

François Rosset

La cérémonie de narration dans le "Manuscrit trouvé à Saragosse"

Literary Studies in Poland 23, 19-40

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.

François Rosset

La Cérémonie de narration dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*¹

Lorsqu'on fait un conte, c'est
à quelqu'un qui l'écoute.

(D. Diderot)

La plupart des personnages du *Manuscrit*, y compris Alphonse, le narrateur premier, sont mis et présentés dans la situation de celui qui raconte. Ce qui est transcrit par Alphonse dans son journal, c'est une parole en tant qu'elle est transmise de personnage en personnage, mais aussi de narrateur en narrataire et vice versa. Il y a une société de personnages qui sont appelés tour à tour à raconter et qui écoutent lorsqu'ils ne racontent pas. Leurs récits présentent d'autres personnages qui se mettent à leur tour à raconter. La parole suit ainsi un double mouvement: horizontal (elle passe de personnage en personnage dans le groupe rassemblé autour d'Alphonse) et vertical (elle est transmise aux personnages mêmes du récit raconté par chacun des compagnons d'Alphonse). Le narrateur commence par raconter que, puis il raconte qu'il a entendu raconter que, et ainsi de suite. Le lecteur cependant n'est donné comme narrataire que d'un seul récit: celui des aventures d'Alphonse van Worden dans la Sierra Morena. Pourtant, ce que raconte Alphonse dans son journal, c'est une histoire dont les épisodes

¹ Ce texte est un chapitre de ma thèse de doctorat, *Le Théâtre du romanesque: le Manuscrit trouvé à Saragosse de Jean Potocki, entre construction et maçonnerie*, soutenue en décembre 1988 à l'Université Jagellonienne de Cracovie. Cette thèse a été écrite avant la première publication complète du roman de Potocki dans sa version originale française. La «cérémonie de narration» est une expression empruntée à J. Rousset, *Le Lecteur intime*, Paris 1985.

rassemblés n'occupent guère plus d'une vingtaine de pages du roman. Pour le reste, le héros est commis à la fonction du passeur: il transmet le discours d'autrui.

Dans le *Manuscrit*, raconter équivaut à lire: c'est un acte présenté en train d'être réalisé. Il y a quelqu'un qui raconte (le sujet de l'acte), il y a le «contenu» de l'acte proprement dit (une histoire), il y a quelqu'un qui écoute (l'objet). Enfin, il y a la critique de l'acte, car quel que soit le degré de l'enchâssement, c'est toujours celui qui a jadis entendu une histoire qui la raconte aujourd'hui. Transmettant une histoire dont il avait été autrefois le destinataire (le narrataire), chacun des narrateurs a le pouvoir de commenter le récit, et comme il le raconte à de nouveaux destinataires, il peut aussi provoquer, appeler, éveiller le commentaire de son auditoire.

Pour agir en racontant, le narrateur a recours le plus souvent au discours direct, à la citation de paroles. Raconter, c'est réactualiser, dans le contexte particulier où se trouvent les personnages du *Manuscrit*, des discours tiers entendus ailleurs. Or, comme le dit Antoine Compagnon, «la citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail qui la déplace et qui la fait jouer». Compagnon rappelle ailleurs qu'en latin *citare* signifie 'mettre en mouvement, faire passer du repos à l'action'. Agir en racontant dans le *Manuscrit*, c'est agir en appelant un discours à l'action. Le discours qui est rapporté est lui-même le rapport d'un discours².

Quel est le sens, dans le *Manuscrit*, de cette action qui porte finalement sur elle-même? Compagnon nous trace une voie vers la réponse: la citation n'a pas de sens en soi. C'est dans l'acte lui-même, dans le travail qu'il faut chercher le sens.

Le journal d'Alphonse est présenté, on le sait, comme un témoignage, comme la notation exacte de tout ce qui a été fait dans une portion de temps donnée et en un lieu défini; mais ce qui a été fait, c'est ce qui a été dit, ce qui a été raconté, parce que faire, dans le *Manuscrit*, c'est raconter. Les actions rapportées par un témoin dans son journal sont des actions verbales en tant qu'elles ont été réalisées.

² Action d'agir, rapport de rapport: on pense à ce que dit G. Genette de la scène romanesque: «Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la scène romanesque se conçoit, assez piteusement, comme une pâle copie de la scène dramatique: mimésis à deux degrés, imitation d'imitation» (*Figures III*, Paris 1972).

Or, un discours, un récit ne peut être retransmis que dans la mesure où il a pu être antérieurement raconté, dans la mesure où les conditions nécessaires à sa réalisation ont pu être remplies. Que faut-il donc pour qu'un récit puisse être raconté? Il faut bien sûr quelqu'un qui accomplisse l'acte de raconter, un sujet de l'action; il faut que ce sujet ait quelque chose à raconter, un récit; il faut qu'il y ait quelqu'un à qui le sujet puisse raconter son récit, un objet de l'action. Ce sont les éléments fondamentaux qui nécessitent néanmoins, pour être mis en mouvement, le concours d'un certain nombre de circonstances.

Le sujet est un *je*, présent ou représenté, constamment réfracté, dans le *Manuscrit*, par l'enchaînement gigogne des discours rapportés: *je cite je*, qui cite *je*, qui cite un autre *je*, etc. C'est toujours la même personne grammaticale, le sujet, mais chaque sujet est un autre personnage. Ce personnage, pour pouvoir commencer à dire *je*, c'est-à-dire à raconter son histoire, doit remplir un certain nombre d'exigences. Il doit d'abord être en bonne condition. C'est pourquoi le chef des Bohémiens accorde au géomètre, nouveau venu et fatigué, une journée de répit. Il supplée, il remplace celui qui aurait dû parler et qui n'est pas en état de le faire:

Ce gentilhomme, qui paraît savoir très bien la géométrie, doit avoir besoin de repos. C'est pourquoi, si le société le trouve bon, je continuerai l'histoire que j'avais commencée hier³.

On constate également, dans le *Manuscrit*, que les bonnes dispositions du sujet parlant peuvent se dégrader au cours de son récit. Celui-ci doit être alors interrompu:

Le tendre vieillard ne put en dire davantage. Des sanglots arrêtaient sa voix, et il s'éloigna pour laisser un libre cours à ses larmes, tandis que nous restâmes plongés dans un silence solennel (p. 469).

³ *Manuscrit trouvé à Saragosse*, éd. R. Radrizzani, Paris 1989, p. 197. (Localisation des citations suivantes en texte). Cette scène trouve sans doute son origine dans le *Voyage en Turquie et en Egypte* de J. Potocki: «On l'a mis auprès du feu et l'on a cherché à savoir les détails de son aventure, mais la joie qu'il avait de se voir hors de danger lui ôtait presque l'usage de la raison et ses discours n'avaient aucune suite. Bientôt après, il s'est endormi d'un profond sommeil, provenant sans doute de l'épuisement de ses forces. S'il se trouve demain en état de contenter notre curiosité, je ne manquerai pas de vous faire part de son récit» (Paris 1981, p. 58).

L'état physique et psychique du narrateur conditionne donc sa prise de parole, mais celle-ci dépend aussi des dispositions intellectuelles du sujet. Il y a en effet, dans le *Manuscrit*, un important écart entre le temps des histoires et le temps des récits⁴, écart insurmontable sans le concours d'une mémoire infallible. Les différents narrateurs du *Manuscrit* rapportent des paroles plusieurs dizaines d'années parfois après que celles-ci ont été prononcées, mieux, ils vont jusqu'à citer mot pour mot des lettres qui leur ont été citées comme ayant été lues autrefois⁵. Avant d'étonner le lecteur du roman, cette capacité mnémique absolument invraisemblable intrigue déjà les auditeurs de Maria de Torres qui ajoute, après avoir cité intégralement une lettre avec sa signature («Comte de Rovellas, marquis de Vera Lonza, y Cruz Velada, commandeur héréditaire de Tallaverde, y Rio Floro, seigneur de Tolasquez, y Riga Fuera, y Mendez, y Lonzos, y otros, y otros, y otros», p. 179⁶), la remarque suivante :

Vous serez surpris que je me rappelle autant de titres, mais nous les donnions à ma soeur par plaisanterie, les uns après les autres, et nous avons fini par les apprendre (*l.c.*).

L'explication de ce cas extrême rejaillit sur l'ensemble des discours cités dans le roman : s'ils peuvent être cités avec tant d'aisance, c'est parce qu'ils ont été appris par coeur. Les histoires sont racontées à Alphonse comme des leçons apprises par des narrateurs appliqués. C'est d'ailleurs ce qui est révélé à Alphonse à la fin du roman :

Nous dûmes vous retenir assez longtemps parmi nous et craignons que vous puissiez vous ennuyer. C'est pourquoi nous imaginâmes pour vous diverses distractions : ainsi, Uzeda fit mémoriser, à un vieillard de ma troupe, l'histoire d'Assuérus le Juif errant, qu'il prit dans ses chroniques familiales et que cet homme vous a récitée (p. 632).

Le Juif errant du *Manuscrit* prête sa voix à une légende inscrite dans des livres. Quant aux autres narrateurs, ils ont appris leur propre

⁴ La distinction entre «temps de l'histoire» (histoire: «le signifié ou contenu narratif») et «temps du récit» (récit: «signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même») est clairement exposée par Genette, *op. cit.*

⁵ Les exemples les plus éloquents se trouvent dans l'*Histoire de Marie de Torres* et dans l'*Histoire de la princesse Medina-Sidonia*.

⁶ L'accumulation des titres est un procédé comique que l'on trouve déjà chez Rabelais, bien sûr, mais aussi, par exemple, dans *Le Compère Mathieu* (1766) de Du Laurens où l'on voit apparaître un personnage nommé Diego Arias Fernando de la Plata y Rioles y Bajalos.

histoire à force de la raconter. Comme les histoires des conteurs d'autrefois, elles se sont enrichies à mesure qu'elles ont été racontées. Le *Manuscrit* ne constitue que la notation d'un état présent du récit, déterminé par les conditions particulières de son déroulement (lieu, moment et auditoire particuliers, motivation particulière). Ainsi, il arrive que la mémoire fasse tout à coup défaut à celui qui raconte; le récit paraît alors lacunaire, propre à être complété lors d'une de ses versions futures:

Le reste du dialogue est sorti de ma mémoire, mais je puis vous assurer que la douzaine était complète (p. 455).

Un prochain narrateur trouvera peut-être des auditeurs plus curieux qui voudront qu'il se souvienne de la suite de la conversation relatée.

Les narrateurs du *Manuscrit* sont comme les porte-parole, les représentants occasionnels de cette mémoire collective qui est consignée dans les livres ou recluse, en latence, dans les salles des auberges ou sur la route des pèlerins. Pareils à un acteur sur la scène, les narrateurs ont appris un texte qu'ils restituent avec une part plus ou moins grande d'improvisation et leur habileté de professionnel déteint d'entrée de jeu sur Alphonse qui paraît pourtant de prime abord avoir tout à apprendre d'eux. En effet, racontant son histoire à l'ermite et à Pacheco au début du roman (Troisième Journée), le héros cite mot pour mot des histoires qui lui ont été lues antérieurement et dont il n'a pas les sources en main. En fait, la mémoire, dans le *Manuscrit*, ne relève pas d'un apprentissage, elle n'apparaît même pas comme une condition du récit puisque les personnages-narrateurs en sont nécessairement dotés, par le fait même de leur présence dans le roman. Même plus qu'une mémoire particulière, chaque personnage est une parcelle de la mémoire collective de l'Occident dont participent les récits populaires.

Pour que son action puisse porter comme il l'entend, le sujet a besoin d'un instrument adéquat: un langage compréhensible pour le narrataire. Dès les premières lignes du roman, dans l'«Avertissement», on se rend compte que le problème de la langue doit être surmonté pour que le récit puisse être bien reçu. Problème du sujet parlant, le langage est aussi bien sûr le problème du récepteur, de l'objet de l'action. L'établissement d'un langage commun est une condition *sine*

qua non à la réalisation de l'acte de raconter. C'est pourquoi l'officier français qui a trouvé le manuscrit dans une maisonnette près de Saragosse doit prier son ennemi espagnol de lui en traduire le texte. De la même façon, nous l'avons vu, le kabbaliste lit les auteurs anciens dans le texte en les traduisant simultanément en espagnol, la langue commune des personnages du *Manuscrit*. Les personnages doivent donc parler et comprendre l'espagnol, langue qui, comme il est précisé au lecteur, ne paraît pas toujours correspondre à leur origine :

Elles étaient mises dans un goût bizarre, ou du moins il me parut tel, mais la vérité est qu'il est en usage dans plusieurs villes sur la côte de Barbarie [...] L'ainée m'adressa la parole en castillan et me dit [...] (p. 11).

[ou encore:] Il me prit envie de chanter avec les jeunes Turcs, qui parurent charmés de m'entendre. Je chantai une sagedille espagnole. Ils répondirent sur les mêmes rimes. Je leur demandai où ils avaient appris l'espagnol (p. 163).

L'histoire sicilienne de Zoto est racontée en espagnol, mais elle est parsemée de quelques phrases en dialecte sicilien, non traduites, mais compréhensibles dans le contexte du récit. Ailleurs, lorsque le narrateur reproduit la langue originale du récit, il la munit de sa traduction :

Je fus si charmé de voir des hommes que mon premier mouvement fut de leur crier : «Agour. Agour!» Ce qui veut dire, en espagnol, «Bonjour», ou «Je vous salue» (p. 23). [De même:] Je prononçai ces mots : «Los toquo por parte de el rey», je les touche de la part du roi (p. 468).

En revanche, lorsque Torres Rovellas est au Mexique, il a besoin de Xoaz⁷, l'interprète, pour se faire traduire l'inscription gravée sur le tombeau du fils de Montezuma : «Le lendemain, Xoaz vint chez moi et m'apporta la traduction de l'inscription mexicaine. Elle était conçue en ces termes : [...]» (p. 466).

Mais là, il ne s'agit pas d'une simple traduction. Pour comprendre le contenu du texte mexicain traduit en espagnol, Torres Rovellas doit connaître les principes de la religion primitive des Aztèques. C'est

⁷ Ce personnage fait penser à un épisode du deuxième livre des *Mikolaja Doświadczyńskiego przypadki* d'Ignacy Krasicki où le héros, en voyage à Nipu (utopie), rencontre un personnage nommé Xaoo qui veut lui enseigner les règles de vie et les usages en vigueur à Nipu (où il n'y a, notamment, pas de livres). Le parallèle entre le *Manuscrit* et le roman de Krasicki a été suggéré par Z. Libera, «Rękopis znaleziony w Saragossie Jana Potockiego na tle polskiej kultury literackiej XVIII wieku», *Przegląd Humanistyczny*, 1972, c. 6.

pourquoi Xoaz est aussi prêtre et peut éclairer le comte sur le sens de l'inscription⁸.

Cette scène est tout à fait symétrique à celle rapportée par le Juif errant qui, bien que connaissant parfaitement la langue de la basse Egypte, a besoin des éclaircissements du prêtre Cheremon pour comprendre le sens des prières égyptiennes :

Germanus me répondait toujours qu'elles [les idoles] n'étaient pas regardées comme des dieux et que je n'avais aucune idée de la religion des Egyptiens. [...] Je priai Germanus d'engager le prêtre Cheremon à m'instruire lui-même dans sa religion [...] Germanus me présenta à Cheremon, qui après m'avoir fait asseoir auprès de lui, joignit les mains, se recueillit, et prononça la prière suivante en langue vulgaire de la Basse-Egypte, que j'entendais parfaitement: [...] (p. 360).

Alphonse connaît le même problème: il comprend parfaitement la langue utilisée par le Juif errant pour raconter son histoire, mais se trouve néanmoins désemparé lorsqu'il s'agit d'en interpréter le contenu. Il doit faire appel à Vélasquez pour mesurer la véracité et l'orthodoxie des propos du Juif errant.

Pour qu'il puisse être compris, le narrateur ne doit pas seulement parler dans une langue compréhensible, mais il doit aussi parler de choses compréhensibles⁹. Dans son discours, ce sont à la fois le code et le référent qui doivent être familiers à l'auditeur. Sans quoi la communication (narrative) est défectueuse, comme l'explique le kabbaliste avant de raconter son histoire: «Il nous répondit comme la veille qu'il y aurait bien des choses dans son récit que nous ne pourrions comprendre» (p. 96).

Pour raconter bien sûr, il ne faut pas seulement être en mesure, être apte à le faire; il faut aussi avoir quelque chose à raconter, il faut porter avec soi un récit. Certes, comme le soutient Tzvetan Todorov dans son article bien connu sur les «hommes-récits»¹⁰, tout personnage, dans le roman «à enchâssement», porte en soi sa propre histoire et la particularité de ces romans consiste précisément à donner aux

⁸ «Ce Xoaz était un prêtre, c'est-à-dire qu'il descendait d'anciens prêtres» (p. 466).

⁹ C'est ce que montre clairement le passage célèbre des *Bijoux indiscrets* où les récits tout à fait pornographiques du «Bijou voyageur» sont retranscrits dans les langues des différents pays visités (en anglais, en italien, en espagnol et même en latin). Dans ce cas, on voit bien que, si la langue peut être méconnue, le contenu du discours, lui, est bien connu.

¹⁰ T. Todorov, «Les Hommes-récits», [dans:] *Poétique de la prose*, Paris 1971.

personnages l'opportunité de raconter leur histoire. Il en résulte l'implication personnage → récit. Dans ces conditions, ce ne serait pas le contenu du récit qui déciderait de sa présence dans le recueil, mais l'apparition du personnage porteur de ce récit. En réalité, il en va exactement inversement, car pour l'écrivain, l'implication personnage → récit est renversée: pour introduire tel ou tel récit, il faut introduire un personnage (récit → personnage). C'est donc bien le récit, l'histoire à raconter qui détermine la «personnalité» du personnage appelé à raconter cette histoire et non l'inverse. L'histoire à raconter constitue non seulement une condition primordiale du récit, mais elle en détermine aussi les circonstances.

Ainsi, l'histoire doit être figurée d'une certaine façon par le personnage appelé à la raconter, de manière à ce que son contenu soit motivé par la seule entrée en scène du narrateur. Ce principe apparaît à l'évidence dans le *Manuscrit* où chacun des narrateurs est revêtu du costume correspondant au contenu de son récit. L'originalité, l'extravagance, l'étrangeté, le burlesque des personnages sont comme les emblèmes des histoires qu'ils ont à raconter. Cependant, ces personnages apparaissent à un témoin; ce sont des emblèmes montrés à quelqu'un, des emblèmes «en action»: ils éveillent la curiosité du témoin qui, intrigué par la rencontre d'un personnage fortement typé, pose la question «qui es-tu?» au nouveau venu, provoquant par là le récit. L'exemple du *Manuscrit* nous fait donc décomposer l'implication suggérée par Todorov: personnage → surprise, étonnement, curiosité du témoin → question «qui es-tu?» → réponse = récit. Le récit est d'abord une réponse: il ne peut commencer (ni se poursuivre) que dans la mesure où il répond (continue du répondre) à la question du narrataire. La curiosité du narrataire (qui amène sa question) est éveillée par l'aspect extraordinaire d'un nouveau personnage (Pacheco), par son entrée extravagante (Velasquez), par les associations d'idées qu'il fait naître (le Juif errant), par le langage particulier dont il se sert (le kabbaliste), par les allusions équivoques qu'il fait (Rébecca) et surtout, dans la première partie du roman, par l'apparente conformité de son sort avec celui du héros¹¹. Mais la curiosité peut

¹¹ Les narrateurs successifs semblent raconter, chacun dans le langage qui lui est propre, la même histoire.

être aussi artificielle, imposée par des règles de comportement social ou dictée par une situation particulière, comme celle du pèlerin maudit :

Il me fut aisé de comprendre que je voyais un des douze pêcheurs qui devaient être par moi ramenés dans la voie du salut. Je cherchai à gagner la confiance de celui-ci: je l'obtins lorsqu'il fut convaincu que mon motif n'était point une vaine curiosité. Il était nécessaire qu'il me fit son histoire. Je la lui demandai, et il la commença en ces termes: [...] (p. 535).

Il existe un devoir (ici moral) de faire raconter comme il y a aussi un devoir de raconter. Là, la question reste non formulée parce que le narrateur répond seulement à une convenance sociale. Lorsqu'on entre, nouveau venu, dans une société, il convient de dire qui l'on est :

Mais enfin, vous m'avez reçu ici avec tant d'hospitalité que c'est un devoir pour moi de vous instruire de tout ce qui me concerne. Je vous dirai donc que mon nom est... (p. 212).

Cette règle du savoir vivre en société réapparaît bien sûr dans les conventions de la littérature¹²: introduire un personnage dans le roman, c'est s'engager devant le lecteur à dire qui il est. Lorsqu'ils racontent leur histoire, les personnages du *Manuscrit* ne font donc qu'honorer les convenances inhérentes à leur statut de personnages de roman. Chacun d'eux pousse cependant le zèle au-delà du nécessaire: non seulement il répond à la question, mais il la pose à son tour, dans son propre récit. La question est toujours formulée dans le *Manuscrit*, elle devient même une sorte de rituel. Parfois même, plus qu'une question, c'est un ordre de raconter qui est donné comme dans la scène où l'ermite ordonne à Pacheco de raconter son histoire ou dans le cas du kabbaliste qui prétend tenir en son pouvoir la parole du Juif errant.

Il s'avère cependant que le récit n'est pas toujours désiré. Le personnage racontant devient parfois malcommode parce que son récit est une entrave pour celui qui l'écoute. Pas moyen cependant de passer outre: une fois introduit, le personnage doit raconter, même si personne ne l'a prié de le faire, même si quelqu'un l'a prié de ne pas le

¹² Comme le dit R. Barthes, l'introduction d'un nom de personnage est une manière de poser une question, «de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement» (*SZ*, Paris 1970, p. 24).

faire. Lopez Suarez en fait la cruelle expérience au moment où don Roque Busqueros, un intarissable bavard, l'empêche de se présenter à temps à un rendez-vous galant obtenu de haute lutte :

Comme don Roque en était à cet endroit de son récit, il me parut que le soleil baissait beaucoup, et n'ayant pas pris de montre, je lui demandai l'heure qu'il était.

Cette question assez simple parut l'offenser beaucoup : « Seigneur don Lope Soarez, me dit-il avec un peu d'humeur, il me semble que lorsqu'un galant homme a l'honneur de vous raconter son histoire, l'interrompre à l'endroit le plus intéressant pour lui demander l'heure qu'il est, c'est presque lui faire entendre qu'il est ce que nous autres Espagnols appelons *pesado*, c'est-à-dire ennuyeux. Je ne pense pas que l'on puisse me faire un inculpation pareille, et dans cette conviction, je reprends la suite de mon histoire : [...]» (p. 387).

Comme Busqueros en était à cet endroit de son récit, il me parut que le soleil baissait considérablement et je dis avec impatience : « Seigneur don Roque, je puis vous assurer qu'une affaire très importante m'oblige de vous quitter [...]» Busqueros prit l'air le plus sérieux et dit : « Seigneur don Lope Soarez, il me devient évident que votre intention est de m'offenser ; si cela est, vous ferez mieux de me dire tout franchement que vous me regardez comme un impudent bavard et un ennuyeux. Mais non, Seigneur don Lope, je ne puis me persuader que ce soit là votre façon de penser à mon égard, et je reprends le fil de mon récit : [...]» (p. 398).

Comme Busqueros en était à cet endroit de sa narration, je m'aperçut que le soleil était prêt à se coucher et je songeai avec effroi que je pourrais manquer au rendez-vous qui m'était donné par la charmante Ines et le conjurai de remettre au lendemain à m'informer des intentions du Duc d'Arcos. Busqueros me répondit avec son insolence accoutumée ; alors je me sentis surmonté par la colère et je lui dis : « Détestable Busqueros, arrache-moi donc des jours que tu remplis d'amertume, ou bien défends les tiens ». En même temps, je tirai l'épée et je l'obligeai d'en faire autant (p. 397).

Le récit de Busqueros immobilise le narrataire et suspend le déroulement de l'histoire dans laquelle il s'insère. La nécessité du récit est plus forte que l'achèvement de l'histoire¹³, l'acte de raconter importe plus en lui-même que le contenu de toute l'histoire. La confrontation Busqueros – Lopez Suarez va d'ailleurs se refléter sur la compagnie des auditeurs d'Avadoro ; cette réflexion de Velasquez en témoigne :

¹³ C'est précisément ce que Velasquez reproche à Pandesowna : « Au fond, ce récit me fait peur : toutes les histoires du Bohémien commencent d'une manière très simple, et l'on croit déjà en prévoir la fin ; cependant les choses se passent tout autrement. La première histoire en engendre une seconde, d'où sort une troisième et ainsi de suite, à la manière des fractions périodiques qui résultent de certaines divisions et qu'on peut prolonger à l'infini » (p. 331).

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

Alphonse, lui, ne se plaint pas de cette cascade de récits, et pourtant, c'est son histoire à lui qui est la première à en faire les frais. En effet, de même que Busqueros entrave le déroulement des aventures de Lopez Suarez, chacun des narrateurs rencontrés par Alphonse l'empêche de réaliser le but de son voyage, c'est-à-dire de rejoindre Madrid et le régiment des Gardes wallonnes où il vient d'être nommé capitaine. L'histoire d'Alphonse s'efface devant ces personnages-récits qui l'ont envahie. Mais elle doit s'achever néanmoins, car toute histoire doit pouvoir s'achever; c'est encore là une condition de sa réalisation dans le texte.

L'histoire elle-même et son contenu doivent répondre aux motivations qui l'ont introduite. Pour cela, le narrateur doit pouvoir satisfaire pleinement la curiosité de son auditoire qui attend de chaque récit sollicité qu'il soit conduit jusqu'à son terme. Le récit continue donc tant qu'il comporte encore des défauts, des lacunes. Ainsi, dans le *Manuscrit*, l'interruption n'est jamais le fait de l'auditoire. Ce sont des circonstances extérieures qui contraignent le narrateur à ajourner la suite de l'histoire¹⁴. L'auditoire au contraire relance chaque jour le récit interrompu, car il veut en connaître le dénouement. Mais il faut être patient dans le *Manuscrit*, puisque l'histoire en cours est toujours à la merci d'une nouvelle nécessité narrative.

La diversité des récits racontés dans le *Manuscrit* suggère à son tour une nouvelle question: qu'est-ce qui détermine le caractère, le mode des différents récits? C'est d'abord, comme on l'a vu, l'image du narrateur telle qu'elle apparaît au narrataire. Parfois même, le récit sert tout simplement à conforter aux yeux de ce narrataire la vraisemblance du narrateur. Tel le récit de Zoto qui est à la fois conforme au mythe du bandit sicilien et à l'image qu'Alphonse a pu se

¹⁴ C'est l'arrivée au lieu du campement qui reporte le récit du Juif errant. Avadoro est interrompu, quant à lui, par les obligations relatives à sa fonction de chef des Bohémiens. Mais quoi qu'il en soit, étant donnée la division en «journées», il y a toujours la tombée de la nuit qui interrompt inévitablement le récit.

faire de Zoto après avoir été délivré par lui de façon hautement spectaculaire (Quatrième Journée). Le lieu géographique du récit n'est pas sans incidences, lui non plus, sur le récit lui-même: «puisque nous sommes dans un lieu très propre aux histoires romanesques, je vous ferai, si vous le voulez, l'histoire de ma vie» (p. 436), mais plus significatif encore est le lieu du récit à l'intérieur du roman. Car les récits du *Manuscrit* sont essentiellement déterminés par la trame qui les rassemble et les imbrique les uns dans les autres. Dans cette trame, les récits se complètent ou s'expliquent mutuellement, répondant solidairement à la loi de l'achèvement à laquelle tout récit doit souscrire. Ainsi, Rébecca commence par dire: «Mon frère en vous contant son histoire, vous a dit une partie de la mienne» (p. 153), tandis que Lopez Suarez doit raconter l'histoire de ses ancêtres pour rendre compréhensible sa propre histoire:

Les frères Moro jouissent à juste titre de la réputation d'être les plus honnêtes gens du monde, et cette défense de ma part a droit de vous surprendre; mais votre surprise cessera lorsque vous saurez les griefs que notre maison a contre eux. C'est pourquoi je veux en peu de mots vous faire notre histoire: [...] (p. 355).

La famille des banquiers Moro interviendra encore à plusieurs reprises dans le roman, puisque c'est elle qui gère toutes les grandes fortunes du *Manuscrit*, à commencer par le trésor des Gomélez. On se contentera enfin de rappeler qu'un grand nombre de personnages, sautant d'un plan à l'autre de la narration, apparaissent tantôt comme des partenaires d'Alphonse dans la Sierra Morena, tantôt comme personnages à l'intérieur d'histoires racontées à Alphonse¹⁵.

S'il y a pareille complémentarité entre les histoires et le cadre dans lequel elles sont insérées, il faut se demander aussi en quoi consiste ce cadre, à quoi riment les aventures d'Alphonse dans la Sierra Morena. Que se passe-t-il pendant ces soixante-six journées? Rien, ou presque rien. Alphonse rencontre des personnages étranges et bavards, passe quelques nuits agitées, se réveille quelquefois tristement, subit un

¹⁵ La manifestation la plus spectaculaire de ce phénomène est constituée par l'apparition du comte de Torres-Rovellas dans le désert de la Sierra Morena. Il y a aussi d'autres exemples, comme celui de Rébecca, dont Alphonse entend parler dans l'*Histoire du Cabaliste* avant de la rencontrer en personne dans le château des Uzeda, sans parler bien sûr de la fin du récit d'Avadoro où réapparaissent Ben Mamoun, le grand cheik, Rébecca.

interrogatoire de l'inquisition dont il est providentiellement libéré. Tout cela se déroule pendant les dix premières journées. Le reste est privé d'actions tranchantes et «romanesques»¹⁶. Alphonse n'avance pas sur sa route et les aventures qui l'attendent au régiment des Gardes wallonnes ne sont qu'à peine effleurées dans l'Épilogue, cet appendice appelé à compléter définitivement tout ce que les limites du journal n'ont pas pu contenir.

Le séjour d'Alphonse dans la Sierra Morena, bien qu'il n'enchaîne pas directement aux amorces de récit de voyage avancées dans la Première Journée, répond en fait exactement à la définition du lieu à traverser donnée à la première page du roman :

Le comte d'Olavidez n'avait pas encore établi des colonies étrangères dans la Sierra Morena: cette chaîne sourcilieuse qui sépare l'Andalousie d'avec la Manche, n'était alors habitée que par des contrebandiers, des bandits et quelques Bohémiens, qui passaient pour manger les voyageurs qu'ils avaient assassinés, et de là le proverbe espagnol: Las Gitanas de Sierra Morena quieren carne de hombres (p. 5).

Le proverbe est cité à double sens: «les Gitanes de la Sierra Morena sont avides de chair humaine» ou «les Gitanes de la Sierra Morena sont avides du corps des hommes»¹⁷.

Tout ce qui constitue les aventures d'Alphonse dans la Sierra Morena, c'est précisément la rencontre des «contrebandiers, bandits et quelques Bohémiens». Tombé entre leurs mains, Alphonse est effectivement mangé par l'avalanche de récits qui s'abat sur lui. Ses propres aventures sont annexées, prises en charge par d'autres récits. Quant aux contrebandiers, ils ont, conformément au proverbe espagnol, un double sens. Alphonse les voit s'enfuir avec leurs ballots devant les

¹⁶ L'adjectif est compris ici dans le sens de «rocambolésque», conformément à l'utilisation qu'en fait, par exemple, F. Bargailliet, *Le Roman au XVII^e siècle*, Paris 1981, laquelle, distinguant du «roman réaliste» et du «roman philosophique ou moral», le «roman romanesque», définit ce dernier en reprenant tous les poncifs institués par ceux qui se sont élevés contre l'«invraisemblance» dont ce genre se nourrit.

¹⁷ G. Hainsworth (*Les Novelas ejemplares de Cervantes en France au XVII^e siècle*, Paris 1933) faisait remarquer que Cervantes aurait imaginé certaines de ses nouvelles comme des applications de dictons populaires. Il n'y a bien sûr rien de nouveau dans cette observation que l'on peut faire déjà à propos des lettres et des arts de la Renaissance (Rabelais, Breughel, Boccace) et qui persistera jusqu'au XIX^e s. («proverbes dramatiques» dont Musset aura été le maître), réapparaissant même dans le cinéma le plus contemporain (chez Erich Rohmer, par exemple).

gardes-frontières; il participe même à leur fuite (p. 140, 275, 483). Mais, faisant passer leur marchandise, ils passent aussi un lot de récits qu'ils transmettent à Alphonse. Celui-ci, d'ailleurs, n'en est point à sa première expérience: pour lui, bandits et contrebandiers, diables et fantômes appartiennent au monde des histoires:

Toutes ces sortes de réflexions étant épuisées, je ne pouvais m'empêcher de repasser dans mon esprit la fameuse histoire des faux-monnayeurs et quelques autres du même genre dont on avait bercé mon enfance (p. 10).

Les contrebandiers du *Manuscrit* écoulent leurs histoires comme les faux-monnayeurs écoulent leurs billets. Et la fraude leur est commune: de même que les faux billets sont donnés pour vrais, la fiction des histoires veut passer pour réalité. Alphonse, voyageur en route pour Madrid, est comme assassiné pour un temps; c'est cette vie de fiction dont son enfance avait été nourrie qu'il retrouve au milieu des contrebandiers. Assailli par la fiction, il est tantôt l'*alguazil* qui traque les faux billets parmi les vrais, tantôt le garde frontière corrompu et complice, fermant les yeux, contre bon gage, sur les pérégrinations de la fiction dans le monde réel¹⁸.

Lorsque le destinataire fait défaut, les ballots des contrebandiers sont perdus. La marchandise doit être d'abord acheminée; elle est ensuite passée et doit être réceptionnée: le passage est une liaison d'un point à un autre, d'un agent à l'autre de la contrebande. Sans Alphonse, dans le *Manuscrit*, il n'y a pas de trafic possible, car Alphonse est le récepteur, c'est à lui que sont transmis les récits et c'est lui qui est chargé, à son tour, de les passer plus loin. Le cadre est donc nécessaire dans le *Manuscrit*, parce qu'il crée les conditions indispensables pour que le passage puisse se faire. Les personnages du roman parcourent la Sierra Morena avec un bagage narratif qu'ils ont collecté on ne sait où, nulle part et partout. Ils ont maintenant besoin d'un récepteur. Les soixante-six journées assurent des conditions temporelles favorables et la trame qu'elle contiennent procurent à la marchandise le destinataire dont elle a besoin pour continuer à circuler. Ainsi, de même que l'organisation des Gomélez possède partout et à tous les niveaux (des souterrains à la cour d'Espagne) les ramifica-

¹⁸ Il va de soi que ce «monde réel» procède lui aussi de la fiction. Il est néanmoins représenté, dans le roman, comme l'assiette «réelle» des histoires racontées.

tions qui lui assurent de durer en toute sécurité, les différents récits trouvent dans le *Manuscrit* l'organisation narrative nécessaire à leur circulation. C'est le fait de pouvoir circuler qui constitue la raison d'être du récit. Le récit est toujours en attente d'être raconté, *narraturus*¹⁹.

Grâce aux composantes narratives (très frustes, il faut le rappeler) de l'encadrement, les narrateurs du *Manuscrit* ont à qui parler et à qui dire que quelqu'un leur a parlé. On le sait, les personnages du roman sont tour à tour narrateurs et narrataires, comme dans un réseau de contrebande où tout livreur commence par être récepteur, tout le monde est passeur. Cet échange des fonctions dans la transmission de la marchandise apparaît à l'évidence chaque fois que la parole change de bouche dans le *Manuscrit*, chaque fois que le récit s'engage sur un nouveau degré d'imbrication. Mais le cadre, on l'a vu, est lié au contenu, et le contenu au cadre. Il y a donc aussi, dans les histoires elles-mêmes, un reflet de la substitution des rôles qui caractérise le jeu de la narration.

Quelles réponses Alphonse reçoit-il lorsqu'il pose successivement aux personnages rencontrés la question «qui es-tu?»? Emina et Zibeddé commencent par se déclarer ses plus proches parentes:

Nous sommes bien fâchées de voir un chrétien en vous qui êtes notre plus proche parent. Ce discours vous étonne, mais votre mère n'était-elle pas une Gomélez? (p. 13).

Toute l'histoire de la maison Gomélez (dont dépend la machination qui retient Alphonse dans la Sierra Morena et qui constitue la substance du roman) vient donc compléter le récit de la vie d'Alphonse

¹⁹ Z. Markiewicz («L'Espagne dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki», [dans:] *Actes du Quatrième Congrès national de la Société française de littérature comparée*, Paris 1961, p. 88) parle aussi de la contrebande dans le *Manuscrit*, mais dans un sens tout différent: «Pour ne pas risquer quelques persécutions à cause de ses opinions dangereuses en Russie, Potocki eut soin de les faire passer en contrebande dans son récit romanesque où il a l'air de se désolidariser de ses porte-paroles». Evitant, en dépit de cet avis, de prendre trop au sérieux le contenu idéologique ou philosophique des énoncés formulés par les personnages du roman de Potocki, on se limitera à considérer la contrebande comme une métaphore de la circulation des récits, conformément à ce que dit Barthes du récit, «monnaie d'échange, objet de contrat en jeu économique, en un mot marchandise, dont la transaction qui peut aller jusqu'au marchandage, n'est plus limitée au cabinet de l'éditeur mais se représente elle-même, en abyme dans la narration» (*op. cit.*, p. 95)

conté par lui-même à la Troisième Journée, mais où le narrateur paraît ne rien savoir de sa mère puisqu'il n'en dit rien. Alphonse apprendra dans la Sierra Morena qui sont ses ancêtres maternels, qui sont ses parents et donc, qui il est lui-même. Plus loin, il entendra des histoires si semblables à ses propres aventures qu'il devra bien les en rapprocher, s'identifier en quelque sorte à un tiers («Lorsque je me trouvais seul, le récit de Pacheca me revint à l'esprit. J'y trouvais beaucoup de conformité avec mes propres aventures», p. 31).

En fait, toutes les histoires qui sont racontées à Alphonse font réfléchir leur destinataire sur ses propres aventures. Elles apportent un nouveau point de vue, une nouvelle clé possible. La question est alors renvoyée à son destinataire: qui es-tu? = qui suis-je? Raconter, c'est dire à quelqu'un qui je suis, mais c'est aussi me le dire à moi-même («J'ai peine à me persuader les horreurs de cette nuit: je vais cependant tâcher de me les rappeler et de vous en faire le récit», p. 153²⁰), et c'est dire encore à l'autre qui il est. Alphonse est alors amené à s'interroger sur sa propre identité: suis-je un personnage réel ou ai-je été recalé dans le monde de la fiction? Sa solide carrière militaire aux Gardes wallonnes, assurée par son père, cède petit à petit devant le monde des Gomélez à mesure que celui-ci se dévoile. Alphonse est mêlé au roi par son père et apparenté aux Gomélez par sa mère. Reconnu et accueilli par les Gomélez, il est initié à un monde merveilleux cautionné seulement par la parole des narrateurs qui en parlent et assuré de demeurer par l'inviolabilité du secret. Aussi, une fois le roman achevé, ce monde doit disparaître avec toutes les preuves matérielles de son existence: la mine d'or est épuisée et les souterrains sont détruits:

Nous descendîmes l'escalier tournant, atteignîmes le tombeau, puis la mine, qui en effet était tout à fait épuisée. Le scheik nous pressa de remonter. Lorsque nous fûmes sur la montagne, nous entendîmes une terrible explosion. Le scheik nous informa qu'on avait fait sauter la partie du souterrain que nous venions de quitter (p. 636).

²⁰ Au dire de C. Leroy, «il ne s'écrit plus guère de textes aujourd'hui [...] sans que survienne, au moment rituel du qui suis-je?, une référence au théâtre» («Mandiargues ou la Parade du montreur de textes», *Revue des Sciences Humaines*, 1977, no. 167, p. 365). Il est certain en tout cas que la multiplication et la réciprocité de cette question dans le *Manuscrit* constituent l'un des déterminants importants de notre «théâtre du romanesque».

Du souterrain disparu, Alphonse a gardé le souvenir, celui du récit que constitue son journal. Des mots...

A mesure qu'Alphonse découvre sa double identité, les personnages qui l'entourent dévoilent la leur. Le kabbaliste:

On m'appelle, en Espagne, don Pedre de Uzeda, et c'est sous ce nom que je possède un joli château à une lieue d'ici. Mais mon véritable nom est Rabi Sadok Ben Mamoun, et je suis juif (p. 96).

Puis Avadoro, le chef des Bohémiens:

Tous les Bohémiens de l'Espagne me connaissent sous le nom de Pandesowna. C'est, dans leur jargon, la traduction de mon nom de famille qui est Avadoro, car je ne suis point né parmi les Bohémiens (p. 127).

Rébecca de son côté, la soi-disant fille de Ben Mamoun et soeur du kabbaliste s'avère être en réalité la fille du grand cheik des Gomélez et petite fille d'Avadoro. L'ermite n'est rien moins que le grand cheik en personne, Pacheco, un acrobate défiguré par un accident et le Juif errant, un vieux serviteur du grand cheik. Chacun des actes de raconter relève en définitive d'une action collective, concertée et orchestrée par le grand cheik des Gomélez. Cette action des Gomélez est double, elle aussi; elle vise deux personnages proprement séquestrés dans la Sierra Morena: Alphonse et Velasquez qui, bien qu'appartenant tous les deux à la branche chrétienne des Gomélez, sont appelés à assurer la descendance de la famille dont la branche musulmane est privée d'enfants mâles:

Ensuite on se sépara; mais dès lors, il fut aisé de voir que la belle Israélite avait fait la plus vive impression sur l'esprit et le coeur de Velasquez. Comme il descendait des Gomélez aussi bien que moi, je ne doutai pas qu'on ne se servît de l'ascendant que cette aimable personne prenait sur lui pour chercher à le convertir au mahométisme. La suite fera voir que je ne me trompais pas dans mes conjectures (p. 368).

Ainsi, l'action des Gomélez porte sur deux objets: Alphonse et Velasquez qui constituent aussi, dans le *Manuscrit*, deux figures du récepteur, du narrataire. Alphonse est jeune, imberbe²¹, naïf, ignorant de tout ce qui dépasse les limites de son éducation. Son voyage

²¹ «Mon jeune Seigneur, reprit l'hôte, Votre Merced me permettra de lui observer que, si le roi l'a honoré d'une compagnie aux Gardes avant que l'âge eût honoré du plus léger duvet le menton de Votre Merced» (p. 5).

à Madrid est une première sortie en solitaire, une initiation au monde. Il n'a pour tout bagage que son courage et son sens de l'honneur. Velasquez pour sa part est bien autrement armé. Il est prince et grand d'Espagne, ce qui n'a guère d'importance à vrai dire lorsqu'il s'agit d'apprendre à connaître le monde. C'est pourquoi le géomètre n'en parle pas dans le récit de son enfance: ce n'est qu'à la fin de l'histoire qu'il en informe son auditoire:

Enfin, Messieurs, le ciel veut que je sois duc de Velasquez, grand d'Espagne et maître d'une fortune considérable.

— Comment, Monsieur le Duc, dit Rébecca, vous nous dites ceci comme un hors-d'oeuvre dans votre relation! Je crois que bien des gens à votre place auraient commencé par là!

— J'avoue, dit Velasquez, qu'un pareil coefficient multiplie une valeur individuelle; mais je n'ai pas cru devoir l'indiquer avant que d'y être conduit par l'ordre des faits (p. 269).

En effet, Velasquez n'avait pas à se vanter de ses titres, car son rôle dans le roman n'est pas celui d'un prince, mais celui d'un savant: il doit servir de référence dans les débats, on le prie de confirmer ou d'infirmer la véracité des histoires racontées en tant qu'elles sont issues de livres qu'il connaît. Aux yeux d'Alphonse, le savoir de Velasquez constitue une sorte de garantie: ayant lu les livres, il doit être en mesure d'appréhender correctement les différents discours qui se développent devant lui.

Ce qui intrigue Alphonse, c'est le contenu des histoires qui lui sont racontées, car il y découvre un monde nouveau, situé au-delà des limites de sa connaissance et de son éducation: ce sont tout d'abord des répétitions d'événements qu'il vient de vivre sans avoir pu se les expliquer, puis, dans les récits du Juif errant et d'Avadoro, des exemples de transgression des lois qu'on lui a fait apprendre et qui déterminent à la fois son comportement et sa perception du monde.

Au contraire, Velasquez s'est inventé un système universel qui peut contenir tout ce que le monde offre à la perception. Délimité seulement par les bornes de la géométrie, ce système s'étend de zéro à l'infini. Rien n'échappe au système, tout peut être connu grâce à lui, pour autant qu'on le maîtrise parfaitement. Et pourtant, Velasquez vit dans la Sierra Morena des aventures inexplicables: dans la Venta Quemada d'abord, puis autour du foyer des Bohémiens où on lui raconte des histoires qui s'enchaînent dans la plus grande confusion,

incapables d'entrer dans le système. Dès lors, ce qui intéresse Velasquez dans la Sierra Morena, c'est tout ce qui échappe à son système, et ce qui échappe à son système universel, c'est le système narratif d'Avadoro, le cadre qui est censé contenir toutes les histoires. Ce ne sont donc pas les histoires elles-mêmes qui intéressent Velasquez (car, connaissant leurs sources, il les connaît), mais la façon dont elles sont rapportées.

En ce qui concerne la perception du monde, Alphonse a tout à apprendre et son apprentissage consistera en définitive à savoir reconnaître le vrai du faux dans le monde qui lui est représenté et à savoir, par conséquent, manipuler à son tour le vrai et le faux. Apprenant à juger l'objet (l'histoire) qui lui est représenté, il apprend aussi à représenter lui-même cet objet (à raconter l'histoire). Velasquez qui paraissait n'avoir plus rien à apprendre dans le monde découvrira dans la Sierra Morena la réalité de l'amour dont il ne connaissait jusque là que les valeurs abstraites. Sa découverte répond d'ailleurs exactement aux espérances des Gomélez qui l'ont retenu dans la montagne en compagnie d'Alphonse: il s'agissait de l'unir à Rébecca:

Ainsi, Velasquez avait droit à être introduit dans notre famille. Je lui destinais pour épouse ma fille Rébecca, que vous avez déjà appris à connaître (p. 631).

Au contraire d'Alphonse qui ne peut réagir au monde représenté que par le doute, Velasquez veut passer à l'action en corrigeant les défauts du système narratif d'Avadoro, de façon à ce que les histoires du chef des Bohémiens puissent être rangées dans son système universel. Il s'agit pour lui d'adapter le perçu (le récit d'Avadoro) à son propre mode de perception du monde, comme il sied à un narrataire «éclairé»:

Point du tout, répondit Velasquez, c'est au contraire votre histoire qui m'occupe. Monsieur Inigo Soarez aura peut-être rencontré en Amérique quelqu'un qui lui racontera l'histoire de quelqu'un, qui aura aussi une histoire à raconter. Pour m'en tirer, j'ai imaginé une échelle de relation, assez semblable à celle dont on se sert pour les suites récurrentes, appelées ainsi parce qu'on y recourt aux premiers termes (p. 356).

Tandis que Velasquez est confronté au problème du «labyrinthe narratif» (c'est un vrai labyrinthe, s'exclame-t-il, p. 310), Alphonse apprend à s'orienter dans le labyrinthe des souterrains où demeurent et règnent les Gomélez:

Ce chemin creux n'était d'abord qu'une fente dans la roche, qui s'est ensuite fissurée en plusieurs directions; à présent, tu verras devant toi un labyrinthe de sentiers qui se croisent. Prends donc quelques morceaux de charbon, et à chaque bifurcation, marque le chemin que tu as suivi; ce n'est qu'ainsi que tu éviteras de t'égarer (p. 614)²².

Velasquez sait bien que les histoires racontées dans le *Manuscrit* appartiennent à la tradition et qu'elles constituent en quelque sorte la langue dont se servent les agents des Gomélez dans leurs discours. Alphonse ne le sait pas, il ne voit que la langue, sans comprendre le discours. Velasquez est attentif à l'enchaînement des histoires; Alphonse perçoit avant tout les histoires enchaînées.

Images antinomiques du narrataire, Alphonse et Velasquez sont tous les deux nécessaires au récit, non seulement par leur présence même (il n'y a pas de récit sans narrataire), mais par la conjonction de leurs compétences. Alphonse est attentif aux phrases, à la langue, aux éléments constitutifs du discours, c'est-à-dire aux histoires elles-mêmes. Par le contenu qu'elles véhiculent, ces histoires provoquent chez lui des réactions qui se modifient à mesure qu'il se familiarise avec cette langue:

Tant d'événements bizarres, de récits merveilleux et de sentiments inattendus auraient sans doute eu de quoi me faire réfléchir toute la nuit; mais, il faut en convenir, les songes que l'on m'avait promis m'occupaient plus que tout le reste. Je me hâtai de me déshabiller et de me mettre dans un lit que l'on avait préparé pour moi. Lorsque je fus couché, j'observai avec plaisir que mon lit était très large, et que des rêves n'ont pas besoin d'autant de place. Mais à peine avais-je eu le temps de faire cette réflexion qu'un sommeil irrésistible appesantit ma paupière, et tous les mensonges de la nuit s'emparèrent aussitôt de mes sens (p. 20).

Mensonges de la nuit, vérité du jour. Les récits contés le jour livrent au narrataire les clés de la nuit: le récit (l'histoire racontée) commence par faire rêver Alphonse. Bientôt délivrés, cependant, de l'emprise de la nuit, les sens s'apaisent pour laisser à la froide raison le privilège de réagir aux nouvelles histoires; le conditionnel devient un indicatif: «auraient sans doute eu de quoi me faire réfléchir toute la nuit» devient:

²² Ces conseils ne sont pas adressés directement à Alphonse; ce sont des paroles rapportées par le cheik et prononcées par la mère de celui-ci devant son fils, alors que, enfant, il descendait pour la première fois dans le souterrain.

Lorsque je me trouvais seul, le récit de Pacheco me revint à l'esprit. J'y trouvais beaucoup de conformité avec mes propres aventures et j'y réfléchissais encore lorsque j'entendis sonner minuit (p. 31).

Désormais, c'est un Alphonse lucide qui écouterait les histoires: le récit fait réfléchir et il fait aussi parler Alphonse. Sa réflexion, le héros la partage le plus souvent avec ses compagnons, il en discute, il en parle. Arrivé au terme de son aventure, Alphonse apprend toute la vérité, il est initié au secret des Gomélez et admis en tant qu'héritier au sein de la puissante famille. Mais le secret des Gomélez, c'est aussi, nous le savons, le secret de la fiction. Alphonse comprend alors *ex post* toute la stratégie, la technique et les buts du récit. Au terme de son apprentissage, Alphonse est jugé apte à entrer dans le clan des Gomélez; il est aussi devenu apte à raconter et son ultime action consiste précisément à rapporter, à raconter les soixante-six journées dans la Sierra Morena: le récit, enfin, fait raconter.

Ecrivain son journal, Alphonse reproduit toutes les phrases, toutes les paroles qu'il a entendues; restituant un discours, il doit pouvoir en restituer les composantes. C'est pourquoi le narrateur du *Manuscrit* devait être le témoin naïf de tout ce qu'il rapporte. Instruit comme Velasquez, il n'en aurait transmis qu'une épure, une synthèse, un système. Néanmoins, Velasquez lui était nécessaire, en tant que référence et modèle d'un savoir vers lequel tend Alphonse dans son apprentissage. L'apprentissage est terminé lorsqu'Alphonse rejoint Velasquez et se montre capable de restituer dans son journal, au-delà de la langue (des histoires), le discours que compose solidairement chacun des récits en tant qu'il est raconté en un temps et en un lieu donnés²³. Du reste, la conjonction des personnages d'Alphonse et de Velasquez n'apparaît pas seulement au terme de cet exercice de

²³ Le dédoublement du narrateur en deux personnages dont l'un est ignorant (Alphonse) et l'autre instruit (Velasquez) fait penser à cette réflexion de B. de Saint-Pierre: «L'ignorance est donc aussi nécessaire à la vérité que l'ombre l'est à la lumière, puisque c'est des premières que se forment les harmonies de notre intelligence, comme des secondes se composent celles de notre vue» («Avant-propos» à la *Chaumière indienne*, cité par J. Starobinski, 1789. *Les emblèmes de la raison*, Paris 1979, p. 163). C'est la même manière de penser qui fait dire à M. Głowiński, dans le contexte de la littérature, que «le roman à la première personne constitue cette forme particulière de narration où non seulement le savoir, mais aussi l'ignorance du narrateur ont un rôle important à jouer» (*Gry powieściowe*, Warszawa 1975, p. 69 — trad. F.R.).

lecture. Elle est réalisée dans le roman dès la première rencontre des deux personnages. Alphonse raconte en effet que le géomètre, absorbé par ses calculs, s'écarte de son chemin et tombe dans le torrent voisin. Alphonse se jette à l'eau et sauve le géomètre. Plus tard cependant, c'est le géomètre qui affirme avoir sorti de l'eau le jeune officier :

En vérité, je ne croyais pas nager aussi bien. Je suis charmé d'avoir conservé au roi un de ses meilleurs officiers, car vous êtes capitaine aux Gardes wallonnes. Vous me l'avez dit et je n'oublie jamais rien (p. 209).

Le géomètre était très bien remis et toujours persuadé qu'il m'avait tiré de l'eau. Il me regardait avec cet air d'intérêt que l'on a pour ceux à qui l'on a rendu d'importants services (p. 212).

Enfin, convoités et annexés tous deux par les Gomélez, Alphonse et Velasquez sont réunis au sein d'une même famille et leur fusion sera consommée lorsque le fils du géomètre épousera la fille d'Alphonse (comme on l'apprend dans l'Épilogue).

Cependant, la «cérémonie de narration» ne consacre pas seulement, dans le *Manuscrit*, l'union de deux narrataires représentés dans le texte. Le maître de la cérémonie, le grand cheik des Gomélez, rassemble en effet autour de lui tous les personnages, toutes les fonctions et toutes les conditions requises pour que la cérémonie puisse se dérouler conformément au rituel. Reproduits *in vivo*, dans leur actualisation même, l'acte de lire et l'acte de raconter contiennent rassemblées toutes les fonctions de la communication narrative qui apparaissent, endossées par les personnages du roman, comme des rôles interchangeables : dans l'imbroglio de l'enchâssement, les acteurs s'échangent constamment les rôles qui finissent par se confondre dans une figure idéale dont le roman est une image et qui réunit, comme en un carré magique, narrateur et narrataire, écrivain et lecteur.