



**HAL**  
open science

## Le système des pronoms dans le “ Manuscrit trouvé à Saragosse ” du comte Jean Potocki

Jean-Marie Goulemot

► **To cite this version:**

Jean-Marie Goulemot. Le système des pronoms dans le “ Manuscrit trouvé à Saragosse ” du comte Jean Potocki. Guy Serbat. E.Benveniste aujourd’hui, 1, Éditions Peeters, pp.99-104, 1984, Bibliothèque de l’Information Grammaticale, 2-904685-01-4. halshs-01088296

**HAL Id: halshs-01088296**

**<https://shs.hal.science/halshs-01088296>**

Submitted on 27 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.

## LE SYSTEME DES PRONOMS DANS LE MANUSCRIT TROUVE A SARAGOSSE DU COMTE JEAN POTOCKI

L'exposé qui va suivre n'a aucune prétention à la rigueur linguistique. Historien de la littérature et des idées, je me suis ici livré au périlleux exercice de l'analyse hétérodoxe du procès d'énonciation romanesque sur le cas très précis d'un roman du XVIIIème siècle. J'ai utilisé, en praticien sauvage, les catégories avancées par Emile Benveniste dans *Problèmes de Linguistique générale*, dans la section "L'homme dans la langue", chapitres "Structures des relations de personne dans le verbe français", "La nature des pronoms", "De la subjectivité dans le langage".

Le roman ici soumis à cette rude épreuve est *La Duchesse d'Avila ou le Manuscrit trouvé à Saragosse*, roman écrit en français par le Comte polonais Jean Potocki, qui fut partiellement publié au tout début du XIXème siècle et dans sa presque intégralité par les soins de Roger Caillois il y a quelque vingt ans<sup>1</sup>. C'est un roman de structure relativement complexe, en emboîtement ou à étages. Un officier français, en campagne en Espagne, qui dit "je" dans l'Avertissement, raconte avoir trouvé un manuscrit en espagnol qu'il a fait traduire et dont il a assuré la copie. Le roman est, à proprement parler, ce manuscrit, récit à la première personne d'Alfonso Van Worden, divisé en journées et qui contient, à son tour, d'autres récits à la première personne sous le titre d'histoires racontées au héros-narrateur par ceux qu'il rencontre au cours de ses aventures. Croise-t-il, dans un ermitage, un malheureux possédé que celui-ci finit par lui raconter une histoire (la sienne) qui recoupe certains épisodes de l'histoire propre du narrateur. Seules exceptions à cette règle, des histoires intercalées, extraites d'autres livres, comme celui que lit le chapelain de la mère d'Alfonso (*l'Histoire de Trivulce de Ravenne* ou *l'Histoire de Landulphe de Ferrare*) ou encore celui qui enrichit les veillées de l'ermite (Oeuvres de Philostrate). On a donc un enchevêtrement qui peut ainsi se décrire : un encadrement qui met en place le récit matriciel, le récit matriciel lui-même dans lequel le héros-narrateur raconte ses aventures, récit qui est entrecoupé de récits ou de lectures que lui font des compagnons de rencontre ou des témoins de sa vie passée. Si on décompose le récit en ses strates : elles sont au nombre de trois :

### 1. L'avertissement

<sup>1</sup> Sur ce point on verra l'introduction de Roger Caillois à *La Duchesse d'Avila ou le Manuscrit trouvé à Saragosse*, Gallimard, Folio.

2. Les récits des aventures de Van Worden
3. Les récits que lui font ses compagnons d'aventures ou qu'ils lisent dans des livres.

L'originalité du roman de Potocki dont on pourrait croire qu'il n'est après tout, en plus complexe, que la reprise de formes très courantes au XVIII<sup>e</sup> dans l'*Astrée* ou le *Don Quichote*, c'est que tous ces récits, à l'exception des récits lus sont à la première personne.

Si on essaie de décrire les procès d'énonciation tels qu'ils sont narrative-ment mis en scène dans ce roman, on arrive au dispositif suivant :

L'officier français est sujet de l'énonciation de l'avertissement. Cet avertissement fonde le procès de mis en lecture. Par lui, le récit de Van Worden est actualisé : c'est-à-dire lu, par ce double mouvement de trouvaille et de traduction. C'est la condition même d'existence du livre qui est ici racontée. L'avertissement fait accéder *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, non d'un imaginaire ou d'une aventure vécue à un récit, mais d'un récit à une lecture. Dans la suite, le narrateur est toujours le sujet "réel" de l'énonciation de l'ensemble des récits enchassés, qu'ils soient lus ou racontés par ses compagnons de rencontre. Dans ces cas-ci, il existe un sujet apparent de l'énonciation : l'auteur du livre lu ou le *compagnon-narrateur*, et un sujet "réel" qui est l'auteur du manuscrit, Alfonso Van Worden.

Par ailleurs, les récits sont à la première personne dans tous les récits narrés où, alors, se confondent sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé et à la troisième personne dans les histoires lues. Enfin, le narrateur réel, Alfonso Van Worden, s'il demeure toujours narrateur devient aussi allocutaire dans la strate 3. Il est *je* dans la strate 2 et *je/tu* dans la strate 3, puisqu'il y est narrateur (il rapporte ce qu'on lui a raconté) mais aussi allocutaire dans l'énoncé. Ce même dédoublement inversé, apparaît chez les personnages de rencontre qui sont allocutaires de Don Alfonso et narrateurs apparents dans leurs récits.

J'ai décrit jusqu'ici une structure et les modalités narratives d'une énonciation qui se construit autour d'un *je* narratif, spécificité essentielle du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. C'est lui qui, me semble-t-il, travaille d'une manière originale le texte romanesque de Potocki. Sans pour autant résumer en quoi que ce soit l'intrigue, passablement embrouillée par ailleurs du *Manuscrit*, je voudrais évoquer deux de ses motifs fondamentaux. Le héros rencontre deux femmes : Emina et Zibeddé qui sont sœurs et descendent des rois musulmans de Grenade comme le héros lui-même. Elles sont en fait l'incarnation du Diable. Elles séduisent Don Alfonso qui, après une nuit de volupté passée entre leurs bras, se réveille sous un gibet où se balancent deux pendus, les frères Zoto, sans parvenir à comprendre le sens profond de son aventure. Le même épisode se répète comme une scansion tout au long du *Manuscrit*. C'est dire que l'autre est double et que la géméllité face au *je*

du *narrateur-héros* ou des narrateurs de rencontre est un motif organisateur de la trame du roman. Par ailleurs, les histoires enchassées n'ont pas seulement une relation harmonique avec l'aventure matricielle du héros (qui serait la présence du Diable sous les traits séduisants de l'amour et de la volupté) mais des lieux précis d'intersection. Ainsi ce que le héros a vécu comme des transports voluptueux avec ses cousines a été vu par un des narrateurs occasionnels, le possédé Pacheco, comme une scène horrible où leurs corps, ô combien charmants, avaient cédé la place à la laideur maléfique du bouc ou à la pourriture. La richesse, la subtilité de l'organisation des motifs romanesques transparait mal dans ce piteux résumé. Il permet pourtant de repérer le caractère double de l'allocutaire dans la texture romanesque : l'autre et son même, mais aussi, si l'on s'en tient strictement aux définitions de Benveniste, un phénomène de réécriture par deux énonciations à la première personne d'une même séquence narrative.

A la lumière de ce que Benveniste nous apprend sur le système des pronoms et dans un espace tout différent, je voudrais interroger le dispositif énonciatif que je viens de tenter de décrire et plus particulièrement ce *je*, ce dire de la fiction à la première personne qui sous-tend tous les épisodes du *Manuscrit*.

Et tout d'abord le premier *je*, celui de l'Avertissement, censé être proféré par l'officier français, inventeur du manuscrit. Ce *je* fonde le livre. Sa présence n'est pas une nouveauté : il est présent, ce *je* de l'inventeur, dans bien des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse des lettres remises à un témoin dans *Les liaisons dangereuses* ou d'un manuscrit trouvé dans une malle comme dans nombre de récits de voyages utopiques. Il s'agit de la mise en place d'un système de crédibilité tout à fait intéressant à analyser. L'officier français — et ce titre même l'investit de notre confiance — se porte garant de l'existence du manuscrit et non de la réalité des faits qui y sont racontés. Il n'est que son scripteur. Il se pose par là comme un homme d'archive, un strict historien, intègre, besogneux qui a recueilli un document. Et pourtant, c'est en sujet qu'il raconte sa découverte historique. Le temps employé est *l'aoriste* au sens où Benveniste employait ce terme. Mais à la différence du récit historique (ou plutôt du récit à dessein historique, comme le disait plus justement Benveniste lui-même) qui emploie le *il* (3<sup>e</sup>me personne), c'est-à-dire ce degré zéro, cette non-personne, c'est ici le *je* qui est employé. On pourrait d'ailleurs réécrire l'avertissement selon les modalités du récit historique. La phrase écrite par Potocki : "Officier dans l'armée française, je me trouvai au siège de Saragosse . . ." deviendrait "Un officier dans l'armée française se trouva au siège de Saragosse . . .". Alors, comme le dit Benveniste, "les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire"<sup>2</sup>. Si on en revient au texte de l'avertissement tel que l'a composé

<sup>2</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale*, I, Paris 1966, p. 241.

Potocki, on a un discours hybride. Si l'on s'en tient strictement aux définitions de Benveniste, on a mise en scène de quelqu'un s'adressant à quelqu'un (discours) qui est absent, perdu dans les nimbes d'une communication à venir et récit historique en ébauche.

Et ce *je* est-il ici "la personne qui énonce la présente instance du discours contenant je"<sup>3</sup> ? Peut-on dire tout sèchement que "le je se réfère à l'acte du discours individuel où il est prononcé et (qu'il en désigne le locuteur"<sup>4</sup> ? En fait, ici le *je* du scripteur-inventeur s'efface si vite qu'on se demande pourquoi il a besoin de se désigner dans cette invitation à lire. Pour le comprendre, il faut interroger l'effet de légitimation du romanesque au XVIIIème siècle. Le roman se mesure alors à l'histoire. Qu'on se rappelle les débats célèbres dans les années 1740 sur la vérité romanesque et la vérité historique, la Préface de Jean-Jacques Rousseau à *La Nouvelle Héloïse*. Accusé de fausseté, de tromperie, le roman se met en scène comme transcription du vrai, de ce qui a été. Il multiplie les effets de réel, il efface, gomme, occulte la figure du romancier en même temps qu'il pose un sujet comme responsable et garant de ce qui est dit, comme instance légitimatrice. La présence du *je*, obsédante dans le discours romanesque au XVIIIème siècle, montre, non pas cette montée de l'individualisme bourgeois dont on nous rebat les oreilles, mais le fait que la personne, le sujet sont désignés — Rousseau est passé par là — pour fonder la vérité. En même temps que se constituent le récit historique, la méthode historique elle-même, le roman investit le *je* du principe de réalité. D'où cet hybride, ici.

Tout ce qui précède s'applique à l'ensemble du roman à la première personne, au *je* d'Alfonso Van Worden. Il me paraît évident que si l'on s'en tient à un premier niveau d'analyse, le *je* du principal narrateur est d'abord garant de la véracité de ses aventures. Il légitime, rend crédible, fonde sur le sujet unique la véracité de ce qui est dit. Il est à la fois sujet de l'énonciation et de l'énoncé, mais il est aussi garant parce que sujet de l'énonciation et de ce qui est raconté par chacun des autres personnages qu'il inclut dans son propre récit. A bien des égards, il joue le rôle de l'officier français de l'Avvertissement que j'ai évoqué plus haut. Le narrateur dans la strate 3 se trouve, lui aussi, dans la position de l'historien archiviste qui rapporte le document, l'authentifie comme *tel* sans avoir à juger de la vérité de son contenu.

Je voudrais aller plus loin dans cette errance interprétative en souhaitant pourtant ne pas trop offenser la rigueur de l'instrument linguistique. Je tenterais maintenant de voir à quoi peut répondre, dans l'énonciation romanesque, la célèbre formule d'Emile Benveniste sur l'appropriation, par la subjectivité du *je* du locuteur, de la langue tout entière. Je dirai que le *je*,

<sup>3</sup> Id., p. 262.

<sup>4</sup> Ibid.

sujet de l'énonciation désigné s'approprie la codification romanesque, c'est-à-dire l'ensemble des conventions qui constituent l'effet de réalité, de vérité, ce qui fait qu'une histoire racontée constitue le sujet qui la raconte comme une voix propre entre le récit historique et le discours et qui, au-delà de ce qui la pose comme étrangère et impersonnelle, semble s'adresser à chaque lecteur comme en un échange singulier. Ce qui permet le *je* du roman à la première personne, c'est l'installation dans une situation singulière et pourtant codifiée de discours, ou plus exactement dans son apparence. On l'appellera en hommage à Emile Benveniste, "appropriation de l'espace romanesque" qui se donne comme espace vrai, ou encore "appropriation de la codification narrative" à effet de réel, qu'importe ici. Le roman peut produire cet effet de fiction vraie en ayant recours à quelques-uns des traits qui définissent la situation de l'homme de langage.

Mais il est vrai aussi que ce *je*, subjectivité narrative mise en scène comme telle, permet une focalisation des temporalités mises en œuvre dans l'espace romanesque. Le roman à emboîtement est menacé par un éclatement des temps. Tout y est passé, mais ce qui est passé est inscrit dans le présent d'énonciation. Les actions des strates 2 et 3 sont autant de passés, divers, distribués, éclatés par rapport à ce présent de l'instance énonciative. Ce que le *je* rétablit, c'est un lieu d'ancrage, un repère de mesure, un méridien de référence à partir duquel peuvent s'organiser passé et futur. Le *je* constitue "l'être de langage" en même temps qu'il inscrit le langage dans une temporalité mesurable. Il en est de même dans la structuration narrative du roman.

Mais si le roman est discours, il constitue par conséquent une situation de communication au sens où Benveniste remarque que "toute énonciation suppose un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière"<sup>5</sup>. L'auteur, bien sûr, au-delà du sujet de l'énonciation narrative à la première personne, telle que je l'ai présentée, est un locuteur muet. Muet, mais actif, soumettant à une stratégie, à une manipulation à un ensemble d'effets. Ceci, c'est le cadre général de la communication que met en place la fiction, toute fiction, mais que souligne et accentue l'emploi de la première personne. A un autre niveau, dans la texture du roman, Alfonso Van Worden et l'officier jouent ces rôles, puis ce sont Alfonso et ses interlocuteurs. A l'intérieur de chaque strate apparaissent des mises en scène de communication, de pratiques de la parole. On peut s'interroger sur cette construction narrative en abîme de la communication. Qui est ce *tu* ? Ce *tu* que Benveniste définissait comme une personne non-subjective, à la différence du *je*, personne éminemment subjective. Au titre des hypothèses folles dont cet exposé est semé, je propose d'avancer que le *tu* allocutaire, mis en scène dans les strates 2 et 3 représente d'abord une illustration exemplaire

<sup>5</sup> Id., p. 242.

des thèses de Benveniste puisque le *je* et le *tu* sont bien ici *inversibles*. Alfonso qui est *je* devient *tu* en restant pourtant *je*. Il y a là véritablement, concrètement la mise en scène narrative de cette *unicité*. Mais allons plus loin pour repérer quelque chose qui soit véritablement spécifique au discours romanesque par rapport à d'autres types de discours. Je vais en référer, à titre d'hypothèse, à des effets de "brouillage" dans le système et dans les données du système des pronoms.

Tout d'abord il y a un *nous* que le motif de la géméllité semble fausser. Il s'agit bien de ce que Benveniste appelle la personne amplifiée, puisque la géméllité n'est qu'une figure ici d'un *je* auquel elle se résume comme le prouve le fait qu'Alfonso épouse en même temps ses deux cousines. Sans que je puisse, en l'état de ma réflexion, le formuler clairement, je vois dans cette étrange figure incestueuse et jumelle, non seulement une illustration narrative d'une réalité langagière, mais une fait de brouillage du code narratif.

Le *tu* est muet. J'entends le *tu* lecteur dans la situation de communication qui est le socle dans lequel se construit le roman de Potocki. Il est un *tu* dans le *je*, sans doute, mais la personne non-subjective ne me semble pas rendre compte d'un procès propre au roman. Le roman est une stratégie, une machine à effets. Il construit et assigne une position de lecture au lecteur qu'il porte dans l'acte d'écrire lui-même. Ce qui brouille cette place du *tu* absent, c'est justement le protocole de lecture que produit toute écriture fictionnelle, et tout spécialement celle à l'œuvre dans *le Manuscrit trouvé à Saragosse*.

Il y a un problème du *il* énonciatif. Il est présent dans les histoires lues. C'est bien évidemment une forme de non-personne puisque *je* dit *il*, mais ce *il*, je l'ai souligné, renvoie à des récits venus de livres. Sans doute, par leur présence dans le livre, prennent-ils une valeur exemplaire et jouent-ils le rôle de preuves absolues. Ils rejoignent, par un effet d'harmonique, l'avertissement lui-même. La voix qui les raconte n'est que transcription et éveil, un peu comme le geste de l'officier qui arrache à l'oubli et à la poussière du temps le manuscrit de Don Alfonso. Plus que non-personne, forme non-personnelle de la "flexion narrative", le *il* met en scène une monstration, la geste de l'écriture, cette énonciation du récit à dessein historique, à effet de vrai qui joue le même rôle que la maxime ou la sentence qui coupe formellement l'énoncé de son énonciation et constitue une parole qui semble ne venir de nulle part, comme si la vérité jaillissait hors de toute personne et de tout sujet. La présence du *il* montre dans le roman la coexistence de deux légitimations de l'écriture fictionnelle : instance du *je* qui l'inscrit dans une pratique du discours, instance du *il* qui l'installe dans le récit historique, comme si par là, la fiction romanesque désignait sa nature : arbitraire se donnant comme vrai, monde de mots qui veut faire croire qu'il renvoie à un référent historique.