



HAL
open science

Tout est écrit ici-bas : le jeu du hasard et de la nécessité dans le “ Manuscrit trouvé à Saragosse ”

Jan Herman

► To cite this version:

Jan Herman. Tout est écrit ici-bas : le jeu du hasard et de la nécessité dans le “ Manuscrit trouvé à Saragosse ”. Cahiers de l'Association internationale des études françaises (CAIEF), 1999, L'État des études françaises dans les pays germanophones. Jean Potocki. L'Écrivain et son éditeur. Le Journal d'écrivain depuis les Goncourt., 51, pp.137-154. halshs-01086531

HAL Id: halshs-01086531

<https://shs.hal.science/halshs-01086531>

Submitted on 24 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.

**TOUT EST ÉCRIT ICI-BAS :
LE JEU DU HASARD ET
DE LA NÉCESSITÉ DANS
LE MANUSCRIT TROUVÉ À SARAGOSSE**

Communication de M. Jan HERMAN

(Université catholique de Louvain)

au L^e Congrès de l'Association, le 7 juillet 1998

Dès la première lecture du roman de Potocki, j'ai été frappé par l'extraordinaire transparence de la narration. L'instance narrative est extrêmement discrète: c'est à peine si l'on découvre, dans les 630 pages que comporte le récit (1), une dizaine de renvois à la situation narrative. Le lecteur traverse la membrane narrative comme si elle n'existait pas pour être constamment avec les personnages. Quant à l'acte d'écrire, il n'est explicitement évoqué que dans la dernière phrase de l'épilogue, que voici :

Après avoir remercié sa Majesté Royale et avoir pris congé d'elle, je me rendis chez les frères Moro et les priai de me rendre le rouleau scellé que j'avais déposé auprès d'eux vingt-cinq ans auparavant : c'était le journal des soixante-six premières journées de mon séjour en Espagne. Je le *recopiai* de ma main et le déposai dans une cassette de fer où mes héritiers le retrouveront un jour (p. 638).

(1) Je lis le texte dans l'édition de René Radrizzani, Paris, Corti, 1992.

On ne peut pas ne pas remarquer que même dans l'épilogue, la rédaction du journal n'est pas évoquée ; il n'est question que de la copie. Tout se passe comme si le narrateur nourrissait pour l'écriture une sorte d'aversion, qu'il partage d'ailleurs avec ses personnages, comme on le verra.

Les références implicites à l'acte de narrer dans le corps du récit recèlent, quant à elles, un deuxième trait formel, qui constituera, avec l'autre, le point de départ de ma réflexion. Les rares fois où le narrateur Alphonse Van Worden montre le bout du nez, il endosse l'habit de traducteur. La scène du réveil sous le gibet par exemple est narrée comme suit : « 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. 35). Tout porte à croire qu'Alphonse, en tant que personnage, parle espagnol, mais que sa narration vise un lecteur francophone.

La question de la traduction dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* est cependant plus compliquée et mériterait même une étude plus approfondie. Voyons, pour exemple de cette complexité, le passage où Alphonse raconte à ses compagnons l'histoire de son père, dans la troisième journée : « Ce seigneur le reçut avec une distinction extraordinaire et lui apprit que le roi lui accordait une pension de douze mille reales, avec le grade de sargente general, qui revient à celui de maréchal de camp » (p. 36). Et quelques pages plus bas : « Mon père, bien que charmé de me voir, ne s'abandonna point à des démonstrations qui eussent pu compromettre ce que vous autres Espagnols appelez la *gravedad* » (p. 40). Il semble qu'au moment de l'histoire, Alphonse parle français, tout en s'adressant à des Espagnols. En sens inverse, les interlocuteurs d'Alphonse lui racontent leurs aventures en français, comme le montre l'histoire de Marie de Torres : « Pour que tout cela réussisse (raconte-t-elle), il faut avoir des toros francos, c'est-à-dire que le taureau soit loyal et sans malice » (p. 174).

Pour peu que s'admette une telle analyse, que d'autres passages pourraient appuyer, la contradiction avec l'Avertissement ne peut pas nous échapper. Dans l'Avertissement, le récit est présenté comme un manuscrit trouvé dans une cabane abandonnée, lors de la campagne napoléonienne devant Saragosse. Le trouveur de manuscrit est un officier français :

C'était un manuscrit espagnol. Je ne connaissais que fort peu de cette langue ; mais cependant j'en savais assez pour comprendre que ce livre pouvait être amusant [...]. Persuadé que ce livre ne reviendrait plus à son légitime propriétaire, je n'hésitai point à m'en emparer (p. 3).

Comment le manuscrit déposé dans une cassette de fer et manifestement écrit en français par Alphonse a-t-il pu devenir un manuscrit espagnol ? Il me semble qu'il y a là une question que les spécialistes de l'oeuvre ne se sont pas assez posée. Vrai, rien ne saurait interdire au texte des manipulations hors-texte, entre le dépôt du manuscrit dans la cassette et sa réapparition dans la cabane. Après tout, il n'est plus question de la cassette de fer qui protégeait le texte... La situation conflictuelle entre manuscrit français et manuscrit espagnol peut cependant se résoudre plus simplement : l'Avertissement est apocryphe. Constat surprenant, en effet, auquel aboutissent les recherches récentes de Maria-Evelina Zoltowska, qui s'appuient sur tous les manuscrits du *Manuscrit* (2). L'Avertissement serait de facture française : l'éditeur français d'une partie du roman, *Dix journées de la vie d'Alphonse van Worden*, publiée en 1814, aurait inséré l'histoire de la trouvaille du manuscrit dans une édition qui visait à

(2) Quelques-uns de ces résultats ont été exposés récemment au colloque de Louvain-Gand sur le Topos du manuscrit trouvé. Voir Jan Herman et Fernand Hallyn (éds), *Le Topos du manuscrit trouvé*, Louvain-Paris, Peeters, 1999, p. 267-276. L'Avertissement ne se trouve dans aucun des trois manuscrits du « Premier Décaméron », ni dans la traduction polonaise de 1847, établie à partir d'un manuscrit complet qui se trouvait en la possession de la deuxième femme de l'auteur mais que détruisit l'incendie de Varsovie en 1939.

rattacher le texte à un événement récent, le siège de Saragosse, dont le public devait avoir gardé le souvenir. « L'Avvertissement change la structure et le sens du roman » : Madame Zoltowska n'a pas tort de le souligner et de nombreuses études sont là pour nous en convaincre, qui lisent le texte en fonction de son cadre.

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* n'a donc pas été trouvé à Saragosse. Entendons-nous bien : le titre *Manuscrit trouvé à Saragosse* est en place dès 1805, c'est-à-dire quatre ans avant la prise de Saragosse par l'armée française. A l'autre bout du livre, l'épilogue, où Alphonse dit avoir sollicité le poste de gouverneur de Saragosse peu avant de copier le manuscrit de son journal, n'a été composé qu'en 1815, soit six ans après le siège. Qu'entre la double apparition textuelle de Saragosse — dans le titre et dans l'épilogue — un siège bien réel de Saragosse ait créé les circonstances nécessaires et suffisantes pour la trouvaille du *Manuscrit*, relève du hasard. Tout l'intérêt de l'Avvertissement apocryphe est là : le hasard permet à la nécessité de se réaliser. Il faut rappeler ici la dernière phrase du roman : « Je le recopiai — mon journal — de ma main et le déposai dans une cassette de fer où mes héritiers le retrouveront un jour ». Fin. Le futur simple de 'retrouveront', qui n'est nuancé d'aucun 'peut-être', confère à l'histoire du manuscrit un coefficient de nécessité : mes héritiers retrouveront *nécessairement* mon manuscrit ; on se fie au hasard pour qu'une telle nécessité se réalise (3).

Or, le merveilleux du roman de Potocki, le vrai merveilleux, c'est que ce hasard, Potocki ne l'a pas écrit, il s'est écrit. Le dynamisme nourri par le récit se perpétue au-delà de ses limites et se finalise hors-texte, hors-livre, hors-fiction.

*
* *

(3) Au moment où se fait jour cette conception du hasard, l'ère de la Providence s'achève. Voir à ce sujet Erich Köhler, *Le Hasard en littérature*, Paris, Klincksieck, 1986.

L'hypothèse de lecture que je soutiendrai ici n'aura dès lors plus rien de surprenant : dans l'histoire de son devenir-livre, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* inscrit un trou noir. Là où le titre assure que le manuscrit a été trouvé à Saragosse, on jette le voile sur les circonstances, sur le contexte de la trouvaille, sur le hasard qui seul pouvait y donner lieu, bref, sur tout ce qui faisait les délices des romanciers du XVIII^e siècle (4). Si l'une des formules préfacielles les plus topiques du roman des Lumières est précisément l'histoire d'un manuscrit trouvé au gré du hasard, nous avons affaire, avec le roman de Potocki, à la formule absolument minimale de ce topos: manuscrit trouvé sans l'histoire, sans hasard. Forme sans contenu, le topos à l'état pur.

Ce vide de l'avertissement est une réponse efficace au problème posé dans le prologue du premier de nos romans modernes : « Seulement, j'aurais voulu te la donner toute nue (cette histoire) sans l'ornement du prologue, sans l'accompagnement ordinaire de cet innombrable catalogue de sonnets, d'épigrammes, d'éloges qu'on a l'habitude d'imprimer en tête des livres ». On aura reconnu le prologue du *Don Quichotte*, où Roger Dragonetti lisait cette question-ci : « comment faire un prologue qui n'en soit pas un ? » (5). Evidemment, et R. Dragonetti y insiste aussi, cette désécriture revêt chez Cervantès un aspect rhétorique, dans la mesure où l'écrivain veut offrir à son lecteur une oeuvre 'toute nue', c'est-à-dire sans ornement. Chez Potocki, la nudité textuelle est plus absolue et vise la suppression du texte dans l'acte d'écrire même, comme j'espère le montrer dans la suite.

Même après la découverte de Mme Zoltowska, il faut, je pense, continuer à lire le roman de Potocki à la lumière de son paratexte, et j'entends par là le titre, l'épilogue et le trou noir de l'Avvertissement. La question véhiculée par le

(4) Voir à ce sujet Christian Angelet, « le topique du manuscrit trouvé », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1990 n° 42, pp. 165-176.

(5) Roger Dragonetti, *Le Mirage des Sources*, Paris, Seuil, 1987, p. 264.

paratexte est pour moi celle-ci : comment ôter au livre la publication, comme lui enlever son écriture ?

Le déshabillage du roman se prolonge dans l'épilogue. Le seul et unique renvoi à la scripturalité dans la dernière phrase du roman est là pour souligner que tout au long des soixante-six journées, il n'y a pas eu un seul moment d'écriture et que ce journal n'en est pas un. Le décalage entre le vécu et l'écrit est à chaque instant souligné par l'emploi du passé simple qui, d'un bout à l'autre du récit, inscrit dans ce roman un autre trou, entre le vécu et l'écrit ; sorte de maelstrom où le vécu, confiné comme dans une bouteille lancée à la mer, disparaît au moment de se séparer de l'écrit. Je vous remets une seconde fois en mémoire la fin du roman, puisqu'il faut sans cesse en revenir là : « Je le recopiai de ma main et le déposai dans une cassette de fer où mes héritiers le retrouveront un jour ». Le seul témoignage de l'acte d'écriture est en même temps un acte d'autosuppression : l'écriture du récit est postérieure au dépôt dans la cassette. Au moment où le récit s'achève, l'écrit est séparé du vécu. Le message confié à la bouteille, le manuscrit déposé dans la cassette n'ont pas été écrits. Nouvelle dissociation du contenu et de la forme, donc.

Dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, le vécu est décalé par rapport à l'écrit, comme l'écrit est décalé par rapport au publié. Le paratexte n'apparaît donc pas comme « ce par quoi un texte se fait livre » (6), mais comme ce par quoi le livre est ramené, et de manière absolue, à ce qu'il contient. Le contenu sans la forme. Potocki raconte comment il n'a pas écrit un de ses livres... Il a fallu que le hasard génère les conditions nécessaires et suffisantes pour que le texte s'achève, c'est-à-dire trouve son destinataire, devienne unité fermée, autorisant sa propre existence.

*

* *

(6) C'est la définition genettienne du paratexte telle qu'elle est formulée dans *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Ce déshabillage n'est pas pur jeu et Potocki n'est pas romancier sans être l'un des plus grands érudits de son temps. Dans un article déjà ancien, Maria-Evelina Zoltowska démontre que la genèse du roman n'est pas séparable des contacts personnels noués au long d'innombrables voyages. Ce fut probablement le frère de Frédéric le Grand, Henri de Prusse, qui chanta un jour l'éloge d'un ouvrage récent contenu dans *La Correspondance littéraire* (7), et qui s'intitulait *Jacques le fataliste*. Or, au moins une scène, célèbre dans l'un et dans l'autre cas, autorise le rapprochement des deux textes : le moment où les héros se voient entre les fourches patibulaires. Le cheval de Jacques prend le mors aux dents, s'élançait à toute allure dans une fondrière pour s'arrêter tout court entre les fourches patibulaires qui, comble de l'horreur, sont vacantes. « Diable », dit le maître au retour de Jacques,

cela est de fâcheux augure ; mais rappelle-toi ta doctrine. Si cela est écrit là-haut, tu auras beau faire, tu seras pendu, cher ami ; et si cela n'est pas écrit là-haut, le cheval en aura menti. Si cet animal n'est pas inspiré, il est sujet à des lubies ; il faut y prendre garde (8) ...

Le héros potockien, quant à lui, ne saisit pas par quel mystère il se réveille, à double reprise, sous le gibet de Los Hermanos. La première fois, revenu de sa surprise, il aperçoit, du haut d'une des colonnes de la potence, deux chevaux et deux voyageurs qui prennent aussitôt la fuite dès qu'ils constatent que les fourches patibulaires ne sont plus vacantes. Ces deux cavaliers furent-ils Jacques et son maître ?... Le manuscrit ne le dit pas. Cette passerelle entre les deux oeuvres, pour être plaisante, n'est pas indispensable à mon hypothèse que *Jacques le fataliste* et le *Manuscrit trouvé à Saragosse* sont l'un comme l'autre tra-

(7) Maria-Evelina Zoltowska, « La Genèse du *Manuscrit trouvé à Saragosse* », *Cahiers de Varsovie*, n° 3, 1975, p. 90.

(8) Diderot, *Jacques le fataliste*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, éd. par Paul Vernière, p. 66.

vaillés par la dialectique du hasard et de la nécessité. La chose est certaine dans le cas de Diderot (9) ; l'importance du hasard a été moins souvent soulignée dans le cas de Potocki.

Jamais la dialectique de la nécessité et du hasard n'a traversé le roman comme au XVIII^e siècle. *Les Hasards du coin du feu* de Crébillon sont là pour rappeler que les calculs libertins n'attendent souvent que le hasard — *La Nuit et le Moment*, pourrait-on dire — pour se rentabiliser. Erich Köhler rappelle dans un livre célèbre qu'au XVIII^e siècle, le picaresque devient le véhicule littéraire de ceux que choque de plus en plus l'absurdité du hasard de la naissance. Dans le conte fantastique de Voltaire, *Candide* ou *Zadig*, l'enchaînement des hasards les plus invraisemblables parodie et renverse le schéma du roman hellénistique, où la quantité des hasards — enlèvements, tempêtes, naufrages, méprises, rencontres imprévues ... — est l'émanation d'une nécessité absolue qui se trouve au début de l'histoire et qui en dictera aussi la fin (10). Point n'est besoin de rappeler tout cela.

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* — beaucoup de chercheurs l'ont souligné et c'est devenu un poncif de la critique potockienne — est une somme romanesque de tous les genres : roman picaresque, roman noir, conte fantastique, roman libertin, conte philosophique, etc. (11). Or, il ne serait pas difficile de montrer que le hasard affecte tous les genres sollicités par Potocki et que la parodie, qui traverse de part en part cet énorme livre, a partie liée avec le hasard. Qu'on veuille bien me croire sur parole, sachant que la démonstration prendrait tout le temps qui m'est imparti. Je m'en tiendrai ici à un exemple emblématique :

(9) Je renvoie ici au remarquable article de Wim De Vos, « La narration est-elle un acte libre ? La métalepse dans *Jacques le fataliste* », *Lettres romanes* XLIV, 1-2, 1990.

(10) Erich Köhler, *op. cit.*

(11) Voir, entre autres, René Radrizzani, Préface à *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, Paris, José Corti, 1992.

l'histoire de Marie de Torres, qui relate les circonstances tragiques d'un amour manqué :

Elvire n'entendit pas la fin de cette lecture; elle s'était évanouie dès les premières lignes. Mon mari partit dès le même soir pour venger l'injure de ma soeur. Rovellas venait de s'embarquer pour l'Amérique. Mon mari se mit sur un autre navire. Un coup de vent les fit périr tous les deux (p.182).

Un coup de vent suffit donc pour changer le destin de tous les personnages concernés. L'idée, propre au roman hellénistique, d'une contingence absolue se trouvant à l'origine des hasards et disposant des destins est tournée en dérision par Marie de Torres, quand elle entend le vice-roi du Mexique raconter sa partie de l'aventure :

« Madame, reprit le vice-roi, la providence avait sans doute des desseins sur mon indigne personne. En effet, si j'eusse obtenu la main d'Elvire, les Assiniboins, les Apaches Chiricahuas n'eussent pas été convertis à la foi chrétienne et la croix, signe sacré de notre rédemption, n'eût pas été plantée à trois degrés au nord de la mer Vermeille ».

« Cela peut être, dit Madame de Torres, mais ma soeur et mon mari vivraient encore. Cependant, Monseigneur, veuillez bien reprendre la suite de votre histoire » (p. 205-6).

Autre hasard, autre renversement imprévu des fortunes: cherchant la mort après l'échec amoureux, en s'engageant dans une guerre entre sauvages, Sanché est élu chef de tribu, gagne deux provinces à la couronne espagnole, découvre une mine d'argent, devient Grand d'Espagne et vice-roi du Mexique...

La même histoire de Marie de Torres est intéressante dans la mesure où elle permet de mettre le doigt sur la façon potockienne de régler ses comptes avec le hasard. A Potocki, le problème du hasard se pose en termes sémiotiques: la nécessité et le hasard peuvent-ils s'écrire, ou sont-ils toujours déjà écrits ? Si tout est écrit là-haut, comme le soutient Jacques le fataliste, comment l'écriture est-elle possible ? L'énorme accumulation de récits qu'est

le *Manuscrit trouvé à Saragosse* est une sorte de repartie à Jacques le fataliste véhiculant l'argument que « tout est écrit ici-bas ». Ce qui intéresse Potocki est la façon dont le destin s'écrit dans le monde, la façon dont le destin se parle. Le grand rouleau est un peu plus qu'une métaphore pour Potocki en ce qu'il n'est plus d'écriture divine mais terrestre : la société a développé des codes et des emplois du signe qui emprisonnent le destin.

*
* *

« Tout est écrit ici-bas ». Cette idée n'est pas que le reflet d'une modernité qui refuse toute téléologie extérieure en la remplaçant par un déterminisme matérialiste (12). Elle implique une interrogation sur la possibilité même d'écrire, dans la mesure où le déterminisme de l'écriture place l'écrivain qu'est Potocki devant un paradoxe pragmatique : contradiction entre énoncé et énonciation. S'il est vrai que tout est écrit ici-bas, que l'écriture et la parole emprisonnent le destin, cette idée même ne pourra être énoncée que dans un livre qui, en quelque sorte, n'a pas été écrit. C'est le fond de ma pensée, qu'il s'agit d'étoffer dans la suite.

Revenons donc à notre exemple, l'histoire de Marie de Torres. C'est le vice-roi du Mexique qui reprend son récit :

Après avoir rempli ce devoir, je crus qu'il m'était permis de chercher la mort que ma religion m'empêchait de me donner moi-même.

Un peuple sauvage allié des Espagnols avait la guerre avec ses voisins. Je me fis recevoir dans la nation. Il fallait pour être reçu souffrir que l'on picotât tout mon corps avec une aiguille pour y imprimer la figure d'un serpent et d'une tortue. Il fallait que la tête du serpent fût dessinée sur mon

(12) Sur la dialectique causalité/déterminisme dans la pensée philosophique de Potocki, on lira les belles pages de Dominique Triaire, dans *Potocki*, Arles, Actes Sud, 1991, chapitre premier : « L'épistémologie ».

épaule droite, que son corps fit seize fois le tour du mien et que sa queue aboutît à mon orteil gauche (p.207).

Hilarante, la scène de tatouage est l'explosion parodique d'un système graphique omniprésent dans le roman, où le corps humain apparaît comme un véritable lieu d'écriture. Les matelots de la Méditerranée, dans l'histoire de Zoto, ont l'usage de se faire picoter des chiffres, des profils de galères et autres images sur le bras et la poitrine. Leur chef — est-ce par hasard qu'il s'appelle *Lettereo* ? — renchérit encore sur cet usage en se faisant tatouer le visage. Autre exemple : la diseuse de bonne aventure, qui lit le destin par l'inspection de la main, est une compagne inévitable dans le camp des bohémiens, lieu principal de la narration (p. 107). Exemple encore : à la fin de la très gothique histoire de la princesse de Monte Salerno, le narrateur montre sur son bras brûlé les marques des cinq doigts de la diabolique princesse (p.149), etc. Mais la marque la plus fatidique s'imprime sur le front ; c'est le Thau. Ceux-là seuls qui sont marqués de ce signe échapperont à la destruction de Jérusalem, dit Ezéchiel (13). Deux personnages le portent au front, dans la neuvième et dans la cinquante-deuxième journée, qui sont placées en miroir l'une de l'autre, comme le suggère par ailleurs l'inversion du signe même : le premier est le juif errant, destiné à marcher jusqu'à la fin des temps sans jamais s'arrêter; le deuxième est le pèlerin maudit, marqué au front d'un Thau inversé, destiné à errer jusqu'à ce qu'il achète son salut en ramenant au bercail douze pêcheurs, sur les fronts de qui il pourra voir le même signe, invisible au commun des mortels.

Les stigmates sont évidemment les marques classiques de l'inscription divine du destin. De même que la chiromancie, ils témoignent d'une main divine dans ce que Michel Foucault appelle « la Prose du monde » (14). Ils ne font que copier sur le corps humain le destin écrit là-haut.

(13) René Radrizzani, *éd. cit.*, p. 104, note a.

(14) Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

La problématique change de face quand la pierre devient le support de la prose du monde, qui s'avère alors indéchiffrable. Dans l'histoire gothique déjà évoquée, on tirera du sein de la terre un très beau marbre chargé de caractères inconnus. Ailleurs, les hiéroglyphes qui parent les tombeaux égyptiens n'ont pas encore trouvé leur Champollion. Au début de l'histoire, il y a l'inscription. Une inscription dans la pierre, découverte il y a plus de mille ans par un ancêtre d'Alphonse, désamorçera l'aventure. Cette aventure, qui commence à la Venta Quemada, n'est en réalité que l'épisode final d'une histoire déclenchée plus de mille ans avant la naissance du héros et qui est liée à un secret de famille que lui révèle, dans la soixante-deuxième journée, le Sheik des Gomelez. Ce dernier est le cinquante-deuxième successeur de Massoud ben Taher, qui, un jour, par hasard, fit une étrange découverte :

Un jour, Massoud découvrit dans les voûtes souterraines du château une pierre couverte de caractères archaïques. Il la souleva et vit un escalier en colimaçon conduisant à l'intérieur de la montagne. Massoud se fit apporter une torche et descendit tout seul. Il trouva des salles, des passages, des corridors (p. 607-608).

Au bout du labyrinthe, il trouvera enfin le filon d'or qui assurera la fortune de tous ses descendants, jusqu'à son épuisement, dont Alphonse sera témoin. Après la découverte grâce à l'inscription, le secret du labyrinthe est consigné sur un parchemin découpé en six lanières verticales par rapport à l'écriture (p. 611). On ne pourra le lire qu'en réunissant les six fragments. Luc Fraise a remarqué dans une belle analyse que ces six lanières répondent aux histoires enchevêtrées dans le livre. Le secret du livre ne sera révélé que quand tous les récits se seront rejoints et se seront fondus en structure de roman (15). Mais le filon

(15) Luc Fraise, *Potocki ou l'itinéraire d'un initié*, Nîmes, Lacour, 1992, p. 64.

d'or est épuisé au moment même où le secret est révélé. L'explosion qui détruira le labyrinthe souterrain répond assez exactement à l'explosion du livre, le livre qui fait éclater ses propres limites.

Le secret du filon d'or, révélé par l'inscription sur la pierre, est donc confié au livre. Le parchemin prend la relève de l'inscription. La prose du monde va devenir livre. Mais cette écriture à l'encre n'est que le succédané d'une écriture plus vieille qui correspond à l'inscription du monde dans sa propre matière. Le secret est toujours déjà écriture, tout est déjà écrit ici-bas. Le secret confiné dans le livre remonte à une écriture plus ancienne, archaïque, toujours déjà là, manuscrit trouvé par hasard, mais indéchiffrable, et dont le sens semble être que quelque chose est à trouver (16).

On pourrait s'arrêter longuement au rapport sémiotique qu'installe la Cabale entre les mots et les choses à travers le livre. La lecture à haute voix et la composition d'écrits cabalistiques sont génératrices de réalités et de destins. Ainsi Rebecca acquiert un grand pouvoir sur les esprits en prononçant à haute voix des formules terribles que jusque-là elle n'avait osé lire que des yeux (p. 157). Son frère, le cabaliste Uzeda, se risque à composer lui-même un verset cabalistique et aussitôt un bruit affreux se fait entendre et le château semble s'écrouler sur ses fondements (p. 98). Le discours cabalistique représente dans le roman de Potocki ce que Michel Foucault appelle l'appartenance du langage au monde. La parole est créatrice, le livre peut donner la vie et la mort, comme le montre l'épisode du pâtre qui, au contact d'un livre sacré,

(16) Nous rejoignons ici en la prolongeant la lecture que fait François Rosset de cette scène : « Le souterrain des Gomelez est creusé dans une roche et selon des plans préexistants, issus précisément de chez le libraire Moreno. Tout ce qui fait le livre en train de se constituer secrètement provient des autres livres qui parcourent déjà, dans une parfaite officialité, la surface de la terre », *Le Théâtre du romanesque. Manuscrit trouvé à Saragosse, entre construction et maçonnerie*, Lausanne, L'Age d'homme, 1991, p. 204.

tombe mort aux pieds de Rebecca qu'il avait voulu agresser (p.156).

L'on sait depuis Michel Foucault qu'au début du XVII^e siècle, la profonde appartenance du langage au monde est défaite. Un autre rapport des mots et des choses s'installe ; les choses et les mots vont se séparer. Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* explore cette liberté des signes jusqu'à ce qu'elle butte contre la fatalité. Si le signe n'est plus la marque du destin comme le Thau, le destin apparaît comme prisonnier du langage.

*
* *

Il est d'abord remarquable que le détenteur du livre, le représentant de l'écriture, soit le père. Les récits majeurs du roman prennent tous une allure généalogique et l'enjeu est à chaque fois l'effort fait par le fils pour échapper au destin qu'essaie de lui imposer le père.

Le père du géomètre Vélasquez fut l'un des plus grands mathématiciens de son temps. Pour recevoir la récompense royale pour ses travaux, qui implique aussi la permission d'épouser la femme qu'il aime, il lui suffit de signer la lettre qu'on lui présente. Or, dans la joie que lui cause l'arrivée de son frère, Enrique Velasquez signe du nom de ce frère, don Carlos. Son destin et celui de son fils seront désormais prisonniers de cette signature, puisque ce sera Carlos qui épousera Blanche, qui deviendra duc, qui héritera d'une immense fortune. Et tout cela pour avoir eu le nez dans les livres. Son fils, le géomètre Vélasquez, sera plus malin : « Ainsi, pour qu'une pareille chose ne m'arrive pas, j'ai écrit mon nom sur mes tablettes et, quand je veux signer, je copie ce qui est écrit ».

L'aventure du pèlerin maudit, qui porte le signe du Thau renversé au front, est plus dramatique encore. Son père, Blas Hervas, est lui aussi un grand savant. Son ambition est littéralement encyclopédique : il s'agit de prendre sa revanche sur le monde, en l'enfermant dans un

livre. Ce livre est d'abord un livre unique, imprimé à mille exemplaires à compte d'auteur, dont aucun ne se vend. L'entreprise se transforme ensuite en *Polymathesis*, comportant cent volumes. Après avoir fait proprement relier les cent volumes, après avoir fait un feu de joie de tous ses manuscrits, Hervas croit avoir droit à un voyage. C'est le moment qu'attendait la fortune pour sa vengeance : attirés par la colle de la reliure, une colonie de rats se met à dévorer les livres. Hervas refusa tout son ouvrage, en cent volumes, mais sera obligé de le réduire ensuite à vingt-cinq pour avoir une chance d'être imprimé (p. 508). Voilà l'image d'un livre qui voulait emprisonner le réel, livre dont l'écriture implique une répétition presque infinie de l'acte d'écrire même, livre qui est destiné à rester manuscrit. Au moment de rendre l'âme, Hervas suppliera son fils de se méfier de la sagesse humaine et de ne pas marcher dans ses traces.

Les activités livresques des pères dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* constituent une véritable exploration du rapport entre le monde et l'écriture : le destin est prisonnier de l'écriture, mais il peut se venger.

L'histoire de Marie de Torres, à laquelle il faut une dernière fois revenir avant de conclure, montre bien que la suspicion sémiotique ne s'arrête pas avec l'écriture. L'exploration de la liberté des signes entache également la couche orale du récit. Elle y est, comme l'écriture, liée à l'image du Père. Le vice-roi du Mexique, soupçonné d'être le père de la petite Elvire, fait voeu de l'épouser pour étouffer par une preuve éclatante les doutes sur l'origine d'Elvire. Ce voeu emprisonne son destin et celui de la petite qui, bien évidemment, en aime un autre.

La situation se reproduit dans l'histoire de Frasqueta Salero : le voeu de l'aïeul pèse sur le destin du futur duc d'Arcos, qui déclare à la jeune fille qu'il aime : « Ne pouvant disposer de ma main suivant mon inclination, j'ai résolu de garder mon coeur pour quelque personne plus

aimable que la jeune d'Arcos [...]. Le hasard pourra nous réunir » (p. 391). Le hasard apparaît comme le seul instrument susceptible de briser la nécessité du destin, prisonnier de la parole du Père.

Le père d'Alphonse est lui aussi détenteur d'un livre : le fameux registre blanc des innombrables duels dont il a été soit le témoin, soit le protagoniste. Devenu un véritable catéchisme du code de l'honneur, le livre est copié et consulté par quiconque a une question d'honneur délicate à régler. Le code de l'honneur, la fidélité à la parole donnée sont les préceptes, consignés dans le livre du père, qui déterminent le destin d'Alphonse. Dans la première journée, il jure aux deux étranges femmes qui partagent sa couche dans la Venta Quemada de ne jamais trahir le peu qu'il sait du secret des Gomelez. Ses compagnons lui reprocheront à plusieurs reprises « son attachement presque religieux à la parole donnée », vestige de l'héritage paternel. Dans cette perspective, il faut poser la question que peu de lecteurs de ce livre se sont posée : pourquoi Alphonse écrit-il son journal ? Le livre nous révèle en effet le secret qu'il a promis de ne jamais révéler. Révéler le secret, écrire enfin un livre — qui efface ensuite ses propres limites — est pour Alphonse une manière de se délivrer de la tutelle du père, détenteur du livre contenant le code réglant son destin (17).

(17) Soulignons que même si l'Avertissement était de la main de Potocki, il n'indexerait que la traduction du manuscrit et non sa publication. Dans l'épilogue, le manuscrit est destiné aux seuls descendants des van Worden-Gomelez. Consigné dans un livre, le labyrinthe n'en reste pas moins un secret de famille, comme le souligne François Rosset : « Et de même que le héros n'a plus besoin de son père pour affronter le monde, la carrière, les caprices de la fortune, ce journal, le roman que nous venons de lire, peut être abandonné dans une cassette métallique aux hasards de l'histoire. Alphonse ne sera pas plus déçu que son père dans ses intentions : son manuscrit fera bien la carrière espérée et retombera dans les mains d'un descendant de l'auteur. Rien ne se perd, tout se retrouve : Alphonse reverra ses épouses et ses enfants et le manuscrit rentrera lui aussi, trois générations plus tard, dans le cercle des van Worden-Gomelez » (*op. cit.*, p. 199).

Les avatars et la narrativisation de la parole performative, qui est elle aussi liée à l'autorité paternelle, mériterait sûrement un examen approfondi.

*

* *

Le moyen d'échapper au destin réglé par le père et à la tutelle du livre est le voyage. Le père de Giulio Romati, le narrateur du récit gothique, est envoyé en voyage par le père qui veut l'arracher à ses livres. Il en va de même de tous les personnages principaux. Enfin le destin des voyageurs est de se trouver réunis un jour dans la Sierra Morena, où ils se racontent leurs histoires. Lieu de l'errance, lieu de la narration orale, lieu fraternel, la Sierra Morena est l'exact opposé du lieu du père, qui est celui de l'écriture, emblématisé par le nom du libraire madrilène: Moreno. Moreno est à Morena ce que le Père est au fils et ce que l'écrit est à l'oral.

C'est à Madrid qu'on pourra conclure. Madrid, centre de gravitation des récits, est la ville natale d'Avadoro, le chef des Bohémiens, qui se taille comme narrateur les trois quarts du roman. La scène marquant la séparation du père et du fils, le clivage de l'écriture et de l'oralité, la mise à distance de Moreno par Morena est peut-être la plus emblématique du roman. Le père, don Felipe, est fabricant d'encre. La recette, il l'a trouvée dans un livre acheté chez le libraire Moreno. Ayant fait venir du Toboso une énorme jarre de terre cuite, il améliore la recette en fabriquant de l'encre en grande quantité. Tous les clients de Moreno s'approvisionneront dorénavant chez Don Felipe del Tintero Largo. Or, le petit Avadoro, ayant un jour escaladé une armoire, tombe dans la jarre. On ne peut le sauver de la noyade qu'en brisant le récipient à coup de pilon. Le fleuve d'encre qui inonde ensuite la chambre sera la proverbiale goutte qui fait déborder le vase : Avadoro doit partir. On le retrouvera dans la Sierra Morena après de nombreuses péripéties. En même temps

que la jarre brisée est une manière de tuer le père et d'instaurer le régime de l'oralité qui sera celui de tout le texte, le fleuve d'encre est l'image même du roman. Le texte n'est pas vraiment écrit, il fait tache d'encre, on ne sait où il commence ni où il s'arrête. La figure noire qu'on retrouve au milieu de l'énorme mare est Avadoro, le héros de l'oralité, le narrateur devenu encre, par accident, par hasard.

Jan HERMAN