

Kazimierz Bartoszyński

Structure et signification du "Manuscrit trouvé à Saragosse"

Literary Studies in Poland 23, 41-62

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kazimierz Bartoszyński

Structure et signification du *Manuscrit trouvé à Saragosse*

1

Selon une opinion largement répandue, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* est un roman composé d'après le principe d'enchâssement, où les éléments fantastiques dominent. Pourtant l'aspect fantastique de ce texte ne nous paraît pas le plus important, et afin de pénétrer dans la composition de ce roman, nous allons étudier un seul fragment de l'oeuvre de Jean Potocki¹. Comme on le sait, l'encadrement narratif de l'ensemble du texte est constitué par la Préface présentant le récit de l'officier français qui a trouvé le manuscrit, dans lequel est enchâssé le récit des aventures du protagoniste du roman, Alphonse van Worden, fait par lui-même sous forme de journal embrassant soixante-six journées, et remplissant la fonction de l'histoire de base, «actuelle» action du roman. Dans la hiérarchie des narrateurs, au troisième niveau, nous trouvons entre autres don Avadoro, chef des Bohémiens, participant à l'action principale. C'est justement un fragment de sa longue histoire que nous voulons prendre ici en considération. Le récit d'Avadoro, encadré d'éléments de l'action principale (celle d'Alphonse

¹ Pour les besoins de cette étude, nous avons utilisé la traduction polonaise du roman de J. Potocki (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, éd. L. Kukulski, Warszawa 1965) comprenant le texte intégral. L'édition française de R. Caillois (*Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris 1958, nouvelle édition en 1972), la seule disponible en français jusqu'à présent, ne comprend que quatorze premières Journées et trois récits tirés de *Avadoro. Histoire espagnole*. Nous venons d'apprendre la parution de l'édition complète du *Manuscrit trouvé à Saragosse* préparée et établie par R. Radrizzani (Paris 1989) qui a devancé l'édition sur laquelle travaille depuis des années M.-E. Żółtowska-Weintraub.

van Worden) et entrecoupé de récits d'autres personnages qui y participent, constitue pour ainsi dire un ensemble à part dans le texte de l'oeuvre en tant que narration au troisième degré².

Afin de décrire ce texte, nous admettons comme point de départ l'affirmation (que nous allons, plus loin, mettre partiellement en question) disant que ce texte constitue un assemblage où se superposent les récits cités. Ces «citations» sont en même temps — et c'est notre hypothèse — et dans une certaine mesure des métarécits par rapport aux textes qui les introduisent³. Ce phénomène est pourtant moins important et moins évident que la composition «en citation» du texte.

La composition de l'histoire d'Avadoro mérite d'être analysée plus en détail. La partie des récits que nous allons examiner ici est relatée dans les Journées de 15 à 46. Elle comprend quatre histoires que nous choisissons non pas comme dans le texte du *Manuscrit* pour la personne qui raconte et son rapport avec le narrateur principal (le niveau de la narration), mais pour leur sujet. Il s'agit des récits suivants: 1) celui où le comte Rovellas fait la cour à la soeur de la narratrice la comtesse Marie de Torres, la jeune Elvire (que nous appellerons Elvire mère) (Journées 15–16); 2) celui où le comte Penna Velez essaie d'obtenir la main de la petite Elvire fille et où est présentée l'histoire des amours d'Elvire fille avec son jeune cousin Lonzeto (Journées 16–18); 3) celui qui raconte l'histoire du couple — le marquis de Val Florida et la princesse de Medina Sidonia — et l'amour de la princesse pour le jeune Hermosito (Journées 27–29); 4) celui qui présente l'histoire des amours du marquis de Torres Rovellas, ancien Lonzeto (Journées 41–45).

Le fait même que ces récits sont relatés de manière discontinue et

² L'histoire d'Avadoro a été considérée comme un ensemble à part déjà au début du XIX^e siècle, car elle a été publiée en 1813 séparément sous le titre *Avadoro, Histoire espagnole*, par M. L. C. J. P. (M. le Comte Jean Potocki), cf. Caillois, Préface dans son édition du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, p. 22.

³ Ainsi comprend le métarécit L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977, p. 71, qui reprend les définitions de G. Genette (cf. *Figures* II, Paris 1969, p. 202; *Figures* III, Paris 1972, p. 239). Voir aussi J. Pelc, *O użyciu wyrażen (De l'emploi des expressions)*, Wrocław 1972, pp. 159–160.

qu'ils sont divisés en plusieurs fragments assez espacés dans le texte remet en question leur unité. Mais la désintégration résultant du principe d'enchâssement semble plus importante⁴. Les quatre récits sont en partie racontés par Avadoro, narrateur au troisième degré. Mais le premier et le deuxième récits sont avant tout relatés par un narrateur au quatrième degré, le comte de Torres et, dans une autre version par le comte de Penna Velez. Le troisième récit est raconté par la princesse de Medina Sidonia, narrateur au quatrième degré, et par les narrateurs au cinquième degré qui lui sont subordonnés: son père, le comte de Val Florida, et son ami Hermosito. Le quatrième récit est présenté par le marquis de Torres Rovellas, connu déjà comme Lonseto, narrateur au quatrième degré, et par sa servante Sylvie, narrateur au cinquième degré⁵. Le principe d'enchâssement semble donc rempli, car ce fragment de l'histoire d'Avadoro peut être considéré comme un ensemble de récits unis avant tout par le personnage du chef des Bohémiens, narrateur principal. Les récits de niveaux inférieurs sont, conformément au principe de composition «à tiroirs», encadrés, ce qui est particulièrement visible là, où Avadoro, dans sa narration au troisième degré, situe quelques récits de quatrième ou de cinquième degré pour, après avoir atteint une certaine «profondeur», revenir peu à peu à son niveau initial. Cette technique consiste à conduire le lecteur si loin du niveau narratif de départ qu'il l'oublie à un certain moment pour ne s'intéresser qu'aux niveaux suivants⁶, et à le faire revenir, d'une manière naturelle mais pourtant surprenante, à ce premier niveau. Ce procédé est brillamment réalisé dans le fragment de l'histoire d'Avadoro où le narrateur fait semblant d'être mort et caché dans un souterrain rapporte des récits à deux niveaux de la princesse de Medina Sidonia, du marquis de Val Florida

⁴ Au sujet du roman fondé sur le principe d'enchâssement, voir T. Todorov, «Les Hommes-récits», [dans:] *Poétique de la prose*, Paris 1971.

⁵ Le schéma simplifié de l'ensemble de l'histoire d'Avadoro a été présenté par J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej (Histoire de littérature polonaise)*, Warszawa 1966, p. 572.

⁶ Cf. B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm 1962, p. 64.

et de Hermosito, composés ainsi qu'ils doivent aboutir, d'une manière naturelle, à la situation fatale où se trouve le narrateur lui-même (Journées 26–29).

Cette technique exclue pourtant la liberté thématique des contes particuliers. Et c'est ainsi que nous retrouvons le problème d'une double conception de la composition fondée sur le principe d'enchâssement ou, plus généralement, du récit à cadre. Il existe d'abord la possibilité, pour le narrateur du récit enchâssant, d'introduire le personnage relatant un récit de «niveau inférieur» seulement comme sujet parlant. Cela est très net quand le personnage n'est pas présent, mais quelqu'un lit le texte à sa place. Dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, le théologien lit l'histoire de Trivulce de Ravenne (Journée 3) et Alphonse van Worden lit l'histoire de Thibaud de la Jacquièrre (Journée 10). Une situation semblable a lieu quand le personnage qui raconte, tout en étant engagé dans la situation narrative, ne relate que des choses qui ne sont pas liées à cette situation. Ensuite, il existe la possibilité de lier thématiquement le récit de «niveau inférieur» au récit enchâssant.

Dans le deuxième cas, il existe entre les récits rapportés (cités) et entre ces récits et la relation d'Avadoro qui les enchâsse tous, des rapports autres que ceux qui résultent de la citation. Ce sont avant tout des rapports entre l'intrigue des récits du même niveau ou de niveaux différents. Par exemple Avadoro (troisième niveau narratif) continue et interprète les récits racontés par le comte de Torres (quatrième niveau) et le comte de Penna Velez (quatrième niveau) qui se complètent et qui présentent les mêmes événements sous des aspects différents. L'utilisation de deux relations — à niveaux différents — peut, d'une manière surprenante, concerner le même événement et, en montrant ses différents aspects, souligner l'unité de la narration. Il en est ainsi avec deux récits: celui qui est présenté par Avadoro (Journée 32) et celui qui est raconté par Lopez Soarez (Journée 34) qui s'avèrent être la relation de la même aventure montrée sous deux aspects différents: dramatique et grotesque. De même les récits de cinquième niveau — le plus inférieur — ceux du comte de Val Florida (Journée 28), de Hermosito (Journée 29) et de Sylvie (Journée 42), ne sont pas de simples récits rapportés, mais ils contiennent des informations sur la destinée des personnages qui sont liés avec les narrateurs

de niveaux supérieurs. Parmi les rapports thématiques, nous pouvons aussi compter l'apparition de mêmes personnages dans différents récits. Ainsi Elvire et Lonzeto apparaissent dans la fonction de partenaires érotiques dans le premier et le quatrième récits, et le comte de Penna Velez est, dans le premier et dans le deuxième récits, d'abord le candidat à la main de la mère et ensuite de la fille. Nous pouvons dire que dans l'ensemble de l'histoire d'Avadoro il n'y a pas de récit où il n'y aurait pas au moins un personnage attaché à l'intrigue des autres récits. Le narrateur principal de cet ensemble de récits joue aussi le rôle important de lien thématique: il est non seulement le narrateur mais aussi personnage agissant dans l'histoire enchâssante (deuxième niveau) dans la fonction analogue de personnage substitué à un autre (Journées 17, 26). Le procédé qui utilise le personnage «attache» est particulièrement flagrant dans l'histoire de la marquise de Val Florida. Son introduction dans le cycle de récits est justifiée par l'apparition du père d'Alphonse van Worden qui doit jouer un rôle important, ce personnage, connu dès le début du *Manuscrit* (Journée 3) et situé au deuxième niveau narratif, est à ce moment de l'action (Journée 28) presque complètement oublié.

La complexité des rapports entre différents récits et différents niveaux narratifs nous permet de les considérer comme rapports entre les fonctions concernant l'intrigue et la narration. Ils apparaissent au moment où le narrateur d'un niveau narratif est non seulement le narrateur et le personnage agissant dans le champ de sa narration, mais aussi un personnage agissant dans un autre champ narratif. Ainsi le comte de Penna Velez raconte ses aventures et il est un personnage actif dans le récit de niveau supérieur, c'est-à-dire dans l'histoire d'Avadoro (Journée 20). L'exemple de Lonzeto est particulièrement frappant à cet égard. Sous le nom de Lonzeto, il agit dans le récit du comte de Torres (quatrième niveau), mais plus tard, sous le nom du comte de Torres Rovellas, il entre au deuxième niveau narratif, au niveau de l'action «actuelle» (Journée 40), en tant que narrateur de niveau troisième (Journées 41–45).

Le rapport entre les intrigues de différentes parties de l'histoire d'Avadoro et les niveaux narratifs des récits qui les présentent peut être illustré par le schéma suivant, qui montre aussi les fonctions des personnages en tant que lien entre les récits particuliers:

III ^e niveau narratif	IV ^e niveau narratif	V ^e niveau narratif	N ^o du récit	Relations entre les personnages	Journée
Avadoro	a) Marie de Torres b) Penna Velez		1	Elvire (mère) – Rovellas Elvire (mère) – Penna Velez	15–16 15–16
Avadoro	a) Marie de Torres b) Penna Velez		2	Avarado – Elvire (fille) – Penna Velez Avarado – Elvire (fille) – Lonzeto	16–18 16–18
Avadoro	Princesse de Medina Sidonia	Val Florida Hermosito	3	Avadoro – princesse de Medina Sidonia – prince Princesse – prince – Val Florida Princesse de Medina Sidonia – Hermosito	27–29 28 27, 29
Avadoro	Lonzeto (T. Rovellas)	Sylvie	4	Lonzeto (T. Rovellas) – Elvire (fille) Lonzeto Baduli (Laure) Lonzeto – Sylvie Lonzeto – Montezuma	41–45 42 43 43–44

Nous venons de caractériser les méthodes d'intégration des récits qui forment une partie de l'histoire d'Avadoro, dont il est le narrateur principal. Cette histoire a sa suite où nous pouvons isoler aussi quatre récits. Mais nous n'allons pas analyser les moyens qui servent à les intégrer car ceux-ci ressemblent à ce que nous avons décrit ci-dessus.

2

Afin de cerner de plus près les méthodes d'intégration caractéristiques des récits d'Avadoro, il nous faut nous référer à deux contextes. Prenons d'abord l'ensemble de récits composé selon le principe d'enchâssement. Un tel ensemble est très peu intégré, les récits sont enchâssés, mais les narrateurs de niveau inférieur se trouvent dans les récits de niveau supérieur seulement dans la situation narrationnelle, car leur récit, concernant leur propre destinée, n'est lié ni au récit enchâssant ni aux récits parallèles.

La multiplicité des narrateurs correspond ici à la multiplicité des «mondes» présentés. Dans un tel ensemble, ce sont des rapports narrationnels qui dominent sur les rapports référentiels ou les rapports thématiques. Cela s'exprime entre autres par le fait que, dans un roman de ce genre, la seule action principale ne résulte pas de la communauté thématique des récits particuliers, mais elle naît d'une tension entre la situation narrationnelle, présentée dans le récit enchâssant, en tant qu'acte et le récit enchâssé qui est aussi un acte. Dans le cycle des *Mille et une Nuits*, la seule action principale réside dans le fait que l'acte du Sultan contenu dans son énoncé et consistant à menacer Schéhérazade, correspond à l'acte de celle-ci: conter⁷.

De tels rapports sont peu fréquents dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Car le cours des événements dans cette oeuvre ne consiste pas en une interaction entre les récits considérés comme des actes spécifiques et les comportements des personnes qui les écoutent. Dans le *Manuscrit*, la notion de destinataire du récit, qui serait lié avec son émetteur de quelque manière que ce soit, n'existe pas. La plupart des récits sont ici contés d'une manière analogue, sans égard à un auditeur présent ou virtuel. L'action du *Manuscrit* ne se déroule pas sur le plan des rapports entre la narration et la réception, elle est un phénomène plus simple et plus proche des événements «ordinaires» qui sont présentés dans les oeuvres épiques. Afin de prouver cette hypothèse, il nous faut recourir à une argumentation historique et théorique.

Pour comprendre la composition du *Manuscrit*, et en particulier celle de l'histoire d'Avadoro, il faut souligner le trait caractéristique d'un roman à tiroirs, composé selon le principe d'enchâssement, qu'on appelle fonctionnalité ou économie du récit considérée du point de vue de la présentation d'un certain «monde» ou des objectifs mimétiques du roman. Si nous admettons que de tels objectifs existent, la narration d'un roman à tiroirs est en général très peu économique. Car

⁷ Cf. J. Rudnicka, «Opowiadania w XVIII-wiecznym cyklu *Tysiąc nocy i jedna* w zestawieniu z opowiadaniem w *Poncjanie i Rękopisie znalezionym w Saragossie*» (Les contes des *Mille et une Nuits* en comparaison avec les contes de *Poncianus* et du *Manuscrit trouvé à Saragosse*), *Przegląd Humanistyczny*, 1967, c. 6, pp. 120–121. On pourrait fonder l'analyse des contes «enchâssés» ou «à cadre» sur la théorie des «speech acts» et la notion de «pragmatic meaning», cf. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Sémantique du discours poétique)*, Wrocław 1985, pp. 34–43.

si les récits particuliers ont pour but de former ensemble un certain «monde», ils le font en l'atomisant: au lieu d'un «monde» intégré ou synthétique, nous avons la somme de ses aspects différents, ce qui conduit, inévitablement, à répéter dans différents récits certains éléments communs. Par exemple, l'espace additif est un espace présenté de manière moins économique que l'espace intégré⁸. En plus, il est un espace discontinu. Ce qui concerne l'espace, se rapporte aussi aux personnages et à leur histoire. Le roman à tiroirs fait multiplier les personnages d'un certain «monde». Dans le monde romanesque, il existe potentiellement un certain nombre de rôles ou de fonctions personnelles ainsi qu'un certain nombre d'histoires qui s'y rapportent. Ces fonctions ou histoires peuvent être attribuées à un nombre limité de sujets ou à un nombre illimité, comme dans le roman à tiroirs. Ce manque d'économie et d'intégration a pour résultat la possibilité de développement autonome de certains éléments. Au prix de la désintégration on obtient la possibilité de présentation concrète d'un nombre illimité de protagonistes, d'histoires et d'espaces qui leur sont propres. Ces histoires qui s'englobent les unes dans les autres et ces espaces peuvent, en effet, ouvrir une perspective illimitée.

Ensuite, examinons la structure d'un roman «moyen» qui s'est cristallisée dans la littérature européenne vers le milieu du XIX^e siècle et qui, malgré toutes les innovations, domine jusqu'à nos jours, étant devenu «classique». Dans un tel roman il y a des discours rapportés (même à plusieurs niveaux), mais il s'agit en général des personnages situés non seulement dans le contexte de leur énoncé, mais avant tout dans celui de leur acte ou leur biographie. Ce que ces personnages ont à dire constitue en général une partie de leur histoire relatée par un narrateur homogène et indéfini de l'ensemble de l'oeuvre qui unit son «monde».

Ainsi, dans le cas d'un roman «classique» nous pouvons parler de la présentation d'un monde uni, continu, bien que composé d'énoncés situés à différents niveaux. C'est un monde où les rapports entre les énoncés, en particulier entre les énoncés en tant qu'actes, ne sont pas

⁸ Pour la structure de l'espace dans le roman, voir G. Hoffmann. *Raum. Situation, erzählte Wirklichkeit*, Stuttgart 1978, pp. 526–528. Le problème de la réception dans les contes «à cadre» est présenté dans R. u. H. Zeller, «Erzähltes Erzählen», [dans:] *Erzählforschung*, éd. W. Haubrichts, vol. 2, Göttingen 1977.

aussi importants que les rapports référentiels ou les rapports thématiques. Le caractère continu d'un tel roman finit par unir ces éléments qui, dans un roman à plusieurs niveaux et qui met en relief les rapports entre les énoncés, pourraient constituer des unités isolées. Nous avons donc affaire ici à une intégration de l'espace romanesque, comme en témoignent ces deux aspects. D'abord, de chacun de ses points on peut parvenir à un autre point sans faire un «saut» dans un autre récit. Ensuite, l'espace du roman traditionnel (à la différence du roman-voyage du XVIII^e siècle) a son centre et ses périphéries. Et bien que le centre se déplace dans divers romans, selon les voyages des protagonistes, ce qui est essentiel c'est la différence entre la «densité», c'est-à-dire la précision dans la définition de l'espace dans son centre, et la «raréfaction», c'est-à-dire l'imprécision dans la définition de sa périphérie. Continu et centralisé, l'espace du roman traditionnel est en même temps fonctionnel et économique: son existence comme base des événements permet de ne pas construire d'autres situations spatiales dans différentes parties du récit.

Le principe d'économie concerne aussi les personnages romanesques, leurs fonctions et les histoires qui y sont liées. Le roman traditionnel opère, pour ainsi dire, une réduction de personnages et d'histoires contenus dans un univers potentiel: ce qui parmi les rôles et les histoires est répétitif, ce qui se laisse unir est souvent intégré. Quelques personnages dont les fonctions sont proches se fondent en un seul personnage, quelques histoires analogues ou formant une suite se fondent en une seule.

Nous parlons ici non pas des pratiques romanesques réelles mais plutôt des relations structurelles. Pourtant il existe des exemples précis de réduction. En publiant sous forme de livre *La Femme de trente ans*, Balzac a fait une réduction ou une synthèse de quelques récits déjà esquissés en créant le personnage de son roman de quelques autres personnages et en intégrant les intrigues⁹. Dans le roman traditionnel, il y a donc relativement peu de personnages. Certains d'entre eux sont comme des points de départ — au centre du roman — d'une histoire

⁹ Cf. H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart 1964, p. 208; K. Maurer, «Erlebnis und Dichtung in Balzacs Frau vondreissig Jahren», *Romanistischen Jahrbuch*, 1959, p. 160.

plus ou moins réalisée ou d'une ouverture spatiale. Une telle ouverture dans l'action ou l'espace peut mener très loin et se perdre dans l'infini. Mais autant le roman à tiroirs réalise ces histoires individuelles et l'espace qui leur est propre d'une manière concrète, autant le roman traditionnel cache seulement en certains personnages la possibilité d'élargir son monde de nouvelles intrigues et de nouveaux espaces.

Comment se présente la structure de l'histoire d'Avadoro par rapport à l'opposition entre le roman à tiroirs et le roman traditionnel? Nous avons déjà montré les moyens d'intégration romanesque que l'on trouve dans le *Manuscrit*. Les rapports entre l'action des récits de différents niveaux font que nous n'avons pas ici affaire à des récits isolés, mais là où le principe d'enchâssement impliquerait la multiplication de récits indépendants, dans l'histoire d'Avadoro, les récits enchâssés à des niveaux différents s'avèrent être la même histoire, conformément au principe de ne pas commencer toujours «dès le début» quand il est possible d'intégrer différentes histoires. Cette intégration se fait à l'aide de personnages intermédiaires ce qui permet de limiter le nombre de personnages romanesques. Mais c'est surtout le fait de confier aux mêmes personnages les fonctions d'actant et de narrateur qui crée des rapports compliqués entre les récits de différents niveaux. Dans l'histoires d'Avadoro, il y a plusieurs narrateurs, mais leurs récits sont liés par l'action et leur manière de conter est difficile à distinguer. Bien qu'ils commencent d'habitude par présenter leur origine et leur enfance, selon la démarche biographique, ils se laissent distinguer surtout comme protagonistes des récits, car en tant que sujets parlants, ils perdent leur individualité et, dans une grande mesure, se fondent en un sujet homogène de l'ensemble de la narration.

Naturellement la réduction de personnages et l'unification de l'intrigue atteignent dans l'histoire d'Avadoro un niveau bien inférieur à celui du roman traditionnel. Mais, d'une manière tout à fait différente, les narrateurs cessent d'être, pour ainsi dire, des personnages (ou ne le sont point du tout) et deviennent des «hommes-récits», selon la formule de Tzvetan Todorov¹⁰, dévoilant différentes histoires et espaces et réalisant ainsi ce qui est potentiel dans tout personnage romanesque.

¹⁰ Todorov, *op. cit.*

En racontant leur propre histoire, les narrateurs d'Avadoro (ainsi que les autres narrateurs du *Manuscrit*) deviennent comme des «fenêtres ouvertes sur le monde» de la civilisation des pays méditerranéens de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle qui, grâce à leur récit, permettent de voir la large étendue des espaces géographiques et sociaux. Dans les récits enchâssés dans l'histoire d'Avadoro se trouve presque toute l'Espagne de cette époque-là: avant tout Madrid, mais aussi Ségovie, Grenade, Cadix et les Asturies. L'action du roman se passe aussi dans d'autres régions méditerranéennes: à Rome, à Naples, en Malte, à Ceuta et au Mexique restant sous la domination espagnole. Dans ces récits tout comme dans d'autres parties du roman, se dessine un vaste paysage social composé avant tout de coutumes de l'aristocratie espagnole, particulière dans sa culture, de coutumes de la petite noblesse, du clergé, de l'armée ainsi que des femmes coquettes, des intrigants, des savants, des originaux et des aventuriers comme le jeune Avadoro.

Son histoire n'est plus, comme nous avons essayé de le montrer, un «véritable» roman à tiroirs qui se décompose en éléments, mais elle n'est pas encore le roman intégré du XIX^e siècle. Cette histoire est une hybride qui a pris à la tradition du roman à tiroirs une idée qui n'a été réalisée par le roman traditionnel que dans une petite mesure. C'est l'idée de découvrir dans chaque personnage son histoire potentielle avec l'espace géographique et social qui lui est propre. C'est l'idée d'un monde ouvert de toutes parts grâce à des ouvertures dévoilant *ad infinitum* des horizons les plus lointains, selon le principe de «mise en abyme»¹¹.

Voilà un exemple de cette méthode tiré de la suite de l'histoire d'Avadoro (Journées 29 – 36 et 47 – 54), que nous n'analysons pas ici, et présenté non pas sous des rapports narrationnels, mais sous des rapports entre l'intrigue et les personnages. Le jeune Avadoro, comme il le raconte dans ses souvenirs, se trouve à Madrid au service du chevalier de Tolède et du fils d'un banquier de Cadix, Lopez Soarez.

¹¹ L. Dällenbach a consacré l'ouvrage cité au problème de la mise en abyme. C'est J. Décottignies qui a déjà parlé de ce procédé: «A propos du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. *Décameron* et texte „polyphonique”». *Les Cahiers de Varsovie*, 1974, no. 3, p. 197.

A travers Soares, le récit nous conduit jusqu'à son père, habitant Cadix, et à sa bien-aimée Inez Moro. Le récit de celle-ci va jusqu'à Naples où se trouve son fiancé, le prince de Santa Mauro. Le chevalier de Tolède est lié avec don Busqueros, intrigant, et avec la coquette Frasquetta. C'est à propos de Frasquetta qu'on parle du prince d'Arcos qui lui fait la cour et de son mari Cornandez, d'une relation de celui-ci, le pèlerin Hervas, et d'une relation de Hervas, le chevalier Toralva. Au bout de cette suite se trouve le commandeur de Foulequère, tué par Toralva, et son château situé en France.

L'affirmation disant que les «hommes-récits» et les espaces qui s'ouvrent avec leurs histoires sont particuliers au texte de type du *Manuscrit trouvé à Saragosse* pourrait être discutée, car nous en pouvons chercher des exemples aussi dans les romans de *La Comédie humaine* ou dans le cycle de romans de Faulkner consacrés à la région imaginaire de Yoknapatawpha. Dans les romans en principes autonomes qui forment ces cycles de nombreux noms de personnages ouvrent des perspectives de leur propre espace et attirent notre attention sur d'autres récits et l'histoire qu'ils contiennent. Mais il ne s'agit pas ici, comme dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, d'une perspective à plusieurs horizons.

Le deuxième procédé particulier à l'histoire d'Avadoro, texte-hybride, est l'idée d'intégrer les personnages et les intrigues. A part les éléments que nous avons déjà cités, il faut souligner que cette histoire largement développée et peu à peu enrichie de nouveaux «hommes-récits», dans une certaine phase, s'achemine vers sa fin (Journées 58–60): Avadoro se fait une situation, le chevalier de Tolède et la duchesse d'Avila sont morts, Busqueros tombe malade. Dans ces fragments, grâce à l'élimination des personnages et au dénouement de différentes intrigues, l'ouverture de nouvelles perspectives cède la place à une tendance à les fermer, si caractéristique du roman du XIX^e siècle. L'histoire d'Avadoro, et le *Manuscrit* dans son ensemble, sont différents du point de vue structurel — c'est évident! — de *Tom Jones*, mais ce qui rapproche ces textes de l'oeuvre de Fielding, c'est la tendance — parfois assez artificielle — à unir, à identifier dans la partie finale du roman tous les éléments qui auparavant paraissaient infiniment diversifiés. C'est probablement là une des raisons pour lesquelles le *Manuscrit trouvé à Saragosse* trouve sa place dans la généalogie du roman du XIX^e siècle.

3

Les remarques qui situent le *Manuscrit*, et en particulier l'histoire d'Avadoro, entre le roman à tiroirs et le roman à forme traditionnelle, mettent en relief le problème de l'opposition entre le caractère ouvert et fermé de l'univers romanesque. Le caractère ouvert de l'oeuvre de Potocki, c'est l'infini du monde qui se dévoile sans cesse et la richesse de ses éléments souvent non-fonctionnels et surprenants. Le caractère fermé d'un recueil d'histoires construit selon le principe d'enchâssement consisterait à considérer les récits rapportés comme des preuves ou des *exempla* justifiant les thèses générales contenues dans les récits de niveau supérieur et dans les récits enchâssants¹². Ainsi pourrait-on imaginer les ensembles de récits fondés sur des rapports d'argumentation ou d'analogie. Nous avons de tels exemples dans l'histoire d'Avadoro. Ainsi dans le récit de don Busqueros sur le libertin Cornandez (Journées 48–53) apparaît le problème de la pénitence sous forme d'un pèlerinage. Le récit du Pèlerin, enchâssé dans celui de don Busqueros, apporte l'exemple des effets bénéfiques d'une telle pénitence et en même temps la motivation du pèlerinage de Cornandez que Busqueros doit raconter dans la suite de son récit enchâssant.

Mais l'exemple cité ci-dessus n'est typique ni pour le *Manuscrit*, ni pour l'histoire d'Avadoro. Car le caractère fermé de ce cycle de récits ne consiste pas en un lien logique mais en répétition d'éléments constitutifs. Roger Caillois a déjà dit que la structure du *Manuscrit* est fondée sur le principe que «la même situation est sans cesse reproduite et multipliée»¹³. Cette affirmation, qui est dans une grande mesure justifiée, simplifie pourtant les choses. Le principe structurel des récits dans le *Manuscrit* n'est pas dans leur ressemblance, mais dans le fait qu'ils sont créés à partir d'un nombre limité d'éléments constitutifs. Cela correspond d'ailleurs à la théorie du géomètre Vélasquez sur la qualité créatrice consistant à construire des combinaisons toujours à partir des mêmes éléments (Journée 39). La comparaison de la plupart des récits formant l'histoire d'Avadoro permet d'énumérer ces éléments qui sont analogues aux fonctions selon Propp.

¹² Cf. Rudnicka, *op. cit.*, p. 118; Todorov, *op. cit.*, p. 280.

¹³ Caillois, *op. cit.*, p. 30.

Le premier, c'est la situation romanesque où l'amour est mis en question ou menacé du fait qu'il est soit «immoral», soit une épreuve ou tentation, ou du fait du conflit qu'il provoque¹⁴. L'amour de Lonzeto et d'Elvire-fille (Journées 16–18) est un amour entre de proches cousins et, en plus, Lonzeto gagne la confiance de sa bien-aimée par un stratagème, celle-ci ayant un fiancé très haut placé et favorisé par sa famille. Le fils du banquier, Soarez, tombe amoureux de la fille du banquier Moro, Inez, tout en sachant bien que les deux familles sont brouillées pour des raisons d'honneur. Et puisque Inez est déjà promise à un aristocrate néapolitain, Soarez se trouve dans la situation de Roméo (Journées 33–36). L'amour du chevalier Toralva le conduit à un duel avec son rival le commandeur Foulequère qui y trouve la mort (Journée 53).

Toutes ces situations qui concernent le monde empirique suivent le schéma dessiné déjà dans les récits fantastiques rapportés au début du *Manuscrit*. Dans ces récits les charmes d'amour sont toujours liés au mal personnifié sous forme d'une femme-Lucifer (histoire de Thibaud de la Jacquièrre, Journée 10), d'un empuse (histoire de Ménippe de Lycie, Journée 11), ou d'autres éléments macabres du roman noir (histoire de Gulio Romati, Journées 12–13)¹⁵. Ainsi le fait que la joie et les plaisirs d'amour sont liés au mal et à la menace, signalé dans le domaine du fantastique, devient l'élément structurel essentiel dans les récits du monde réel.

Pourtant le mal et la menace ne sont pas toujours liés aux plaisirs d'amour, souvent ils apparaissent comme éléments indépendants, en tant que peines formant une autre phase du récit, ils deviennent donc le deuxième élément structurel. L'amour d'Avadoro pour la duchesse d'Avila, considéré comme immoral, car il embrasse les sentiments qu'il éprouve pour les deux femmes, est puni comme

¹⁴ Cf. F. Rosset, «W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie*» (Dans un musée de genres littéraires: *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki), *Pamiętnik Literacki*, 1985, c. 1, p. 60. L'érotisme du *Manuscrit* est analysé du point de vue psychanalytique par J. Bellemin-Noël, «L'Érotisme dans le fantastique de Jan Potocki», *Revue des Sciences Humaines*, 1968, juillet–septembre.

¹⁵ Cf. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, pp. 135–141.

bien d'autres amours pareilles: Avadoro doit se séparer de sa bien-aimée et le fruit de cet amour, c'est une fille qui est payenne.

Le troisième élément, le plus caractéristique de l'histoire d'Avadoro et de l'ensemble du *Manuscrit*, consiste à introduire des personnages qui ont leur correspondant. Souvent il s'agit d'un personnage double: Alphonse van Worden et Blaise Hervas sont amants des deux soeurs, Rébecca a pour fiancé les jumeaux Dioscures¹⁶. Le rôle de cet élément devient essentiel quand il se manifeste sous forme de substitution de personnages ou d'erreur concernant le personnage ou sa fonction. L'erreur résultant d'une substitution de personnages a dans le *Manuscrit* un effet comique. Ainsi Avadoro travesti jouant le rôle de la jeune Elvire, adorée par la vice-roi du Mexique (Journées 17–18). Mais là, où Avadoro est couché dans le cercueil à la place du prince de Medina Sidonia empoisonné (Journées 26–27), le comique se teinte de fantastique et de macabre. C'est ainsi qu'il faut lire l'aventure du jeune Soarez montant à la fenêtre de sa bien-aimée qui tombe et qui à ce moment-là, est pris par le chevalier de Tolède pour son ami mort en duel qui lui répond du purgatoire (Journées 31–36).

Dans le cas de telles substitutions ou erreurs, il est caractéristique que l'effet grotesque est lié aux différentes formes de pénétration en dehors du domaine empirique. L'erreur concernant la fonction des personnages permet aussi d'autres réflexions. Par exemple le comte de Penna Velez est injustement considéré par le comte de Torres comme amant de sa femme, ce qui, en fin de compte, conduit à la destruction du couple (Journée 16). De même le prince de Medina Sidonia se croit trahit par sa femme et le frère de lait de celle-ci, Hermosito (Journée 29). Le motif de substitution est développé de la manière la plus spectaculaire dans l'histoire d'Avadoro et de la duchesse d'Avila. Avadoro a une liaison avec la soi-disant soeur de la duchesse — qui lui est présentée par la duchesse — et en réalité il s'agit de la duchesse elle-même (Journées 55–56).

D'une manière générale, dans de pareilles situations, la substitution des personnages dans leurs fonctions est occasionnée par les protagonistes du récit qui considèrent l'honneur comme valeur sup-

¹⁶ Cf. Caillois, *op. cit.*; Todorov, *Introduction...*, p. 139; Décottignies, *op. cit.*, pp. 198–199.

rême et — conformément à l'esprit de l'époque — qui créent une vision spécifique du monde. Ainsi, pour défendre leur honneur, les maris se laissent tromper quant à la fonction des autres hommes dans la vie de leurs femmes, et la duchesse d'Avila met en scène toute une situation pour défendre l'honneur de sa famille.

Les amours dangeureuses, les peines qui en résultent et les erreurs et les substitutions, qui constituent des maillons intermédiaires entre la situation du «coupable» et celle du «puni», voilà trois éléments constitutifs essentiels dans la plupart des récits formant le *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Le principe «combinatoire» permet de les arranger librement, sans respecter l'ordre chronologique ou les rapports de cause à effet, bien que le géomètre Vélasquez, qui a mis ce principe en formule, mette en question l'inversion temporelle appliquée par Avadoro, par exemple dans l'histoires du prince Sidonia.

Une question essentielle se pose: quelles sont les possibilités d'une interprétation généralisante des récits aussi divers mais construits d'éléments constitutifs peu nombreux? Il nous semble qu'il existe quelques niveaux d'interprétation.

La première interprétation, et la plus rudimentaire, réduirait le sens des récits à une critique satirique de deux éléments de la culture féodale¹⁷: le rôle exagéré de l'honneur dans la vie de la noblesse et la conviction qu'il existe des contacts, terribles et macabres, entre le monde naturel et le monde surnaturel. Il ne s'agit point ici d'une polémique discursive, intellectuelle, au sujet des coutumes ou des croyances. Car la répétition *ad absurdum*, multiple et obsédante, des situations où du moindre outrage à l'honneur résultent des conséquences imprévisibles, où l'on entre en contact avec l'au-delà terrifiant, témoigne du fait que tous ces sujets sont utilisés à des fins parodiques et grotesques¹⁸. Cela est vrai pour toutes les situations où se manifestent les deux phénomènes, c'est-à-dire les rigueurs et le rituel de l'honneur, et l'éventail d'éléments du fantastique macabre¹⁹.

¹⁷ Z. Libera, «*Rękopis znaleziony w Saragossie Jana Potockiego na tle polskiej kultury literackiej XVIII w.*» (*Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki par rapport à la culture littéraire en Pologne au XVIII^e s.), *Przegląd Humanistyczny*, 1972, c. 6, p. 40.

¹⁸ L'effet de parodie obtenu par la superposition de procédés est présenté par Rosset, *op. cit.*, pp. 64–66.

¹⁹ Cf. Caillois, *op. cit.*

Pourtant il n'est pas difficile d'approfondir cette interprétation satirique. Il suffit de remplacer la notion d'honneur et les croyances dans l'au-delà par les notions ou convictions plus générales, à caractère métaphysique. La première dirait donc que l'amour et le plaisir sont inévitablement liés avec le mal, au sens empirique ou transcendant, et la deuxième montrerait l'absurdité de l'existence humaine gouvernée par les illusions et les erreurs. Le monde où la joie est payée par la damnation et où nous sommes condamnés à errer sans cesse, voilà la vision de l'existence humaine inscrite dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki.

La possibilité d'une telle interprétation généralisante ne résulte pas seulement des éléments constitutifs, en nombre défini, de l'histoire d'Avadoro. Le deuxième fait qui nous permet de généraliser, lié au premier, consiste en ce que les récits rapportés ont dans le *Manuscrit* non seulement le statut de «citation» mais qu'ils remplissent souvent la fonction de métarécit par rapport aux récits enchâssants²⁰. Composés de mêmes éléments que les récits enchâssants, ils peuvent donner une variante de leur contenu et — comme conséquence logique — un commentaire. Par exemple l'histoire du conflit entre les époux de Val Florida (Journée 28) est une autre version et à la fois un commentaire humoristique du conflit analogue vécu par la princesse de Medina Sidonia (Journées 27 et 29), dont le récit enchâsse la relation du marquis de Val Florida. De même l'histoire de Cornandez qui a fait commettre un meurtre fictif de l'amant fictif de sa femme Frasquetta (racontée par celle-ci au sixième niveau, Journée 35) est une réinterprétation ironique du récit de la princesse de Médina Sidonia (quatrième niveau) parlant de l'empoisonnement de son mari, effet du conflit entre les époux (Journée 29). L'unité des significations métaphysiques que nous pouvons trouver dans le *Manuscrit* résulterait donc non seulement de sa structure — somme d'intrigues se ressemblant les unes aux autres, indépendamment du niveau sur lequel elles se trouvent — mais aussi des analogies accentuées entre différents niveaux narratifs²¹.

²⁰ Cf. Dällenbach, *op. cit.*, p. 71.

²¹ T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko (Classicisme, sentimentalisme, rococo)* Warszawa 1976, pp. 405–406, souligne la pluralité des sens du *Manuscrit* et la rattache au fil de la narration à différents niveaux, au manque

L'interprétation du *Manuscrit* en tant que vision uniforme du monde transmise dans une série de récits se ressemblant par la structure, liés par des rapports «métathématiques» et s'interprétant les uns les autres, éveille certains doutes qui invitent à la réflexion. C'est pourquoi, à côté de ces deux interprétations du roman — satirique et métaphysique — il y en a une autre qui met en question l'interprétation métaphysique. Regardons la contradiction essentielle des récits formant le *Manuscrit trouvé à Saragosse*. D'une part, comme nous avons essayé de le montrer, la structure spécifique de l'oeuvre, qui oscille entre le principe d'enchâssement et le principe romanesque, sert la vision perspectivique du monde suggérant sa profondeur infinie. D'autre part, le retour de certains atomes (peu nombreux), dont se compose toute intrigue ou tout acte, nous fait parler de la monotonie de toute existence et de la facilité avec laquelle on comprend les principes de sa structure. Cette contradiction nous permet de penser que la règle du rapport entre le plaisir et la punition ou la règle d'incessantes erreurs sont documentées de manière trop insistante et trop monotone pour qu'on puisse les considérer comme clefs de l'existence humaine. Par rapport à la vision «profonde» du monde, les moyens d'interprétation du monde que l'on nous propose semblent être une plaisanterie, une ironie. Une telle vision semble parodier la généralisation «philosophique» trop facile de l'infinie richesse de la réalité.

4

Ce que nous venons de dire sur la structure et la signification du *Manuscrit*, se rapporte avant tout à l'histoire d'Avadoro. Pourtant il ne faut pas oublier qu'Avadoro est narrateur comme d'autres narrateurs parallèles et que l'ensemble de sa relation est enchâssé dans la narration principale, considérée comme actuelle, la narration des aventures d'Alphonse van Worden. Parmi les narrateurs parallèles, il faut distinguer le Juif Errant et les deux savants, Vélasquez et Hervas. Leurs récits comportent les éléments essentiels de la satire et de la vision du monde, présentés en général de manière discursive. Nous

d'instance narrative suprême et à la répétition de certains éléments constitutifs de l'oeuvre. Nos considérations semblent limiter la teneur de cette thèse.

n'avons pas besoin de résumer le contenu de leurs récits, car cela a déjà été fait²². L'interprétation du contenu de leurs discours permet des résultats beaucoup plus univoques que l'interprétation du système compliqué de récits. C'est pourquoi, il serait injuste de référer ce sens univoque à l'ensemble du *Manuscrit*, sans prendre en considération la complexité de significations des fragments présentés ci-dessus.

L'histoire d'Avadoro est enchâssée dans les aventures d'Alphonse van Worden. Regardons de plus près les fonctions de ce récit central, enchâssant. Les aventures d'Alphonse van Worden apportent d'incessantes erreurs quant aux personnes qu'il rencontre sur son chemin et aux événements qui lui arrivent. En plus, c'est une série d'épreuves où le problème érotique et l'honneur menacé jouent le rôle essentiel. Ainsi pouvons-nous comprendre tous les récits enchâssés dans l'histoire des aventures d'Alphonse van Worden — composées, comme nous l'avons vu, des mêmes éléments — non seulement comme des récits rapportés, mais aussi comme des métarécits du récit principal²³. Les aventures d'Alphonse van Worden deviennent ainsi l'encadrement des récits qui en sont des métarécits réinterprétants.

Mais ces aventures semblent remplir la fonction essentielle dans la construction du sens de l'ensemble du *Manuscrit*. D'abord, c'est le caractère double, au sens ontologique, de l'espace des aventures d'Alphonse van Worden. Les récits formant l'histoire d'Avadoro ne sont qu'une «fenêtre» par laquelle, à partir des récits particuliers, on regarde le monde réel, infini dans ses perspectives. Par contre, l'espace des aventures d'Alphonse van Worden est essentiellement différent de celui qui apparaît dans les récits enchâssés. Ces aventures se passent dans la région délimitée des Montagnes de Sierra Morena, espace fermé, infranchissable, doté d'une identité intérieure²⁴. Le caractère fermé de cet espace est recompensé par son deuxième aspect: une profondeur spécifique. Presque tout au long du roman, le terrain où se

²² Cf. T. Sinko, *Historia religii i filozofii w romansie Jana Potockiego (Histoire de la religion et de la philosophie dans le roman de Potocki)*, Kraków 1920; Kukulski, éd. citée, pp. 759–763; Caillois, *op. cit.*; M. Żurowski, «Artyzm i sens *Rękopisu znalezionego w Saragossie*» (*Art et signification du Manuscrit trouvé à Saragosse*), *Przegląd Humanistyczny*, 1972, c. 6.

²³ Cf. Todorov, «Les Hommes-récits», p. 276; Dällenbach, *op. cit.*, p. 71.

²⁴ G. Hoffmann parle d'espaces «insolites» (*op. cit.*, pp. 161–170).

déroulent les aventures d'Alphonse van Worden se présente comme une toile de fond d'incroyables événements fantastiques, mais ce «fantastique» signifie l'impossibilité d'explication rationnelle. Ce ne sont que les dernières «Journées» du roman qui permettent d'interpréter tous les mystères comme éléments d'un système uni, grâce à l'explication de véritables fonctions des personnages tels que l'Ermite, Pascheco, Rébecca, les «cousines» d'Alphonse van Worden... L'explication consiste à voir l'ensemble comme un tout qui, apparemment, est pénétré d'événements fantastiques mais qui, en réalité, est dirigé par un metteur en scène caché, mais pourtant réel, le chéik des Gomélez. Une question se pose: avons-nous affaire à un roman noir qui comprend tout contact avec le fantastique comme perturbation de l'explication empirique du monde et qui propose à la fin une explication rationnelle du fantastique?²⁵

Le problème n'est pas aussi simple. Nous avons déjà dit que les éléments du fantastique sont utilisés dans le *Manuscrit* avec l'intention parodique. Rappelons tout de même que la philosophie pessimiste, contenue apparemment dans le cycle de récits d'Avadoro, s'est dévoilée devant nos yeux — grâce à l'analyse de la contradiction entre toute généralisation philosophique et l'infinie pluralité du monde — en tant que parodie de la philosophie. Ainsi le procédé de rationaliser le fantastique (irrationnel par principe), caractéristique du roman noir, doit être considéré ici comme procédé critique de la pensée des Lumières. Il semble plutôt qu'il s'agit d'un jeu qui consiste à expliquer, donc à parodier le genre du roman noir. Il s'agit non seulement de parodier le genre qui s'occupait à expliquer rationnellement l'inexplicable, mais de mettre en question le principe même d'expliquer ce qui est mystérieux par un système dirigeant caché et mystérieux. Dans le *Manuscrit* il y a trois couches de parodies qui se superposent: le traitement grotesque d'éléments fantastiques, la parodie du roman «anti-fantastique», la parodie de l'explication des secrets du monde à l'aide d'un paradoxe, c'est-à-dire par ce qui est en soi aussi mystérieux²⁶. L'analogie avec les thèses libertines présentées,

²⁵ S. Lem, *Fantastyka i futurologia (Le Fantastique et la futurologie)*, vol. 1, Kraków 1970, p. 65, donne une définition de *horror story* en parlant de la rencontre du monde normal avec le monde anormal. Cf. aussi Todorov, *Introduction...*

²⁶ Cf. Todorov, *Introduction...*

explicite par exemple dans l'histoire du Juif Errant, semble évidente. Quand à l'interprétation philosophique du monde, le *Manuscrit* est un document de scepticisme qui porte non seulement sur le fantastique et ses secrets, mais aussi sur les méthodes rationnelles de leur «explication». Si nous revenons encore une fois à la composition de l'oeuvre, nous verrons peut-être qu'à ce scepticisme correspond du point de vue structurel la situation du lecteur qui est désorienté tout le temps²⁷. C'est le géomètre Vélasquez qui en parle affirmant que quand il écoute certains récits, il n'est pas capable de distinguer les narrateurs et les personnes présentées comme auditeurs.

Il en résulte que le roman à plusieurs intrigues, donc plus proche des romans contemporains, permet au lecteur de mieux s'orienter que le roman à tiroirs. Le géomètre dit aussi qu'il préférerait un roman libre de tout ce qui perturbe l'ordre chronologique. Mais ce commentaire figure dans le texte pour souligner le fait qu'il existe des règles que le roman transgresse. Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* est composé, dans plusieurs de ses fragments, sans respecter la chronologie des événements et — ce qui est encore plus important — sa poétique consiste à lier (ou à mêler) les principes d'enchâssement et de continuité romanesque plus moderne. Si l'idéal du roman, selon les indications du géomètre Vélasquez, était une oeuvre qui à tout moment permettrait une bonne orientation, c'est-à-dire donnerait la possibilité de schématiser les parties déjà lues, le *Manuscrit* est tout le contraire de ce modèle: savoir à chaque phase du texte le point où «se trouve» le lecteur, c'est-à-dire connaître avant tout le niveau narratif de cette phase et la place que son contenu occupe dans l'ensemble du réseau narratif, demande presque inévitablement au lecteur d'esquisser systématiquement le schéma structurel de l'oeuvre. Autrement le lecteur ne sait pas souvent «qui parle, et qui écoute», sans parler d'autres rapports d'un récit donné. On pourrait même affirmer que si la valeur d'un grand nombre d'oeuvres littéraires consiste à donner au lecteur la satisfaction de se retrouver dans un espace structurellement transparent, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* réalise l'idéal de l'espace où l'on se perd, l'idéal du labyrinthe.

²⁷ Cf. Rosset, *op. cit.*, p. 58; Dällenbach, *op. cit.*, pp. 145–146; Romberg, *op. cit.*, p. 64.

On dit à propos du roman d'aventures qu'il doit créer chez le lecteur une tension et une attente des solutions alternatives. C'est la manière de désorienter consciemment. On la retrouve dans les variantes traditionnelles du roman se situant dans certaines limites conventionnelles d'élasticité et contenant le nombre limité d'informations. Ces normes traditionnelles ont été dépassées par le roman baroque et par le roman fleuve. Mais ces genres-là ne l'ont pas fait en raison des valeurs spéciales attachées à l'importance et à la richesse d'informations ou à la complexité de la structure.

Il en est autrement — semble-t-il — dans le cas du *Manuscrit* où le volume du roman, une plus grande quantité d'informations et la complexité de la structure provoquent chez le lecteur le sentiment de confusion et de désarroi, ce sentiment n'étant pas la simple conséquence de la richesse du texte. Parmi différentes sortes de jeux, Roger Caillois distingue l'*illinx* qui introduit celui qui joue en un état de confusion agréable²⁸. Il nous semble que le *Manuscrit* a ce trait esthétique, cette capacité de susciter l'*illinx*, l'état de désarroi spécifique mais positif. Mais cette qualité de l'oeuvre doit aussi être mise entre guillemets. Le géomètre Vélasquez en parle pour critiquer le caractère chaotique du récit. Rébecca soutient que cette manière de conter est reçue avec satisfaction par les auditeurs. Les propos de Vélasquez et de Rébecca semblent témoigner que la profusion d'informations et de niveaux narratifs, caractéristiques de l'histoire d'Avadoro et de l'ensemble du *Manuscrit*, est mise en question. Ainsi la composition du *Manuscrit trouvé à Saragosse* — compliquée d'une manière monstrueuse²⁹ — constitue dans une certaine mesure parodie et *reductio ad absurdum* de tout le romanesque.

Trad. par Joanna Żurowska

²⁸ Cf. R. Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Paris 1958, p. 27.

²⁹ Rosset, *op. cit.*, pp. 55–56, parle de la parodie qui se trouve dans l'abondance ou dans «l'inflation» du *Manuscrit*.