



HAL
open science

Fable ironique de la “ pars in toto ” : le “ Manuscrit trouvé à Saragosse ”

François Rosset

► **To cite this version:**

François Rosset. Fable ironique de la “ pars in toto ” : le “ Manuscrit trouvé à Saragosse ”. Marc Escola, Jan Herman, Lucia Omacini, Paul Pelckmans, Jean-Paul Sermain. La partie et le tout La composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières, 46, Éditions Peeters, pp.499-508, 2011, La République des Lettres, 978-90-429-2389-8. halshs-01081200

HAL Id: halshs-01081200

<https://shs.hal.science/halshs-01081200>

Submitted on 7 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**FABLE IRONIQUE DE LA PARS IN TOTO:
LE MANUSCRIT TROUVÉ À SARAGOSSE**

François ROSSET

Lausanne

Il aura fallu deux siècles de silences, de tâtonnements, de manipulations et de recherches pour que le public européen puisse lire le texte authentique d'une des œuvres les plus étranges de son patrimoine. Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* est certes connu depuis assez longtemps pour sa richesse et sa bizarrerie, réputation rehaussée encore par la part de mystère qui a enveloppé l'histoire même du texte, par le destin extraordinaire de son auteur, Jean Potocki, et aussi par le rayonnement d'un film de grande valeur réalisé en 1964 par Jerzy W. Has. Cette histoire du texte, si compliquée et déroutante, a donc connu tout récemment une étape décisive qui permet enfin de savoir dans quelles circonstances et surtout selon quels projets, suivant quelles inclinations intellectuelles et esthétiques, au gré de quelles variations cette œuvre a été produite pendant plus de vingt ans, entre 1791 et 1814¹.

Pour qualifier cet objet rare, la critique journalistique qui s'y est très récemment intéressée suite à la parution de l'édition GF, a rivalisé d'invention: roman-monde, roman total, roman-somme, roman rébus, roman fou, livre immense, livre hors normes et bien d'autres expressions d'un même étonnement devant une œuvre qui pose à l'évidence – et parmi bien d'autres – la question de la totalité, de l'ensemble. Quant à l'histoire du texte, elle confirme non seulement le poids de cette question, mais elle y ajoute une déclinaison particulièrement large du rapport entre les unités et la somme, les parties et le tout. Il faut donc commencer par rappeler, au moins sommairement, ce qui fait l'essentiel de cette histoire du texte.

¹ Pour un exposé détaillé de cette extraordinaire aventure textuelle, voir l'édition des *Œuvres* de Potocki en cinq volumes, Louvain, Peeters, 2004-2006 (pour le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, vol. IV-1 et IV-2), François Rosset et Dominique Triaire, *Jean Potocki. Biographie*, Paris, Flammarion, 2004, ainsi que l'édition de poche en deux volumes (versions de 1804 et de 1810) du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, par F. Rosset et D. Triaire, Paris, Flammarion GF, 2008. Pour d'amples informations sur Potocki et son œuvre, on peut consulter le site internet <http://recherche.univ-montp3.fr/jeanpotocki/>

Au lendemain ou même dans le cours d'un voyage en France, en Espagne et au Maroc qu'il effectue en 1791, Jean Potocki conçoit l'idée d'un roman dont on connaît une première version de travail, datant des années 1794-1796. Ce texte dont il nous manque aujourd'hui toute la première moitié se présente comme le journal d'un personnage, nommé Alphonse van Worden, qui traverse la Sierra Morena où l'attendent toutes sortes d'aventures, de rencontres et d'histoires qui lui sont racontées. Les unités du texte sont clairement définies puisqu'il s'agit de «journées» qui se succèdent de la première à la trente-neuvième (le manuscrit des dix-neuf premières n'ayant toujours pas été retrouvé). Potocki a donc reproduit dans son roman la structure du journal qu'il avait adoptée dans ses relations de voyages, notamment dans celle du Maroc qui comprend beaucoup d'éléments discursifs et thématiques appelés à réapparaître sous diverses formes dans le roman. La différence, toutefois, c'est que les relations du voyageur qui s'inscrivent dans la succession des jours du calendrier sont soumises à l'ordre intangible et infini du temps cosmique dont elle ne présente qu'une tranche aléatoirement découpée, alors que le roman instaure son propre principe de succession des unités qui va de 1 à 39 en imposant des bornes de commencement et de fin. Ces bornes peuvent être purement abstraites et reposer par exemple sur une seule succession de nombres définie de 1 à x; elles peuvent recouper aussi des signes d'ouverture et de fermeture d'une narration et d'une histoire racontée; mais en tout état de cause, elles renvoient nécessairement à la notion de totalité composée. En l'occurrence, il n'est pas facile de se prononcer sur la question puisqu'il nous manque le début du texte et que la fin de la trente-neuvième journée peut, mais doit pas être considérée comme un possible bouclage de l'intrigue.

Aux alentours de 1800, Potocki s'attelle à une version plus élaborée de son roman. Il en développera certains aspects, en modifiera d'autres, prolongera certains fils de la trame qui devient de plus en plus complexe. Les documents les plus significatifs qui rendent compte de cette version datent de 1804; c'est pourquoi elle a pu être appelée «version de 1804». Le principe d'organisation imaginé dès le début ne change pas; au contraire, il se renforce. L'auteur non seulement maintient sa division en journées, mais il apporte un deuxième principe de division et de classement, puisqu'il réunit les journées en séries de dix unités appelées «décamérons». C'est ainsi que les manuscrits sont répartis en cahiers qui renferment les décamérons successifs. Le titre de l'œuvre est aussi établi à ce moment-là, désignant un objet singulier (*Manuscrit*) qui est produit d'écriture, capable de renfermer n'importe quels contenus et n'importe

quelle structure, un *topos* du discours fictionnel (*Manuscrit trouvé*) qui ne dit rien du contenu du roman en question et un cadre circonstanciel propre à porter le récit du destin particulier de cet objet (*Manuscrit trouvé à Saragosse*). Le roman est poussé jusqu'à la quarante-cinquième journée et c'est là, au milieu du cinquième décaméron, que Potocki décide d'interrompre son travail et de tout recommencer en suivant un nouveau principe de composition; nous sommes alors en 1807 ou 1808. Pourquoi cette décision spectaculaire? Difficile de répondre, mais difficile aussi de ne pas tenir compte de ce que nous dit à ce sujet le roman lui-même. Celui-ci s'était développé dans une structure de plus en plus complexe d'histoires entrelacées; la division en journées réunies elles-mêmes en décamérons donnait une clarté d'apparence qui se trouvait profondément contredite par la confusion toujours plus grande des histoires impliquées dans un vertigineux système d'enchâssement à multiples degrés. Aux unités du découpage systématique du texte viennent se surajouter les unités narratives, les «histoires», qui sont éclatées et disséminées dans les différentes journées. On en arrive au point où les personnages réunis dans le récit-cadre se mettent eux-mêmes à protester devant cet imbroglio qui menace la compréhension de l'ensemble et met en péril la communication narrative elle-même: «Monsieur le Bohémien, s'exclame le géomètre Velasquez, à la quarante-troisième journée, ne vous serait-il pas possible de nous raconter toutes ces histoires séparément et non pas de les entremêler comme vous faites?»²; il redira bientôt la même chose *more geometrico*: «vos récits sont remplis d'inconnues qui pour la plupart deviennent des valeurs imaginaires, et j'ai beaucoup de peine à les mettre en équation»³, alors qu'il s'était exprimé déjà plus tôt (vingt-huitième journée) dans la perspective du lecteur de romans: «J'ai beau faire attention aux récits de notre chef, je n'y puis plus rien comprendre; je ne sais plus qui parle et qui écoute [...]. En vérité, cela est très confus. Il m'a toujours paru que les romans et autres ouvrages de ce genre devraient être écrits sur plusieurs colonnes, comme les traités de chronologie»⁴. Cette surenchère du commentaire interne projette évidemment une ombre d'ironie qui nous impose d'approcher ces propos avec la plus grande prudence, mais deux choses doivent être relevées. Tout d'abord le fait que la question de la composition et des principes de réunion d'histoires

² Les citations sont données d'après l'édition GF; pour celle-là, version de 1804, p. 684.

³ *Ibid.*, p. 705.

⁴ *Ibid.*, p. 474.

multiples en un tout se trouve explicitement problématisée à l'intérieur même du roman. Et ensuite cet autre fait que Potocki a effectivement interrompu cette version compliquée du *Manuscrit trouvé à Saragosse* pour en entreprendre une nouvelle qui obéira justement au modèle de l'organisation «sur plusieurs colonnes» et sera conduite jusqu'à son achèvement.

C'est la version dite «de 1810», commencée sans doute quelques années plus tôt et contenue dans une série de manuscrits nouvellement découverts, copies mises au net qui datent de 1810-1814. Cette version est réellement très différente de la précédente, non seulement pour la raison qu'elle est un ensemble complet. L'auteur y a opéré d'importants changements; des histoires ont été purement et simplement éliminées (dont la fameuse et très riche histoire du Juif errant), d'autres ont été largement développées (en particulier celle du géomètre Vélasquez); la tonalité générale des histoires a été nettement édulcorée tant sur le plan de l'érotisme que sur celui du profond relativisme religieux; de nombreuses corrections et précisions ont été apportées à tout le substrat historique du roman qui devient plus sérieux, plus fiable et donc aussi moins pétillant. Mais surtout, comme on l'a dit, l'œuvre obéit à un ordonnancement rendu beaucoup plus clair, où les histoires se succèdent au fil des journées, toujours réparties en décamérons, jusqu'à la soixante et une unième et dernière qui clôt le sixième décameron tout en suggérant l'amorce possible d'une nouvelle dizaine. Ce sont six dizaines plus une unité, comme il y avait eu cent et un proverbes, mille et une nuits, mille et un jours, mille et une fadaises, etc.

L'histoire de ce texte raconte ainsi les tribulations d'un auteur hanté en permanence par deux pulsions contradictoires: la dispersion et la réunion, partagé entre deux logiques: l'interférence et le classement, deux esthétiques: la profusion et l'ordre, deux régimes de la parole: la rhapsodie et le discours organisé. Mais quelle que soit la perspective d'examen porté sur cet objet dédoublé, on en arrive toujours à s'interroger sur la question de l'interrelation entre parties et totalité. Le roman invite à le faire, nous l'avons vu, à la fois par sa propre configuration et par la voix de ses personnages. Il le fait encore à un troisième niveau qui est celui de la figuration. Parmi la multitude des exemples qui s'offrent dans le roman, j'ai choisi d'en considérer trois.

Le premier se trouve dans l'histoire de Giulio Romati qui réunit, dans un environnement calabrais, les traits spécifiques du récit de brigands, du parcours initiatique et de l'histoire diabolique. Arrivé aux abords d'un château en ruines, le jeune savant Romati est approché par des êtres

bizarres qui l'invitent à les suivre au nom de la Princesse de Monte Salerno, la maîtresse des lieux. A mesure qu'il avance dans le château, Romati découvre, à la place des ruines, un palais magnifique rempli d'extraordinaires trésors de l'art, dont un revêtement de sol particulièrement remarquable :

Mon premier étonnement fut pour le parquet. Il était en lapis-lazuli, incrusté de pierres dures en mosaïque de Florence, dont une table coûte plusieurs années de travail. Le dessin avait une intention générale et présentait l'ensemble le plus régulier. Mais lorsque l'on en examinait les différents compartiments, l'on voyait que la plus grande variété dans les détails n'était rien de l'effet que produit la symétrie. En effet, quoique ce fût toujours le même dessin, ici il offrait l'assemblage des fleurs les mieux nuancées, là c'étaient les coquillages les mieux émaillés, plus loin des papillons, ailleurs des colibris. Enfin les plus belles pierres du monde étaient employées à l'imitation de ce que la nature a de plus beau. Au centre de ce magnifique parquet, était représenté un écrin composé de toutes les pierres de couleur, entouré de fils de grosses perles. Le tout paraissait en relief et réel comme dans les tables de Florence⁵.

L'image est suffisamment explicite pour nous dispenser de gloser à son sujet. Ce qu'il faut pourtant relever et que le fragment cité ne saurait mettre en relief à lui tout seul, c'est le lien qu'il convient de faire entre, d'une part, cette image de la reproduction du même en infinies variations réunies, avec une «intention générale», dans l'«ensemble le plus régulier» et, d'autre part, la trame même du roman qui présente une démultiplication illimitée des mêmes motifs et séquences constituant le récit des expériences d'Alphonse, le personnage principal, et reproduits dans une série d'histoires de diverses couleurs, natures et origines. Il apparaît ainsi que l'œuvre elle-même, comme collection de récits, n'a pas seulement pour fonction de réunir en un tout cohérent des unités séparées; car elle renvoie à une dimension beaucoup plus large de la totalité, celle qui embrasserait l'ensemble des traditions narratives dont se nourrit le roman européen. La métonymie de la mosaïque, à l'intérieur du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, figure la vocation métonymique qui est attribuée au roman lui-même. La figure est dans la figure, de même que les récits sont enchâssés dans d'autres récits, de même encore que le roman s'inscrit dans une succession d'autres romans.

Le deuxième exemple qui s'impose à l'évidence est celui de la fameuse histoire de l'encyclopédiste Hervas. A raison de trois mille heures de

⁵ *Ibid.*, p. 250-251.

travail par année, ce savant mit exactement quinze ans pour achever une encyclopédie en cent volumes consacrés chacun à l'une des sciences, depuis la grammaire universelle jusqu'à l'analyse «qui selon Hervas était la science des sciences et la dernière borne de l'esprit humain»⁶. Totalité idéale dont le chiffre cent tient lieu de blason, l'ouvrage fut relié et déposé sur une tablette confectionnée *ad hoc*; quant au savant qui avait besoin de repos, il partit pour quelque temps à la campagne. A son retour, il trouve «les cent volumes mis en pièces, sans reliure, et toutes les feuilles éparses et confondues sur le parquet»⁷. La destruction était l'œuvre des rats qu'avait attirés l'odeur de la colle de reliure. Les rats, comme envoyés par cette nature dont la mosaïque de Monte-Salerno voulait imiter la perfection⁸, ont donc fait leur œuvre en rongant non pas tant les feuillets porteurs de la connaissance, que la colle et les reliures qui en assurent artisanalement l'assemblage ainsi que les limites et la constituent en un tout artificiellement postulé et perceptible au regard. Hervas s'appliqua à réunir les morceaux épars et à reconstituer son ensemble; il y parvint au bout de douze nouvelles années de travail, en tenant compte au surplus des progrès réalisés par la science entre-temps, mais le libraire qui devait donner forme à l'objet et garantir la gloire de son auteur exigea que l'ouvrage fût réduit à vingt-cinq volumes. Le récit se prolonge alors dans une veine d'histoire diabolique aux accents nettement parodiques; elle s'achève par le suicide d'Hervas et la réprobation de son fils unique. L'histoire de l'encyclopédiste est une fable qui réactive sur le mode tragico-comique le thème prisé par les moralistes de la vanité du savoir. Mais elle donne surtout une illustration particulièrement suggestive de ce désir tellement humain de la complétude, du rêve pathétique d'une connaissance à la fois universelle et définitivement circonscrite. La totalité est un leurre, au mieux un rêve ou une illusion, du moins tant que l'esprit humain sera condamné à fonctionner dans le monde physique où rien ne saurait apaiser la fureur gloutonne des rats ni supplanter la médiocrité calculatrice des libraires. L'histoire du *Manuscrit trouvé à Saragosse* comme texte trouve ici, naturellement, une clé de lecture des plus tentantes. Même en dehors de tous les éléments biographiques qui pourraient justifier un rapprochement entre Jean Potocki et son personnage Hervas, il apparaît à l'évidence que le processus de création du roman avec les

⁶ *Ibid.*, p. 698.

⁷ *Ibid.*, p. 701.

⁸ Il y aurait un large développement à faire sur le motif des rats mangeurs de livres, notamment sur la base du livre de Jacques Berchtold, *Des rats et des ratières. Anamorphoses d'un champ métaphorique*, Genève, Droz, 1992.

conceptions successives de sa composition et de son achèvement ressemble beaucoup à cette histoire d'encyclopédie inlassablement faite et refaite en vue d'un aboutissement parfait qui ne saurait intervenir jamais⁹. L'œuvre, selon cette leçon, ne serait au mieux qu'un tout incertain et fragile, exposé aux mille dangers de la dispersion, mais néanmoins propre à toute forme de régénération, comme l'encyclopédie d'Hervas qui, si elle n'aura jamais été publiée, se sera vu attribuer une autre vie en tant que motif romanesque.

Que ce roman immense, mobile et ductile ne cesse de générer dans ses pages des figurations de lui-même, le troisième exemple le montre encore plus clairement. Nous sommes cette fois-ci à la fin de l'ultime version dite «de 1810». Le scheik des Gomelez qui s'avère le grand ordonnateur de tous les prestiges qui ont animé le séjour d'Alphonse dans la Sierra Morena, raconte l'histoire de la famille maure des Gomelez, articulée sur la succession de cinquante-deux générations. La puissance de la famille repose sur une immense fortune contenue dans une mine d'or réputée inépuisable et enfouie quelque part dans les montagnes de la Sierra Morena. Sous le règne de Charles Quint, devant les dangers extérieurs et les discordes intestines qui secouaient la famille, le secret de la mine «fut écrit sur un parchemin qui fut ensuite coupé en six bandes, perpendiculairement à l'écriture, qu'on ne put lire qu'autant que les six bandes étaient mises l'une à côté de l'autre. Chaque bande fut confiée à l'un des six chefs de famille»¹⁰. Le personnage du roman qui raconte toute cette histoire est évidemment le dernier descendant mâle de la famille; unique rescapé d'une épidémie de peste, il a recueilli sur les cadavres de ses oncles les six bandes du parchemin. Il se trouve donc dépositaire du secret et possesseur unique de l'immense fortune. Il s'avère pourtant que le filon d'or arrive justement à épuisement. Le roman s'achève sur une ultime réunion des personnages principaux qui se révèlent tous liés aux Gomelez, dans la mine où les dernières pépites sont extraites avant qu'une explosion préparée n'anéantisse les traces du trésor. Là encore, le va-et-vient entre le tout et ses parties est parlant. Le secret est fragmenté pour que soit assurée sa pérennité; une fois les morceaux réunis, le tout se révèle dans sa clarté et sa lisibilité, mais il n'a plus de consistance, condamné qu'il est, de par sa vacuité, à la déflagration. Six bandes de parchemin, comme six décimérons du *Manuscrit trouvé à Saragosse*,

⁹ Voir notamment, sur cette question, Luc Fraisse, *Potocki et l'imaginaire de la création*, Paris, PUPS, 2006, p. 56 sq.

¹⁰ *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1810, 2008, p. 796.

exposés aux aléas du temps qui dispersent et réunissent de nouveau. Mais le tout retrouvé risque de ne plus être que pétition de principe, image abstraite de totalité, objet d'une opération d'unification, comme le parchemin qui n'a plus de référent après la disparition de la mine d'or. Le roman, certes, est à l'abri de cette désintégration, puisqu'il repose lui-même, quelle que soit sa version, sur les piliers d'abstraction qui le soutiennent en tant que roman (langage verbal, modèles discursifs et génériques, motifs, séquences, figures). Il n'en est que plus apte à expérimenter et examiner la notion même de totalité ainsi que les opérations diverses qui permettent de la constituer exemplairement. Le manuscrit a été trouvé et retrouvé, révélant chaque fois une autre configuration d'ensemble, un autre aspect du tout, mais toujours un certain ensemble parmi d'autres possibles, une certaine conception de tout parmi d'autres possibles. Dans ce type d'opérations et de projections, il n'y a pas à risquer de quelconque épuisement.

On l'a vu avec l'exemple de l'histoire de Giulio Romati: ce roman qui ne cesse de se raconter lui-même tout en racontant une foule d'autres histoires impose une lecture en spirale qui nous projette toujours plus loin au-delà des bornes du texte en cause, au-delà du cas particulier. On a toujours l'impression, en lisant et relisant le chef-d'œuvre de Potocki de lire et de relire encore et encore autre chose. Dans le cas qui nous réunit ici, les leçons peuvent prendre différentes proportions.

Il y en aurait une première qui relève de la description et de l'inventaire de différentes formes d'inachèvement et de fragmentation comme de rassemblement et de totalisation. Il n'est pas possible de rendre compte ici de façon exhaustive de cet inventaire, mais outre qu'il faudrait inviter un lecteur attentif et patient à s'y atteler, on peut au moins signaler qu'il devrait embrasser différents types d'objets: des discours (multiplicité et diversité des narrateurs), des supports textuels (livres, parchemins, pierres gravées, etc.), des unités d'intrigues ou séquences (retour du même, variation sur un même thème), des ensembles complexes (blocs narratifs déplacés, œuvre sans cesse réorganisée), des ordres ou principes d'organisation (juxtaposition, entrelacement, succession, reprise), etc., comme si l'encyclopédie d'Hervas s'englobait elle-même dans un cent et unième volume consacré aux phénomènes possiblement générés dans les textes par la question même de la partie et du tout¹¹.

¹¹ A ce propos, voir notamment F. Rosset, «Manuscrit trouvé à Saragosse et protocole intertextuel», in *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, J. Herman, P. Pelckmans, F. Rosset édés., Louvain. Peeters, 2001, p. 15-31.

Dans un deuxième type d'approche, on peut être amené à considérer le texte comme objet singulier, configuré en sa singularité par une série de paramètres qui font système suivant un degré plus ou moins grand de complexité. Trente-neuf, quarante-cinq, soixante et une journées, peu importe; la structure est posée, indépendante du contenu prétendument vécu au cours de ces journées, puisque d'une version à l'autre, ce sont d'autres histoires qui sont racontées sous l'étiquette d'une même journée. C'est une façon de dire justement que seule l'œuvre d'art est capable de postuler et d'assumer à la fois une idée de totalité et sa concrétisation. Le contenu de l'expérience humaine, les histoires qu'on se raconte, les collections de connaissances ne seront jamais que dérisoires déguisements de totalité. Et c'est justement parce qu'elle veut dire quelque chose de cette expérience humaine que l'œuvre d'art renonce si souvent à son pouvoir de complétude en exhibant tout au contraire le discontinu, le partiel, le fragmentaire ou alors, comme chez Potocki, le caractère fondamentalement artificiel de l'unité et de la totalité.

Troisièmement, et sous une optique plus large, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* peut suggérer un examen de sa propre insertion dans la succession des romans, opération qui conduit en dernier ressort à s'interroger sur le statut, voire même sur la nature de l'histoire littéraire. Qu'est-ce qu'une œuvre, selon Potocki, en dehors du fait qu'elle s'avère le produit mouvant d'incessantes procédures de redéfinition? C'est un espace de redéploiement toujours recommencé où les textes et les histoires s'englobent les uns dans les autres, sans qu'il soit jamais possible de toucher ni leur somme arrêtée, ni les limites de leur potentiel de réactualisation; une mine d'or peut arriver à épuisement, mais jamais l'histoire de cette mine et de cet épuisement même. L'histoire de la littérature n'aurait alors elle-même de limite et de complétude que dans une posture discursive magistrale ou scolaire, propre seulement à masquer l'illimité et le lacunaire qui devrait la caractériser par essence, du moment qu'elle prétendrait rendre compte de cette réalité incommensurable qui est celle de la production, de la circulation, de la réception, de l'interprétation, comme de l'interprétation des textes¹².

Bien d'autres observations pourraient encore être formulées, d'autres leçons pourraient être inférées, qui renforceraient encore ce constat: le

¹² On peut renvoyer ici aux réflexions pénétrantes esquissées par Hans-Ulrich Gumbrecht dans «Literaturgeschichte – Fragment einer geschwundenen Totalität?», in *Fragment und Totalität*, L. Dällenbach et Ch.L. Hart-Nibbrig éd., Francfort, Suhrkamp, 1984, p. 30-45.

roman de Potocki se présente comme une fable particulièrement riche et élaborée où la question de la partie et du tout est à la fois examinée et figurée sous ses dimensions multiples. Fable hautement ironique cependant qui dit en même temps l'interdépendance et l'autonomie des parties, comme si les affectait, en tant qu'elles sont parties, la notion derridienne de la différance¹³: fable qui postule et construit la totalité seulement pour en dire la fragilité, voire l'impossibilité, tout en célébrant son indéniable puissance spéculative.

¹³ Plusieurs éléments du *Manuscrit trouvé à Saragosse* permettraient de justifier et de développer ce rapprochement: le brouillage des origines écrites et orales des récits, la reproduction de leurs éléments centraux qui n'autorise pourtant pas la création d'une matrice ou d'un modèle originel et ruine du même coup la notion d'identité, le mouvement permanent qui semble affecter l'interrogation sur le sens, tant à l'intérieur des récits que dans leur réunion, etc. Des réflexions profondes sur ces questions ont été apportées par Yves Citton. «Potocki and the spectre of postmodern», in *Comparative Criticism*, 24 (2002), p. 141-165 et «Editer un roman qui n'existe pas, mais qui réinvente les Lumières deux siècles après sa rédaction», in *Revue internationale des livres et des idées*, 1 (septembre-octobre 2007), p. 4-6.