

# L'auteur en saltimbanque : errance et maîtrise du texte dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*

Marius Warholm Haugen

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* est un « roman d'errance »<sup>1</sup>. Dans cette œuvre grandiose, sur lequel Jean Potocki travailla plus de vingt ans, on trouve en abondance des motifs d'errance, puisés dans toutes sortes de genres romanesques, avec, au tout premier plan, celle d'Alphonse van Worden dans la Sierra Morena et dans le labyrinthe narratif construit par le scheik des Gomelez. Le versant de cette thématique est celle de la maîtrise : errer c'est, précisément, ne pas maîtriser. L'errance est manque de maîtrise dans le rapport que le soi entretient à la fois avec soi-même et avec l'espace, que celui-ci soit géographique, social ou littéraire. En même temps, si l'errant ne (se) maîtrise pas, c'est bien souvent qu'il est maîtrisé, par quelqu'un ou quelque chose. Dans le cas d'Alphonse, c'est le scheik qui se présente comme le maître de l'espace, géographique et littéraire, où a lieu l'errance du protagoniste.

Cette thématique à double face nous amène à une question d'ordre théorique et métalittéraire, celle de la maîtrise de l'auteur sur son œuvre : jusqu'à quel point le scheik contrôle-t-il sa construction narrative ? Au cœur de cette question réside la relation de pouvoir qui existe entre l'auteur et le lecteur dans la construction et l'interprétation du sens du texte. Dans le roman potockien, la relation entre l'auteur et le lecteur est comme mise en abyme dans la relation entre le scheik des Gomelez – qui en tant que metteur en scène de tout ce qui passe dans la Sierra Morena fait figure d'auteur – et Alphonse van Worden – représentant le lecteur de par sa position de narrataire à l'égard de tous les récits du roman, à part ceux dont il est lui-même narrateur<sup>2</sup>. La mise en abyme des figures de l'auteur et du lecteur est intéressante et féconde : en analysant la relation entre le scheik des Gomelez et don Alphonse, nous montrerons comment le roman potockien interroge la relation qui existe entre l'auteur et

---

<sup>1</sup> Sur l'errance dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, voir aussi Sarga Moussa, « Le nomadisme chez Jean Potocki », in *Revue de littérature comparée*, n° 3, Didier, Paris, 1998 ; Émilie Klene, « Errance et perte du sens dans les chemins du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », in *La Revue des Jeunes Chercheurs en Lettres*, décembre 2007 ; Marius Warholm Haugen, *Jean Potocki : esthétique et philosophie de l'errance*, Éditions Peeters, Louvain, 2014. Le présent article est fondé sur des extraits tirés de ce dernier ouvrage. L'article a été publié dans *Literatura na Świecie*, 11-12/2014 (520-521) pp. 286-305, sous le titre « Autor jako sztukmistrz. Błądzenie i panowanie nad tekstem w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* », traduit en polonais par Hanna Igalson-Tygielska.

<sup>2</sup> C'est-à-dire le récit-cadre et le récit nommé « Histoire d'Alphonse van Worden », à la troisième journée des versions de 1804 et 1810.

le lecteur, thème relevant d'un certain nombre de questions théoriques concernant l'instance productrice de sens. Il s'agira donc ici d'employer cette mise en abyme comme « modèle interprétatif » afin d'interroger le *Manuscrit trouvé à Saragosse*<sup>3</sup> sur le thème de la maîtrise du texte.

Identifier la mise en abyme n'est pourtant pas sans problème. Tout d'abord, le scheik n'est pas le seul personnage susceptible d'être comparé à la figure du romancier : cette comparaison pourrait en fait être soutenue également en ce qui concerne le personnage d'Avadoro, narrateur prolifique du roman, ainsi que pour don Alphonse lui-même, dans sa fonction de narrateur du récit-cadre<sup>4</sup>. Ensuite, il y a, bien entendu, une limite à l'analogie du romancier et d'un personnage de roman, dans le sens où ils se situent à deux niveaux différents, respectivement à l'extérieur et à l'intérieur de l'univers fictionnel. Autrement dit, la mise en abyme en question n'a pas de valeur absolue, parce qu'elle repose sur certaines conditions interprétatives et a certaines limites. Or, nous verrons que ces limites sont, elles aussi, porteuses de sens.

Commençons notre analyse en considérant la problématique générale de la maîtrise dans la construction de l'œuvre romanesque. C'est là une problématique qui semble avoir une pertinence particulière dans des romans où le motif de l'errance occupe une place importante. Je prétends que ces « romans d'errance » racontent souvent ce que nous pouvons appeler l'histoire d'une *faille*. Il s'agit de la faille qui s'instaure dans la perception du monde qu'a un personnage en proie à des illusions, ou tout simplement d'une faille dans la maîtrise que le personnage a sur le monde et sur ses propres mouvements. Alors que le dernier cas vaut pour tous les « romans d'errance », le premier vaut pour des romans où l'errance physico-géographique s'accompagne d'une crise de la perception, comme *Don Quichotte*, *Cleveland* et le *Manuscrit*. La faille semble cependant toujours contrôlée, orchestrée, par l'auteur, qui agit en démiurge, disposant comme il veut de ses personnages et créant les conditions de leurs errances.

---

<sup>3</sup> Désormais, nous abrègerons, dans le texte, le titre du roman potockien en *Manuscrit*. Dans les notes de bas de page, nous y ferons référence par *MtàS*, suivi par la version en question, c'est-à-dire la version de 1804 ou de 1810. (La version de 1794 ne sera pas citée.) Les citations seront tirées des éditions suivantes : *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1810, in *Œuvres IV, 1*, éditées par François Rosset et Dominique Triaire, Éditions Peeters, Louvain, 2006 ; *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1804, in *Œuvres IV, 2*, éditées par François Rosset et Dominique Triaire, Éditions Peeters, Louvain, 2006.

<sup>4</sup> De fait, François Rosset a identifié dans les personnages paternels du roman autant de représentations du « père-auteur », multipliant donc les mises en abyme de la figure de l'auteur. Or, il se sert de cette identification pour nous indiquer en quoi on peut dire que l'autorité de l'auteur est, de manière analogue, elle aussi subvertie. Voir François Rosset, « L'auteur et ses masques », in François Rosset & Dominique Triaire, *De Varsovie à Saragosse – Jean Potocki et son œuvre*, Éditions Peeters, Louvain, 2000, pp. 184-187.

Dans un article consacré à ce récit « d'errance » qu'est *Candide*, Jean Starobinski a finement analysé ce qu'il définit comme une distance ironique entre l'errance du personnage et la virtuosité de l'auteur orchestrant cette errance : « L'écriture du récit, souverainement *active*, calcule et gouverne tous ses effets ; et l'un de ses principaux effets est de représenter son contraire en vouant Candide, presque jusqu'à la fin de ses aventures, à la *passivité* et à l'étonnement ». On voit donc s'opposer un « écrivain clairvoyant, omniscient et libre » à un « héros naïf, maladroit, longtemps captif de l'illusion, et asservi à la lois des violents »<sup>5</sup>. Starobinski compare l'auteur à un saltimbanque employant une « supériorité technique » pour « mimer un destin de victime »<sup>6</sup>. Le critique suisse nous indique que, semblable à la virtuosité mimétique du saltimbanque, l'auteur crée de façon virtuose et parfaitement maîtrisée l'image d'un monde dominé par l'errance.

La relation entre errance et maîtrise est encore plus manifeste dans le soi-disant « antiroman », où elle est identifiable non seulement au niveau du contenu, mais aussi et surtout au niveau de la structure narrative. Dans son analyse du *Voyage autour de ma chambre*, où le narrateur affirme précisément son propre manque de maîtrise du récit<sup>7</sup>, Daniel Sangsue affirme que « l'ordre [du récit] se trouve pourtant assuré par l'appareil métanarratif que [*sic*] l'accompagne »<sup>8</sup>. Autrement dit, digressions et « errances » narratives signalent le contraire de ce qu'elles disent sur un premier plan, c'est-à-dire non pas le manque de maîtrise, mais la « toute-puissance » du narrateur.

Est donc thématiqué plus ou moins explicitement, dans ces « romans d'errance », le paradoxe d'une errance maîtrisée, orchestrée, mise en scène. Dans le *Manuscrit*, cette thématique apparaît donc surtout à travers le motif de la conspiration et du grand jeu de scène derrière lesquels se cache le scheik de Gomelez, et dont Alphonse van Worden est la « victime » la plus importante. L'errance d'Alphonse est orchestrée par le scheik, aussi bien dans sa forme concrète, en tant que mouvement physico-géographique, que dans sa forme métaphorique, c'est-à-dire comme jeu d'illusion et crise de la perception. À la fin de la version de 1810, le scheik révèle les artifices dont il s'est servi pour accomplir cette

---

<sup>5</sup> Jean Starobinski, *Le remède dans le mal – Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Éditions Gallimard, Paris, 1989, p. 127.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 127. Ailleurs, Starobinski montre comment poètes et artistes du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle se sont identifiés à la figure du saltimbanque à travers leur art. Voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Éditions Gallimard, Paris, 2004.

<sup>7</sup> Voir Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, GF Flammarion, Paris, 2003, p. 87.

<sup>8</sup> Daniel Sangsue, *Le récit excentrique*, José Corti, Paris, 1987, p. 189.

orchestration<sup>9</sup>. C'est dans cette perspective que le scheik se présente dans son aptitude à faire figure de romancier, démiurge et « maître d'errance ».

Ce qui est particulièrement intéressant dans le roman potockien, c'est que la « victime » de l'errance orchestrée, don Alphonse, occupe tout au long de son errance une position de *narrataire*, ce qui permettrait, comme nous l'avons indiqué initialement, de voir en lui une figure du lecteur. En conséquence, il devient clair qu'il ne s'agit plus uniquement d'une thématique de la relation entre le romancier et ses personnages, mais aussi de celle qui existe, par l'intermédiaire du livre, entre l'auteur et le lecteur.

Cette problématique n'était pas inconnue aux romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Avant Potocki, Henry Fielding a fait de la relation de pouvoir entre auteur et lecteur un thème important des considérations métalittéraires du premier chapitre de chaque livre du *Tom Jones*. Selon Thomas Keymer, ces différents chapitres

test out different models of the author's relationship to his readers, though with common emphasis on the freedom of these unseen readers, as they respond, interpret and judge, from absolute authorial control<sup>10</sup>.

Autrement dit, Fielding *relativise* la maîtrise de l'auteur sur sa matière, en se montrant conscient de la liberté interprétative du lecteur. Cependant, l'auteur de *Tom Jones* affirme aussi que cette liberté est nécessairement *conditionnée* par l'auteur. Dans le premier chapitre du livre II, Fielding a recours à un langage politique pour décrire la relation de pouvoir entre l'auteur et ses lecteurs :

For as I am, in reality, the Founder of a new Province of Writing, so I am at liberty to make what Laws I please therein. And these Laws, my Readers, whom I consider as my Subjects, are bound to believe in and to obey ; with which that they may readily and cheerfully comply, I do hereby assure them, that I shall principally regard their Ease and Advantage in all such Institutions : For I do not, like a *jure divino* Tyrant, imagine that they are my Slaves, or my Commodity. I am, indeed, set over them for their own Good only, and was created for their Use, and not they for mine. Nor do I doubt, while I make their Interest the great Rule of my Writings, they will unanimously concur in supporting my Dignity, and in rendering me all the Honour I shall deserve or desire<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> *Mt&S*, v. 1810, pp. 566-567.

<sup>10</sup> Thomas Keymer, « Introduction », in Henry Fielding, *The History of Tom Jones, A Foundling*, Penguin Classics, London, 2005, p. xix.

<sup>11</sup> Henry Fielding, *The History of Tom Jones, A Foundling*, *op.cit.*, pp. 74-75.

« Gouvernant » sa « province », où il décide les « lois », l'auteur accorde cependant une certaine liberté à ses « sujets ». Or, dans la mesure où il s'agit précisément d'une liberté *accordée*, l'auteur maintient son rôle de démiurge.

La différence entre *Tom Jones* et le *Manuscrit* dans ce contexte est évidente : le représentant de l'auteur dans *Tom Jones* est un narrateur situé à l'extérieur de l'univers fictionnel. Dans le *Manuscrit*, en revanche, la figure mise en abyme de l'auteur est un personnage situé à l'intérieur de l'univers. Toutefois, il serait non seulement possible, mais aussi fécond, de comparer le narrateur de Fielding au personnage de Potocki. Là où le narrateur de *Tom Jones* « gouverne » sa « province d'écriture », le scheik des Gomelez est le gouverneur tout-puissant de son royaume secret dans la Sierra Morena, un royaume devenant précisément la scène d'un spectacle narratif qui a don Alphonse pour destinataire, dans un rôle en quelque sorte analogue à celui des lecteurs modèles auxquels s'adresse le narrateur de Fielding. Car, à l'instar de ceux-ci, invoqués par la voix narrative de *Tom Jones*, don Alphonse est contraint de suivre les lois imposées par l'autorité en question, c'est-à-dire le scheik.

Il est significatif à cet égard que le pouvoir du scheik se manifeste précisément dans le domaine du narré. Progressivement, don Alphonse découvre que presque tous ses interlocuteurs sont au service du scheik, et que les histoires qu'ils lui racontent ont été commanditées par celui-ci. En fait, le tout premier récit enchâssé du roman, celui de Pascheco, est directement ordonné par le scheik (qui se cache derrière le masque de l'ermite) à travers un acte de discours. Du reste, il est à noter que le scheik donne aussi au narrataire du récit en question, don Alphonse, certaines indications préalables à propos de la morale et de l'intention du récit, comme pour influencer son interprétation :

Cet homme est [un] possédé que j'exorcise. Sa terrible histoire prouve bien la fatale puissance que l'ange de ténèbres usurpe dans cette malheureuse contrée ; le récit en peut être utile à votre salut et je vais lui ordonner de le faire. Alors se tournant du côté du possédé, il lui dit : – Pascheco ! Pascheco ! Au nom de ton rédempteur, je t'ordonne de raconter ton histoire<sup>12</sup>.

En contrôlant le discours du narrateur, Pascheco, le scheik cherche ainsi à exercer une certaine maîtrise sur le narrataire, don Alphonse. Les ordres adressés par le scheik à Pascheco témoignent de la position de ce premier en tant que metteur en scène omnipotent d'un jeu de masques, alors que ces indications interprétatives témoignent de sa volonté de maîtriser

---

<sup>12</sup> *Mtàs*, v. 1810, p. 52.

Alphonse, narrataire du récit et spectateur du jeu de masque. Rappelons en passant que le « possédé » Pascheco porte lui aussi un masque, étant en réalité un « saltimbanque basque » au service du scheik<sup>13</sup>. Aussi l'adjectif « possédé » revêt-il un double sens qui témoigne du statut du scheik en tant que maître de jeu : prétendument possédé par le diable, Pascheco est en réalité totalement soumis à la volonté du scheik.

Yves Citton a analysé en profondeur le « spectacle » manipulateur du scheik des Gomelez, pour essayer d'identifier les enjeux politiques qu'il recèle. Citton y voit une « *machina* productrice de spectacle »<sup>14</sup> qui opère sur ses victimes un « conditionnement spirituel » consistant à « programmer les hommes à faire dans le réel ce qu'on leur aura mis en tête à force de fictions »<sup>15</sup>. Autrement dit, le « spectacle » narratif des Gomelez aurait pour fonction une maîtrise à la fois spirituelle et comportementale de don Alphonse. Cette aspiration à une maîtrise totale du personnage correspond au projet totalisant du scheik, responsable d'une « machine politique »<sup>16</sup> dont le but principal est d'étendre aussi loin que possible l'influence de l'islam et de faire du scheik « le plus grand monarque de la terre »<sup>17</sup>.

Comme dans le cas de *Tom Jones*, où le « narrateur-souverain » affirme ne pas procéder en « tyran » à l'égard de ses « lecteurs-sujets », la maîtrise du scheik sur Alphonse passe pourtant à travers une certaine marge de liberté accordée à ce dernier. Selon Yves Citton, la manière dont le scheik exerce son pouvoir répond à une conception foucauldienne de la notion de *pouvoir*, distincte de celle de *violence* dans le sens où le « type de manipulation auquel se livrent les Gomelez [...] présente la particularité d'accorder une certaine marge de liberté à celui qu'ils manipulent »<sup>18</sup>. C'est-à-dire qu'il s'agit pour eux de structurer le champ d'actions possibles d'Alphonse, sans pour autant lui ôter toute autonomie de corps et d'esprit.

Ici, la mise en abyme de la figure du romancier dans le personnage du scheik paraît particulièrement pertinente. Disons dans un premier temps que le romancier structure le champ d'action herméneutique du lecteur dans la mesure où, en construisant le texte, il pose les fondements de l'interprétation. Pourtant, nous verrons que le problème de la maîtrise reste, lui aussi, fort pertinent. Ce qui semble clair, en tout état de cause, c'est que le *Manuscrit* traduit ici une leçon à la fois politique et herméneutique, de façon analogue au double jeu du

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>14</sup> Yves Citton, « *Deus est machina*. Conditionnements machiniques et déterminisme spirituel dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in Trude Kolderup & Svein-Eirik Fauskevåg (éds.), *À l'ombre des Lumières – Littérature et pensée françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle*, L'Harmattan/Solum, Paris/Oslo, 2008, p. 118.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>16</sup> *MiàS*, v. 1810, p. 566.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 558.

<sup>18</sup> Yves Citton, *art.cit.*, p. 125. Citton se réfère à la distinction foucauldienne de pouvoir et de violence telle qu'elle apparaît dans l'article « Le sujet et le pouvoir » (1982).

roman d'Henry Fielding : le texte expérimente une relation de pouvoir qui est celle du souverain et de ses sujets, mais aussi celle de l'auteur et de ses lecteurs, l'un se réfléchissant dans l'autre. En tant que lecteurs, nous sommes alors invités à réfléchir à cette relation et à sonder l'espace qui sépare les instances de pouvoir, l'auteur du lecteur, le souverain du sujet.

Dans l'analyse de Citton, centrée, comme nous l'avons vu, sur la puissance manipulatrice formidable de la machination des Gomelez, le critique doit toutefois admettre qu'il existe dans « toute entreprise humaine » la possibilité d'une « faille » :

[...] face à une *machina* conspiratrice, même si elle est nourrie par la fortune immense, la volonté fanatique et la virtuosité scénaristique des Gomelez, je peux toujours chercher et espérer trouver au sein de mon immanence la faille qui fissure nécessairement toute entreprise humaine<sup>19</sup>.

Pour Citton, cette faille fonctionne comme un point de départ pour développer l'idée de la marge de liberté à travers laquelle les Gomelez renforceraient leur maîtrise de don Alphonse.

Or, il faut se demander si la faille potentielle du projet des Gomelez correspond vraiment à cette notion de « marge de liberté », où s'il s'agit de deux choses distinctes : d'un côté, une faiblesse structurelle échappant à la volonté du « souverain » ; de l'autre, une ouverture voulue, créée par celui-ci pour participer de la structure en question. Dans le cas du spectacle manipulateur des Gomelez, il est significatif que, à part quelques jeux de scène au début du roman, ce spectacle est de nature narrative. Autrement dit, c'est surtout en racontant, et moins en montrant, que les Gomelez et leurs associés divertissent don Alphonse pendant les 61 journées de son séjour dans la Sierra Morena. Cela implique, entre autres, que le protagoniste ne reste pas un pur spectateur passif, mais participe activement à l'acte même qui se situe au fondement du spectacle des Gomelez, à savoir l'acte narratif ; car Alphonse assume lui-même une position de pouvoir au moment où il se charge du rôle de narrateur, en *re-racontant* ce qui lui a été raconté. Doté ainsi des privilèges de l'interprète, il fait figure de lecteur, assumant son rôle dans la construction du sens.

Aussi le texte potockien semble-t-il faire écho à ce que Dena Goodman a défini comme « the creation of an enlightened, critically active readership »<sup>20</sup>. La critique américaine voit dans ce développement un élément central du projet des Lumières, élément identifiable notamment chez Montesquieu et Rousseau, et qui aurait atteint son apogée dans l'œuvre de Diderot. À travers l'analyse des *Lettres persanes*, du *Discours sur l'inégalité* et du

---

<sup>19</sup> Yves Citton, *art.cit.*, p. 123.

<sup>20</sup> Voir Dena Goodman, *Criticism in Action. Enlightenment Experiments in Political Writings*, Cornell University Press, Ithaca – London, 1989, p. 227.

*Supplément au Voyage de Bougainville*, Goodman montre comment la structure narrative et rhétorique de ces grands textes des Lumières reflète les thèmes politiques et philosophiques de leur contenu. Chez Diderot en particulier, Goodman observe une intention rhétorique inscrite dans le texte qui vise à former le lecteur en un acteur apte à contribuer à réformer la société de l’Ancien Régime<sup>21</sup>.

Dans le contexte qui est le nôtre, le lecteur modèle du *Manuscrit*, mis en abyme dans le personnage de don Alphonse, apparaît précisément comme quelqu’un qui passe d’une position de passivité à une position d’activité, figurant ainsi la naissance d’un « lectorat actif »<sup>22</sup>. La juxtaposition de réflexions politiques et herméneutiques que nous observons dans le roman potockien paraît alors s’inscrire dans une ligne de pensée propre au projet des Lumières. En même temps, le *Manuscrit* met justement en cause ce projet. Le texte potockien ajoute à l’image du « lectorat actif » une autre image, plus conflictuelle : le lecteur « actif », représenté par don Alphonse, en lutte constante avec un auteur rusé et manipulateur, figuré par le scheik.

Car le « spectacle » des Gomelez semble bien, comme le note Yves Citton, « réglé dans ses plus petits détails par une mise en scène minutieusement exécutée »<sup>23</sup>. Autrement dit, la maîtrise du scheik sur sa machination conspiratrice est forte, maîtrise qui est d’ailleurs symbolisée par sa position politique dans le territoire de la Sierra Morena. Ce territoire est présenté comme étant hors du contrôle de l’autorité royale : « – Seigneur cavalier, votre scrupule est à sa place, votre bras appartient certainement au roi que vous servez, mais vous êtes ici en des contrées où sa puissance ne pénétra jamais »<sup>24</sup>.

Cela dit, on peut se demander s’il n’y a pas, en ce qui concerne la maîtrise du scheik sur sa machination, une différence significative entre la version de 1804 et celle de 1810. Dans la première de ces versions, on trouve une scène – disparue de la version suivante – qui paraît relativiser le contrôle du scheik sur sa propre machination. À la fin de la septième journée, Alphonse est au lit avec Émina et Zibeddé, quand le scheik fait irruption, accusant les deux sœurs de l’avoir désobéi : « – Adonde estan las fajas ? (où sont vos ceintures ?) »<sup>25</sup>. Selon l’interprétation de Jan Herman, cette scène raconte une situation imprévue, une faille dans la machination du scheik, résultant du fait qu’Émina et Zibeddé « transgressent les codes de [sa] mise en scène [...], en enlevant leurs ceintures ». Le scheik voit alors « s’effondrer la

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>22</sup> Dominique Triaire voit dans l’apprentissage de don Alphonse une sorte de métaphore de la « Révolution réussie ». Voir Dominique Triaire, *Potocki – essai*, Actes Sud, 1991, pp. 218-219.

<sup>23</sup> Yves Citton, *art.cit.*, p. 117.

<sup>24</sup> *MtàS*, v. 1804, p. 311.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 82.



supercherie si soigneusement montée par lui » et doit recommencer son projet<sup>26</sup>. En même temps, l'aspect théâtral de cette scène permet une autre interprétation : l'irruption du scheik fait partie de la mise en scène initiale et constitue une nouvelle épreuve du courage de don Alphonse. Comme la version de 1804 est inachevée, il est difficile de trancher cette question.

Quoi qu'il en soit, le narrataire don Alphonse se trouve bel et bien confronté à une mise en scène établie dans le seul but d'agir sur lui, et qui est tellement efficace qu'il finit par être prêt à « douter de [sa] propre existence »<sup>27</sup>. Le « lecteur » a beau être actif, l'« auteur » semble capable de lui tenir la bride haute. Or, au moment où Alphonse assume sa position de narrateur premier, il reçoit un atout dans les rapports de force qu'il entretient avec le scheik ; cette position lui assure une certaine indépendance interprétative à l'égard du « spectacle » narratif. En fait, Alphonse *re-raconte* en rédigeant son manuscrit, non seulement une, mais *deux* fois : il retrouve son manuscrit vingt-cinq ans après l'avoir rédigé et en fait « une copie de [s]a main »<sup>28</sup>. À ces moments le scheik des Gomelez a perdu la maîtrise de sa machination conspiratrice, qui reposait précisément sur le maniement du corps narratif.

La relation entre le scheik et don Alphonse sur ce point nous rappelle l'« Histoire de monseigneur Ricardi et de Laura Cerella, dite marquise Paduli », insérée dans le récit du marquis de Torres Rovellas à la quarante-deuxième journée du roman<sup>29</sup>. Le libertin Ricardi cherche à former sa victime, dès l'enfance de celle-ci, en une sorte de maîtresse parfaite, accordée à toutes ses préférences. Pourtant, dans un coup du sort fort ironique, il finit par réussir trop bien, en créant une libertine qui l'égale en ruse séductrice<sup>30</sup>. De la même manière, le scheik de Gomelez cherche à modeler l'esprit de don Alphonse pour qu'il puisse s'adapter au rôle que le scheik lui consacre dans son projet. La transformation de don Alphonse passe précisément à travers une sorte de leçon narrative et herméneutique ayant pour résultat de le rendre capable d'assumer une position de narrateur<sup>31</sup>. Aussi le scheik ne peut-il gagner qu'en perdant, car au moment où il a réussi à transformer Alphonse en narrateur herméneute, il perd la maîtrise de la machine narrative qu'il avait mise en scène pour opérer la transformation.

De ce point de vue, la structure narrative du *Manuscrit* semble ainsi déplacer, légèrement mais de manière significative, l'équilibre des « puissances » interprétatives, au

---

<sup>26</sup> Jan Herman, « La désécriture du livre », in *Jean Potocki : littérature & enseignement - Europe : revue littéraire mensuelle*, Paris, 2001, p. 111.

<sup>27</sup> *MtàS*, v. 1804, p. 84.

<sup>28</sup> *MtàS*, v. 1810, p. 572.

<sup>29</sup> À la quarante et unième journée dans la version de 1804.

<sup>30</sup> *MtàS*, v. 1810, pp. 426-427.

<sup>31</sup> Voir Dominique Triaire, *Jean Potocki – essai, op.cit.*, pp. 190-191, ainsi que mon propre livre, *Jean Potocki : esthétique et philosophie de l'errance, op.cit.*, ch. 5.7., « La transformation de don Alphonse : parole et sensibilité », p. 387 et *sqq.*

profit du lecteur. Ce déplacement peut être illustré à travers le labyrinthe, qui sert de figure de la construction de l'œuvre<sup>32</sup>. Le scheik et le romancier sont tous les deux responsables, chacun à son niveau, de la création d'une sorte de labyrinthe narratif où ils invitent respectivement don Alphonse et le lecteur à se perdre. Ils sont, autrement dit, les *maîtres constructeurs* du labyrinthe, et se situent à l'extérieur de celui-ci, occupant ainsi une position de supériorité à l'égard du lecteur et de don Alphonse, qui s'en trouvent, eux, à l'intérieur.

En même temps, il est possible d'identifier à travers la figure du labyrinthe l'interdépendance qui existe dans la relation entre le « maître constructeur » et l' « errant ». Dans un tout autre contexte, le musicologue Curt Sachs a affirmé qu'un labyrinthe n'a de sens que dans la mesure où il est parcouru, si l'on admet que c'est le mouvement, et non la construction, qui donne au labyrinthe son *essence* : « L'essence du labyrinthe réside dans le mouvement. Dans l'ordre statique, sa construction n'aurait aucun sens. Pour qu'il prenne une signification, il faut que quelqu'un le parcoure »<sup>33</sup>. Parallèlement à la relation entre labyrinthe et mouvement qui est esquissée ici, l'auteur est d'une certaine manière dépendant du lecteur pour que son œuvre puisse prendre toute sa signification : le texte ne prend vie que dans sa rencontre avec l'imagination interprétative du lecteur.

Considérée sous cet angle, la relation de pouvoir en jeu dans le *Manuscrit* entre le créateur du labyrinthe narratif et celui qui s'y trouve égaré change de caractère, devient plus égale, dans la mesure où la création de l'un dépend en partie de l'imagination et des facultés herméneutiques de l'autre, et vice versa. Il s'ensuit de nos analyses précédentes que cette interdépendance est thématifiée dans le *Manuscrit* à travers le double rôle d'Alphonse van Worden comme narrataire et narrateur, à la fois « victime errante » et instance interprétative et *re-créative* de sens.

Il est temps d'en venir à un élément annoncé au début, à savoir les limites de notre interprétation qui voit dans le *Manuscrit* une mise en abyme de la relation entre l'auteur et le lecteur. Nous avons indiqué initialement que cette interprétation tient uniquement dans la mesure où nous acceptons de voir dans le personnage d'Alphonse une sorte d'image de la

---

<sup>32</sup> Pour la figure du labyrinthe appliquée au *Manuscrit*, voir notamment les textes suivants : Claire Suematsu, « Le récit labyrinthique : Avatars et fonctions de l'enchâssement dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », in *Bulletin of the college of Ube*, n° 27, juillet, 1990 ; Luc Fraisse, *Potocki et l'imaginaire de la création*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006, « Le modèle du labyrinthe », pp. 107-114 ; Isabella Mattazzi, *Il labirinto cannibale. Viaggio nel Manoscritto trovato a Saragozza di Jean Potocki*, Arcipelago Edizioni, Milano, 2007, ch. I, « Labirinti », pp. 9-31 ; François Rosset, « Dédale Potocki : attention, travaux », présentation à François Rosset & Dominique Triaire (éds.), *Jean Potocki ou le dédale des Lumières*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2010, pp. 11-19.

<sup>33</sup> Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, Reimer-Vohsen, 1933, cité dans Michèle Dancourt, « Labyrinthe ou dédales ? », in *Otrante. Art et littérature fantastiques*, Éditions Kimé, Paris, hiver 1994, p. 13.

figure du lecteur. Or, il est vrai qu'au moment où il écrit son manuscrit, assumant le rôle de narrateur, ce personnage n'est plus seulement une image du lecteur, car il pourrait, lui aussi, être considéré comme une mise en abyme du romancier. Nous sommes donc arrivés à un point où les comparaisons entre, d'un côté, le romancier et le scheik, et de l'autre, le lecteur et don Alphonse, commencent à vaciller.

En même temps, ce vacillement donne naissance à de nouvelles significations intéressantes : les limites mêmes de notre interprétation deviennent le témoignage parlant de la complexité qui caractérise le processus de construction du sens d'un texte littéraire. Tout se passe comme si le texte potockien résistait tout d'un coup à notre interprétation, étant donné que l'hypothèse de la mise en abyme sur laquelle nous avons fondé cette interprétation se révèle inapte à rendre compte de l'intégralité de l'œuvre. À mon sens, la découverte de telles « frictions » interprétatives a la vertu de nous rendre conscients des *entre-deux* qui séparent les différentes instances productrices de sens ; ou, en d'autres termes, des *brèches* qui minent la maîtrise de la production de sens, maîtrise à laquelle pourraient aspirer ces instances.

Assigner des limites à notre hypothèse de la mise en abyme, ou à ce que nous pouvons désigner comme un « modèle interprétatif », c'est indiquer la relativité de maîtrise que nous avons sur le texte en tant que lecteurs herméneutes : toute valable que puisse paraître cette hypothèse, il semble toujours y avoir un écart plus ou moins grand entre l'espace du texte et le « modèle interprétatif » choisi. Il y a toujours des éléments du texte qui échapperaient inéluctablement à l'entendement du lecteur.

Ce constat est comme thématiqué dans le roman potockien par le fait que les deux narrateurs intra-textuels principaux, Alphonse et Velasquez, admettent tous les deux occuper des points de vue restreints. Don Alphonse est incapable de saisir la totalité de ce qui se passe dans la Sierra Morena, arrivant au mieux à en « devine[r] quelquefois une partie »<sup>34</sup>. Ce repérage problématique recevra plus loin un double sens, épistémologique et métalittéraire, dans le discours du géomètre Velasquez : son affirmation que les hommes sont comme des « aveugles qui touchent à quelques bornes et connaissent le bout de quelques rues » mais dont il ne faut pas « demander le plan entier de la ville »<sup>35</sup> exprime métaphoriquement les limites de la connaissance de l'homme tout en faisant écho au problème qu'a eu le géomètre pour se repérer dans le labyrinthe narratif du scheik.

Les frictions interprétatives qui nous permettent de constater l'impossibilité d'une lecture totalisante pourraient en même temps être considérées comme indicatrices des

---

<sup>34</sup> *Mtàs*, v. 1810, p. 154.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 482.

« brèches » dans le texte lui-même : si une lecture totalisante est impossible, cela ne serait-il pas aussi le résultat des contradictions internes, des « agrammaticalités » dans le texte<sup>36</sup> ? Apparaît alors une autre question qui consiste à savoir quelle valeur accorder à ces « brèches ».

Nous nous retrouvons du coup au cœur d'un débat théorique fondamental sur la validité des interprétations, débat développé entre autres dans l'ouvrage d'Umberto Eco, *Interpretation and overinterpretation*. Là, le sémiologue italien cherche à répondre à la question de la validité des interprétations en discernant entre trois instances productrices de sens, l'*intentio auctoris*, l'*intentio operis* et l'*intentio lectoris*. Si l'auteur ne maîtrise jamais à cent pour cent l'interprétation de son texte, comme notre lecture du *Manuscrit* semble le confirmer, il est aussi, nous dit Eco, pratiquement impossible pour un lecteur de reconstituer l'*intentio auctoris*. Est-ce alors au lecteur seul de disposer comme il veut du texte ? Non, répond Eco, insistant sur l'existence d'une *intentio operis*, une sorte de *stratégie sémiotique* du texte<sup>37</sup> qui impose certaines contraintes à la lecture, et qui fait en sorte que, si plusieurs interprétations d'un texte sont possibles, *toute* interprétation ne l'est pas. C'est cette réflexion qui amène le sémiologue à dénoncer la « surinterprétation » dans la critique littéraire : le critique doit opérer dans les limites de l'*intentio operis* afin que son interprétation soit considérée comme valide, évitant le piège de la « surinterprétation ».

La notion de stratégie est intéressante ici, en ce qu'elle peut nous renvoyer à la distinction opérée par Michel de Certeau entre stratégie et tactique. Pour de Certeau, la tactique est « sans lieu propre », « commandée par les hasards du temps » et « déterminé par l'absence de pouvoir », là où « la stratégie est organisée par le postulat d'un pouvoir »<sup>38</sup>. Il me semble donc possible d'affirmer que le lecteur opère en « tacticien » dans la rencontre avec la « stratégie » inhérente au texte<sup>39</sup>. Du reste, plus loin dans le même ouvrage, de Certeau décrit le lecteur comme un « voyageur » et un « nomade », qui circule sur « les terres d'autrui »<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> C'est le terme qu'emploie Yves Citton, en l'empruntant de Victor Grauer, pour désigner ce qui dans un texte échappe au « champ syntaxique » de celui-ci. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser – Pourquoi les études littéraires ?*, Éditions Amsterdam, Paris, 2007, pp. 131-134.

<sup>37</sup> « To recognize the *intentio operis* is to recognize a semiotic strategy ». Umberto Eco, « Overinterpreting texts », in Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, Stefan Collini (éd.), *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 64.

<sup>38</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Éditions Gallimard, Paris, 1990, p. 62.

<sup>39</sup> Dans cette perspective, il semble que la mise en abyme de l'auteur dans le personnage du scheik corresponde à ce qu'Umberto Eco appelle l'« Auteur modèle », lequel fait précisément partie de la « stratégie textuelle ». Voir *Lector in fabula, La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Tascabili Bompiani, Milano, 1979 (2010), pp. 61-62.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 251.

Dans le contexte du *Manuscrit*, la position du lecteur en tant que « tacticien » et « nomade » deviendrait comme un double de l'errance de don Alphonse.

Tout cela supposerait que le lecteur, au moment où il choisit d'entrer dans l'univers du texte, en acceptant ses prémisses, se situe dans le « lieu de pouvoir » de celui-ci ; le texte nous imposerait certaines contraintes que nous sommes, à en croire Umberto Eco, obligés de respecter afin d'être de « bons » interprètes. Or, le lecteur ne serait-il pas justement doté de certains outils « tactiques », tels sa capacité d'association, sa culture littéraire et artistique et son imagination interprétative ? Et ces outils ne le rendraient-ils pas capable de s'approprier le « lieu de pouvoir » du texte en exploitant ses « brèches » ?

En acceptant cette dernière conception du rôle du lecteur, nous adoptons une perspective sur l'interprétation qui se distingue quelque peu de celle qui est défendue par Umberto Eco dans *Interpretation and overinterpretation*. Jonathan Culler répond, dans le même ouvrage, à l'attaque du sémiologue italien contre la « surinterprétation » en cherchant à « sauver » celle-ci en insistant sur l'importance de ce que le texte *ne dit pas*<sup>41</sup>. Plus étranger encore à une stigmatisation de la « surinterprétation », Yves Citton a proposé une conception de la lecture littéraire qui fait de celle-ci une « quête active des agrammaticalités présentées par le texte »<sup>42</sup>. Le propre de l'interprétation critique et littéraire ne serait alors pas de chercher l'intention et la cohérence du texte, car l'interprétation « commence vraiment avec le grain de sable qui enraie la machine à produire de l'évidence, avec le point où le sens apparaît comme “tremblé” (Barthes), avec le repérage d'une incohérence, d'un détail inattendu, d'un “écart” »<sup>43</sup>.

Toutes ces perspectives supposent qu'il existe certaines contraintes imposées par le texte<sup>44</sup>, c'est-à-dire une *stratégie* du texte, et qu'il reviendrait donc au lecteur, véritable « tacticien » opérant dans le « lieu de pouvoir » du texte, de miner cette stratégie. Dans le cadre du roman potockien, le projet totalisant et manipulateur des Gomelez est comme le garant de l'existence d'une telle stratégie textuelle, alors que l'identification des failles et des

---

<sup>41</sup> Jonathan Culler, « In defence of overinterpretation », in Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, Stefan Collini (éd.), *Interpretation and overinterpretation*, *op.cit.*, p. 114.

<sup>42</sup> Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser – Pourquoi les études littéraires ?*, *op.cit.*, p. 138.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>44</sup> Une troisième perspective dans le débat lancé par Umberto Eco est celle de Richard Rorty. En représentant du pragmatisme américain, il estime qu'il n'existe pas de structure textuelle indépendante de l'*intentio lectoris* et, par conséquent, aucune *intentio operis* véritable. Voir Richard Rorty, « The pragmatists progress », in Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, Stefan Collini (éd.), *Interpretation and overinterpretation*, *op.cit.*, pp. 89-109. Voir aussi Yves Citton, « L'imprimerie des Lumières : filiations de philosophes dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », in Pierre Hartmann et Florence Lotterie (éds.), *Le Philosophe romanesque. L'image du philosophe dans le roman des Lumières*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2007, p. 309.

brèches dans son projet témoigne, de son côté, de la possibilité d'une « tactique » interprétative.

Derrière le débat autour de la validité des interprétations réside une autre question théorique fondamentale dont l'exemple du *Manuscrit* offre une illustration particulièrement frappante, à savoir celle de la possibilité d'une *unité* de l'œuvre. Pour Umberto Eco, décider si une interprétation est respectueuse ou non de l'*intentio operis*, c'est la considérer à la lumière de l'« intégralité cohérente » du texte, « the text as a coherent whole »<sup>45</sup>. Or, cette intégralité peut-elle être défendue théoriquement ? Plus qu'une lecture totalisante, peut-il exister une Œuvre totale, unique et autonome ?

Avec cette question, la problématique semble se déplacer légèrement, du domaine de la production de sens à celui du processus créateur et de la genèse romanesque. Afin de nous approcher de la question de l'unité de l'œuvre, il nous faut élargir l'espace de l'interrogation et considérer la question de la maîtrise non seulement dans le domaine de la relation entre auteur, texte et lecteur, mais également dans celui de la genèse romanesque, antérieure à la naissance de cette relation. Nous avons dit que le « spectacle » des Gomelez était, dans la formule d'Yves Citton, « réglé dans ses plus petits détails par une mise en scène minutieusement exécutée »<sup>46</sup>.

On serait tenté de répéter la formule en ce qui concerne le texte romanesque, dont on ne peut qu'admirer l'élaboration de la structure narrative et les rapports, chargés de significations et de force évocatrice, établis entre les différents récits, lesquels sont souvent de natures très diverses. Luc Fraisse propose d'ailleurs le terme d'« intertextualité interne » pour désigner l'interdépendance des récits potockiens. Selon Fraisse, « une série de boucles partielles est susceptible de raccorder tout récit particulier à tel autre ». Cet aspect structurel aurait de quoi surprendre, car « [a]u cloisonnement propre au roman à tiroirs s'oppose ici une structure inattendue de vases communicants »<sup>47</sup>.

En même temps, l'existence de certaines failles dans la construction méticuleusement réglée du scheik nous amène à nous interroger aussi sur la possibilité de telles failles dans la construction romanesque. Autrement dit, il faut se poser la question de savoir, non seulement dans quelle mesure l'auteur peut « maîtriser » l'interprétation du lecteur, mais aussi jusqu'à

---

<sup>45</sup> Umberto Eco, « Overinterpreting texts », *art.cit.*, p. 65.

<sup>46</sup> Yves Citton, « Deus est machina », *art.cit.*, p. 117.

<sup>47</sup> Luc Fraisse, « Le romanesque et l'intertextualité : piège et assistance mutuels dans *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in Jan Herman, Paul Pelckmans & François Rosset, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, Éditions Peeters, Louvain, 2001, pp. 40-41. Voir aussi Claire Suematsu, *art.cit.*, p. 172. Suematsu qualifie le *Manuscrit* d'« œuvre extrêmement concertée ».

quel point un roman peut être, techniquement et narrativement, « réglé dans ses plus petits détails ».

Le cas du *Manuscrit* est particulièrement intéressant à cet égard. L'histoire de sa production est révélatrice d'une véritable problématique de la maîtrise dans le domaine du processus créateur. L'existence des trois versions (au moins) du texte, dont deux sont élaborées au point de constituer des œuvres autonomes<sup>48</sup>, illustre les problèmes que peut rencontrer un romancier dans la construction d'une œuvre, surtout lorsque l'œuvre prend les dimensions et la complexité du *Manuscrit*<sup>49</sup>. Les grands virages qu'a pris le projet romanesque de Potocki témoignent d'un romancier en lutte permanente avec son texte.

Les différentes versions du *Manuscrit* peuvent aussi servir à illustrer la problématique liée à la notion même d'œuvre. Comment pouvoir identifier les limites d'une œuvre qui existe dans trois versions différentes dont au moins deux semblent avoir chacune sa propre autonomie ? Yves Citton a posé la question de savoir si « ce que l'auteur [Potocki] a choisi d'éliminer [en passant de la version de 1804 à celle de 1810] doit [...] avoir le même statut que ce qu'il a choisi de conserver ou d'ajouter ? »<sup>50</sup> Pour Citton, le *Manuscrit* constitue un exemple frappant d'une problématique qui concerne toute œuvre littéraire : tout texte « appelé à devenir canonique [...] constitue en réalité une quasi-infinité de "textes possibles" »<sup>51</sup>. Autrement dit, le(s) *Manuscrit(s)* illustre(nt) la « désacralisation » de la notion même de texte compris comme totalité. À mon sens, cette « désacralisation » est intimement liée aux difficultés d'une maîtrise générique totale de la part de l'auteur. Le fait que le *Manuscrit* se prête facilement à illustrer la « désacralisation » résulte de ces difficultés, qui ont, d'une certaine manière, donné naissance aux différentes versions du roman.

Il me semble même que la problématique en question est figurée au sein de l'univers fictionnel du roman potockien lui-même, par une série d'histoires problématisant les possibilités d'une totalité parfaitement maîtrisée. En particulier, l'histoire du scientifique Hervas et de son *magnum opus*, « dévoré » par des rats et « dédaigné » par les libraires<sup>52</sup>, en dit long sur la problématique de la maîtrise de l'œuvre, comme le note François Rosset :

---

<sup>48</sup> Œuvres autonomes, mais en même temps interdépendantes, comme nous le rappellent les éditeurs : « Et chacune des deux versions du chef-d'œuvre de Potocki, même celle de 1804 demeurée inachevée, peut être considérée comme une œuvre à part entière, bien que l'une ne puisse s'apprécier pleinement sans l'autre ». François Rosset & Dominique Triaire, « Présentation », in *Mtàs*, v. 1804, GF Flammarion, Paris, 2008, p. 37.

<sup>49</sup> Pour l'histoire du texte, voir les préfaces de François Rosset et Dominique Triaire dans les éditions Peeters et GF Flammarion du *Manuscrit*, ainsi que l'article suivant : François Rosset & Dominique Triaire, « La première version du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Présentation », in Émilie Klene (éd.), *Jean Potocki à nouveau*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2010.

<sup>50</sup> Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser – Pourquoi les études littéraires ?*, op.cit., p. 84.

<sup>51</sup> *Id.*

<sup>52</sup> *Mtàs*, v. 1810, p. 349.

Même en dehors de tous les éléments biographiques qui pourraient justifier un rapprochement entre Jean Potocki et son personnage Hervas, il apparaît à l'évidence que le processus de création du roman avec les conceptions successives de sa composition et de son achèvement ressemble beaucoup à cette histoire d'encyclopédie inlassablement faite et refaite en vue d'un aboutissement parfait qui ne saurait intervenir jamais. L'œuvre, selon cette leçon, ne serait au mieux qu'un tout incertain et fragile, exposé aux mille dangers de la dispersion, mais néanmoins propre à toute forme de régénération, comme l'encyclopédie d'Hervas qui, si elle n'aura jamais été publiée, se sera vu attribuer une autre vie en tant que motif romanesque<sup>53</sup>.

Selon l'analyse de Rosset, l'histoire de l'ouvrage démesuré d'Hervas reflète donc la genèse longue et sinueuse du roman potockien, plusieurs fois recommencée selon de nouveaux principes de construction<sup>54</sup>.

Il semble que le personnage d'Avadoro, le chef des Bohémiens, ait joué un rôle tout à fait central dans la décision prise par Potocki de rejeter la première version, celle de 1794, pour entreprendre la nouvelle version, celle de 1804. À regarder de près l'évolution des différentes versions du roman, le récit d'Avadoro paraît avoir produit le « débordement » qui a poussé l'auteur à retravailler son œuvre. Selon les éditeurs du roman, les manuscrits qu'on a retrouvés de la première ébauche indique que le roman était au point de se conclure à la fin de la 39<sup>e</sup> journée, quand l'écriture a pris une autre tournure<sup>55</sup>. Il paraît que tout ce qui restait à faire fût de dénouer l'histoire d'Avadoro, laquelle a cependant commencé à prendre des dimensions inattendues :

Ce qui s'est passé, c'est que l'histoire du chef des Bohémiens a gonflé dans des proportions qui nécessitaient l'ouverture et le développement de nouveaux décimons et que, d'autre part, le récit-cadre a pris beaucoup plus de consistance avec le poids que l'auteur accordera plus tard à l'histoire des Gomelez<sup>56</sup>.

Devient encore une fois évidente la difficulté qu'a eue l'auteur à maîtriser son œuvre. De surcroît, cette difficulté s'est aggravée au fur et à mesure que Potocki avançait dans la rédaction de la version de 1804 : le fait que Potocki ait rejeté cette version pour entreprendre celle de 1810 témoigne, à ce qu'il semble, de la peine qu'a eue l'auteur à gérer la relation structurelle entre le « cycle » narratif du chef bohémien et le récit du Juif errant.

---

<sup>53</sup> François Rosset, « Fable ironique de la *pars in toto* : le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in Marc Escola, Jan Herman, Lucia Omacini, Paul Pelckmans et Jean-Paul Sermain (éds.), *La partie et le tout. La composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières*, Actes des colloques de Paris, Bruxelles et Venise, automne 2008, Éditions Peeters, Louvain, 2011, pp. 504-505.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 500-502.

<sup>55</sup> François Rosset & Dominique Triaire, « La première version du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Présentation », *art.cit.*, p. 325.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 325-326.



Certes, les difficultés qu'a rencontrées l'auteur pour terminer son œuvre n'empêchent pas que le(s) version(s) finale(s) du roman témoigne(nt) d'une grande virtuosité romanesque. Il me semble irréfutable que le roman potockien fasse preuve, de par sa structure, d'une genèse méticuleuse et finement réfléchie : les différentes couches narratives communiquent entre elles à travers de nombreuses mises en abymes, métalepses et d'autres types « ouvertures » intra-textuelles.

Or, ne pourrait-on pas affirmer que ce foisonnement de mises en abymes et d'« ouvertures » intra-textuelles finit précisément par subvertir l'impression d'une structure finement ordonnée, impression que ces artifices eux-mêmes étaient censés établir ? Du reste, cette complexité structurelle ne surcharge-t-elle pas le roman de tant d'interprétations possibles qu'une lecture totalisante devient impossible ?

Le roman potockien apparaît donc, d'un côté, comme un « système » finement ordonné grâce aux connexions (motifs répétés, relations thématiques, métalepses) qui réunissent les récits individuels au tout. De l'autre, cette complexité menace de donner au texte des allures de *monstruosité*<sup>57</sup>, lui permettant d'échapper à une perspective totalisante et purement rationnelle. En témoignent les difficultés qu'a le géomètre Velasquez à maîtriser le corps narratif, lui qui, en tant que « géomètre » génial serait pourtant particulièrement apte à penser en systèmes totalisants et rationnels : « – J'ai beau faire attention aux récits de notre chef, je n'y puis plus rien comprendre : je ne sais plus qui parle ou qui écoute »<sup>58</sup>. Tout se passe comme si le système narratif opérait un mouvement subversif au sein de soi-même, multipliant les artifices narratifs d'une manière qui menace de défaire sa propre totalité.

Bien entendu, il se peut que le caractère monstrueux et l'« auto-subversion » soient voulus, et qu'encore une fois, le romancier se révèle capable, tel le saltimbanque de Starobinski, de mimer de façon virtuose le manque de maîtrise l'errance narrative. Au premier coup d'œil, c'est ce qui semble être le cas ici. C'est ainsi que, pour Jean Fabre, si le *Manuscrit* est un « monstre littéraire », il s'agit bien d'une monstruosité *organisée* : « À mesure que l'on

---

<sup>57</sup> C'est Jean Fabre qui a évoqué le premier la *monstruosité* du *Manuscrit*, en le traitant de « monstre littéraire ». Voir « Jean Potocki, Cazotte, et le roman noir », in *Les Cahiers de Varsovie - Jean Potocki et le Manuscrit trouvé à Saragosse* (Varsovie), 3, 1974, p. 157. Plus récemment, Mathieu Brunet a repris cette thématique en considérant la notion de monstruosité en relation avec le motif de l'« encyclopédie polypeuse », qu'il traite, à son tour, de métaphore du roman et de la création littéraire. Voir « *Manuscrit trouvé à Saragosse* : l'encyclopédie polypeuse comme esthétique romanesque », in *L'appel du monstrueux – pensée et poétique du désordre en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Éditions Peeters, Louvain, 2008, pp. 178-183. Voir aussi Kazimierz Bartoszynski, « Structure et signification du *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in *Literary Studies in Poland*, XXIII, Varsovie, 1990, p. 62.

<sup>58</sup> *MtàS*, v. 1804, p. 290.

avance dans sa lecture, le *Manuscrit* paraît avoir été délibérément conçu comme un monstre littéraire, mais un monstre organisé, fascinant et vivant »<sup>59</sup>.

D'un autre côté, afin de réussir dans cette virtuosité mimétique, le romancier a été contraint d'*ouvrir* radicalement son œuvre, dans la mesure où la complexité structurelle et narrative suscite une multiplication de « brèches » dans le texte où peuvent s'épanouir les facultés herméneutiques du lecteur. Finalement, que la subversion opérée par le système narratif sur soi-même ait été voulue ou non par l'auteur, peu importe ; elle semble impliquer toutefois que l'auteur a dû renoncer, consciemment ou non, à une partie de sa maîtrise sur l'œuvre.

Il paraît que Potocki a été conscient de ces limites de la maîtrise de l'auteur, et qu'il les thématise dans le roman même. Les commentaires de Velasquez n'en sont que la marque la plus frappante. Si l'artiste du XIX<sup>e</sup> siècle se pose, selon Jean Starobinski, comme un saltimbanque maîtrisant parfaitement son jeu mimétique de non-maîtrise, Potocki se met lui aussi en scène, sous la forme du grand illusionniste et démiurge de l'univers fictionnel qu'est le scheik des Gomelez. Or, comme si Potocki voulait aussi inscrire dans le texte le « pouvoir » herméneutique de ses lecteurs, le scheik finit par mettre sa création entre les mains d'une autre instance, celle du lecteur interprète, symbolisé par Alphonse van Worden.

La complexité du *Manuscrit* tire de cette relation de force, entre deux instances interprétatives, une signification métalittéraire particulièrement forte : l'auteur veut bien mener le lecteur dans son jeu, comme le chat la souris, mais doit en même temps admettre que sa maîtrise du jeu est relative, et qu'à un certain moment, c'est le lecteur qui prend le dessus, pour se mettre à « réécrire » l'œuvre, pouvant, comme déjà indiqué, exploiter les « brèches » laissées par l'auteur dans sa création, ou bien situées dans la « stratégie » du texte même.

Autrement dit, le roman de Potocki révèle en filigrane, par la complexité de sa structure narrative et par sa thématique métalittéraire, une sorte de jeu de pouvoir entre des instances productrices de sens, ainsi que la relativité de la maîtrise à laquelle peut aspirer chacune de ces instances ; c'est là une relativité qui n'est finalement rien d'autre qu'une errance du sens. Cette errance est certes présente dans toute production sémiotique, si l'on veut bien croire les théoriciens de la déconstruction<sup>60</sup> ; mais sa force et son influence augmentent en proportion des dimensions et de la complexité de l'œuvre en question. Le texte potockien, dans sa

---

<sup>59</sup> Jean Fabre, « Jan Potocki, Cazotte et le roman noir », *art.cit.*, p. 157.

<sup>60</sup> Cette errance du sens est liée à la problématique, évoquée ci-dessus, de la notion de texte compris comme totalité. Jacques Derrida, dans sa distinction entre texte et livre, dénonce justement l'illusion de la « totalité du signifiant » inhérente à la notion de livre. Pour Derrida, c'est finalement le sens même du texte qui échappe à toute totalisation. Voir *De la grammatologie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1967, pp. 30-31.

dimension complexe et grâce à toutes ses versions, en constitue une illustration particulièrement riche.

Peut alors servir comme symbole de cette thématique le saltimbanque du *Manuscrit*, celui qui se cache derrière le masque du démoniaque Pascheco. Ce qui nous frappe avec celui-ci, ce n'est pas sa virtuosité, ni sa maîtrise totale du mouvement ; c'est au contraire l'œil perdu, preuve de la possibilité de la chute et de l'impossibilité d'une maîtrise totale : « Pascheco [...] n'est proprement qu'un saltimbanque basque qui s'est crevé un œil en faisant le saut périlleux »<sup>61</sup>. Cet œil perdu est le signe *in absentia* pour nous rappeler comment, malgré la virtuosité de l'auteur, il y a toujours quelque chose qui échappe à sa maîtrise : écrire, envoyer une œuvre dans le monde, cela implique toujours le risque d'être malentendu. Autrement dit, le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, à l'instar de ses personnages, est en errance.

---

<sup>61</sup> *MtàS*, v. 1810, p. 566.