

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2004)

Heft: 35: Das Grotleske = Le grotesque = The grotesque

Artikel: Roman grotesque parce que roman-somme : le Manuscrit trouvé à Saragosse de Jean Potocki

Autor: Rosset, François

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006374>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

François Rosset

Roman grotesque parce que roman-somme:

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, en tant que texte, a une histoire très compliquée qui ne sera définitivement élucidée pour le public qu'en 2005, avec la publication, dans le cadre de la série des *Œuvres* de Potocki qui paraissent aux éditions Peeters, de la première édition véritablement originale de cet immense roman.¹

On peut *grosso modo*, distinguer trois étapes dans l'élaboration de ce texte. La première qu'on peut situer au commencement des années 1790, met en place un projet et un système narratif qui subira d'importantes transformations par la suite, mais qui en établit de façon claire les principes de composition.

Dès ces premières ébauches dont on a pu dater les manuscrits, le roman est conçu comme une succession de récits enchâssés réunis autour d'une trame principale qui a la forme d'un journal. Dans les manuscrits de l'auteur, les "journées" sont réunies par ensembles de dix en une série de "décamérons". Au gré des versions successives, l'ensemble va s'enrichir et subir d'importantes modifications dans la composition et même dans le contenu.

On ne sait pas combien de "journées" Potocki avait prévu dans cette première conception du roman, mais au final, dans la troisième version, il y aura six décamérons et une "journée", c'est-à-dire, conformément au goût de Potocki pour les

1 Cette édition élaborée par François Rosset et Dominique Triaire comprend cinq volumes; le *Manuscrit trouvé à Saragosse* occupe le Vol. IV divisé lui-même en deux tomes. En attendant cette publication, on trouvera une description détaillée du processus d'écriture du *Manuscrit trouvé à Saragosse* dans la biographie de Potocki donnée par les mêmes auteurs (*Jean Potocki*, Paris, Flammarion, 2004).

Mille et une nuits, soixante et une “journées”. D’ici-là, pourtant, beaucoup de temps aura passé et beaucoup d’opérations, de corrections, de reprises auront été effectuées par l’auteur jusqu’à l’achèvement du texte qui n’interviendra que dans les derniers temps de sa vie, c’est-à-dire vers 1813-1814.

En automne 1804 Potocki fait tirer à Saint-Pétersbourg, une centaine d’exemplaires d’une épreuve des deux premiers décamérons; l’impression est réalisée quelques mois plus tard, au printemps de 1805, mais elle est brusquement interrompue au milieu de la treizième “journée” en raison du départ soudain de Potocki pour la Chine. Or, au moment de cette première publication qui n’est à l’évidence qu’un coup d’essai, l’auteur a déjà mené à terme une première version en quatre décamérons, pas tout à fait achevée; l’étude matérielle des manuscrits antérieurs à 1804 le prouve. Mais cette année 1804 est aussi celle d’un premier changement dans la conception d’ensemble du roman; à partir de là, une nouvelle version sera échafaudée et conduite petit à petit jusqu’à la quarante-cinquième “journée”; arrivé à ce stade en 1810, Potocki décidera de refondre à nouveau tout l’ensemble dans une troisième version, à laquelle il donnera une structure définitive en soixante et une “journées”. On comprend donc pourquoi, en 1804-1805, il n’entend imprimer pour le moment que les deux premiers décamérons: comme il est en train de modifier le développement du roman, il n’en publie que le début auquel il ne prévoit pas d’apporter de changements très importants. Il disposera donc d’une base solide pour continuer et pourra, par la même occasion, satisfaire la demande de ses amis qui sont impatients de lire ce qu’il appelle lui-même ses “journées espagnoles”.

L’histoire de l’élaboration et le destin de cette œuvre unique pourraient constituer à eux seuls la trame d’un roman peu commun. Celui-ci raconterait les aventures d’un texte composé d’unités détachables, tout à la fois autonomes et intimement liées les unes aux autres, dont la combinaison n’a pas cessé de varier dans l’esprit de l’auteur. Une œuvre dont on connaît enfin les états successifs, mais dont l’élaboration pourrait très bien être poursuivie dans une infinité de configurations possibles. La mort de l’écrivain a mis un terme à ces jeux, mais un terme seulement provisoire. En effet,

ces jeux, mais un terme seulement provisoire. En effet, faute de publication définitive attestée par lui, les multiples documents-sources du roman, manuscrits et imprimés, ont fait et pourraient encore faire l'objet de nouvelles compositions d'ensemble. C'est un texte inépuisable qui pourrait incarner et exemplifier à lui tout seul une conception très moderne de l'œuvre littéraire comme *work in progress*, comme chantier toujours ouvert et toujours accueillant pour de nouveaux bâtisseurs. Bien sûr, Potocki, malgré toute l'originalité de son esprit, malgré son extraordinaire intuition, n'avait pu pousser si loin, en toute conscience, le raisonnement esthétique qui sera développé sous "l'ère du soupçon". Sa réflexion d'historien des cultures l'avait amené à repérer, dans la profondeur historique et la variété culturelle, les unités de sens qui traversent l'espace et le temps en assurant, sinon une cohérence, du moins des possibilités de comparaison et de combinaison; c'est donc tout naturellement qu'il en est arrivé à considérer l'histoire et la consistance des textes de la même façon, en jonglant avec les types, les conventions formelles, les figures et les tropes, les séquences, les motifs et les thèmes qui circulent en tous sens dans le domaine infini de la littérature. C'est pourquoi on peut le considérer, en tant que romancier, comme un descendant de Cervantes, de Sterne ou de Diderot, et un précurseur de Borges, de Perec, de Calvino ou de Rushdie. C'est pourquoi aussi il est pertinent de parler de ce roman dans la perspective du grotesque.

La plus simple et la meilleure illustration de cette approche de la littérature peut être fournie par le titre même du roman. L'intitulé *Manuscrit trouvé à Saragosse* figure déjà sur les exemplaires connus des épreuves pétersbourgeoises de 1805. Ce que l'on peut savoir du voyage en Espagne de Potocki en 1791 permet de dire que la ville réelle de Saragosse ne lui avait pas apporté d'expériences extraordinaires. Par ailleurs, aucune des sources connues témoignant de l'état d'avancement du roman à ce moment-là ne contient la moindre allusion à cette ville, ni au fait qu'un manuscrit y aurait été caché et retrouvé. Ce n'est que beaucoup plus tard, après 1810, que le texte a été précédé d'un avertissement où le lecteur apprend qu'un manuscrit est tombé dans

les mains d'un officier français lors du siège de Saragosse par les armées de Napoléon (qui eut lieu dans l'hiver 1808-1809), puis conclu par la scène où son auteur, le héros Alphonse van Worden, devenu gouverneur de Saragosse, l'a déposé "dans une cassette de fer que [s]es héritiers trouveront un jour".² Potocki pouvait fort bien penser, en 1804-1805, qu'il justifierait son titre par une pirouette à la fin du roman, mais il ne pouvait évidemment pas prévoir le siège de Saragosse. Au moment où il l'invente et finit par le choisir parmi d'autres idées, le titre *Manuscrit trouvé à Saragosse* relève de l'abstraction pure. Il ne renvoie à rien d'autre qu'à la littérature dont il désigne, avec une ostentation ironique, un lieu commun qui est justement celui de la fiction du manuscrit trouvé. Il est bien clair, dès le début, que le roman ne parlera que d'une chose unique, mais infiniment vaste et variée: la littérature. Non pas seulement celle qui est consignée dans la matérialité de ces objets apparemment sans âme que sont les livres, mais aussi la littérature en tant que modalité de transmission des idées et des connaissances, réalisée dans un échange où sont impliqués des hommes, auteurs et lecteurs, avec leurs certitudes et leurs doutes, leur savoir plus ou moins étendu, leurs désirs et leurs fantasmes, leurs sentiments, leur fragilité, leurs errances. Et si ces hommes-là devaient trouver un porte-parole digne de les représenter, Jean Potocki serait assurément le bon choix.

Ayant parcouru le monde en observateur empathique et attentif, il avait fait l'expérience à la fois sensible et intellectuelle de la diversité des comportements, des croyances, des productions. Lecteur insatiable, il avait acquis une profonde connaissance des grandes traditions religieuses et philosophiques, des courants de pensée et d'opinion, des multiples projections réalisées dans les fictions, de tout ce que les livres peuvent offrir comme instruments, eux-même très variés, pour tenter de saisir et de comprendre cette formidable diversité du monde, pour tenter de répondre aux questions finales du sens. Il appartenait au surplus à cette

2 Version de 1810, soixante et unième "journée", *Œuvres* IV, 1.

génération nourrie de toutes les promesses de la philosophie des Lumières, qui voyait maintenant, avant toute chose, que l'avènement d'hypothétiques temps meilleurs pour les hommes devait passer par la fin d'un monde qui était loin d'être parfait, mais avait au moins l'avantage d'être connu. Ces temps crépusculaires, marqués à la fois par l'imminence de la nuit, par les doutes et les désillusions, par les premières morsures du vieillissement étaient particulièrement propices pour une récapitulation, un bilan. Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* en est un; on peut même le considérer, à bien des égards, comme le dernier grand roman des Lumières européennes, une somme passablement désenchantée, mais habitée encore dans tous ses recoins par la fantaisie, l'énergie créatrice, la *vis comica* d'un auteur de plus en plus neurasthénique, qui trouve dans cet univers romanesque un ultime refuge pour sa joie et sa volonté de vivre. Il en résulte cet incomparable mélange d'érudition, de questionnements, de douleur et de rire qui a fait de cette œuvre un livre-culte.

Dès le début de sa conception, l'histoire est imaginée par son auteur comme une vaste mise en scène qui se déroule dans un des théâtres les plus littéraires qui soient: la Sierra Morena, espace privilégié du *Don Quichotte* et de plusieurs romans noirs, que Potocki connaissait aussi dans sa réalité géographique pour l'avoir traversée en 1791. Le héros, Alphonse van Worden, jeune Espagnol venu des Pays-Bas, raconte jour après jour les péripéties de son voyage à travers ce désert, où l'attendent des visions, des expériences et des rencontres très extraordinaires. Chacune d'entre elles l'amène à s'interroger sur ce qu'il perçoit, sur ce qu'il sait, sur ce qu'il croit, et à découvrir la diversité problématique des hommes et du monde. Au lieu d'avancer dans l'espace pour se rendre à Madrid comme prévu, Alphonse est retenu pendant une soixantaine de jours dans cet espace qui, parce qu'il est réellement désertique, peut être artificiellement rempli de toutes choses. Ces choses, ce sont surtout des images et des paroles qui sont présentées au jeune homme de telle façon qu'il voit ce qu'il croit être la réalité de sa propre expérience se dédoubler dans une infinité de variations assumées par d'autres personnages. Il y a – pour ne citer que

les protagonistes – deux jeunes musulmanes qui s'avèrent être ses cousines et lui révèlent la solidité de ses propres origines maures; un démoniaque grotesque, véritable figure de carnaval, dont le témoignage est censé maintenir le héros sur le droit chemin de la vraie foi; Rébecca et son frère Pedro, jeunes cabalistes, qui cherchent à démontrer le pouvoir illimité de leur science; le géomètre Velasquez, l'homme du savoir, de la raison et des systèmes; le chef d'une troupe de Bohémiens qui, ayant tout vu et tout vécu, raconte sa longue vie dans un interminable récit en cascade, lui-même peuplé des personnages les plus étonnants; le Juif errant, sorti tout droit de la légende, qui incarne dix-huit siècles d'histoire et initie ses auditeurs aux mystères de la religion égyptienne. Enfin, tout ce beau monde s'avère affilié à la grande famille maure des Gomelez, dont le grand cheikh raconte toute la longue histoire, finissant par révéler le secret qui explique la séquestration d'Alphonse pendant soixante jours ainsi que les liens unissant tous les personnages.

Potocki a tout cela en tête quand il fait imprimer, en 1804-1805, les premières "journées" du roman. Mais à ce moment-là, il a choisi de développer tous ces éléments de l'intrigue selon le principe de l'entrecroisement des voix et des histoires ou, si l'on préfère, en conformité avec la figure du labyrinthe qui est d'ailleurs explicitement évoquée dans le roman. Mais chacun sait quels aléas attendent le visiteur d'un labyrinthe. Après avoir conduit son roman jusqu'à la quarante-cinquième "journée", dans un fascinant fatras où tout s'entremêle, suivant une esthétique résolument baroque, Potocki, en 1810, renoncera à poursuivre sur ce modèle où le risque d'égaré devient de plus en plus grand. Il avait commencé par gloser ironiquement, à l'intérieur même de son roman, sur cette extrême complexité, en particulier par l'intermédiaire de Velasquez qui, au terme de la vingt-huitième "journée" (déjà écrite en 1804), commentait le récit du chef des Bohémiens en ces termes:

J'ai beau faire attention aux récits de notre chef, je n'y puis plus rien comprendre: je ne sais plus qui parle et qui écoute. Ici c'est le marquis de Val Florida qui raconte son histoire à sa fille qui la raconte au Bohémien qui nous la raconte. En vérité cela est très confus. Il m'a

toujours paru que les romans et autres ouvrages de ce genre devraient être écrits sur plusieurs colonnes, comme les traités de chronologie.³

Potocki savait bien de quoi il parlait en faisant évoquer par son personnage les traités de chronologie. C'est une forme particulière de l'historiographie qu'il a pratiquée pendant toute sa vie, laquelle fut elle-même toujours partagée entre des travaux rigoureux de savant et des écrits inspirés par sa fantaisie créatrice, entre l'empire de la raison et celui de l'imagination. Toute l'élaboration de son *Manuscrit* est soumise, partagée plutôt entre ces deux tendances contradictoires de son esprit qu'on voit si souvent à l'œuvre dans toutes ses activités et ses productions. Dès 1810, il finira par donner raison à Vélasquez et réorganisera lui-même la matière de son roman en lui donnant une structure plus conforme à celle des colonnes de la chronologie. L'opération ne sera pas trop compliquée, puisqu'il suffira de déplacer et de réordonner les unités détachables. Mais il en résultera un deuxième roman, sensiblement différent du premier, beaucoup moins baroque dans sa forme et même dans son contenu (bien des excentricités et des audaces seront édulcorées), plus classique, avec l'avantage indéniable que cette version sera, elle, achevée. En somme, c'est comme si l'ambivalent Potocki s'était donné à voir dans toute sa féconde contradiction à travers ces deux versions de son *Manuscrit trouvé à Saragosse*.

Ces quelques indications très rapides qui doivent ici suffire à mettre en évidence certains des traits caractéristiques de cette œuvre devraient aussi permettre de comprendre pourquoi le *Manuscrit trouvé à Saragosse* est un objet digne d'examen dans la perspective d'une étude collective sur la notion de grotesque. Dans les limites de cette contribution, il n'est toutefois pas possible de conduire cet examen de manière approfondie; pour tout dire, l'étude du grotesque dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* pourrait faire l'objet à lui tout

3 Version de 1804, vingt-huitième "journée", *Œuvres*, IV, 2.

seul d'une solide thèse académique.⁴ Je devrai donc me contenter de tracer quelques pistes qui seront simplement illustrées par des citations du roman. Ces pistes me sont inspirées par les dimensions principales qui sont habituellement mises en évidence lorsqu'on cherche à définir l'esthétique du grotesque en littérature.⁵

1. Le grotesque comme espace de représentation du monde marqué par la prédominance de la bizarrerie, de la curiosité, de l'étrange, lesquels sont enveloppés dans une esthétique de la déformation, de la distorsion, de la caricature. De nombreuses scènes et plusieurs personnages intervenant surtout dans la première partie du roman répondent exactement à ce critère. A commencer par la figure du "démoniaque Pascheco" rencontré par Alphonse van Worden à la deuxième "journée":

4 La littérature secondaire concernant le roman de Potocki est assez abondante. On peut renvoyer au moins aux récentes publications collectives réunies dans les numéros spéciaux d'*Europe*, 863, mars 2001 et de *Comparative Criticism*, 24, 2002, ainsi que dans le volume édité par Jan Herman, Paul Pelckmans et François Rosset, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, Louvain, Peeters, 2001; voir aussi les monographies de D. Traire, *Potocki*, Arles, Actes-Sud, 1991, de F. Rosset, *Le théâtre du romanesque: le Manuscrit trouvé à Saragosse, entre construction et maçonnerie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1991 et d'Antonio Dominguez Leiva, *El labirinto imaginario de Jan Potocki*. Manuscrito encontrado en Zaragoza (estudio crítico), Madrid, UNED, 2000; une bibliographie quasi complète de la littérature consacrée à Potocki jusqu'en 2000 se trouve dans l'ouvrage de F. Rosset et D. Triaire, *De Varsovie à Saragosse: Jean Potocki et son œuvre*, Louvain, Peeters, 2000.

5 Voir en particulier les contributions fondamentales de: Wolfgang Kayser, *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1957; Mikhaïl Bachtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970; Frances K. Barasch, *The Grottesque. A Study in Meanings*, Paris-La Haye, Mouton, 1971; Philip Thompson, *The Grottesque*, London, Methuen, 1972; Elisheva Rosen, *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, P.U. de Vincennes, 1991; Dominique Iehl, *Le grotesque*, Paris, P.U.F., 1997.

Alors je ne buvais pas plus de vin que l'ermite, mais le reste du souper me fit grand plaisir. Tandis que j'y faisais honneur, je vis entrer dans la cabane une figure plus effrayante que tout ce que j'avais vu jusqu'alors. C'était un homme qui paraissait jeune, mais d'une maigreur hideuse. Ses cheveux étaient hérissés; un de ses yeux était crevé et il en sortait du sang; sa langue pendait hors de sa bouche et laissait couler une écume baveuse. Il avait sur le corps un assez bon habit noir, mais c'était son seul vêtement; il n'avait même ni bas ni chemise.

Je voulais crier, mais je ne pus proférer aucun son; cela dura quelque temps; enfin une cloche sonna minuit et bientôt après, je vis entrer un démon qui avait des cornes de feu et une queue enflammée que quelques petits diables portaient derrière lui.

Ce démon tenait un livre dans une main, et une fourche dans l'autre. Il menaça le cavalier de le tuer s'il n'embrassait la religion de Mahomet. Alors voyant le danger où se trouvait l'âme d'un chrétien, je fis un effort et il me semble que j'étais parvenu à me faire entendre. Mais au même instant, les deux pendus sautèrent sur moi et m'entraînèrent hors de la caverne où je trouvais le bouc noir. L'un des deux pendus se mit à cheval sur le bouc, et l'autre sur mon cou, et puis ils nous forcèrent à galoper par monts et par vaux. Le pendu que je portais sur mon cou me pressait les flancs à coups de talons, mais trouvant que je n'allais pas encore à son gré, tout en courant, il ramassa deux scorpions, les attacha à ses pieds en manière d'éperons et se mit à me déchirer les côtes avec la plus étrange barbarie. Enfin nous arrivâmes à la porte de l'ermitage où ils me quittèrent. Ce matin, mon père, vous m'y avez trouvé sans connaissance. Je me crus sauvé lorsque je me vis dans vos bras, mais le venin des scorpions a pénétré dans mon sang. Il me déchire les entrailles; je n'y survivrai point.

[Version de 1804, seconde et huitième "journées", *Œuvres*, IV, 2]

2. Le grotesque lié à une modalité de représentation du monde qui n'obéit pas à un système cohérent de principes, autrement dit, la production d'une image du monde qui postule l'incohérence, la contradiction, voire l'absurdité, ce qui empêche que cette image puisse être soumise à une lecture déterminée dans un certain ordre de logique. Il est bien connu qu'une des particularités du roman de Potocki consiste dans la complexité de sa structure narrative qui réunit une multitude de récits assumés par autant de narrateurs, lesquels sont néanmoins tous liés à la trame centrale par un jeu très complexe de relations. Cette structure permet de raconter une même histoire selon plusieurs points de vue différents et de créer ainsi des effets de duplications qui peuvent parfaitement répondre à ce critère de reconnaissance du

grotesque. Des effets de cette multiplication des points de vue peuvent prendre diverses colorations, depuis l'angoisse profonde jusqu'au plus franc comique. Cette dernière tonalité s'exprime brillamment dans cette double scène:

— Tolède, écoute-moi: un secret pressentiment m'avertit que je périrai, mais je veux que ma mort devienne utile à ton salut. Je veux retarder le combat jusqu'à minuit. Sois alors bien attentif: s'il est possible aux morts de se faire entendre des vivants par quelques signes, sois assuré que ton ami te donnera des nouvelles d'un autre monde; mais sois bien attentif à minuit précise.

Ensuite Aguilar embrassa encore son ami et partit.

Tolède se jeta sur son lit et versa bien des larmes, et moi je me retirai dans l'antichambre, assez curieux de savoir comment tout cela finirait.

Tolède se levait, regardait à sa montre et puis il retournait à son lit et pleurait. La nuit était sombre, la lueur de quelques éclairs lointains brillait à travers les ais de nos volets. L'orage se rapprocha et ses terreurs ajoutèrent à la tristesse de notre situation. Minuit sonna et nous entendîmes frapper trois coups à notre volet.

Tolède ouvrit le volet et dit:

— Es-tu mort?

— Je suis mort, répondit une voix sépulcrale.

— Y a-t-il un purgatoire? dit Tolède.

— Il y en a un et j'y suis, répondit la même voix, et puis nous entendîmes comme un gémissement douloureux.

J'avais le bras en écharpe; cependant au signal qu'il me donna, je montai très bien en m'aidant d'un seul bras. Lorsque je fus au haut de l'échelle, je ne trouvai point le volet entrouvert comme on me l'avait promis. Je me hasardai de frapper avec le bras qui me restait, ne m'appuyant ainsi que sur mes jambes. En ce moment, un homme ouvrit avec violence, poussa contre moi le volet: je perdis l'équilibre et tombai du haut de l'échelle sur les pierres à bâtir qu'il y avait au bas. Je me cassai en deux endroits le bras que j'avais déjà blessé. Une jambe engagée dans les échelons fut aussi cassée, l'autre démise, et je m'écorchai depuis la nuque jusqu'aux hanches. L'homme qui avait ouvert le volet et qui apparemment désirait que je mourusse, me cria:

— Es-tu mort?

Je craignis qu'il ne voulût m'achever, et je répondis que j'étais mort.

Ensuite le même homme me cria:

— Y a-t-il un purgatoire?

Comme je souffrais des maux affreux, je répondis qu'il y avait sans doute un purgatoire et que j'y étais déjà. Ensuite je crois que je m'évanouis.

[Version de 1804, trente et unième et trente-sixième "journées", *Œuvres*, IV, 2]

3. Le grotesque comme une esthétique du mélange des tonalités où la bouffonnerie, le comique, la satire et la grossièreté sont traversés par le tragique, l'expression du désespoir ou celle d'un esthétisme raffiné et désintéressé. Là encore, le *Manuscrit* fournit d'abondants exemples, non seulement par la juxtaposition d'histoires aux tonalités très différentes, mais à l'intérieur même de certaines histoires, comme dans ces pages qui racontent la mort du savant encyclopédiste Hervas:

Je savais que mon père était seul et je voulais me consacrer à le servir, mais en entrant chez lui un spectacle extraordinaire frappa mes regards et je restai dans la première chambre, pénétré d'un sentiment de crainte et d'horreur: mon père avait ôté ses habits et s'était revêtu d'un drap de lit en forme de linceul. Il était assis et regardait le soleil couchant. Après une assez longue contemplation, il éleva la voix et dit:

— Oh! derniers rayons de l'astre que j'ai vu pour la dernière fois, pourquoi avez-vous éclairé le jour de ma naissance? Avais-je demandé à naître et pourquoi suis-je né? Les hommes m'ont dit que j'avais une âme, et je m'en suis occupé aux dépens même de mon corps. J'ai cultivé mon esprit, mais les rats l'ont dévoré, les libraires l'ont dédaigné. Rien ne restera de moi, je meurs tout entier, aussi obscur que si je n'étais pas né. Néant, reçois donc ta proie.

Hervas resta quelques instants livré à de sombres réflexions. Ensuite il prit un gobelet qui me sembla plein de vin vieux. Il leva les yeux au ciel et dit:

— Ô mon Dieu, s'il y en a un, ayez pitié de mon âme, si j'en ai une.

Ensuite il vida le gobelet et le posa sur une table, puis il mit la main sur son cœur comme s'il y ressentait quelque angoisse. Hervas avait préparé une autre table pour s'y coucher et il y avait mis des coussins. Il s'y coucha, croisa ses mains sur sa poitrine et ne proféra plus une parole.

[Version de 1804, quarante-quatrième "journée", *Œuvres*, IV, 2]

4. Le grotesque comme posture de provocation envers les canons et valeurs établis; sur le plan littéraire, cette dimension implique des attitudes parodiques envers les conventions dominantes; c'est la dimension burlesque du grotesque. La multiplicité des histoires et des personnages-types qui s'y présentent font que le *Manuscrit* est une véritable tour de Babel où s'expriment toutes sortes de langages typés livrés sous une forme nettement parodique: la religion, le code de l'honneur, les sciences occultes et les sciences honorables, les formes discursives caractéristiques de tel ou

tel modèle culturel ou proprement littéraire. Voici, par exemple, le discours du géomètre Velasquez relativement à l'amour:

— Que pensez-vous, Monsieur le Duc, des sentiments exaltés de ce jeune Soares? Vous êtes-vous jamais donné la peine de porter vos idées sur ce qu'on appelle communément amour?

— Madame, lui répondit Velasquez, mon système embrasse toute la nature et par là même, il doit comprendre tous les sentiments qu'elle a placés dans le cœur humain. J'ai dû les approfondir tous et les définir; j'ai surtout réussi à l'égard de l'amour, car j'ai trouvé qu'il était possible de l'exprimer en termes algébriques et vous savez que les questions qui sont abordables à l'algèbre donnent lieu à des solutions qui ne laissent rien à désirer.

En effet supposons *amour* une valeur positive accompagnée du signe plus; *haine* qui est l'opposé de l'amour sera accompagnée du signe moins, et l'indifférence qui est un sentiment nul sera égale à zéro.

Si je multipliais l'amour par lui-même, que j'aime l'amour, que j'aime à aimer l'amour, j'ai toujours des valeurs positives; aussi plus par plus fait-il toujours plus.

Mais si je hais la haine, je rentre dans les sentiments d'amour ou dans les quantités positives, et c'est ainsi que moins par moins fait plus.

Au contraire si je hais la haine de la haine, je rentre dans les sentiments opposés à l'amour, c'est-à-dire dans les valeurs négatives, tout de même que le cube de moins est moins.

Quant aux produits d'amour par haine ou de haine par amour, ils sont toujours négatifs, tout comme les produits de plus par moins et de moins par plus. En effet soit que je haïsse l'amour ou que j'aime la haine, je suis toujours dans les sentiments opposés à l'amour. Trouvez-vous, belle Laure, quelque chose à opposer à mon raisonnement?

— Rien du tout, répondit la juive, et je suis convaincue qu'il n'y a pas de femme qui ne se rendît à des arguments pareils.

— Ce ne serait pas mon compte, reprit Velasquez, car en se rendant si vite, elle perdrait la suite de mes corollaires ou conséquences résultantes de mes principes. Je poursuis donc mon raisonnement: puisque amour et haine se comportent absolument comme des valeurs positives et négatives, il en résulte qu'à la place de haine, je puis écrire *moins amour*, qu'il ne faut pas confondre avec l'indifférence dont la nature est d'être égale à zéro. Maintenant examinez la conduite des amants: ils aiment, ils se haïssent, puis ils détestent la haine qu'ils ont eue, ils s'aiment plus qu'auparavant, puis un facteur négatif change tous ces sentiments en haine. Or il est impossible d'y méconnaître les puissances alternatives de plus et de moins. Enfin vous entendez dire que l'amant a poignardé sa maîtresse; vous êtes bien embarrassé à décider si c'est là un produit d'amour ou de haine, tout comme en algèbre vous arrivez à plus, moins, racine X lorsque les exposants sont impairs. Cela est si vrai que vous voyez souvent l'amour commencer

par une sorte d'aversion, petite valeur négative que nous pouvons représenter par B. Cette aversion amènera une brouillerie que nous représenterons par moins C, c'est-à-dire une valeur positive, un sentiment d'amour.

Ici la fausse Uzeda interrompit Velasquez et lui dit:

— Monsieur le Duc, si je vous ai bien compris, l'amour ne saurait être mieux représenté que par le développement des puissances de X moins A beaucoup moindre que X.

— Aimable Laure, dit Velasquez, vous avez lu dans ma pensée. Oui, charmante personne, la formule du binôme inventée par le chevalier don Newton doit être notre guide dans l'étude du cœur humain comme dans tous les calculs.

[Version de 1804, trente-quatrième "journée", *Œuvres*, IV, 2]

5. Le grotesque touchant la dimension langagière de l'écriture où s'opère, notamment, un mélange des niveaux et des conventions de langue. Dans un roman-carrefour de l'ampleur du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, on ne s'étonnera pas de trouver des personnages représentatifs de pratiques langagières ressortissant à diverses conventions. On rencontre évidemment des différences liées au milieu culturel représenté par tel personnage, mais on découvre aussi des formes de langage déterminées par le temps. Ainsi, dans l'histoire du pèlerin réprouvé, cette scène de rencontre avec des spectres qui s'expriment dans un français de carnaval censé reproduire la langue révolue de leur temps, tout le charme consistant évidemment dans la rencontre entre la langue standard du narrateur et les énoncés typés des fantômes:

Enfin j'entendis l'ermite psalmodier et lorsqu'il eut fini je descendis l'escalier pour gagner la chambre du châtelain. J'avais en main un bout de chandelle, le vent l'éteignit, je remontai pour la rallumer. Mais quel fut mon étonnement de voir le sénéchal et la sénéchale descendus de leurs cadres et assis au coin du feu! Ils causaient familièrement et l'on pouvait entendre leur discours.

— Ma mie, disait le sénéchal, que vous semble d'icelui Castillan qui a occis le commandeur sans lui octroyer confession?

— Me semble, répondit le spectre féminin, me semble, mamour, avoir en ce fait félonie et mauvaiseté. Ains cuidai-je, messire Taillefer ne laissera le Castillan partir du châtel sans le gant lui jeter.

Je fus très effrayé et me jetai dans l'escalier; je cherchai la porte du châtelain et ne pus la trouver à tâtons. J'avais toujours en main ma chandelle éteinte. Je songeai à la rallumer et me rassurer un peu; je tâ-

chai de me persuader à moi-même que les deux figures que j'avais vues à la cheminée n'avaient existé que dans mon imagination. Je remontai l'escalier et m'arrêtant à la porte de l'armerie, je vis qu'effectivement les deux figures n'étaient point auprès du feu où j'avais cru les voir. J'entrai donc hardiment, mais à peine avais-je fait quelques pas que je vis au milieu de la salle messire Taillefer en garde et me présentant la pointe de son épée. Je voulus retourner à l'escalier, mais la porte était occupée par une figure d'écuyer qui me jeta un gantelet. Ne sachant plus que faire, je me saisis d'une épée que je pris dans un faisceau d'armes et je tombai sur mon fantastique adversaire. Il me parut même l'avoir pour fendu en deux, mais aussitôt je reçus au-dessous du cœur un coup de pointe qui me brûla comme eût fait un fer rouge. Mon sang inonda la salle et je m'évanouis.

[Version de 1810, trente-septième "journée", *Œuvres*, IV, 2]

Abstract

Die Entstehungs-Geschichte des äusserst komplexen und bis heute verkannten Kult-Romans "Manuscrit trouvé à Saragosse" (Die Handschrift von Saragossa, 1794-15) des polnischen Schriftstellers Jan Graf Potocki (1761-1815) hat die kompositorische Gestaltung dieses Œuvres wesentlich mitbestimmt. Der vorliegende Beitrag skizziert die ästhetischen Hauptachsen, die das Werk durchqueren, und legt dar, inwiefern dieses Meisterwerk als letzter grosser Roman der europäischen Aufklärung gelten kann. An exemplarischen Textauszügen wird schliesslich deutlich, wie unter der Feder Potockis fünf Dimensionen des Grotesken sich in geradezu spektakulärer Weise profilieren.

