



Jean Potocki : le travail du temps

Autour d'un bicentenaire

Volume coordonné par

François ROSSET & Dominique TRIAIRE



Presses universitaires de la Méditerranée

Jean Potocki : le travail du temps

Autour d'un bicentenaire

« Collection des Littératures »

Directrice de collection

Marie BLAISE

Cette collection publie des recueils d'articles ou des monographies consacrées aux études littéraires ainsi qu'aux liens que la littérature entretient avec les grands domaines de la pensée et des arts. Elle comprend trois séries :

– *Le Centaure*. « Dans la fierté de mes forces libres, j'errais, m'étendant de toutes parts dans ces déserts. » (Maurice DE GUÉRIN)

La série *Le Centaure* propose des travaux d'histoire et de théorie de la littérature. Elle est ouverte au questionnement interdisciplinaire et à toutes les orientations critiques et méthodologiques dès lors qu'il est question de littérature, des formes et des visées qui lui sont propres. Le conseil scientifique du *Centaure* est constitué de membres représentatifs de la diversité des équipes de recherche en littérature de l'université Paul-Valéry Montpellier 3 et de chercheurs internationaux.

– *Imprimatur* se consacre à l'édition ou à la traduction de textes rares, du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle; chaque texte édité est accompagné d'un appareil critique, philologique et historique.

– *Le Spectateur européen/The European Spectator* est une série bilingue (français/anglais), avec comité de lecture, qui accueille, d'une part, des études portant sur des faits culturels, nationaux et internationaux, propres au XVIII^e siècle, envisagés principalement sous l'angle de la circulation des idées et des formes en Europe, et, d'autre part, des travaux interrogeant le phénomène des Lumières en tant que tel.

Le Spectateur européen/The European Spectator is a peer-reviewed bilingual series (French/English). It is devoted to studies on both national and international cultural aspects of the eighteenth century, focusing more particularly on the circulation of ideas, forms and genres in Europe at that time. It also publishes works which seek to explore the various conceptions of the Enlightenment.

« Collection des littératures »

Série *Le Centaure*

Jean Potocki : le travail du temps

Autour d'un bicentenaire

Volume coordonné par

François ROSSET et Dominique TRIAIRE

2019

Presses universitaires de la Méditerranée

Cet ouvrage a été publié avec le concours de l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (U.M.R. du CNRS 5186).



Illustration de couverture :

Photomontage PULM, 2019 d'après un dessin de Jean POTOCKI,
Cahier de Poznań, F. 31 et d'une photographie de Christina FERNÁNDO,
Cerro del Hierro, Séville, Espagne, 2009.

Mots clés :

Jean Potocki, Pologne, Littérature, Histoire, Inédits

Tous droits réservés, PULM, 2019.

ISBN 978-2-36781-292-2

Liste des abréviations

<i>Biographie</i>	ROSSET François et TRIAIRE Dominique, <i>Jean Potocki – biographie</i> , Paris, 2004, 510 p.
CAIEF	<i>Cahiers de l'Association internationale des études françaises</i> , vol. 51, mai 1999, p. 95-178.
<i>Europe</i>	<i>Europe — Jean Potocki</i> , n° 863, mars 2001, p. 1-198.
FRAISSE	FRAISSE Luc, <i>Potocki et l'imaginaire de la création</i> , Paris, 2006, 424 p.
HAUGEN	HAUGEN Marius Warholm, <i>Jean Potocki : esthétique et philosophie de l'errance</i> , Louvain, 2014, 488 p.
HERMAN, 1999	HERMAN J. et HALLYN F. éd., <i>Le topos du manuscrit trouvé</i> , Louvain, 1999, 532 p.
HERMAN, 2001	HERMAN J., PELCKMANS P. et ROSSET F. éd., <i>Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes</i> , Louvain, 2001, 284 p.
KLENE	KLENE É., RANOCCHI E., WITKOWSKI P. B. éd., <i>Jean Potocki à nouveau</i> , Amsterdam-New York, 2010, 434 p.
KLENE, 2018	KLENE É. éd., <i>Sur les traces de Jean Potocki</i> , Oxford, 2018, 286 p.
KOTWICZ	KOTWICZ Władysław, <i>Jan hr. Potocki i jego podróż do Chin</i> , Wilno, 1935, 113 p.
MIDOŃSKA-JOUCAVIEL	MIDOŃSKA-JOUCAVIEL K. éd., <i>Jean Potocki – Pérégrinations</i> , Toulouse, 2013, 206 p.
<i>Œuvres</i>	POTOCKI Jean, <i>Œuvres I-V</i> , éd. par F. Rosset et D. Triaire, Louvain, 2004-2006.
ROSSET et TRIAIRE, 2000	ROSSET François et TRIAIRE Dominique, <i>De Varsovie à Saragosse : Jean Potocki et son œuvre</i> , Louvain, 2000, 332 p.
ROSSET et TRIAIRE, 2005	ROSSET François et TRIAIRE Dominique, <i>Z Warszawy do Saragossy : Jan Potocki i jego dzieło</i> , trad. Anna Wasilewska, Varsovie, 2005, 308 p.
ROSSET et TRIAIRE, 2010	ROSSET F. et TRIAIRE D. éd. , <i>Jean Potocki ou le dédale des Lumières</i> , Montpellier, 2010, 388 p.
<i>Varsovie</i> , 1974	<i>Jean Potocki et le Manuscrit trouvé à Saragosse</i> , <i>Les Cahiers de Varsovie</i> , t. 3, 1974, 306 p.

Deux labyrinthes : Lem et Potocki¹

Marcin Wołk

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

...une histoire en renferme une autre qui en contient une troisième.
Manuscrit trouvé à Saragosse

...la quête est sans fin.
Mémoires trouvés dans une baignoire

I

La relation entre les *Mémoires trouvés dans une baignoire* de Stanisław Lem (1961) et le *Manuscrit trouvé à Saragosse* se noue, bien sûr, dès l'énoncé du titre. On a pu dire, il est vrai, que Lem renvoyait plus généralement au procédé du manuscrit trouvé, si en vogue au XVIII^e siècle², mais il semble que l'allusion soit tout de même plus précise. Elle ne renvoie pas seulement à une certaine convention propre aux premiers temps du roman moderne, mais aussi à un texte concret : le plus célèbre des « manuscrits trouvés », œuvre qui, à sa manière, a mis en question cette convention, notamment par son exposition dans le titre. Généralement, les romans du siècle des Lumières déguisés en documents authentiques affichaient en titre le nom ou les noms des protagonistes tout en précisant encore le contenu de l'œuvre (ex : *Pamela, ou la vertu récompensée*). C'est dans le sous-titre, la préface ou d'autres paratextes que l'on trouvait une information sur l'origine du texte

1. Ce texte a été publié en polonais dans le livre de M. WOŁK, *Głosy labiryntu, Od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier*, Toruń, 2009, p. 146-166, trad. F. Rosset.

2. A. STOFF, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa-Poznań-Toruń, 1983, p. 128.

qui était présenté par exemple comme une collection de lettres trouvées (ou réunies) par quelqu'un et sur les motifs de la publication (chez Richardson : « inculquer les principes de la religion et de la morale d'une manière si aisée et touchante, qu'on les rende agréables et utiles aux lecteurs peu avancés en âge³ ») ; l'auteur se trouvait alors indirectement désigné comme l'éditeur de ces documents.

Le fait que Potocki ait escamoté dans son titre toute donnée relative à ses personnages et au contenu de l'œuvre, pour se limiter à une information sur la forme et l'origine du texte, peut être tenu pour une opération consciente et signifiante. François Rosset rappelle que l'histoire d'un manuscrit trouvé est « un procédé déjà usé au temps de Potocki » et que le titre choisi par l'auteur « (après bien des hésitations et quelques autres tentatives) focalise l'attention sur le travail de l'écrivain, non sur le contenu de l'œuvre⁴ ». On put donc soutenir que le *Manuscrit trouvé à Saragosse* se présente comme une parodie de manuscrit trouvé, de même que la « Préface » aux *Mémoires trouvés dans une baignoire* est une parodie de science-fiction⁵. Toutefois, ce n'est pas seulement la structure du titre de son modèle que parodie le texte de Lem en le caricaturant au passage par la substitution de l'exotique Saragosse par une baignoire ordinaire qui est même comique dans ce contexte. Cela correspond à la tonalité grotesque de l'œuvre où la trame plutôt dramatique et la réellement profonde problématique philosophique sont enrobées dans une langue pleine d'inventivité, une tendance à la déformation, au bizarre, au jeu gratuit qui s'empare de tout, y compris de la tradition littéraire.

Outre sa dimension métalittéraire et le simulacre de document authentique qu'il présente, le roman de Lem partage aussi avec le *Manuscrit* certains motifs et éléments d'intrigue. Le château de Cassar-Gomelez aux multiples étages creusés dans la montagne et les autres constructions compliquées qui apparaissent dans le *Manuscrit* (par exemple le labyrinthe d'Osymandias visité dans sa jeunesse par le scheik des Gomelez) peuvent être perçus comme des modèles du Troisième Pentagone inventé par Lem. Cet Édifice sera d'ailleurs détruit comme l'est aussi le château de Potocki : à la suite d'un tremblement de terre provoqué artificiellement (un tremble-

3. Samuel RICHARDSON, *Pamela ou la vertu récompensée*, trad. d'A.-F. Prévost, Amsterdam, 1742, t. 1, les préfaces ne sont pas paginées.

4. F. ROSSET, « Labirynt Jana Potockiego », *Tygodnik Powszechny*, 14, 1996, p. 16. Voir aussi « Pourquoi Saragosse ? », dans ROSSET et TRIAIRE, 2000, p. 189-202. L. KUKULSKI a aussi commenté l'évolution du titre du roman (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, Varsovie, 1965, postface).

5. Sur la dimension parodique du *Manuscrit*, voir F. ROSSET, *Le Théâtre du romanesque : le Manuscrit trouvé à Saragosse, entre construction et maçonnerie*, Lausanne, 1991, et D. TRIAIRE, « L'effet comique dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », dans ROSSET et TRIAIRE, 2000, p. 235-252.

ment de terre naturel — ou surnaturel — renverse également le château de la princesse de Monte-Salerno dans le récit du chef des Bohémiens). Tous les souterrains du *Manuscrit*, à commencer par la grotte des sept dormants évoquée lors de la première Journée par Émina, fournissent un refuge à des communautés religieuses persécutées. L'Édifice de Lem, lui, est le dernier asile des adorateurs de Kap-Eh-Thaal⁶. À l'État secret des Gomelez tendant à imposer sa domination sur le monde arabe et à étendre l'influence d'un islam rigoureusement soumis à la doctrine et s'efforçant d'infiltrer les gouvernements des pays chrétiens par l'usage généralisé de la méthode du complot, correspond exactement la structure institutionnelle du Pentagone où se développent des plans de conquête du cosmos, sous le principe de la surveillance de tout le monde et de la suspicion généralisée relative au trafic de significations chiffrées.

Même la salle de bains, asile et prison du héros de Lem ressemble à une variation sur des thèmes du *Manuscrit*. Son premier modèle, tout aussi ambigu, peut être ce « bain des démons », « l'une des plus belles grottes [...] où l'on pouvait jouir de la fraîcheur et même se baigner », lieu annoncé comme particulièrement propice pour recevoir un homme qui « avait autrefois un goût prodigieux pour les romans », alors que « les habitants de la Sierra Morena n'osent en approcher, et s'entretiennent les soirs des choses étranges qui s'y passent⁷ ». Dans le même registre, on peut reconnaître une autre réminiscence du *Manuscrit* dans cette baignoire sarcophage où le héros de Lem sera finalement enfermé avec son manuscrit et qui fait penser au passage suivant de Potocki : « je parvins à un caveau où je vis un tombeau en marbre blanc, éclairé par quelques lampes, et un vieux derviche qui récitait des prières⁸ », passage qui reprend le motif de la descente dans le souterrain des Gomelez effectuée par Gonzague de Cordoue dans le récit de la première journée du roman : « il n'y trouva qu'un tombeau et des livres, se moqua hautement de tous les contes qu'on lui avait faits et se hâta de retourner à Valladolid⁹ ».

Des ressemblances entre les deux œuvres peuvent être observées dans la construction des personnages principaux. Cela concerne aussi bien leur naïveté (la réaction du héros des *Mémoires* à l'invitation d'un des officiers — « Je ne voyais aucune raison de m'y opposer », p. 36 — semble presque

6. La façon dont Lem déforme les noms « du passé » qui apparaît dans la « Préface » aux *Mémoires* peut être perçue comme un autre lien avec le roman de Potocki où nous trouvons la même figure, mais inversée : la déformation de noms contemporains par la mise en lumière de leur étymologie, comme dans le cas de Gebal-Taher — Gibraltar.

7. *Œuvres IV*, 1, p. 412-413.

8. *Œuvres IV*, 2, p. 310.

9. *Ibid.*, p. 19.

directement tirée du roman de Potocki) que le sérieux avec lequel ils considèrent la mission qui leur a été confiée :

Je lui répondis que ce choix pouvait convenir à des voyageurs ordinaires, mais que le roi don Felipe Quinto ayant eu la grâce de m'honorer d'une commission de capitaine aux gardes wallonnes, les lois sacrées de l'honneur me prescrivaient de me rendre à Madrid par le chemin le plus court, sans demander s'il était le plus dangereux¹⁰.

Dans les deux œuvres, le mystère de la « puissante organisation » qui prend en main le sort du héros est illustré par l'espace de fonctionnement de celle-ci, comparée à un labyrinthe. Chez Potocki, c'est l'enchevêtrement des grottes, en partie naturelles et en partie creusées par les hommes qui est labyrinthique ; c'est ce monde souterrain visité par Alphonse comme par d'autres personnages liés à lui. Mais même à la surface, en plein jour, les montagnes de la Sierra Morena et la chaîne des Alpuharras sont présentées comme un espace séparé du reste du monde, fermé, régi par ses propres lois et difficile d'accès, non pas tant à cause des obstacles posés par le relief, mais du fait des limites imposées au regard, de la complexité de la topographie et de la multiplication des chemins et bifurcations :

Nous descendîmes les montagnes et tournâmes dans de creux vallons ou plutôt dans des précipices qui semblaient atteindre aux entrailles de la terre. Ils coupaient la chaîne des monts de tant de directions différentes qu'il était impossible de s'y orienter ni de savoir de quel côté l'on allait¹¹.

Dans ces conditions, le voyageur, surtout s'il ne dispose pas des services d'un guide (ou si son guide l'a abandonné), est condamné à errer et à revenir plusieurs fois au même point, comme dans un labyrinthe, justement¹². Tel un héros antique, Alphonse van Worden se présente devant la porte de ce labyrinthe, s'y introduit vaillamment et s'avance, en solitaire, sur le chemin tortueux qui se présente devant lui, puis, sa mission accomplie et le prix généreux de ses efforts reçu, il peut quitter cet « espace d'étrangeté » et retrouver le droit chemin de sa vie : celui que tracent l'honneur, la vertu et le service de Sa Majesté.

Dans le roman de Lem, le monde exclusivement souterrain se déploie en suivant les innombrables corridors de l'Édifice. Rappelons que cet univers est présenté avec insistance comme coupé du monde extérieur : les pièces, dans l'Édifice, sont dépourvues de fenêtres, la vie des fonctionnaires s'y déroule sur un rythme qui lui est propre, indépendamment des heures du jour et de la nuit ; quant au fonctionnement de l'institution elle-même, il a pour principal objectif de retenir le flux d'information entre l'intérieur de

10. *Œuvres IV*, 2, p. 4.

11. *Ibid.*, p. 50.

12. Voir HAUGEN (n.d.t.).

l'Édifce et le reste du monde. Quand le protagoniste s'approche de la sortie, il n'arrive pas à franchir la Porte entrouverte (p. 278). Peut-être parce que, dit-il, ce serait une fuite, une capitulation face à l'énigme écrasante du bâtiment ou alors parce qu'il sait ou pressent que la vie en dehors de l'Édifce n'est pas possible. On ne sait même pas si le héros est arrivé un jour dans l'Édifce, puisque nous le rencontrons alors qu'il est déjà engagé dans l'arpentage infini des corridors, le long des rangées de portes identiques. Le motif du labyrinthe qui, chez Potocki, prend la forme d'un prolongement imprévu, mais nécessaire du voyage, devient chez Lem une figure absolue. Le labyrinthe n'y est plus un « espace de l'aventure » particulier, comme dans le *Manuscrit* ; il est devenu l'« espace de la vie », le seul lieu de vie possible¹³.

L'Édifce présente une double stratification, avec sa partie officielle et sa partie souterraine, souterrain du souterrain, ce qui ne manque pas de rappeler la double dimension spatiale du *Manuscrit* de Potocki où le labyrinthe des montagnes désertes s'étend horizontalement, tandis que le royaume souterrain des Gomelez se déploie dans la verticalité. Observons d'ailleurs que ce qui est obscur, compliqué et désordonné, dans ce roman, c'est ce qui est à la surface, la Sierra Morena, « sombres montagnes ». Au-dessous se cache le monde éblouissant de la limpide géométrie, accessible aux seuls initiés. La spirale d'escaliers aux « deux mille marches¹⁴ » mène à d'immenses richesses, tandis que les caves de l'auberge abandonnée de la venta Quemada conduisent à « une salle bien éclairée au milieu de laquelle était une table garnie de trois couverts et couverte de vases du Japon et de carafes de cristal de roche », puis jusqu'au lit des belles Maures¹⁵. C'est le contraire chez Lem : l'ordre et la clarté sont plus près de la surface. Plus bas règnent la pénombre et le chaos qui couvrent des choses évidemment bien différentes de la vérité rationnelle de l'Édifce convoitée par le héros.

Dans les deux romans, c'est au centre du monde représenté que se rencontrent la structure de l'espace et l'organisation qui l'occupe. Dans le *Manuscrit*, on trouve au milieu de ce monde le trésor caché auquel on accède faisant pivoter l'une des parois du caveau enfoui sous terre ; quant à la personnalisation de ce centre, elle est assumée par le scheik des Gomelez « coiffé d'un turban blanc » et assis sur « un trône d'or¹⁶ » (*IV*, 1, p. 541). Les *Mémoires* ont aussi leur trésor et leur « scheik » qui ne sont qu'apparemment différents. Le coffre-fort qui doit renfermer les documents les plus

13. C'est ainsi que M. Głowiński a défini la différence principale dans l'usage du motif du labyrinthe entre la littérature ancienne et la littérature contemporaine : *Mity przebrane*, Kraków, 1990, p. 152.

14. *Œuvres IV*, 1, p. 567.

15. *Œuvres IV*, 2, p. 10.

16. *Œuvres IV*, 1, p. 541.

secrets est un des endroits les plus faciles d'accès ; le héros y parvient dès le premier jour qu'il passe dans l'Édifice. Plus tard il s'avérera qu'il y a encore bien d'autres trésors du même type. L'amiradier (l'officier du plus haut rang) est aussi un vieillard, mais infantilisé, atteint de démence, son corps ne se maintenant entier que grâce à la rigidité de son uniforme. L'Édifice de Lem n'a pas de centre vers lequel le héros, tel Thésée, pourrait tendre, « c'est un labyrinthe particulier dont le centre — lieu protégé — est à la fois partout et nulle part¹⁷ ».

II

De même que les deux œuvres reposent sur une construction de l'espace analogue, elles se ressemblent aussi pour ce qui regarde l'élaboration de la fable qui repose sur les *topoi* de la vie comme voyage et du voyage comme apprentissage. La trame de Potocki renvoie clairement, bien que de manière parodique, au modèle fondamental du récit didactique exemplaire¹⁸. L'expédition en soixante et un jours¹⁹ se transforme, pour le jeune capitaine des gardes wallonnes, en leçon de vie, en épreuve du caractère, en vérification de la bonne assimilation du système de valeurs inculqué dès l'enfance. Même si le contenu de la leçon ne correspond pas exactement à l'éducation reçue jusque-là par le jeune homme, fondée sur les principes de la religion et de l'honneur, et même si cette leçon n'est pas totalement efficace (le lecteur étant supposé devenir plus clairvoyant que le personnage), Alphonse quitte les montagnes plus riche non seulement en or, mais aussi en expérience formatrice. En cours de route, c'est son courage ainsi que sa fidélité qui font l'objet d'un examen, mais c'est aussi « l'épreuve de l'interprétation, de la capacité à commenter les textes édifiants²⁰ » qu'il doit réussir pour pouvoir reconnaître dans les récits qui lui sont racontés des variations sur sa propre destinée. Car s'il est vrai que le secret des Gomelez ne peut être dévoilé qu'à

17. J. JARZĘBSKI, « Świat jako szyfr », postface à S. LEM, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Warszawa, 1997, p. 246.

18. Au sujet du récit exemplaire, voir S. R. SULEIMAN, *Authoritarian fictions. The ideological novel as a literary genre*, New York, 1983. La dimension parodique de Potocki par rapport à ce modèle est commentée notamment par F. ROSSET, « W muzeum gatunków literackich : Jana Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie* », *Pamiętnik Literacki*, 76/1, 1985, p. 61-62 et 67.

19. Lem n'avait pu connaître que la version polonaise attribuée à Edmund Chojecki où les versions de 1804 et 1810 ont été mélangées pour donner une somme de soixante-six journées, alors que le texte original de Potocki dans la version achevée de 1810 n'en compte que soixante et une. Avant les découvertes de 2002 qui ont permis d'établir ces faits et de les mettre en application dans les nouvelles éditions du *Manuscrit*, le nombre soixante-six a souvent été commenté comme figure de l'infini. Soixante et un se présente plutôt comme le symbole de l'éternel recommencement ou en tout cas de sa possibilité.

20. F. ROSSET, « W muzeum gatunków literackich [...] », art. cit., p. 78 sv.

ceux qui auront « donné des preuves éclatantes de courage, de prudence et de fidélité²¹ », on peut sans doute donner raison à F. Rosset lorsqu'il affirme que derrière les apparences de l'épreuve de courage, c'est principalement « sa capacité à distinguer les objets réels et naturels des objets artificiels, des simulacres, des faux²² » qui est vérifiée.

Chez Lem, on le sait, l'exploration de l'Édifice se transforme en accumulation d'hypothèses interprétatives portant sur les principes de son organisation comme sur le rôle dévolu au héros lui-même. Mais aucune de ces hypothèses n'obtiendra de vérification propre à en confirmer ou infirmer le bien-fondé et les épreuves auxquelles le héros est soumis (pour autant qu'il s'agisse bien d'épreuves et non pas de circonstances qui leur ressemblent seulement) n'ont pas de fin. Ou disons plutôt que le voyage-apprentissage prend fin avec le voyage-vie.

Les narrateurs des deux romans partagent la même tendance à récapituler leurs expériences et à revenir sur leur interprétation. Dès le début de son séjour dans la Sierra Morena, Alphonse van Worden se met « à réfléchir sur ce qui [lui] était arrivé pendant la nuit²³ » ; les jours suivants, il ne se contente plus d'analyser les aventures qu'il a vécues et les histoires qu'on lui a racontées, mais il remonte au commencement de son périple et se prend à « réfléchir avec quelque tranquillité sur tout ce qui [lui] était arrivé depuis [son] départ de Cadix²⁴ ». Bien que tout le monde autour de lui suggère des explications surnaturelles aux événements advenus, le jeune officier se doute très tôt qu'il est victime d'une mystification. Et bien qu'il redevienne par moments la proie du doute, il pose correctement l'hypothèse, dès la dixième Journée, que ses aventures sont générées par un mécanisme que l'on peut « expliquer sans avoir recours aux êtres surnaturels ».

Le héros des *Mémoires* analyse sa situation de préférence dans la salle de bains. « Que s'était-il passé ? » (p. 160²⁵), se demande-t-il en se rasant. Il est vrai que la récapitulation des événements est nettement plus nourrie et détaillée chez Lem que chez Potocki et que l'interpréteur se montre aussi plus acharné, mais il n'en est pas moins incapable de démêler sa situation, tombant régulièrement dans un « marécage de conjectures » (p. 160) qui l'empêche d'avancer. Contrairement aux schémas narratifs fondés sur le processus de maturation, comme c'est le cas dans le *Manuscrit*, le sort du héros des *Mémoires* ne se déroule pas dans le sens d'une progression linéaire (ni d'une quelconque autre forme de progression) qui conduirait d'un état

21. *Œuvres IV*, 2, p. 19.

22. F. ROSSET, « Labirynt Jana Potockiego », art. cit., p. 16.

23. *Œuvres IV*, 2, p. 22.

24. *Ibid.*, p. 99.

25. Les *Mémoires trouvés dans une baignoire* sont cités dans la traduction de D. Sila et A. Łabędzka, Paris, 1975.

d'ignorance à un état de connaissance ; ce qui domine ici, c'est plutôt la progression du scepticisme²⁶.

Dans les deux œuvres, une importance majeure est à accorder aux rencontres faites par chacun des héros avec les autres personnages. Dans le roman de Potocki, ces rencontres ont pour principale fonction de livrer de nouveaux récits qui offrent de nouvelles variations sur le thème des aventures d'Alphonse lui-même. Chez Lem, les rencontres se présentent plutôt, du moins en apparence, comme des épisodes d'initiation. Les interlocuteurs successifs dévoilent au protagoniste certains secrets de l'Édifrice en lui suggérant des éléments d'interprétation. Le vieillard « sous-écouteur » (p. 43) développe devant le novice une vision des services spéciaux produisant, pour tromper les agents de l'Antiédifice, un million de versions de plans secrets qui sont toutes véridiques, bien qu'elles se contredisent les unes les autres. Le spécialiste du Service du Chiffre lui explique que « tout, absolument tout est code » (p. 89). L'un des événements les plus importants pour le héros est la conversation qu'il a avec le vieux « membre de l'Édifrice » qui fait prendre conscience au narrateur que son cas n'a rien de particulier, lui apprend ce qui va lui arriver et défait ses dernières illusions quant au sens même de l'activité d'espionnage, tout en sachant que son interlocuteur n'est pas encore en mesure de recevoir de telles vérités : « tu n'es pas encore arrivé au point, ou plutôt au stade où tu pourrais comprendre, et puis même si tu comprenais vaguement, de toute façon, tu n'y croirais pas » (p. 185).

Chez Potocki, nous retrouvons cette image convenue de l'existence comme route à parcourir, route déjà tracée et linéaire, qui se divise en étapes connues de tous ceux qui ont déjà accompli le segment concerné. L'espace de la Sierra Morena se présente comme une carte figurant l'avenir le plus proche du héros ; van Worden lui-même semble en être conscient : « il ne me restait qu'à voir ce que j'avais à faire pour l'instant, c'est-à-dire le chemin que j'avais à prendre²⁷ ». Le rôle du « vieil espion » est joué ici par Avadoro, le chef des Bohémiens, engagé depuis longtemps au service des Gomelez et parfaitement au courant de l'intrigue ourdie autour d'Alphonse : « Le chef lui-même soutint agréablement la conversation. Il paraissait instruit de mes aventures et m'en présageait de nouvelles²⁸ ». On se souvient aussi que c'est Avadoro justement qui tient le rôle du narrateur (peut-être même de l'auteur) de la plupart des histoires livrées au jeune officier, ce qui

26. Sur les rapports entre les *Mémoires* et le modèle du roman initiatique, voir A. MAZURKIEWICZ, « Powieść inicjacyjna à rebours. Uwagi na marginesie *Pamiętnika znalezionego w wannie Stanisława Lema* », dans W. GUTOWSKI et E. OWCZARZ éd., *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, Toruń, 2003, p. 677-682.

27. *Œuvres IV*, 2, p. 22.

28. *Ibid.*, p. 118.

renforce encore la vraisemblance de son implication dans la mise en scène des spectacles joués pour ce dernier autour de la venta Quemada.

Bien sûr, il y a de grandes différences entre ces deux romans. Ainsi, lorsque le héros de Lem rencontre son aîné, il espère davantage une libération de la tutelle de l'Édifice qu'un engagement personnel dans son mécanisme. Au surplus, son interlocuteur paraît engagé dans une partie tout individuelle, comme s'il s'efforçait de jouer un jeu indépendant aussi bien de l'Édifice que de l'hypothétique Antiédifice. Cette méfiance vis-à-vis de l'institution, apparue pratiquement dès le commencement du séjour dans l'Édifice, est un des traits de différence les plus significatifs pour ce qui regarde le fond idéologique entre le roman de Lem et celui de Potocki où l'organisation secrète (une loge maçonnique masquée ?) est toujours plus ouvertement glorifiée. L'état de soumission totale imposé par les forces anonymes de l'Édifice, la sujétion face aux lois de « l'instruction », la vision d'un déterminisme absolu où les hommes sont intégralement remplaçables : tout cela suscite la terreur chez le héros des *Mémoires*. Celui de Potocki, lui, ne semble pas trop bouleversé par la similitude qu'il découvre entre ses aventures et celles des personnages dont on lui raconte ou dont il lit l'histoire. La « préoccupation » d'Alphonse à la lecture des *Relationes curiosae* d'Happelius semble plutôt venir du récit des malheurs de Thibaud de la Jacquièrre, victime de forces impures, que du fait qu'il pourrait se considérer lui-même comme « un second La Jacquièrre²⁹ ». Le jeune officier n'est pas non plus perturbé par la ressemblance de sa propre expérience avec les mésaventures survenues à Velasquez, lui aussi retenu de la même façon dans la Sierra Morena sur le chemin de Madrid (et d'ailleurs, comme il s'avérera bientôt, pour les mêmes raisons). Les motifs du dédoublement des personnages, de la démultiplication des objets, de la répétition des actions apparaissent dans le *Manuscript* avec une fréquence troublante, mais ils ne dépassent jamais les limites d'un *decorum* classique représentant « la peur d'un monde déjà maîtrisé³⁰ ». L'impératif de la liberté individuelle, l'angoisse devant la perte d'identité autant que le spectre d'une totale sujétion sont des déterminations anthropologiques situées encore au-delà de l'horizon mental d'un héros d'il y a deux siècles. Ce sont les expériences historiques du xx^e siècle qui leur donneront toute leur actualité.

Dans les *Mémoires trouvés dans une baignoire*, comme dans bien d'autres œuvres de notre temps, on peut observer un renversement du motif traditionnel du labyrinthe, au moment où s'opère un changement, par l'action du héros, dans une destinée répétitive et cruelle. Thésée, le vainqueur du

29. *Ibid.*, p. 110.

30. C'est dans ce sens qu'apparaît généralement le motif du labyrinthe à l'âge classique ; voir A. OŁĘDZKA-FRYBESOWA, *W głąb labiryntu. Wędrowki po Europie*, Kraków, 1979, p. 279.

Minotaure, devait en être la victime, comme tous ceux qui l'avaient précédé. Une version du mythe nous dit qu'il avait, avec d'autres jeunes Athéniens, participé à un tirage au sort ; une autre version nous le présente comme volontaire. Dans les deux cas, il pénétrait dans le labyrinthe comme un parmi de nombreux autres et il pouvait être tué comme les autres. Grâce à son courage, à sa force, à sa ruse et aux aides extérieures, il mit à mort le monstre, interrompant ainsi pour toujours le cycle infernal du sacrifice et affirmant sa propre et exceptionnelle singularité. On distingue des restes de ce schéma chez Potocki. En revanche, les héros de la littérature labyrinthique du ^{xx}e siècle, et parmi eux bien sûr, le protagoniste des *Mémoires* de Lem, demeurent des individus parmi les autres. S'ils rencontrent dans tel corridor quelqu'un qu'a détruit le séjour dans le labyrinthe, c'est un signe infaillible que le même sort les attend. La loi des séries qui écrase l'individualité s'avère ici inconditionnelle.

III

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* ne raconte pas seulement un monde qui ressemble à un labyrinthe, mais sa structure narrative est elle-même labyrinthique³¹. La construction si compliquée du texte qui rend difficile toute interprétation univoque et contraste nettement avec l'élégance limpide du style, embarrasse et intrigue les lecteurs depuis longtemps. Il n'est pas étonnant que dans les commentaires critiques et historiques relatifs à cette œuvre on voie si souvent apparaître la figure du lecteur égaré derrière laquelle se profilent les commentateurs eux-mêmes, pas toujours enclins à avouer directement leur propre errance dans les plis et replis du *Manuscrit*. Voici quelques fragments propres à illustrer ce phénomène. En 1859, peu de temps après la publication du roman dans la traduction polonaise, Lucjan Siemieński écrivait :

Je ne souhaiterais à personne de suivre un plan aussi tarabiscoté que celui suivi par Potocki dans son roman ; on y rencontre une telle profusion de personnages et d'événements que le lecteur même le plus sagace, incapable d'embrasser tout l'ensemble, se sent déconcerté et jetterait le livre avec colère si, à chaque montée d'impatience, un nouveau récit ne venait, comme par enchantement, ressaisir sa curiosité et son attention³².

31. Voir Claire SUEMATSU, « Le récit labyrinthique : avatars et fonctions de l'enchâssement dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », *études de Langue et de Littérature*, 62, mars 1993, p. 29-41.

32. L. SIEMIENSKI, « Bogactwo fantazji i romansie powieść Jana Potockiego », dans *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848-1858*, Warszawa, 1859, t. 2, p. 227-228.

Quelques années plus tard, c'est Stanislaw Tarnowski qui prenait en pitié le lecteur que l'étrange romancier conduit par le bout du nez :

Toutes ces histoires finissent toujours par revenir à cette sombre affaire des Gomelez. Quelque chose se trame, quelque chose de grand mijote dans les souterrains de la Sierra Morena, mais quoi ? Qu'est-ce que cela signifie, où cela mène-t-il, qu'est-ce que veut l'auteur et à quoi pense-t-il ? Tout au long du roman, le malheureux lecteur se casse les dents sur ces questions, en vain. Au début, lorsque le héros Alphonse refuse de se confesser pour ne pas devoir manquer à sa parole d'honneur, on imagine que l'auteur voudra montrer qu'un homme peut passer toute sa vie en s'appuyant sur le seul code de l'honneur, sans l'aide des sentiments, ni des pratiques religieuses. Mais bientôt, cette hypothèse s'avère fausse et c'en est une autre qui se profile. Quand le cabaliste juif fait la leçon sur la sagesse de la Mishna et du Talmud, quand le Juif errant se lance dans une explication des mythes égyptiens en y discernant des éléments premiers qui se retrouvent dans le christianisme, dans le judaïsme et dans l'islam, quand l'Espagnol Velasquez apporte la preuve mathématique de la Révélation du christianisme, le lecteur se réjouit en pensant qu'il a compris que le sens du roman est de montrer que toutes les religions se valent et que le choix de l'une ou de l'autre n'a pas vraiment d'importance. Mais l'auteur se dérobe aussitôt : toutes ces disputes n'auront été qu'un épisode, secondaire par rapport à ce qui prend le dessus et qui est le mystérieux complot des Gomelez étendu dans le monde entier. On en déduit alors, cette fois-ci avec certitude, que l'auteur est un de ces sujets du XVIII^e siècle et que les Gomelez sont des illuminés, des francs-maçons ou quelque chose d'analogue. Cette impression nous accompagne jusqu'au bout et là, nous apprenons que le but de toutes ces opérations secrètes visait seulement à restituer aux Maures leur domination en Espagne [...]. En tant que dernier descendant mâle de la famille, Alphonse était nécessaire à l'accomplissement de ce plan [...]. Tout ce par quoi il a dû passer n'était qu'une série d'épreuves : les mystères et les fantômes de l'auberge abandonnée, les geôles de l'Inquisition, l'ermite, le cabaliste, le possédé, le Juif errant, tout était joué. Donc tout cela n'est qu'un conte sans but et sans intention particulière³³.

Aleksander Brückner écrivait de son côté que le lecteur recevait chez Potocki beaucoup d'impressions diverses, mais qu'il devait être finalement « ennuyé par ce récit qui s'interrompt sans cesse pour laisser la place à de nouvelles histoires, nous fait perdre le fil, comme dans les romans orientaux³⁴ ».

Il est par ailleurs significatif, pour ce qui regarde la réception du *Manuscrit*, que depuis au moins l'*Histoire de la littérature polonaise* de Julian Krzyżanowski (1939), pratiquement tous les commentateurs du roman relèvent les paroles prononcées par Vélasquez aux vingt-huitième et vingt-neuvième Journées au sujet de complexité du récit d'Avadoro³⁵ :

33. S. TARNOWSKI, *Romans polski z początku XIX-go wieku*, Kraków, 1871, p. 58-59.

34. A. BRÜCKNER, *Jana hr. Potockiego prace i zasługi naukowe*, Warszawa, 1911, p. 31.

35. Voir J. KRZYŻANOWSKI. *Historia literatury polskiej alegoryzm — preromantyzm*, Warszawa, 1974, p. 522-525. Le caractère métaromanesque du commentaire de Velasquez

En vérité, je redoute extrêmement cette histoire ; toutes celles du Bohémien commencent d'un air fort simple et l'on espère en voir bientôt la fin : point du tout, une histoire en renferme une autre qui en contient une troisième. À peu près comme ces restes de divisions qu'on peut développer en suites qui dans certains cas deviennent infinies. Mais on a des méthodes pour sommer presque toutes les suites. Au lieu que si je veux prendre la somme de tout ce que dit le Bohémien, je n'y trouve rien qu'une extrême confusion³⁶.

Le motif de la désorientation du lecteur est repris chez les commentateurs les plus récents, mais sous une forme quelque peu différente et surtout, sous un autre protocole de valeurs que par le passé :

Devant Alphonse et donc devant le lecteur se déploie un labyrinthe, où chaque piste renvoie à une tradition particulière, qu'elle soit philosophique, religieuse, mythologique ou purement littéraire. Chacun des personnages traîne derrière lui toute une chaîne de signes convenus relatifs aux codes et aux langages propres à ces traditions. Et comme il convient dans un labyrinthe, ces pistes se croisent et se mêlent. Le lecteur-Thésée reconnaît les différents signes, mais il se rend bientôt compte du fait qu'en avançant sur un seul chemin, comme il le pensait, il marche en réalité sur plusieurs simultanément. Le voyage semble infini [...] ³⁷.

La confusion et l'inquiétude du géomètre sont évoquées par les commentateurs comme préfiguration des ennuis qui attendent le lecteur, c'est-à-dire aussi de leurs propres ennuis. Ce n'est pas en vain que Velasquez, le savant qui rêve de trouver une formule permettant d'embrasser et de décrire toutes les manifestations de vie, a aussi des attentes quant à l'ordonnement des romans : « Il m'a toujours paru que les romans et autres ouvrages de ce genre devraient être écrits sur plusieurs colonnes comme les traités de chronologie³⁸ ». Devant la complexité du système narratif du *Manuscrit*, on a publié plus d'une fois des tableaux censés faciliter la compréhension de « qui parle et qui écoute ». Et combien de lecteurs ont établi pour leur propre compte de pareils schémas de relations entre récits et personnages ?

avait déjà été relevé par L. Siemiński selon qui l'auteur « se critiquait lui-même par la bouche du géomètre Velasquez » (art. cit., p. 210).

36. *Œuvres IV*, 2, p. 307. Le traducteur polonais de 1847 a introduit dans ce passage le mot *labirynt* qui ne figure pas dans la version originale. Cette invention du traducteur qui, il est vrai, ne dévoie en rien le sens des phrases écrites par Potocki, a généré bien des commentaires et fondé dans le texte plusieurs interprétations centrées sur la figure du labyrinthe. La publication du *Manuscrit* dans ses deux versions et sur une base philologiquement sûre nous prive de cet utile pivot lexical, mais encore une fois, n'enlève rien à la puissance du fonctionnement de la figure du labyrinthe dans le roman (n.d.t.).

37. F. ROSSET, « W muzeum... », art. cit., p. 61.

38. *Œuvres IV*, 2, p. 290-291. On peut ajouter aujourd'hui, après la mise au jour des deux versions du roman, que l'autocritique de l'auteur a trouvé sa concrétisation dans la version ultime de 1810, beaucoup moins complexe dans sa forme que celle de 1804, comme si Potocki avait non seulement pris au sérieux la critique de son personnage, mais aussi appliqué la recette de composition qu'il suggère. La version de 1810 est en quelque sorte la « mise en colonnes » de celle de 1804 (n.d.t.).

Ce n'est pourtant pas la seule façon de lire proposée par le texte. La passion mathématique de Velasquez suscite l'opposition polie de Torres Rovellas lorsqu'il est question de réduire sa propre vie à une formule mathématique : « En vérité, dit le marquis, j'ai bien cru qu'on pouvait tirer quelque morale de mon histoire, mais non pas la mettre en équation³⁹ ». D'ailleurs, comme le marquis, Alphonse lui-même semble se ranger derrière une conception instrumentale de la lecture où « l'œuvre, indépendamment de son véritable caractère, devient au moment de la réception quelque chose comme un exemple édifiant, l'élément d'une didactique *sui generis*⁴⁰ ». En revanche, la savante Rébecca exprime ironiquement son point de vue, tant envers le commentaire moralisateur d'Alphonse⁴¹ qu'à l'égard des propositions systématiques du géomètre : « Vous avez bien raison, reprit Rébecca, les surprises continuelles ôtent tout intérêt à cette histoire : on ne sait jamais à qui l'on a affaire⁴² ». On peut supposer que ce qui a de la valeur à ses yeux, c'est justement l'imprévu, le bizarre, l'extraordinaire qui caractérisent ces histoires, ainsi que la complexité des relations établies entre elles.

On trouve déjà des témoignages de semblables postures d'interprétation chez certains critiques du XIX^e siècle, par exemple chez Tarnowski qui, constatant l'aspect « conte » du *Manuscrit*, ajoutait : « oui, c'est un conte, mais un conte écrit avec un tel talent et une telle fantaisie qu'il pourrait fournir de la matière à cent romans et qu'il est plus captivant et plus intéressant à lire que cent romans⁴³ ». Mais ce sont quand même nos contemporains qui ont manifesté le plus souvent cette « attirance suspecte pour le vertige, ce désir malsain d'aliénation, cette fascination du néant⁴⁴ ». Ce qui avait été vu par le passé comme une simple fantaisie féérique ou comme une bizarrerie narrative propre à troubler la réception du message éclairé et rationaliste du roman, est perçu aujourd'hui comme le cœur même du sens, un sens bien différent de celui qu'on attribuait au *Manuscrit* il y a cent ans et plus. Ce qui est mis en avant désormais, c'est l'expérience de l'obscurité et du mystère de ce monde labyrinthique, plein de pièges tendus, fondamentalement incompréhensible, bien que prodigue de plaisirs particuliers :

39. *Œuvres IV*, 1, p. 446.

40. M. GŁOWIŃSKI, *Dzieło wobec odbiorcy : szkice z komunikacji literackiej*, Kraków, 1998, p. 147.

41. « Je pris alors la parole et je dis que lors de la guerre du Portugal, mon père était très jeune et que l'on ne saurait assez admirer la prudence qu'il avait montrée dans l'affaire du duc de Medina Sidonia » (*Œuvres IV*, 2, p. 291). Ce commentaire concerne le même fragment de récit qui avait suscité les réflexions métaromanesques de Velasquez.

42. *Œuvres IV*, 2, p. 291.

43. S. TARNOWSKI, *op. cit.*, p. 59.

44. F. ROSSET, « Labirynt Jana Potockiego », art. cit., p. 16.

Pour ce qui regarde l'interprétation philosophique, le *Manuscrit* est l'exemple d'un scepticisme qui englobe non seulement le fantastique et le mystère, mais aussi les méthodes de leur « apprivoisement » rationnel. [...] On peut considérer comme le reflet structurel de ce scepticisme le sentiment de désorientation maintes fois perçu par le récepteur du texte du *Manuscrit*⁴⁵.

En décrivant l'effet de lecture produit par la construction de Potocki, Kazimierz Bartoszyński renvoyait à la typologie des jeux établie jadis par Roger Caillois : « un des traits distinctifs importants du *Manuscrit*, du point de vue de l'esthétique est [...] sa capacité à éveiller cette *illinx*, état d'étourdissement et de panique, mais de panique voluptueuse⁴⁶ ». L'expérience d'une « désorientation agréable » résulte aussi bien de l'identification opérée par le lecteur avec le héros errant dans le monde labyrinthique que de son propre égarement dans l'enchevêtrement narratif.

Cet enchevêtrement est à double dimension : premièrement, il y a la fable où se trouvent réunies de multiples narrations réalisant le même schéma, mais chacune dans son autonomie et présentant des différences de détails. Ainsi, la composition du *Manuscrit* satisfait au critère fondamental pour la définition classique du labyrinthe, dessinant sur une surface restreinte le tracé le plus long possible tout en conservant la « signature d'un style⁴⁷ ». Deuxièmement, il y a la multiplication des enchâssements et des niveaux de narration. Le Thésée qui représente le lecteur dans ce labyrinthe est aussi doublement représenté : Alphonse du point de vue de la fable et don Pedre Velasquez du point de vue de la communication narrative. Mais c'est grâce à Alphonse, qui prend conscience de la ressemblance entre les histoires tierces et la sienne propre, qu'apparaît dans le roman le phénomène de l'auto-enchâssement :

Les histoires lues n'ont pas seulement, dans le *Manuscrit*, le statut de « citations », mais elles remplissent souvent, envers l'histoire enchâssante, une fonction métadiscursive. En effet, comme elles se composent des mêmes éléments que les histoires enchâssantes, elles peuvent être comprises comme des variantes et donc comme des commentaires de celles-ci⁴⁸.

Cependant, cette figure, chez Potocki, n'est pas aussi clairement apparente que dans le fragment du *Livre des mille et une nuits* rajouté par Borges :

Aucune [interpolation] n'est plus troublante que celle de la nuit DCII, magique entre toutes les nuits. Au cours de cette nuit étrange, le roi entend de la bouche de la reine sa propre histoire. Il entend le début de l'histoire qui renferme toutes les autres et aussi — de façon monstrueuse — l'histoire elle-même. Le lecteur

45. K. BARTOSZYŃSKI, *Powieść w świetle literackości*, Warszawa, 1991, p. 24.

46. *Ibid.*, p. 25.

47. Voir Paolo SANTARCANGELI, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, Paris, 1974, p. 47.

48. K. BARTOSZYŃSKI, *op. cit.*, p. 22.

voit-il clairement la vaste possibilité contenue dans cette interpolation et son curieux danger ? Si la reine persiste, le roi immobile entendra à jamais l'histoire tronquée des mille et une nuits, devenue infinie et circulaire... Shaharazad, dans *Les Mille et Une Nuits*, raconte beaucoup d'histoires ; l'une d'elles est presque l'histoire des *Mille et Une Nuits*⁴⁹.

Dans le *Manuscrit*, l'auto-enchâssement remplit un rôle semblable, car il apporte la possibilité de mettre un terme au cours des récits qui, sans cela, se ramifieraient de manière illimitée et, pire encore, se renverraient les uns aux autres, formant ainsi ce labyrinthe infini et sans issue que redoutait Velasquez. Ce ne serait plus un labyrinthe classique, où il n'est pas envisagé que le parcours soit clos, ni qu'il y ait plusieurs centres ou qu'il n'y en ait pas du tout, mais un labyrinthe plus proche de notre configuration imaginaire, réseau ou rhizome :

Le rhizome est fait de telle sorte que chaque chemin peut se connecter à chaque autre chemin. Il n'y a pas de centre, pas de périphérie, pas de sortie parce qu'il est potentiellement infini⁵⁰.

IV

À propos du *Manuscrit*, Kazimierz Bartoszyński a pu parler, comme d'un trait propre au roman à enchâssement, de la gestion « non économique » de la fable et des autres éléments du monde représenté, qui se révèle dans la multiplication du nombre des protagonistes et des trames qui leur sont liées, des espaces et, ajoutons cela au passage, des actes narratifs. En comparaison,

le roman « classique » (c'est-à-dire le roman réaliste du XIX^e siècle) opère une réduction des personnages et des histoires contenues dans une sorte d'*universum* [...]. Si plusieurs personnages se présentent, avec des fonctions semblables, il n'en sera retenu qu'un seul ; s'il y a plusieurs histoires analogues ou des histoires mises en série, il n'en restera plus qu'une seule⁵¹.

Dans l'œuvre de Potocki, cette économie dépensière du roman à tiroir se manifeste par la reproduction d'une même histoire qui est présentée par les narrateurs successifs avec des variantes plus ou moins importantes. Si l'on peut tenir le roman de Lem pour une version contemporaine ou une renarration du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, c'est justement d'une version « économique » au sens de Bartoszyński qu'il s'agit. Dans les *Mémoires trouvés dans une baignoire*, on trouve, il est vrai, un grand nombre de personnages,

49. J.-L. BORGES, « Quand la fiction vit dans la fiction », dans *Œuvres complètes*, Paris, 1974, t. I, p. 1222.

50. U. ECO, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, 1987, p. 65.

51. K. BARTOSZYŃSKI, *op. cit.*, p. 16.

mais ils sont clairement hiérarchisés du point de vue de leur importance dans la fable ; il n'y en a qu'un qui puisse prétendre au statut de héros, ne serait-ce que parce qu'il est seul à tenir le rôle du narrateur. S'il fallait pointer, dans les *Mémoires*, une équivalence au méli-mélo narratif du *Manuscrit*, c'est plutôt dans la construction de l'espace intérieur de l'Édifice et dans le schéma de la progression par étapes qu'il faudrait la chercher. D'ailleurs, le narrateur de Lem ne manque pas de faire le lien entre son égarement dans l'espace et son égarement dans le labyrinthe des histoires, au moins potentielles, qui pourraient lui être racontées :

Je devinai le labyrinthe blanc et impassible qui s'étendait derrière la mince cloison, prêt à accueillir imperturbablement mon errance, infinie comme la sienne. Je voyais la toile d'araignée des couloirs, les bureaux séparés par des murs insonorisés, chacun d'eux disposé à m'engloutir dans le dédale de ses intrigues pour me rejeter ensuite (p. 58).

Dans les pièces qu'il visite successivement, le héros ne se voit pas raconter les « histoires » des personnages qui s'y trouvent ; ceux-ci n'ont pas les moyens de construire un récit car ils n'ont ni de vie personnelle, ni de passé. Mais tous sont impliqués d'une certaine manière dans une chaîne d'événements et de dépendances ; ils constituent ainsi une partie (un sous-système pourrait-on dire) de la grande machine de l'Édifice qui est toujours en mouvement. Tous semblent justement en train d'attendre la visite du héros pour pouvoir (comme les narrateurs chez Potocki) jouer leur rôle dans la mise en scène « éducative ». Mais ce n'est que le protagoniste qui raconte et cela à plusieurs reprises, puisqu'il raconte son histoire à d'autres dans l'espoir d'obtenir quelque explication sur ce qu'il vient de vivre ou alors par obligation, lors d'interrogatoires ; enfin, il se raconte son histoire à lui-même lorsqu'il tente de faire de l'ordre dans la confusion de ses expériences. Au contraire de ce qui se passe dans le *Manuscrit*, où les histoires commencent par une présentation généalogique du narrateur (car l'identité des narrateurs est strictement liée à leur origine familiale), les récapitulations chez Lem ne remontent jamais au-delà du moment de l'arrivée du héros dans l'Édifice. Mais il n'en manque pas pour autant de matière à raconter ; il y en a même trop et si équivoque de surcroît, qu'il est bien difficile de la mettre en récit :

Je m'efforçai de récapituler mentalement tous les événements que l'on me demanderait de rapporter afin de rédiger le procès-verbal. Si l'on décelait dans mon récit la moindre contradiction, cela ne ferait que témoigner davantage contre moi. Or tout cela était déjà si embrouillé, que je ne m'y retrouvais plus moi-même. L'histoire du petit vieux avait-elle eu lieu avant ou après l'arrestation de mon premier guide dans le couloir ? (p. 106)

Le mot qui sert de clé aux *Mémoires trouvés dans une baignoire* est le *code*, qui prend dans cette œuvre un sens particulier : il connote le secret et la

nécessité de l'interprétation, mais il n'implique nullement la transmission d'information : « un code est un code, quelles que soient les intentions de son auteur » (p. 94). Les signes ont été découplés à la fois du monde des choses et de celui des hommes qui parlent. Il n'y a plus qu'une apparence de communication qui menace l'existence même. Quand on ne sait plus qui parle, à qui il parle, ni ce qu'il dit (on voit que les questions naïves du géomètre Velasquez reviennent ici sous un aspect assez dramatique), le monde n'est plus qu'une manière de prétexte et l'humain, le médium d'une infinie métamorphose de significations.

Dans son roman, Lem renvoie à l'étymologie du mot *chiffre*⁵², venu de l'arabe *ḡifr* où il signifie *vide, zéro*. Ce n'est pas à ce genre de chiffres ou de codes qu'ont recours les Gomelez chez Potocki. Le mystère dont ils s'entourent sert à cacher d'authentiques secrets et les intrigues qu'ils ourdissent avec toutes leurs ramifications ont un but précis. Grâce à l'existence de leur monde souterrain, il est possible qu'on parvienne un jour à la réunion des différentes religions, voire à la réconciliation des savoirs occultes avec la science. « Le Maître de la "puissante organisation" accueille le nouveau membre en lui révélant tous les secrets. Alphonse reçoit la clé qui ouvre celui de sa propre histoire et le lecteur est désormais initié au roman⁵³. » Les démons sont endormis et même renvoyés au néant. Le récit de cette initiation philosophico-maçonnique aux complexités du monde se termine, il est vrai, bien prosaïquement : « Il y avait, au début de toute l'action, un but ambitieux et sublime [...] ; il ne reste plus que de l'or⁵⁴ », un or en voie d'épuisement qui plus est. Mais le trésor, c'est-à-dire le cœur du château souterrain ou cœur du labyrinthe, existe. Comme il existe une « clé » pour l'ouvrir ou pour ouvrir les tiroirs du roman. Chez Lem, au contraire, toutes les investigations doivent échouer. Les *Mémoires* présentent un monde dépourvu de centre, qui n'est qu'un enchevêtrement indéfectible et insensé de signes où l'esprit humain se perd, sans pouvoir toutefois mettre fin à ses investigations.

52. Dans le texte original, le mot traduit dans l'édition française par *code* est le mot *szyfr*, qu'on aurait pu tout aussi bien traduire par *le chiffre* (n.d.t.).

53. F. ROSSET, « W muzeum... », art. cit., p. 67.

54. M. TOPOROWSKI, introduction à *Rękopis znaleziony w Saragossie*, Warszawa, 1950, t. 1, p. 11.

Table des matières

<i>Liste des abréviations</i>	7
François ROSSET <i>Introduction : Potocki quinze ans après</i>	9
L'homme	23
Dominique TRIAIRE <i>Jean Potocki et la Grande-Pologne</i>	25
Tomasz SWOBODA <i>Deux fils de Saturne</i>	37
L'œuvre	51
Maciej FORYCKI <i>Jean Potocki et l'esprit de l'Encyclopédie</i>	53
Łukasz MAŚLANKA <i>Monarchie, propriété, esprit citoyen. Les patriotismes de Jean Potocki</i>	65
Emiliano RANOCCHI <i>Jean Potocki en géologue. Entre sciences de la terre et histoire...</i>	75
Sylvie REQUEMORA-GROS <i>Potocki dans tous ses éclats : fragmentations viatiques</i>	87
Le Manuscrit trouvé à Saragosse	97
Marius Warholm HAUGEN <i>Le livre comme objet matériel et culturel dans le Manuscrit trouvé à Saragosse</i>	99

Émilie KLENE	
<i>Rien ne va plus dans le Manuscrit trouvé à Saragosse.</i>	
<i>Les jeux sont faits !</i>	115
Maria JANOSZKA	
<i>Les figures de la mélancolie</i>	
<i>dans le Manuscrit trouvé à Saragosse</i>	129
Michel DELON	
<i>Potocki et l'imaginaire du souterrain</i>	147
Juan Carlos RODRIGUEZ RENDON	
<i>Le Manuscrit trouvé à Saragosse ou l'autre Espagne</i>	
<i>du roman noir français au tournant des Lumières</i>	157
Inmaculada BARRENA	
<i>Saragosse : l'énigmatique origine du « Manuscrit »</i>	
<i>de Jean Potocki</i>	171
Lena SEAUVE	
« <i>Je hais les livres</i> » — <i>Rousseau et la critique de la lecture</i>	
<i>dans Manuscrit trouvé à Saragosse</i>	199
Marcin WOŁK	
<i>Deux labyrinthes : Lem et Potocki</i>	209
Anna WASILEWSKA	
<i>Les traductions polonaises du Manuscrit trouvé à Saragosse</i>	
<i>variations sur le sujet</i>	227
Documents inédits	241
François ROSSET et Dominique TRIAIRE	
<i>Le cahier de Poznań : dessins, voyage, conte</i>	243
François ROSSET et Dominique TRIAIRE	
<i>Une lettre inédite de Jean Potocki à Ernst Theodor Langer</i>	267
Dominique TRIAIRE et Przemysław B. WITKOWSKI	
<i>Pour un complément à la biographie de Jean Potocki</i>	273
Dmitriy Ivanovich WEBER et Ekaterina Igorevna NOSOVA	
<i>Manuscrit trouvé à Saint-Pétersbourg :</i>	
<i>Chronicon terræ prussiæ de Pierre de Duisbourg,</i>	
<i>traduit par Jean Potocki</i>	283

« Collection des Littératures »

Série *Le Centaure*

Comité scientifique

Marie BLAISE (CRISES, Université Paul-Valéry Montpellier 3), Francis GINGRAS (Université de Montréal), Suzanne LAFONT (RIRRA 21, Université Paul-Valéry Montpellier 3), Agathe NOVAK-LE CHEVALIER (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense), Bénédicte LOUVAT (IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier 3), Jacques NEEFS (John Hopkins University), Catherine NICOLAS (CEMM, Université Paul-Valéry Montpellier 3), Larry NORMAN (Université de Chicago), Susana SEGUIN (IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier 3), Trung TRAN (IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier 3), Sylvie TRIAIRE (CRISES, Université Paul-Valéry Montpellier 3).

TITRES DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME SÉRIE

- Vanités, compositions de la fin.* M. BLAISE et S. TRIAIRE, 2019.
- Freud, la littérature, la psychanalyse : l'éthique de la relation.* B. COSTE, 2018.
- Apollinaire & Cie. Anthologie critique.* P. CAIZERGUES, 2018.
- Le tigre de William Blake. Principes et ingrédients du roman policier noir.* J. ROUDAUT, 2016.
- Jean Potocki. L'Homme à l'épreuve du relatif.* É. KLENE, 2016
- Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940). Mutations des idées de littérature — 2.* M.-P. BERRANGER (dir.), 2015.
- Réévaluations du romantisme. Mutations des idées de littérature — 1.* M. BLAISE (dir.), 2014.
- Les Univers de Frédéric Jacques Temple.* P.-M. HÉRON, C. LEROY, 2014.
- Récits et dispositifs d'enfance (XIX^e-XXI^e siècles).* S. LAFONT, 2012.
- Deviser, diviser. Pratiques du découpage et poétiques du chapitre de l'Antiquité à nos jours.* S. TRIAIRE, P. VICTORIN, 2011.
- Clere Espagne.* N. CHAREYRON, 2009.
- L'histoire littéraire des écrivains — Paroles vives (Lieux littéraires).* M. BLAISE et S. TRIAIRE — A. VAILLANT, 2009.

Serment, promesse et engagement : rituels et modalités au Moyen Âge.
F. LAURENT, 2008.

Écritures de l'histoire. Littérature, esthétique, psychanalyse. M. BLAISE, 2008.

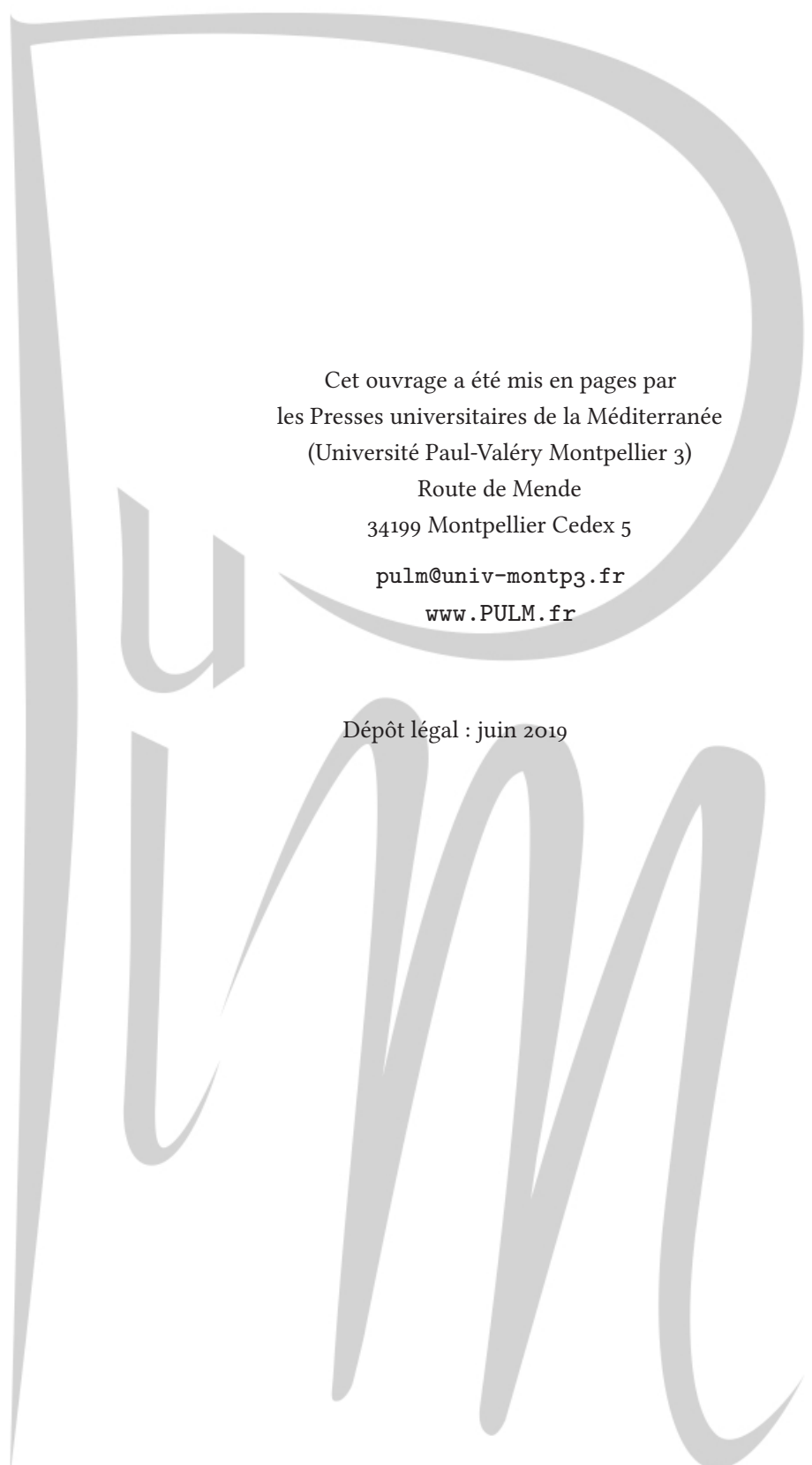
Lectures de Jacques Proust. M. BROT et S. A. VISELLI, 2008.

Les mises en scène de la parole aux XVI^e et XVII^e siècles. B. LOUVAT-MOLOZAY
et G. SIOUFFI, 2007.

L'interview d'écrivain — Figures bibliques d'autorité (Lieux littéraires).
M. LAVAUD et M.-È. THERENTY — M. BLAISE et S. TRIAIRE, 2006.

Le reste. S. LAFONT, 2006.

Terres Gastes. Fictions d'autorité et mélancolie. M. BLAISE, 2005.



Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Route de Mende
34199 Montpellier Cedex 5

pulm@univ-montp3.fr

www.PULM.fr

Dépôt légal : juin 2019

