

Le récit labyrinthique:
fantastique et procédés narratifs dans le
Manuscrit trouvé à Saragosse de Jean Potocki

Tout comme le héros de l'histoire, le lecteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse* se laisse conduire les yeux bandés à travers un enchevêtrement inextricable : inquiet et charmé à la fois de cette passivité que le récit exige de lui, il n'espère plus qu'en une clarification finale. Qu'il y ait un rapport symbolique entre lecture et épreuve initiatique ne fait pas de doute, mais afin de l'éclaircir, ne convient-il pas d'explorer au préalable les détours du labyrinthe? Peut-être d'ailleurs l'examen de l'organisation du *Manuscrit* jettera-t-il un jour indirect sur les intentions de l'œuvre, ainsi que le suggérait J. Fabre :

Déterminer dans quelle mesure cet écrivain peut être 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*¹⁾.

Quelle est dans le *Manuscrit* la part de fantaisie romanesque? de philosophie? de prudence? En abordant l'œuvre par sa forme, et surtout par les éléments de jeu de celle-ci, peut-être trouverons-nous réponse à ces questions.

1. Le labyrinthe

Potocki théorise peu sur l'art du roman, ce qui ne signifie pas qu'il

1) Jean Fabre, *Idées sur le Roman, de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Klincksieck, 1979, p. 269.

écrive innocemment, et le *Manuscrit*, malgré son caractère inachevé et hésitant, apparaît comme une œuvre extrêmement concertée. Pourtant, s'il advient à l'auteur d'émettre quelque opinion sur la forme du récit, c'est par le truchement du géomètre, personnage si excentrique, si donquichottesque, qu'on peut s'interroger sur la valeur de telles réflexions, surtout lorsque, dans un mouvement d'ironie désarçonnant, un jugement apparemment perspicace se voit tourné en dérision par la raisonnable Rebecca :

« 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 Florida 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 œuvres de ce genre devraient être écrits sur plusieurs colonnes comme les tables chronologiques. »

« Vous avez raison, dit Rebecca. 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 Rebecca. Les surprises continuelles ne soustraient pas l'intérêt de l'histoire : on ne peut jamais prévoir ce qui se passera par la suite. »¹⁾

Notons pourtant que le naïf géomètre détecte fort bien deux des techniques qui contribuent à brouiller le récit :

— l'enchâssement, avec le perpétuel changement d'interlocuteurs qu'il implique.

— la structure régressive du roman, son obstination à remonter le temps, de sorte que chaque récit est constamment freiné par l'insertion d'enchâssements qui sont autant de retours en arrière.

Le lien entre ces deux procédés est apparent : entre autres rôles, l'enchâssement a d'abord celui d'imposer un délai. Cependant, laissant

1) Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, édition intégrale établie par René Radrizzani, Corti, 1989, p. 310.

de côté l'aspect régressif du récit, nous aborderons ici l'enchâssement comme technique de brouillage des niveaux narratifs, développée en liaison avec un autre procédé favori de notre écrivain : l'interruption.

2. Degrés et figures de l'enchâssement

Le vacillement que provoque toute construction en abyme tient à ce que cette structure semble pouvoir se répéter à l'infini : vertige d'un enchaînement linéaire sans retour, tel que la parenthèse ouverte ne se refermerait plus jamais ; ou inversement d'une fuite « infinie et circulaire », celle de l'histoire « qui embrasse toutes les autres, qui — monstrueusement — s'embrasse elle-même...¹⁾ »

Au lecteur qui joue le jeu, toute structure enchâssée pose la question de son degré : quand risque-t-on de perdre pied ? On imagine ce que Potocki doit aux *Mille et Une Nuits* de Galland, modèle du genre, mais on ne voit guère qu'il ait mené plus loin le procédé. Il semble en revanche qu'il ait tenté de le diversifier. Potocki semble mettre tout son génie dans la disposition, dans l'invention de variantes à une figure narrative qui, sans cela, laisserait par sa monotonie.

Passons brièvement en revue quelques types d'enchâssement : si, laissant à l'écart le récit liminaire de la découverte du manuscrit, nous choisissons comme plan narratif de base, ou récit au premier degré, celui d'Alphonse Van Worden, les histoires qui viennent s'y insérer sont toutes des récits au deuxième degré, mais elles n'ont pas la même importance. Entre celle de Rébecca qui ne prend qu'une journée, celle du géomètre qui en occupe quatre, et celle d'Avadoro qui prolifère au point d'en accaparer 50, il y a une différence de volume : mais surtout de nature. Les deux premières sont stériles ; seule l'histoire du chef bohémien possède la capacité d'en engendrer d'autres.

D'autre part, ces récits fonctionnent diversement dans l'économie du roman : les histoires de Rébecca, ou du géomètre, coupent le récit principal de parenthèses indépendantes (au sens grammatical). Celle du Juif errant, entamée sur le même modèle, se développe par la suite en parallèle avec d'autres (celle du Bohémien, ou l'exposé du système de

1) T. Todorov, *Poétique de la Prose*, Seuil, 1971, p. 84.

Velasquez), de sorte que fantaisie et austère philosophie s'équilibrent à peu près. Enfin, l'histoire d'Avadoro en génère d'autres qui lui sont subordonnées. On trouve donc à ce deuxième niveau trois types de rapports :

- enclavement d'une histoire simple (indépendance)
- développement contrapuntique (alternance)
- histoire porteuse d'enchâssements futurs (subordination)

Or les histoires du troisième degré diffèrent des précédentes par plusieurs aspects, et d'abord par le statut du narrateur.

Les narrateurs successifs des récits au second degré sont certes des personnages du récit d'Alphonse Van Worden, mais ils jouissent d'un statut particulier en tant qu'interlocuteurs permanents, *in praesentia*, de notre héros. Ils bénéficient de ce privilège de réalité qui s'attache au premier degré de la fiction. Au contraire, les narrateurs des histoires enchâssées dans le récit d'Avadoro sont des personnages *in praesentia* par rapport au personnage Avadoro, mais qui appartiennent à un espace et un passé lointains, sans lien que de hasard et quasi fantastique avec le monde réel. On objectera que le lecteur accorde un même crédit à tous les personnages, à la fois désireux d'y croire, et averti de leur caractère fictif. Pourtant, si nous faisons cette distinction, c'est que le roman nous y invite, dans la mesure même où la postulation d'un niveau de réalité est une donnée de base du genre fantastique.

D'autre part, dans ce récit gigogne qu'est celui d'Avadoro, il semble possible de regrouper les histoires enchâssées en deux grands cycles : le premier, de la 12^{ème} journée à la 29^{ème}, propose le schéma classique, où un personnage prend la parole, transformant le narrateur précédent en auditeur. Cependant ce modèle va acquérir une complexité croissante, notamment dans le cycle de Lope Soarez. « Je n'obtiens qu'un pêle-mêle inextricable¹⁾ » se plaignait le géomètre ; Or voilà que cet esprit méthodique menace de perdre patience :

« J'avais bien prévu que les histoires du Bohémien s'engrèneraient les unes dans les autres. Frasqueta Salero vient de conter son histoire à Busqueros, 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

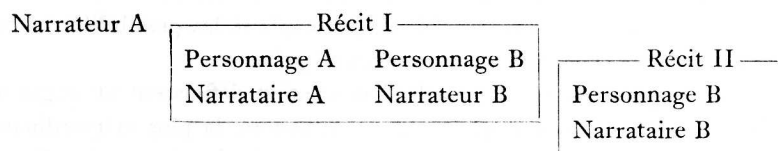
1) Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, op. cit., p. 331.

avec Busqueros. »¹⁾

Le procédé, bien qu'encore classique, atteint les limites de l'intelligible avec l'histoire de Frasqueta, récit au 5^{ème} degré. Mais le cycle de Lope Soarez réserve d'autres surprises que la simple multiplication des emboîtements.

3. Structure de l'enchâssement

Un personnage en rencontre un autre qui lui raconte sa propre histoire. L'enchâssement classique est caractérisé par une double transformation : celle du narrateur (A) de l'histoire enchâssante (récit I) en personnage (A) de celle-ci, puis en narrateur (A) de l'histoire enchâssée (récit II) ; celle d'un personnage (B) du récit I en narrateur (B) du récit II.



Ainsi Van Worden bénéficie d'une triple identité : narrateur (hors récit) et personnage du récit enchâssant, puis narrateur d'un récit enchâssé. Cette trinité indivisible constitue le postulat de tout discours sur la cohérence du récit, et l'un des pivots de l'articulation du réel et de l'imaginaire.

Or le mécanisme s'enraye dans l'histoire de Busqueros :

Van Worden raconte à un lecteur hypothétique que

le chef bohémien lui raconte que

Busqueros raconte à Tolède (en présence du Bohémien) que

le pèlerin maudit (Busqueros ?) raconte à Cornadez

l'histoire de Diègue Hervas, puis

celle de Blas Hervas (le pèlerin maudit), et que

le Commandeur de Toralva lui a raconté...

Déjà le chef bohémien n'est plus qu'un simple comparse, et à peine se souvient-on s'il figure dans l'auditoire de Busqueros. D'autre part, ce dernier raconte une histoire où il n'apparaît pas nommément, bien qu'il

1) *ibid.*, 35^{ème} journée, p. 398.

ne soit guère difficile de l'identifier sous le froc du pèlerin maudit. Enfin, alors qu'il devrait devenir le narrataire du récit suivant, il en est à nouveau le narrateur, sous une fausse identité. Et c'est encore lui, sous le même masque, protagoniste et rapporteur de l'histoire de Diège Hervas, héros de sa propre histoire (Blas Hervas), et interlocuteur du Commandeur de Toralva. Busqueros, la mouche du coche, le perturbateur des amours de Soares, est aussi le grand perturbateur du récit qu'il accapare sans aucun respect des règles de son fonctionnement.

4. Enchâssement, authenticité, réalité

Ce qui manque au récit enchâssé, c'est son cadre, à savoir les conditions de l'énonciation : temps, lieu, narrateur, auditeurs, propos. Le récit enchâssant se définit par la hantise inverse de son insuffisance, comme s'il restait incomplet tant qu'il n'a pas exploité les possibilités narratives offertes par chacun des personnages en présence.

D'autre part, les conditions de l'énonciation définissent un degré de réalité dont le narrateur se porte garant. L'histoire la plus extraordinaire n'en est pas moins attestée par un témoignage. Il faut à ce point distinguer nettement entre vérité et authenticité. La vérité des événements racontés est le secret du narrateur. Comment le narrataire pourrait-il distinguer le vrai du faux ? l'enchâssement ne garantit pas la vérité, mais seulement l'intégrité du récit rapporté tel quel, sans nulle ingérence du narrateur (à la différence du discours indirect).

Enfin, il assigne à chaque récit une place sur les degrés de la fiction. Tel récit fantastique, mais de première main, et narré par un personnage apparemment digne de foi, ébranle davantage notre scepticisme que tel autre, raconté par un acteur farfelu, à travers trop d'intermédiaires, et de perturbations pour ne pas susciter notre incrédulité. Illusion ? Mais illusion que Potocki se plaît à entretenir.

En dissociant le récit des conditions de l'énonciation, l'enchâssement démontre paradoxalement la complémentarité du réel et de la fiction. Privée de son cadre, l'histoire enchâssée est de la fiction pure : que le mécanisme se grippe, et nous risquons de nous égarer dans le merveilleux, ce dont l'effet fantastique ne saurait que pâtir. Inversement, l'histoire enchâssée introduit, dans un récit trop étroitement ancré au réel,

un degré de fictionnalité supérieur. De par sa forme même, elle prend naissance en décollant de la réalité définie par l'énonciation initiale.

Cependant l'allégresse de Potocki 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. Parmi les nombreux procédés narratifs utilisés à cette fin d'arrimage, l'interruption mérite un examen attentif.

5. Le récit interrompu

Catastrophique ou providentielle, externe ou interne, fantaisiste ou motivée, l'interruption prolifère, au point d'apparaître comme une fatalité du récit. Prenons au hasard quelques exemples de coupures parfaitement arbitraires et d'autant plus significatives. Ainsi la 26^{ème} journée est suspendue de façon cavalière en ses endroits dramatiques, une première fois par le narrateur lui-même (interruption intrinsèque motivée) :

« Je ne vous raconte pas cette histoire, s'interrompt 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 :¹⁾

La deuxième interruption est extérieure. Intervention du dehors, elle représente le moyen le plus expéditif de mettre un point final à une histoire : Potocki en abusera, sans même modifier le rituel laconique qui marque le point d'arrêt de la fiction et le retour au réel (interruption extrinsèque arbitraire) :

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 :²⁾

1) *ibid.*, 26^{ème} journée, p. 280.

2) *ibid.*, p. 283.

Quand un récit atteint ce degré d'arbitraire, on ne peut que s'attendre à une proche récursive :

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 :¹⁾

Ces interruptions remplissent deux fonctions contradictoires : elles introduisent un élément de suspens, prolongeant l'incertitude sur les issues possibles. Mais simultanément, elles dédramatisent, invitant le lecteur à remettre pour un temps les pieds sur terre.

On voit que l'interruption fonctionne en sens inverse de l'enchâssement : celui-ci permettait de passer à un niveau narratif supérieur ; l'interruption ramène à un niveau narratif inférieur, retombée parfois brutale. Ici encore, Potocki utilise cette figure avec beaucoup de souplesse : interruptions extrinsèques motivées (Velasquez coupant la parole pour vérifier un point du récit) ; intrinsèques motivées (la duchesse de Medina Sidonia s'arrête, suffoquée par l'émotion : « Je n'ai pas aujourd'hui la force de vous raconter mes infortunes. Adieu, jeune ami, vous me reverrez demain²⁾. ») ; ou encore, suprême raffinement, interruption justifiée par analogie avec une autre, appartenant à un autre palier narratif :

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 pourrions 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. »³⁾

Citons enfin la remarquable coïncidence de trois interruptions : la 33^{ème} journée s'arrête sur une fin de scène : échec de l'entrevue, disparition soudaine de la belle inconnue : « elle monta dans son carrosse et disparut

1) *ibid.*, p. 286.

2) *ibid.*, 29^{ème} journée, p. 318.

3) *ibid.*, 33^{ème} journée, p. 362.

à nos yeux¹⁾. » A quoi s'ajoute une intervention extérieure pour laisser le récit en plan dans ce moment dramatique :

Quelqu'un étant venu chercher le Bohémien, il nous demanda la permission de remettre au lendemain la suite de son histoire.²⁾

Le procédé se complique lorsque, au moment de reprendre le récit, Avadoro 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 :³⁾

Hasard de la reconstitution? L'hypothèse n'est pas exclue. Cependant l'abondance et l'ingéniosité des exemples précédents suffirait à démontrer le soin que Potocki apporte à ces articulations du récit.

N'importe quelle histoire peut être interrompue n'importe où, par n'importe qui, et n'importe comment. Une exception : le récit de Busqueros qui perturbe le déroulement du roman par son extraordinaire capacité générative, et ne souffre pas d'être interrompu. Ce récit, en principe marginal, et qui devait remplir l'attente du rendez-vous de la belle Ines, déborde les limites assignées, et finit par tout envahir.

Revenons à l'enchâssement : tout enchâssement simple marque sa place dans un récit par deux interruptions, la première (digression), permettant le passage à un niveau narratif supérieur, la seconde (conclusion), ramenant au récit de base. La digression instaure un récit dégagé des conditions de son énonciation, alors que la conclusion y met un terme pour en rappeler les circonstances. Le *Manuscrit* se signale par la diversité des moyens de déstructuration systématique du récit : l'interruption en est un ; le retour, en fin de journée, à la case de départ, en est un autre.

6. Le chemin du retour

La fantaisie extrême, l'anarchie apparente de l'œuvre ont pour contrepartie une étonnante régularité de rythme, ce que Triaire appelle joli-

1) *ibid.*, p. 366.

2) *ibid.*, p. 366.

3) *ibid.*, 34^{ème} journée, p. 373.

ment la « respiration naturelle de l'écriture et de la narration »¹⁾. Chaque journée part du même point dans l'espace (on tourne en rond dans la Sierra Morena), du même niveau narratif (Alphonse Van Worden), pour y retourner invariablement. La monotonie de ce va-et-vient a de quoi surprendre, d'autant que le contraste est parfois excessif entre la profusion des histoires racontées et la pauvreté de l'encadrement. Potocki retrace les points de passage du récit avec une minutie obstinée. Malgré une apparente lassitude vers la fin du roman, l'évidence s'impose : l'encadrement est un des éléments indispensables du récit ; sans multiplier les exemples, bornons-nous à celui-ci où il semble que le romancier ait voulu souligner la monotonie du rituel :

On se rassembla comme on 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 :²⁾

L'Art ne consisterait-il pas au contraire à gommer les intermédiaires ? Mais outre les confusions qui en résulteraient, tel est le poids des rites d'introduction et de conclusion, que l'éditeur même rétablit à l'occasion (début de la 52^{ème} journée) les parties manquantes, en parfaite conformité avec l'importance que le *Manuscrit* accorde au cérémonial du récit.

7. Art de la distanciation et fantastique

Le moment est venu de s'interroger sur les fonctions de l'enchâssement dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Retardement ? Suspens ? Stimulation de l'attente ? Fonction miroir ?³⁾ Ou encore fonction pédagogique, apprentissage, à l'écoute des différents points de vue, de la notion de relativité ?⁴⁾ Probablement toutes à la fois. Mais il faut en ajouter une autre plus sournoise, plus négative, qui est la destruction de la trame narrative. Non moins que *Jacques le Fataliste*, le *Manuscrit* est un 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 l'enchâssement est com-

1) D. Triaire, *Potocki*, Actes Sud, Arles, 1991, p. 198.

2) Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, op. cit. p. 453.

3) Todorov, *Poétique de la Prose*, op. cit., ch. 6.

4) Triaire, *Potocki*, op. cit., p. 186.

plexe, plus l'appareil encadrant devient visible. Toute interruption (et toute reconduction) contribue à affaiblir l'illusion de réalité entretenue par le récit.

Il n'y a plus de fiction pure, de fiction naïve. Ou plutôt, le fictif est un état extrêmement instable, hésitant entre le statut d'histoire, et celui de cadre à histoires. Tout récit court le risque de se voir marginalisé, de devenir 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.

Non moins que le souci d'égarer le lecteur, celui de le guider est évident. Potocki complique à plaisir le labyrinthe, mais il ne lâche pas le fil. Chaque parenthèse ouverte sera soigneusement refermée. Loi du genre? Pas nécessairement. On peut penser que la répartition en journées est à l'origine de cette disposition. Mais cet aspect ne saurait être dissocié du travail plus fondamental de mise en évidence des marges. Tout l'art de Potocki n'est-il pas, en fin de compte, un art de la distanciation? Non qu'il mesure au lecteur le plaisir de la fiction, bien au contraire. Mais il le donne pour ce qu'il est :

point de fond, point de place-forte, point de retraite solide, toujours déjà le verbe, le récit, récit de quoi? de récit. Ainsi la forme même du roman rejoint-elle les valeurs de relativité, de déplacement, de distanciation qu'il défend. Le jeu intégral¹⁾.

Tout en affichant la volonté de déstabiliser, de faire vaciller notre sens du réel, peu de fictions tiennent autant en éveil le sens critique du lecteur. Au point qu'on peut s'interroger sur l'appartenance du *Manuscrit* à la littérature fantastique. La réponse à cette question dépendra évidemment de la définition du genre. C'est ainsi que Potocki longtemps considéré comme un des grands précurseurs du fantastique, s'en voit écarté par J. Finné, au nom de l'explication réductrice finale :

Toute la narration du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, au demeurant, pourrait répondre à la thématique du mauvais plaisant! [...] Fin d'histoire bien décevante et qui, en tout cas, ruine tous les commentaires de Roger Caillois : si la version allemande est bien celle imaginée par J. Potocki, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* n'a rien d'un roman fantastique.²⁾

1) Triaire, *Potocki*, op. cit. p. 191.

2) Jacques Finné, *La Littérature fan-*

tastique, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 70.

Sans engager ici une interminable querelle, ni prendre la peine de justifier un choix contestable aux yeux de certains, je préfère m'en tenir à la définition 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.¹⁾

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 explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite [...] l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre. [...] 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.²⁾

Actualisant traits nécessaires et traits facultatifs, fantastique par son énoncé, et par son énonciation, par les thèmes choisis, mais aussi par sa forme, le *Manuscrit* ne serait-il pas alors l'expression parfaite de ce vacillement qui caractérise le genre ? Et parmi les nombreux facteurs qui provoquent ce vacillement, le plus décisif n'est-il pas ce va-et-vient du réel au fictif ? Nous étions prêts à accorder notre crédit à la plus folle des fictions, mais, au moment de franchir le pas, nous voilà ramenés, méthodiquement, inexorablement, au point de départ. Or ce trajet parcouru a une double signification :

1) Chaque histoire enchâssée est retransmise par un personnage qui l'a recueillie, mais ne dispose d'aucun moyen d'en garantir la vérité. Plus les degrés d'enchâssement sont nombreux, plus la vérité ultime paraît inaccessible... La seule pierre de touche, c'est le monde, postulé comme réel, du récit encadrant. Ce qui n'est pas attesté par celui-ci peut être faux, ou simplement fictif (ni vrai ni faux). Mais le récit enchâssant est lui-même, suprême perversité, un récit enchâssé... Dans un autre domaine, celui de l'interpénétration de la fiction et de la réalité historique, Triaire remarque que « fiction et réalité se contaminent au point de rendre toute séparation impossible³⁾. »

1) T. Todorov, *Introduction à la Littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 29.

2) Ibid., pp. 37-38.

3) Triaire, *Potocki*, op. cit. p. 194.

2) D'autre part, ramener le lecteur au premier degré narratif, c'est l'inviter à confondre son point de vue avec celui de Van Worden :

A la différence de Schéhérazade qui est plutôt une ligne, une chaîne filant des récits qui lui restent extérieurs — elle finit d'ailleurs par disparaître en tant que personnage —, Van Worden veille toujours dans l'ombre du narrateur et cette écoute active, même discrète, ne doit jamais être oubliée : elle interdit une franche séparation entre énonciation et énoncé.¹⁾

Or Van Worden n'est ni un esprit fort, ni une âme naïve. Son attitude est constamment critique, réservée. Ce qu'il enseigne au lecteur hâtif, c'est à suspendre son jugement. Il ne professe ni un rationalisme borné et agressif, ni une soumission aveugle à l'irrationnel auquel il accorde le bénéfice du doute provisoire. A cet égard, la conversation suivante est comme la devise de l'œuvre :

Je me tournai vers Rébecca et 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 ; peut-être les vôtres pourront-elles également s'expliquer de cette manière. »²⁾

Ce doute vigilant, n'est-ce pas ce que nous enseigne le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, jusque dans son mode narratif ?

Claire SUEMATSU
Professeur adjoint (titulaire)
au Collège Universitaire de Ube

1) Triaire, *Potocki*, op. cit. p. 152.

2) Potocki, *Manuscrit trouvé à Sara-*

gosse, op. cit. p. 575.