse à sa tante, mais dont il n'est pas directement le destinataire ; inversement, celui-ci devient, de manière presque injustifiée, le confident de la duchesse de Medina Sidonia, qui avait reçu de la même manière les confidences de son père, le marquis de Val Florida.

Cette structure, assez souple pour s'adapter à une variété de situations, se caractérise donc par une double transformation : celle d'un personnage de l'histoire enchâssante en narrateur de l'histoire enchâssée, d'une part ; d'autre part, celle du narrateur de l'histoire enchâssante en personnage de celle-ci, puis, en narrataire de l'histoire enchâssée.

Le schéma précédent pourrait être repris de la façon suivante :



Le triangle en pointillés relie les trois masques de chaque personnage-charnière, dont la trinité indivisible constitue le postulat de base de tout discours sur la cohérence du récit. Les traits pleins délimitent le cadre du récit et indiquent les transformations narratives qui doivent s'effectuer pour permettre l'articulation d'une nouvelle histoire dont les conditions d'énonciation sont inscrites en retrait, dans la fiction antérieure.

Or, cette permutation triangulaire du narrateur en personnage, puis en narrataire, n'est plus respectée à partir du troisième palier narratif du cycle de Brusqueros (48ème journée et suivantes). Déjà au niveau précédent, le chef bohémien n'est plus qu'un mince comparse de l'histoire qu'il raconte, et c'est à peine si l'on se souvient qu'il est présent, mais comme figurant plutôt que comme interlocuteur, parmi l'auditoire de Brusqueros. Le premier manquement à la règle se produit dans l'histoire de Diègue Hervas : d'une part, Brusqueros raconte une histoire dans laquelle il ne figure pas nommément, bien qu'il ne soit guère difficile de l'identifier sous le froc du pèlerin maudit. D'autre part, alors qu'il devrait devenir en toute logique le narrataire du récit suivant, il en est à nouveau le narrateur, mais sous une fausse identité. Et c'est encore lui, sous la même imposture, protagoniste et rapporteur de l'histoire de Diègue Hervas, héros de sa propre histoire (Blas Hervas), et interlocuteur du Commandeur de Toralva : personnage mythique, faussaire, individu suspect, toujours et partout présent, Brusqueros, le gêneur, la mouche du coche, l'empêcheur de tourner en rond, est aussi le grand perturbateur du récit qu'il accapare et

finit par investir totalement, sans aucun respect des règles de son fonctionnement.

L'ENCHÂSSEMENT ET LA VÉRITÉ DU RÉCIT

Or quel est le sens de la double règle énoncée plus haut ? Récit enchâssant ou enchâssé, encadrant ou encadré : quel que soit le terme utilisé, il permet parfaitement de cerner les rapports qu'entretiennent les deux genres de récit, et en quoi ils sont complémentaires. Ce qui manque au récit enchâssé, c'est son cadre, c'est-à-dire les conditions de son énonciation : temps, lieu, narrateur, auditeurs, circonstances, propos. Le récit enchâssant se définit par le manque inverse, par la hantise de son insuffisance, comme s'il restait incomplet tant qu'il n'a pas utilisé toutes les possibilités narratives offertes par chacun des personnages en présence.

D'autre part, les conditions de l'énonciation définissent un certain degré de réalité dont le narrateur se porte garant. Préalable implicite à toute histoire encadrée, est cette affirmation : j'ai rencontré cet homme, il m'a raconté son histoire, et moi, ici présent, je vous la rapporte telle que je l'ai entendue. Si suspecte, si extraordinaire que puisse paraître l'histoire en question, elle n'en est pas moins donnée pour authentique, c'est-à-dire attestée par un témoignage. La permutation triangulaire que nous avons examinée n'a pas d'autre signification.

Il faut à ce point établir une distinction nette entre vérité et authenticité. La vérité ou fausseté des événements racontés est le secret du narrateur. Le narrataire n'en sait rien, et se porte garant de l'authenticité d'une histoire peut-être au demeurant parfaitement suspecte. Si Brusqueros "raconte des histoires", c'est dirions-nous, son affaire, et comment celui qui les retransmet pourrait-il distinguer le vrai du faux ? L'encadrement ne garantit pas la vérité

de l'histoire racontée, mais il assure de la fidélité, de l'intégrité du récit rapporté tel quel, sans aucune intervention (à la différence du discours indirect) de celui qui l'introduit.

D'autre part, il assigne à chaque récit une place sur les degrés qui mènent de la réalité à la fiction. Un récit fantastique, mais raconté directement et par un personnage apparemment raisonnable et digne de foi (Rébecca, par exemple) ébranle davantage notre scepticisme que tel autre, raconté par un personnage insaisissable, à travers des intermédiaires si nombreux, et de telles perturbations discursives, que d'emblée, nous l'accueillons avec incrédulité (celui de Brusqueros). Illusion peut-être, mais illusion que Potocki se plaît à entretenir.

En dissociant le récit des conditions de l'énonciation, la disposition de l'enchâssement démontre paradoxalement la complémentarité, l'appel réciproque du réel et de la fiction. Privée de son cadre, l'histoire enchâssée est de la fiction pure. A partir du moment où le mécanisme se grippe, comme dans le récit de Brusqueros (lequel raconte sa prétendue histoire à un personnage qui, ne figurant au degré précédent que comme comparse, et non comme narrateur, n'est pas là pour attester l'authenticité du récit) nous risquons, coupant toutes les amarres avec le "réel", de nous égarer dans le merveilleux pur. Inversement, l'histoire enchâssée introduit dans un récit trop étroitement arrimé au réel, un degré de fictionnalité supérieur. De par sa forme même, elle prend naissance en se libérant de la réalité extérieure, elle permet de décoller de l'ici et du maintenant, de ce que nous avons convenu de considérer comme le premier degré de réalité défini par l'énonciation initiale.

Nous avons relevé quelques uns des procédés principaux (alternance, enchâssements de complexité croissante, enchâssements perturbés) mis en jeu par Potocki pour construire son

labyrinthe, et nous avons vu avec quelle ingéniosité il en variait les formes. Mais l'allégresse de notre auteur à s'embarquer dans l'imaginaire n'a d'égale que son obstination à nous ramener au monde réel. S'il nous égare à plaisir, il multiplie aussi les points de repère. Les procédés utilisés à cette fin sont nombreux ; l'un des plus systématiques est l'interruption dont l'enchâssement (digression, détour, ouverture puis fermeture d'une parenthèse) ne représente qu'un cas particulier. On ne s'étonnera guère de voir reparaître ici cette figure dont on a vu qu'elle remplissait à la fois les deux fonctions contradictoires de projection imaginaire hors du monde réel, et d'ancrage dans ce même réel de l'imaginaire projeté.

LE RECIT INTERROMPU

L'interruption est-elle une fatalité du récit ? Catastrophique ou providentielle, externe ou interne, arbitraire ou trop ingénieusement motivée, l'interruption prolifère dans le roman, au point que l'on peut compter pour exceptions les histoires qui n'en souffrent aucune et se terminent de leur belle fin. Le récit le plus tailladé, le plus rapiécé, est évidemment celui d'Avadoro, dans lequel il n'est pas besoin d'aller loin pour trouver quelques exemples de coupures parfaitement arbitraires et d'autant plus significatives. Ainsi, la vingt-sixième journée est suspendue à plusieurs reprises en ses endroits les plus dramatiques, une première fois par le narrateur lui-même, qui fait mine de déprécier sa marchandise :

"Je ne vous raconte pas cette histoire, s'intrompt le Bohémien, sans être saisi de remords au sujet de ces tours pendables qui n'ont même pas l'excuse de la jeunesse. Et si je ne pouvais espérer votre indulgence, je n'oserais continuer."

Chacun s'efforça de son mieux de rassurer le chef bohémien, et celui-ci reprit

son récit en ces termes.” (p. 280)

La deuxième interruption, en un point également dramatique, est cette fois-ci extérieure. Intervention du dehors qui n’appelle aucun commentaire, elle représente le moyen le plus économique, le plus expéditif, de mettre un point final à une histoire ; Potocki en usera et abusera, sans même prendre le soin de modifier cette phrase dont le laconisme rituel marque, à la manière de la formule finale des contes populaires, le point d’arrêt de la fiction, et le retour au monde réel :

“Lorsque le chef bohémien en fut à cet endroit de sa narration, un de ses gens vint l’entretenir des affaires de sa bande, mais Rébecca s’écria : “Je vous en prie, n’interrompez pas votre récit à cet endroit. Je dois savoir aujourd’hui encore comment Sanudo se tira de cette situation délicate.”

“Permettez, répondit le chef bohémien, que j’accorde quelques instants à cet homme ; ensuite, je continuerai aussitôt.”

Nous partagions l’impatience de Rébecca ; et le chef bohémien, après s’être entretenu avec l’homme, reprit son récit en ces termes : ” (p. 283)

Lorsque le récit atteint ce degré d’arbitraire, on ne peut que s’attendre à une récidive, qui se produit effectivement sans délai :

“Lorsque le Bohémien en fut à cet endroit de son récit, l’homme qui nous avait déjà interrompu revint. Il avait quelque chose à communiquer au chef ; mais Rébecca, encouragée par son succès de tout à l’heure, dit très sérieusement : “Seigneur Bohémien, il faut absolument que j’apprenne aujourd’hui ce que signifiaient les trois fantômes ; sinon, je ne pourrai dormir de toute la nuit.”

Le Bohémien promit d’exaucer son désir ; et il ne fut réellement pas long à

revenir et à reprendre en ces termes le fil de sa narration : ” (p. 286)

On pourrait multiplier les exemples. Il est clair que ces interruptions remplissent à la fois deux fonctions contradictoires : survenues en un instant palpitant, elles introduisent dans le récit un élément de suspens, prolongeant l’incertitude du lecteur sur les issues possibles. Mais paradoxalement, elles dédramatisent, contraignant le lecteur à abandonner, fût-ce quelques instants, l’univers de la fiction, pour remettre les pieds sur terre. On ne s’étonnera pas qu’un esprit aussi paradoxal que Potocki ait attribué ce rôle d’interrupteur à Velasquez, le distrait, qui a l’art de couper la parole par des remarques saugrenues. Ce personnage lunaire, si déphasé par rapport au monde réel, est aussi le seul qui s’obstine à mesurer la fiction à l’aune de la réalité, soit qu’il confronte le récit du Juif errant à l’Histoire (p. 236 ; p. 340), soit qu’il évalue en argent trébuchant la fortune du vice roi (pp. 208—9), soit encore qu’il tente de restituer un ordre chronologique. De tous les personnages, Velasquez est certainement le plus mal à l’aise dans l’arbitraire de la fiction, et sa distraction consiste peut-être à ne pas percevoir la démarcation entre les deux mondes. Du début à la fin, il aura le génie d’introduire la fiction dans la réalité, et vice versa.

On voit que l’interruption fonctionne de la même manière, bien qu’en sens inverse, que l’enchâssement : de même que l’enchâssement permettait de passer d’un niveau narratif donné à un niveau supérieur, de même l’interruption permet de ramener à un niveau narratif inférieur, retombée qui peut être brutale lorsqu’on revient d’un degré d’enchâssement avancé au premier degré narratif. Ici encore, Potocki utilise cette figure avec beaucoup de souplesse : interruptions extrinsèques arbitraires (Avadoro interrompu par quelqu’un de sa

suite), extrinsèques motivées (le Juif errant interrompu par Velasquez soucieux de vérifier un point du récit), intrinsèques motivées (la duchesse de Medina Sidonia s'interrompt sous l'effet de l'émotion : "Je n'ai pas aujourd'hui la force de vous raconter mes infortunes. Adieu, jeune ami, vous me reverrez demain." p. 318), ou encore, suprême raffinement, une interruption interne du récit utilisée pour en légitimer une autre par analogie :

"Comme Chérémon en était à cet endroit de sa leçon, un acolyte du culte d'Isis frappa l'heure qui indiquait le milieu de la nuit. Notre maître nous dit que des devoirs pieux l'appelaient au temple et que nous pouvions revenir à l'entrée de la nuit suivante."

"Vous-mêmes, ajouta le Juif errant, vous allez bientôt arriver au gîte. Permettez donc que je remette à demain la suite de mon histoire." (trente-troisième journée, p. 362)

Sans vouloir prolonger indéfiniment l'inventaire, remarquons que l'introduction d'un récit n'est parfois que le rappel de la manière dont il a été interrompu. Ainsi du récit de Lope Soares, particulièrement remarquable à cet égard : en effet, la narration s'arrête à deux reprises sur une fin de scène : échec de l'entrevue entre le héros et la belle inconnue, disparition soudaine de celle-ci :

"Ensuite, se tournant de mon côté, elle me dit : "Monsieur, veuillez bien me rendre le portrait que vous avez trouvé."

Ensuite, elle monta dans son carrosse, et disparut à nos yeux." (trente-troisième journée, p. 366)

A quoi va s'ajouter une intervention extérieure pour laisser le récit en plan dans un moment dramatique :

"Quelqu'un étant venu chercher le Bohémien, il nous demanda la permission

de remettre au lendemain la suite de son histoire ;" (p. 366)

Le procédé jusque-là classique va se compliquer lorsque Avadoro, reprenant, au milieu de la trente-quatrième journée, l'histoire au point où il l'avait laissée, fait état d'une interruption passée sous silence, et relevant d'un niveau narratif laissé entre parenthèses :

"Le jeune Soares, m'ayant rendu compte de la manière dont avait fini l'entrevue du jardin, parut avoir besoin de dormir. Le sommeil était nécessaire au rétablissement de sa santé. Je lui laissai la liberté de s'y livrer. Mais la nuit suivante, il reprit en ces termes : " (trente-quatrième journée, p. 373)

On voit donc ici coïncider une rupture intrinsèque (le départ de la belle Ines), une rupture extrinsèque ou intrinsèque (suivant le niveau narratif où l'on se situe) motivée (fatigue de Soares), et une rupture extrinsèque arbitraire (occupations du chef bohémien). Ce seul exemple suffirait à démontrer le soin apporté par Potocki à ces articulations à première vue mineures du récit, et le génie de la complication dont il peut faire preuve.

Qu'il suffise de constater que n'importe quelle histoire peut être interrompue n'importe où, sur un temps fort ou un temps faible, par n'importe qui, un auditeur, le narrateur lui-même ou un tiers, et de n'importe quelle façon, légitime ou arbitraire. Une seule exception : le récit de Brusqueros dont nous avons dit qu'il perturbait le déroulement du roman par son extraordinaire capacité générative, et qui, lui, ne souffre pas d'être interrompu. Le récit de Brusqueros qui devrait être, initialement, un récit marginal, remplir le vide de l'attente du rendez-vous de la belle Ines, déborde l'espace qui lui est assigné, et finit par tout envahir. Le drame de Soares vient de ce que, en dépit de tentatives réitérées (trente-cinquième journée), il n'a pas réussi à

briser l'emprise de la fiction pour revenir à la réalité.

Parvenus à ce point, il n'est pas inutile de reconsidérer l'enchâssement sous un angle nouveau : tout enchâssement simple est un genre particulier d'interruption, ou plutôt marque sa place dans un récit par deux interruptions, l'une initiale, l'autre conclusive : la première permettant le passage du niveau narratif initial à un niveau supérieur, la seconde permettant le retour au récit premier que l'on retrouve inchangé, au point même où on l'avait laissé, ce que nous pourrions figurer par le simple schéma suivant :



En d'autres termes, la digression instaure un récit entièrement dégagé des conditions de son énonciation, alors que la conclusion, qu'elle soit naturelle ou contrainte, met un terme à ce récit pour en rappeler les circonstances. Non moins que par son ingéniosité à multiplier et varier les emboîtements, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* se signale par la diversité des moyens mis en oeuvre par le romancier pour démonter pièce à pièce le récit si laborieusement élaboré. Nous prendrons comme exemple de cette déstructuration systématique la manière dont Potocki, à la fin de chaque journée, prend soin de reconduire le lecteur à la case de départ.

LE CHEMIN DU RETOUR

Nous avons jusqu'ici mis l'accent sur la variété de composition du *Manuscrit* : il n'y aura jamais deux journées identiques, même parmi celles qui se déroulent sur le même schéma. Mais cette fantaisie extrême, et faudrait-il ajouter, ce désordre, cette anarchie apparente, cette impression de "pêle-mêle inextricable" ont pour contrepartie une étonnante régularité de rythme. Chaque journée part du même point

dans l'espace (ou presque, puisqu'on tourne en rond dans la Sierra Morena), du même niveau narratif (Alphonse Van Worden), pour y retourner invariablement, par un mouvement qui en marque la fin. La monotonie de ce va-et-vient qui scande le récit a de quoi surprendre chez un auteur par ailleurs si inventif. D'autant que le contraste parfois excessif entre la profusion des histoires racontées et la pauvreté de l'encadrement suscite un certain nombre de questions. Nous nous bornerons à donner deux exemples, l'un d'introduction, l'autre de reconduction, particulièrement représentatifs dans leur banalité même :

"Nous nous remîmes en route. Le Juif errant ne tarda pas à nous rejoindre, et reprit en ces termes le fil de son discours." (p. 401)

"Comme le Bohémien en était à cet endroit de son histoire, on vint l'interrompre et nous ne le revîmes plus de la soirée." (p. 377)

René Radrizzani remarque que, notamment dans la dernière partie, "les encadrements sont bâclés, voire absents (cinquante-troisième journée)" (introduction, p. XVII). D'autre part les variantes suivant les manuscrits sont importantes. Cependant on ne peut que s'étonner de l'obstination de Potocki à nous retracer, en dépit d'une apparente lassitude, tous les points de passage du récit. Malgré certaines négligences, une évidence s'impose : l'encadrement est l'un des éléments indispensables du récit ; et si le romancier s'est appliqué à varier les introductions et les reconductions pour ne pas lasser le lecteur, il semble inversement qu'il ait à dessein souligné la monotonie du rituel. La phrase n'est jamais originale au point de masquer la formule. Qu'on en juge :

"On se rassembla dans une grotte non moins ornée que celle où l'on avait été la veille, et le marquis de Torres, voyant

que nous attendions avec impatience la suite de ses aventures, reprit en ces termes le fil de sa narration.” (quarante deuxième journée, p. 444)

“On se rassembla *comme on l’avait fait les jours précédents et l’on ne manqua pas de demander* au marquis de Torres la suite de son histoire. Il la reprit en ces termes :” (quarante-troisième journée, p. 453)

“On se rassembla comme on l’avait fait les jours précédents. On demanda au marquis de Torres la suite de son histoire, et il la reprit en ces termes.” (quarante quatrième journée, p. 465)

On pourrait multiplier les exemples. L’Art, a-t-on envie de dire, consisterait au contraire à gommer les enchâssements, à supprimer les intermédiaires. C’est ainsi que le chef bohémien, sautant tous les relais, reprend à la première personne l’histoire de Diègue Hervas ; mais ces omissions sont lourdes de malentendus, au point que l’éditeur estime devoir rétablir, au début de la cinquante-deuxième journée, la véritable situation narrative :

“Nous nous réunîmes à l’heure habituelle. Le vieux Bohémien, cédant à l’impatience de ses auditeurs, continua son histoire, ou plutôt celle de Brusqueros, dans les termes où celui-ci l’avait rapportée au chevalier de Tolède :” (cinquante-deuxième journée, p. 529)

Mais cette adjonction n’est nullement contraire à l’esprit du *Manuscrit* qui accorde une extrême importance aux rites d’introduction et de conclusion, à ce qu’il faudrait appeler le cérémonial du récit.

L’ART DE LA DISTANCIATION

Le moment est venu de s’interroger sur la signification de l’enchâssement dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Quelle fonction cette

forme remplit-elle dans le récit ? Fonction de retardement, comme dans *Les Mille et Une Nuits* ? Fonction de suspens ? De stimulation de l’attente ? Ou encore fonction miroir, comme le suggère Todorov (III, ch. 6), tout personnage étant un narrateur en puissance, tout narrateur un personnage possible, et tout récit étant infiniment réversible ? L’enchâssement exerce probablement toutes ces fonctions à la fois. Mais il faut en ajouter une autre que nous avons jusqu’ici seulement suggérée, plus sournoise, plus négative aussi, et qui est la destruction de la trame narrative. En ce sens, tout autant que *Jacques le Fataliste*, le *Manuscrit* est in anti-roman qui se défait à mesure qu’il se construit.

Comme la tapisserie tissée de jour et défaits de nuit, ainsi l’histoire que le matin déploie et que le soir replie. Plus la structure de l’enchâssement devient complexe, plus l’appareil encadrant devient visible et encombrant. Toute interruption (et toute reconduction) remplit une fonction particulière qui est d’introduire une distance, et d’affaiblir une certaine illusion de réalité que le récit contribuait à entretenir. Tout ce qui laisse une histoire en suspens introduit ce genre de distance, et si les moyens en sont divers, de la destruction brutale de l’illusion due à l’intervention indiscreète d’un auditeur (Velasquez par exemple), à la mise en perspective d’un récit par son enchâssement dans un autre récit, les résultats produits sont analogues.

Il n’y a plus de fiction pure, de fiction naïve. Ou plutôt faudrait-il dire que le fictif est un état extrêmement instable, sans cesse tiraillé entre un degré supérieur de fictionnalité et un degré inférieur de réalité (sans prétendre attribuer à ces métaphores une valeur esthétique ou morale). De même chaque récit hésite entre le simple statut d’histoire, et celui de cadre à histoires dont il porte en lui la potentialité.

Tout récit court le risque de la marginalisation, tout récit peut devenir, à n'importe quel point, un champ vide autour d'un nouveau récit enchâssé. Et l'intérêt du lecteur se déplace sans cesse du sujet aux marges, des marges au sujet. Tel récit que l'on croyait voué à n'être qu'un prétexte à histoires, peut retrouver son autonomie (histoire d'Avadoro) ; tel autre, dont le début dramatique avait éveillé la curiosité du lecteur, se trouve réduit, dans la plus grande partie du roman, à une simple fonction d'encadrement (récit de Van Worden).

Non moins que le souci d'égarer le lecteur, celui de le guider est évident. Potocki complique à loisir le labyrinthe, mais il tient fermement en mains le fil d'Ariane. Chaque parenthèse ouverte sera soigneusement refermée. Loi du genre ? Pas nécessairement. On peut penser que la composition abandonnée en décimétons, que la répartition en journées, sont à l'origine de ce schéma de retour à la situation narrative de départ pour clôturer chaque journée. Mais on ne saurait dissocier cet aspect d'un autre, plus général, et peut-être plus fondamental, qui est le travail de la mise en évidence des marges : reconductions, mais aussi transitions, interruptions — autrement dit, de la mise en évidence des degrés de fictionnalité. On peut se demander si tout l'art de Potocki n'est pas, en fin de compte, un art de la distanciation. Il ne s'agit pas de dédaigner le plaisir de la fiction, encore moins de le mesurer au lecteur, bien au contraire. Mais de le donner pour ce qu'il est. D'empêcher l'amateur d'émotions fortes de s'immerger totalement dans l'histoire racontée. Il y a du roman noir dans le *Manuscrit*, mais il est facile de saisir tout ce qui l'en sépare. Certes, le roman parvient à déstabiliser, à faire vaciller notre sens du réel, mais peu de fictions tiennent autant en éveil le sens critique du lecteur. Posons le problème de la vérité du récit dans les termes où le fait

Mathieu Colas, admettons que : "pour pouvoir identifier la "vraie" nature d'un récit, il faut que je connaisse, tout à la fois, l'existence ou l'inexistence effective des faits rapportés, la conviction intime du narrateur, l'intention véritable qui l'anime ainsi que l'opinion réelle du narrataire — bref, que je possède assez de recul par rapport à la situation pour être à même de l'appréhender sur un mode "objectif". (V, p. 397) Force est de reconnaître qu'aucune des conditions énumérées ici ne se réalise dans le *Manuscrit*.

Nous ne savons presque rien sur l'existence des faits rapportés, ne pouvant sur ce point que nous en remettre à l'honnêteté des narrateurs successifs qui sont peut-être aussi bien des fabulateurs (encore qu'aux détours de la fiction la plus follement romanesque on puisse se trouver nez à nez avec la réalité ; encore que des personnages franchissant allègrement les niveaux narratifs puissent faire une soudaine apparition dans le monde réel : ainsi le marquis de Torres Rovellas n'est autre que le fameux Lonzeto qui a épousé Elvire, et dont la fille doit épouser le jeune Pena Velez, propre neveu du non moins fameux vice-roi ; et notons que son récit prend le relais de celui d'Avadoro sans qu'aucune discordance se fasse sentir ; témoin encore, le père d'Alphonse Van Worden qui jouera un rôle dans l'histoire du marquis de Val Florida).

Nous n'en savons guère plus sur la conviction intime des mêmes narrateurs successifs qui peuvent prétendre accorder foi à des récits dont aussi bien ils connaissent la fausseté. L'intention qui les anime nous sera révélée à la fin du récit, mais jusque-là nous sommes réduits à des conjectures troublantes et sans réponse. Prenons-en deux exemples. D'abord le commentaire concernant l'histoire fantastique de Romati :

"Ici, J'interrompis le chef pour lui dire

que j'avais feuilleté chez le cabaliste les relations variées de Happelius, et que j'y avais trouvé une histoire à peu près semblable.

“Cela peut être repris le chef ; peut-être Romati a-t-il pris son histoire dans ce livre. Peut-être l'a-t-il inventée. (...) Mais telle est la force des impressions que nous recevons dans notre enfance, que cet espoir extravagant troubla longtemps ma tête, et que je ne m'en suis jamais bien guéri.”

“Monsieur Pandesowna, dis-je alors au chef bohémien, ne m'avez-vous pas fait entendre que depuis que vous vivez dans ces montagnes, vous y aviez vu des choses que l'on peut appeler merveilleuses ?”

“Cela est vrai, me répondit-il, j'ai vu des choses qui m'ont rappelé l'histoire de Romati...”

(...) Je fus triste tout le reste du jour, je m'allai coucher sans souper et je rêvai de vampires, de fantômes, de cauchemars, de spectres et de pendus.” (treizième journée, pp. 150—151)

L'histoire de Romati est suspecte, mais rien ne nous permet de trancher. Le Bohémien ne se prononce pas. D'où le malaise du héros, son impuissance à conclure. Prenons encore quelques pages plus loin le récit de Rébecca :

“Rébecca finit ici son récit, et ma première idée fut qu'elle s'était moquée de moi d'un bout à l'autre et qu'elle n'avait d'autre but que d'abuser de ma crédulité. Je la quittai assez brusquement et, me mettant à réfléchir sur ce qu'elle m'avait raconté, je me dis en moi-même : “Ou cette femme est de moitié avec les Gomelez pour m'éprouver et me rendre musulman, ou bien elle a quelque autre intérêt à m'arracher le secret de

mes cousines, ou bien elles sont des démons, ou bien, si elles sont aux ordres des Gomelez...” (quatorzième journée, p. 164)

Cependant l'impression laissée par ce récit trop extraordinaire est sinon effacée, du moins atténuée par le comportement raisonnable de Rébecca, et le statut social dont elle semble jouir, de sorte qu'une fois encore le héros se trouve dans l'incapacité de juger :

“Elle s'appuya sur mon bras assez franchement et nous arrivâmes chez le vieux chef qui reçut la Juive avec beaucoup de démonstrations de respect.

Pendant toute la journée, Rébecca fut fort naturelle et parut avoir oublié les sciences occultes. Son frère arriva avant la nuit. Ils se retirèrent ensemble, et je m'allai coucher. Lorsque je fus au lit, je réfléchis encore au récit de Rébecca ; mais comme j'entendais pour la première fois parler de cabale, de génies, de signes célestes, je ne trouvais rien de solide à objecter à ce que j'avais entendu, et je m'endormis dans cette incertitude.” (quatorzième journée, p. 164)

LE FANTASTIQUE DE POTOCKI

Qu'on nous permette, après ce long examen de la forme, de revenir au problème du fond, dans la mesure où ces deux concepts sont encore dissociables. Si l'on prend comme définition du fantastique celle de Todorov :

“Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel” (IV, p. 29),

définition précisée plus loin :

“D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explica-

tion naturelle et une explication sur-naturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'oeuvre. (...) Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique". Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions." (IV, pp. 37—38)

alors peut-être faut-il considérer le *Manuscrit* comme la réalisation parfaite du genre, celle qui actualise non seulement les traits nécessaires, mais aussi les traits facultatifs : le *Manuscrit* est fantastique par son énoncé, mais aussi par son énonciation ; par le thème des histoires qu'il raconte, mais aussi par sa forme même. En d'autres termes, sa forme est l'expression la plus adéquate de cette hésitation qui caractérise le genre. Le double mouvement de va-et-vient du réel au fictif, du fictif au réel, est, de tous les facteurs insidieux qui secrètent cette hésitation, le plus décisif. Nous sommes toujours prêts à croire, à accorder notre crédit à la plus folle des fictions, mais au moment où nous allons peut-être franchir le pas, l'auteur nous ramène méthodiquement, inexorablement, sans nous épargner une seule étape, au point de départ ; or, ce trajet parcouru a une double signification :

— chaque histoire enchâssée est retransmise par un personnage qui l'a recueillie en qualité de narrataire, mais qui, de par sa situation extérieure, ne dispose d'aucun moyen d'en

attester la vérité. La vérité ultime (c'est-à-dire la cohérence de la fiction à tous ses degrés) nous est inaccessible. Plus les degrés d'enchâssement sont nombreux, plus elle est médiatisée, et plus elle nous paraît improbable. D'où un effort pour compenser cet effet d'éloignement en permettant à certains personnages de voyager à travers les divers plans fictifs, ce qui leur confère une "épaisseur" particulière, et accrédite du même coup le récit plus lointain de leur apparition première.

La seule pierre de touche, c'est le monde, postulé comme réel, du récit encadrant. Tout ce qui est attesté par le récit encadrant peut être soumis à l'épreuve de vérité. Ce qui ne l'est pas peut être faux, ou tout simplement fictif (ni vrai ni faux). Mais n'oublions pas que le récit enchâssant est lui-même, suprême perversité, un récit enchâssé, et que la prétendue réalité peut n'être encore qu'une fiction.

— d'autre part, ramener à chaque fin de journée le lecteur au premier degré narratif, c'est l'inviter à confondre son point de vue avec celui de Van Worden. Or, celui-ci n'est ni farouchement sceptique, ni aveuglément crédule. Son attitude est constamment critique, réservée ; mais s'il manifeste quelque hésitation, c'est sur l'interprétation à donner aux faits, plutôt que sur leur existence même, et son incertitude ne fait qu'ajouter à l'impression d'authenticité qui se dégage du témoignage. Si Van Worden s'interroge ainsi, n'est-ce pas l'indice de son honnêteté foncière, et que son récit ne saurait être une entreprise de falsification ? Or ce que Van Worden enseigne au lecteur hâtif, c'est à réserver son jugement. Il ne professe ni une philosophie rationaliste bornée qui récuserait tout témoignage contraire à ses options fondamentales, ni inversement une soumission aveugle à l'irrationnel auquel il assigne une place provisoire dans un système fondé sur la raison :

“(Je) lui dis que nous avions entendu le récit d’aventures extraordinaires qui cependant avaient toutes été expliquées d’une manière naturelle.”

“Vous avez raison, dit-elle (Rébecca) ; peut-être les vôtres pourront-elles également s’expliquer de cette manière.” (p. 575)

Jean Fabre rappelle fort à propos cette “maxime” de La Bruyère :

“Il y a un parti à trouver entre les âmes crédules et les esprits forts”. (II, p. 238, note 18)

N’est-ce pas ce parti que nous enseignent le *Manuscrit trouvé à Saragosse* jusque

dans son mode narratif ?

BIBLIOGRAPHIE

- I — Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, édition intégrale établie par René Radrizzani, Corti, 1989.
- II — Jean Fabre : *Idées sur le roman, de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Klincksieck, 1979.
- III — Tzvetan Todorov : *Poétique de la prose*, Seuil, 1971 ; notamment le chapitre 6 : *Les hommes-récits*.
- IV — Tzvetan Todorov : *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970.
- V — Michel Mathieu-Colas : *Récit et Vérité*, in *Poétique*, Seuil, nov. 1989.