

Lorenz Frischknecht, *Jean Potocki romancier au travail. Les variantes dans les trois versions du Manuscrit trouvé à Saragosse (1794, 1804, 1810)*, Paris, Honoré Champion, 2018, 384 p.

François Rosset



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/3893>

DOI : 10.4000/genesis.3893

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2019

Pagination : 186-187

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

François Rosset, « Lorenz Frischknecht, *Jean Potocki romancier au travail. Les variantes dans les trois versions du Manuscrit trouvé à Saragosse (1794, 1804, 1810)*, Paris, Honoré Champion, 2018, 384 p. », *Genesis* [En ligne], 48 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/3893> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.3893>

ainsi mentionner de pertinentes remarques sur la grande complémentarité de vues entre Cioran et Valéry sur les thématiques suivantes : le conflit de la conscience et de la vie (héritage bergsonien), la fascination pour les mystiques, l'espérance (décue pour Cioran) en les pouvoirs de l'écriture, ou encore la « lutte contre soi » et le « sacrifice aux apparences », l'« auto-censure », la « subjectivité absolue », la « concision », la « fragmentation d'un moi qui a néanmoins "infesté les idées" et dont l'angoisse "s'est convertie en critère, en unique réalité" », la « répulsion devant l'âme » et un « usage narcoïtique de la pensée » (p. 39).

Mais la partie la plus essentielle de l'analyse de Scapolo concerne sans doute les conceptions respectives qu'ont Cioran et Valéry du style et du langage — une part importante de leurs œuvres développant des réflexions « métapoétiques ». On le sait, Valéry¹¹ et sa poétique ont joué un rôle essentiel — sinon « tutélaire » (p. 35) — dans l'épisode du changement de langue d'écriture de Cioran et son passage à la prose en français. Ce dernier l'a d'ailleurs traduit dans les années 1940 (appendice VII) et le cite souvent dans ses écrits jusque dans les années 1950. Cioran explique en effet que c'est la conception valérienne de l'écriture qui a nourri la genèse de son œuvre francophone : « Le "style", qui fut mon obsession pendant si longtemps, ne m'intéresse plus ; j'y croyais du temps que je "jurais" par Valéry¹². » De ce point de vue, certains extraits de *Mauvaises pensées et autres* de Valéry (appendice V) sont confondants d'un point de vue stylistique ; et il serait bien difficile, à l'aveugle et en les mêlant à quelques aphorismes cioraniens, de les attribuer avec certitude à l'un ou l'autre moraliste. Mais, progressivement, Cioran s'est distancié de l'influence de Valéry. Leurs divergences sur les *Pensées* de Pascal ou la *Genèse d'un poème* de Poe sont sur ce point révélatrices¹³ : si tout paraît construit en littérature en vue d'un effet sur le lecteur selon Valéry pour qui le poète doit être *inspirant* et non *inspiré*, Cioran lui reproche de placer « la poétique au-dessus de la poésie » (p. 55). Il est ainsi

peu à peu déçu par le langage en tant que moyen d'expression, dit écrire *malgré* lui plutôt qu'avec lui — ce qui explique son rejet de l'obsession valérienne du style, en tant que travail des apparences — et développe une « écriture suicidaire¹⁴ » qui, exposant toujours plus son dialogisme au fil des versions successives de ses textes, révoque en quelque sorte sa propre identité.

Sur ce point, comme sur bien d'autres, les appendices — exploités adroitement au fil du livre — apportent un éclairage d'autant plus important que la plupart constituent des textes peu accessibles. Cependant, c'est avant tout le geste critique de cet essai qui doit nous retenir. En promouvant une lecture dialogique et génétique de deux œuvres dont les liens intertextuels sont évidents, elle vivifie la comparaison, multipliant les « clé[s] de lecture » (p. 77). Elle complexifie aussi la notion d'« admiration » — parfois corollaire de celle d'« influence » en littérature — en montrant qu'elle peut impliquer un rejet, un retour sur soi et son écriture conduisant à une sévère (auto)critique, comme en atteste la relecture de Valéry à laquelle procède Valéry *face à ses idoles*. Or l'usage de textes inédits et de brouillons sert pleinement à documenter le rôle qu'une œuvre admirée peut jouer à l'égard d'une autre, qu'elle dynamise de manière dialectique, tant sous l'angle formel que thématique.

Dans *French Style*¹⁵, Gilles Philippe distinguait la *référence* de l'*influence*, expliquant qu'en littérature (et plus précisément d'un point de vue stylistique) les prédécesseurs que se donne un auteur par ses références explicites ne sont pas nécessairement ceux qui influent effectivement le plus sur sa pratique. Or l'effacement du nom de Valéry par Cioran (apparaissant à qui compare ses manuscrits et articles avec ses œuvres publiées en volume) est, de ce point de vue, révélateur. Si l'*Ulysse* de Joyce sert de référence au roman français de la fin des années 1920 plus qu'il n'exercera de réelle influence¹⁶, ne pourrait-on pas dire qu'à l'inverse, le fait que Cioran camoufle le nom de l'auteur *contre* lequel il pense et écrit toute sa vie suggère au fond une influence très concrète ?

Lorenz Frischknecht, *Jean Potocki romancier au travail. Les variantes dans les trois versions du Manuscrit trouvé à Saragosse (1794, 1804, 1810)*, Paris, Honoré Champion, 2018, 384 p.*

Compte rendu par François Rosset**

L'ouvrage évoqué ici porte exclusivement sur un des textes littéraires les plus déroutants pour ce qui regarde sa genèse et l'histoire de son édition : le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, reconnu aujourd'hui comme monument-somme du roman européen des Lumières et longtemps resté inconnu ou mal connu. Écrit en français entre 1791 et 1814, il a été partiellement publié à Paris en 1810 et 1811, de manière anonyme et sans qu'on sache quelle part l'auteur a pu avoir dans cette publication. Il paraîtra intégralement pour la première fois en 1847 à Leipzig dans une traduction polonaise, acquérant presque aussitôt dans la littérature de cette langue le statut de chef-d'œuvre, alors qu'il demeurait inconnu des lecteurs non polonophones. Il sera redécouvert en 1958 grâce à une édition fragmentaire (environ un tiers de l'ensemble) donnée par Roger Cailliois, puis par le film culte de W. J. Has sorti en 1965. Plusieurs éditions partielles ou bancales se sont ensuite

11. D'ailleurs lui-même écrivain translingue, ce que cet essai ne mentionne pas. Voir A. Sanna, « Les langues des affects : le cas de Valéry », dans O. Anokhina (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant/Harmattan, 2012, p. 115-125 et O. Anokhina et F. Rastier, *Écrire en langues : Littérature et plurilinguisme*, Paris, Archives contemporaines, 2015, p. 34-35.

12. Cioran, *Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard 1997, p. 332.

13. Voir p. 48, 54, 79, 85-88.

14. Voir Cavailès, *Cioran malgré lui*, p. 263.

15. Voir Gilles Philippe, *French Style. L'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016, p. 5-25.

16. Voir *ibid.*, p. 21.

(*) Avec une documentation de travail sur le site < www.honorechampion.com/jean-potocki-romancier-au-travail >.

(**) Université de Lausanne.

succédé, jusqu'à la découverte de nouveaux documents manuscrits qui permirent la publication, en 2006, de la première édition véritablement complète de l'œuvre. Mais en réalité, ces découvertes et le travail philologique qui s'en est suivi ont apporté une leçon inattendue : après une première ébauche abandonnée (datée de 1794), Potocki a en réalité donné deux versions de son roman, qui présentent, de la même matière narrative (matière foisonnante issue des diverses traditions développées autour du bassin méditerranéen), deux compositions assez différentes. Seule la deuxième version (dite version de 1810) est achevée, mais il n'est pas certain qu'elle ait été appelée à supplanter la première (dite version de 1804). Bref, ces deux versions sont suffisamment ressemblantes et différentes pour qu'il y ait lieu de considérer le *Manuscrit trouvé à Saragosse* comme un champ d'expérimentation romanesque laissé ouvert.

Avec sa thèse, Lorenz Frischknecht a arpenté le champ d'examen analytique et systématique de ces différentes versions et l'on peut affirmer tout de suite que son entreprise est une réussite.

Il a commencé par faire un relevé des quelque milliers de variantes qui apparaissent non seulement entre les deux versions évoquées plus haut, mais en tenant compte aussi des parties connues de la proto-version de 1794. Le relevé complet est mis à disposition sur un site internet ; quant au livre, il présente les résultats des analyses effectuées sur cet énorme corpus. Le travail est présenté en trois parties qui correspondent aux trois formats de variantes : 1. Du mot à la phrase, 2. De la phrase à la journée (car il faut rappeler que le roman est divisé en 61 « journées »), 3. De la journée au roman. On progresse donc de la matérialité de la langue vers la conception esthétique générale.

Lorenz Frischknecht parvient à documenter de la manière la plus convaincante les préoccupations de l'écrivain au travail. On voit, dans la première partie, que celles-ci sont à la fois stylistiques (euphonie et précision), rhétoriques (clarté, concision, finalité de la parole) et discursives

(traitement de l'oralité, métadiscours), mais il est aussi observé avec justesse que certaines variantes demeurent inexplicables et peut-être inexplicables. Ainsi se révèle concrètement, à la fin de la première partie, l'une des qualités les plus remarquables de cette enquête : son auteur n'est pas guidé par un impératif d'explication ; conservant une lucidité critique irréprochable, il s'accommode, en la respectant, de la complexité d'un objet qui reste impénétrable par bien des aspects, soit à cause des lacunes qui subsistent dans sa connaissance même (tous les manuscrits n'ont pas été retrouvés), soit par le fait que Potocki est un romancier inassouvi dans sa quête de forme et de sens, erratique, obsédé par la tragique insuffisance du savoir humain même le plus étendu. Néanmoins, la démonstration est faite, nombreux exemples à l'appui, que les changements même les plus discrets ont des conséquences souvent majeures dans la constitution des effets de sens.

Dans la deuxième partie, ce qui est mesuré, c'est le mouvement des idées qui s'observe dans les modifications du texte au niveau de la phrase et des unités plus larges (les « journées ») qu'elles constituent. On a souvent soutenu que Potocki avait, en cours de rédaction, obéi à des contraintes de censure ou d'autocensure principalement pour ce qui regarde la teneur philosophique relativiste du roman ainsi que les nombreuses séquences érotiques qu'il contient. Dans sa démonstration, L. Frischknecht arrive à la conclusion qu'en réalité, il n'y a pas de changement radical dans le substrat idéologique ni dans la caractérisation des personnages et de leurs agissements ; il en arrive à soutenir, dans un passage assez représentatif de son approche, que « nous avons très souvent l'impression que l'auteur nous présente moins le résultat de sa modification que la modification elle-même. Il s'agit dès lors, pour ainsi dire, de possibilités de l'écriture ou d'essais de la part d'un auteur qui réfléchit à la manière dont il pourrait décrire un même personnage en termes différents » (p. 236).

Reste encore la question de la composition générale du roman et des importants

changements qui s'observent d'une version à l'autre ; c'est l'objet de la troisième partie. Après avoir judicieusement rappelé que le *Manuscrit trouvé à Saragosse* n'est pas une juxtaposition d'unités narratives, mais une construction complexe de récits qui s'interpénètrent les uns dans les autres, tant sur le plan purement narratif qu'au niveau de leur contenu, Lorenz Frischknecht analyse en détail les spectaculaires opérations de suppression et d'amplification que Potocki a apportées en reformatant son roman pour la version de 1810. Là encore, la leçon est mesurée : il est démontré que ces changements résultent moins de révolutions ou de changements radicaux de perspective que d'une redistribution de la matière qui va dans le sens d'un « resserrement » : le roman n'a pas fondamentalement changé dans son contenu, mais il « devient plus concis, plus compact. Le roman forme davantage désormais un ensemble organique qu'une cohabitation d'éléments parallèles » (p. 303).

On soulignera enfin l'utilité des annexes où l'on trouve d'abord d'excellentes mises au point sur différents épisodes de l'histoire mouvementée du *Manuscrit* et leurs protagonistes, ainsi que des tableaux synoptiques et comparatifs des journées dans les différentes versions ; sans parler du site internet déjà évoqué, complément très bienvenu à l'ouvrage et instrument de travail de première valeur.

Ce livre n'est pas seulement d'un grand intérêt pour les lecteurs avisés du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Car l'exemple traité donne à L. Frischknecht de l'inspiration pour toute une série d'observations qui peuvent être perçues dans une perspective génétique beaucoup plus large. On pense en particulier à la mise en question du problème de la chronologie dans le traitement des différentes versions d'une œuvre, le cas de Potocki permettant de comprendre qu'une version ultérieure d'un texte n'est pas nécessairement le résultat d'un processus de progression assorti à la marche du temps, mais qu'il peut s'agir aussi d'expérimenter simultanément ou successivement différentes façons de construire une œuvre. Plus généralement encore, on retiendra aussi

l'opinion implicitement soutenue du début à la fin de cette solide contribution, selon laquelle l'examen honnête et exhaustif d'un corpus de variantes ne saurait être soumis d'office au régime imposé de l'explication rationnelle et dirimante (pour utiliser un mot qu'utilisait volontiers Potocki pour en questionner la pertinence heuristique).

Pierre Klossowski, *Du signe unique. Feuilles inédits, édition de Guillaume Perrier, Paris, Les petits matins, 2018, 145 p.*

Compte rendu par Thibaut Vaillancourt*

L'œuvre de Pierre Klossowski — en dépit des études dont elle fait l'objet depuis quelques décennies — conserve à bien des égards une mystérieuse physionomie. À la fois traducteur, écrivain, essayiste, dessinateur et peintre, Klossowski n'admet qu'un attribut comme critère ordonnateur de son travail : « je ne suis ni un «écrivain», ni un «penseur», ni un «philosophe» — ni quoi que ce soit dans aucun mode d'expression — rien de tout cela avant d'avoir été, d'être et de rester un monomane¹ ». Or la monomanie s'apparente précisément au titre donné à ce recueil de feuillets inédits réunis par Guillaume Perrier. En effet, le *signe unique* tel que le conçoit Klossowski suppose de nombreuses extensions au sein de son œuvre, et renvoie originellement au nom de «Roberte». Souvent perçu comme le point le plus saillant du travail littéraire de Klossowski — auquel ce dernier fut parfois abusivement réduit —, le nom de Roberte est la pierre de touche des *Lois de l'hospitalité* (Gallimard, 1965) — réédition, en un volume et dans un ordre non chronologique, de trois textes parus antérieurement (*Roberte, ce soir*, Éditions de Minuit, 1953; *La Révocation de l'Édit de Nantes*, Éditions de Minuit, 1959; *Le Souffleur ou Un théâtre de société*, Jean Jacques Pauvert, 1960). C'est, notamment au vu de leur contenu «théorique», vraisemblablement entre les deux éditions mentionnées qu'a été écrite la majeure partie de ces feuillets — soit

entre 1960 et 1961. Sur ce point, Guillaume Perrier postule (p. 19) que ces documents, qui «suggèrent ce qu'aurait pu être un essai philosophique à la fois autonome et issu de la fiction», ont (à défaut d'être devenus «un livre inclassable») «été absorbé[s] par deux entités plus conventionnelles [...], le paratexte des *Lois de l'hospitalité* et l'essai sur Nietzsche» (*Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, 1969). Quelques feuillets placés en fin de volume ont quant à eux été rédigés après 1965. On y trouve une scène inédite, mais présente dans de nombreux dessins², intitulée «Roberte interceptée par les routiers» et que l'on peut relier rétrospectivement au *Souffleur*, ainsi que de notes — ou clarifications après coup — au sujet de la réédition de 1965, centrées sur la notion de signe unique.

Si l'œuvre de Klossowski peut susciter l'intérêt des études génétiques, c'est avant tout eu égard à son hybridité constitutive. Guillaume Perrier souligne à juste titre le caractère «idiosyncrasique» (p. 19) de la production théorico-littéraire de Klossowski, et son attitude — que nous voudrions dire «soléciste»³ — à l'endroit de la tradition philosophique. De ce fait, il y a lieu d'entreprendre une étude génétique des lignes de force de la pensée de Klossowski, non pas du point de vue des «versions» ou «plans» d'une narration irréductiblement engagée dans un projet théorique, mais précisément dans la perspective d'une genèse trouble, où l'indiscernabilité discursive engendra la migration des observations d'un livre à un autre, ou le conduisit à en abandonner certaines à un stade embryonnaire. Une telle sélection radicale fut observée, dans le cas de *La Monnaie vivante* (Losfeld, 1970), par Walter Seitter⁴ qui évoque ce qu'aurait pu être un texte d'une envergure bien plus importante que le dense et bref ouvrage publié. Sur la base de centaines de feuillets rattachés à *La Monnaie vivante* et conservés, comme ceux faisant l'objet de la présente édition, à la Bibliothèque Jacques Doucet à Paris, Seitter constate la présence d'ébauches d'un projet plus grand, dont les extensions relèvent de l'anthropologie et de la psychologie autant que de la philosophie.

Tout comme dans la présente édition, l'intérêt du regard génétique se focalisera sur le brouillage des distinctions disciplinaires qui caractérise l'œuvre profuse de Klossowski. Si un travail génétique a déjà été initié par Guillaume Perrier, dans un article consacré à la réédition à l'ordre altéré des *Lois de l'hospitalité*⁵, le chantier reste néanmoins ouvert.

En témoignent certains passages de ces *Feuillets inédits*, où Klossowski — fidèle à la monomanie qu'il revendique — propose de nombreuses variations, des circonvolutions aux perspectives changeantes autour de la question du signe unique. Ainsi l'auteur évoque tour à tour la teinte mythologique de Roberte en tant que signe unique (notamment «Roberte Artémis», p. 42), l'orientation nietzschéenne de certaines de ses conceptions («Le signe unique et l'authentique nietzschéen», p. 94), ou encore l'intertexte psychanalytique de son travail («Ni conscience ni inconscience», p. 92; «L'hystérie de ma mémoire», p. 105; parmi d'autres), allant jusqu'à produire des représentations diagrammatiques de la pensée qui s'articule dans *Les Lois de l'hospitalité* (p. 68, 108). À ces derniers s'ajoutent également des observations que l'on appellera contextuelles, dans la mesure

(*) Université de Lausanne.

1. Entretien avec Alain Arnaud dans *La Ressemblance*, Marseille, Ryôan-ji, 1984, p. 91.

2. De dimensions variables, composés à la mine de plomb ou avec des crayons de couleur entre 1972 et 1973. Plutôt que des illustrations, ces dessins constituent un exemple des nombreuses variations — écrites et picturales — de Klossowski autour d'un motif ou d'une scène.

3. Le solécisme, en tant qu'infraction aux règles de la syntaxe, connaît un usage élargi dans l'œuvre de Klossowski. Lui conférant une portée visuelle, l'auteur l'applique aux postures de ses personnages pour en faire une disjonction plus générale, lorsque le geste fait entendre le contraire de ce qui est dit.

4. «Décisionisme poétique. Sur la genèse de *La Monnaie vivante* (Klossowski-Zueca)», *Lignes de fuite*, 2014.

5. «Du livre en tant que simulateur», *Europe*, n° 1034-1035, 2015, p. 86-95.