

Emilie Klene

***Pater ridiculus* : les leçons du grotesque dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki**

Le grotesque, selon la définition hugolienne, s'apparente à une tentative d'union des tons, des genres, à tout dépassement des catégories. Principe générateur de formes, il vise à une unité, non par la fusion mais par la co-existence des contraires. Présenté comme l'expression de la sensibilité propre à l'ère chrétienne¹, lorsque s'est perdue l'unité originelle du monde grec, « il signifie un nouveau mélange, une nouvelle alliance entre [des] réalités contradictoires qui désormais ne s'excluent plus et possèdent une égale valeur² ». Dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*³ de Jean Potocki, surgissent et s'imposent aux moments les plus inattendus, personnages, saynètes, voire simulacres grotesques. Le héros, futur capitaine aux gardes wallonnes, condamné à l'errance pendant soixante et une journées dans la région de la Sierra Morena, deviendra le spectateur ou l'auditeur privilégié d'événements inouïs alliant l'effroi à la plus franche gaîté. Réunissant le sordide et le joyeux à la faveur d'un équilibre particulièrement subtil, ces exemples de composite méritent une attention particulière. Ce sont cependant les spectacles des pères qui retiendront notre intérêt. Dans cette œuvre qui peut être considérée comme un roman d'apprentissage, comment le grotesque affecte-t-il la figure paternelle, la figure du guide ? Quel enseignement est alors délivré ?

Don Juan van Worden, Diègue Hervas et don Phelipe Avadoro, pères respectifs du héros, du pèlerin réprouvé et du chef des Bohémiens, sont constamment soumis à un jeu de forces contraires. Le premier, ultime témoin d'un monde révolu, celui des duels et des codes d'honneur, est tiraillé entre le noble et le trivial. Lieutenant-colonel aux gardes wallonnes, fin bretteur, inspirant à tous le respect pour son adresse et son arbitrage des combats, il n'en est pas moins victime de défaillances physiologiques. Son corps admirable, couvert de blessures -

¹ Victor Hugo, *Cromwell*, Préface, Paris, Garnier Flammarion, 1968, p. 69 : « Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur ; si c'est à l'homme à rectifier Dieu ».

² Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France « Que Sais-je ? » 1997, p. 55.

³ Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (version de 1804), (version de 1810), éd. de François Rosset et Dominique Triaire, Paris, Garnier Flammarion, 2008. Les références aux versions seront dorénavant abrégées en « 1804 », « 1810 ».

comme d'autant de trophées - au point qu'un « nouveau coup ne pouvait guère porter que sur une ancienne cicatrice », impose pourtant sa finitude, sa matérialité, enfin, son inconvenance. Aussi le personnage s'endort-il subitement au moment de venger l'injure faite à son bisaïeul, aussi tombe-t-il en défaillance au moment où, « un genou en terre pour lui baiser la main », il prend congé du roi. L'incongruité de ces situations, opérant un renversement du haut par le bas, manifeste la tension subie par le personnage. Traversé d'élans sublimes, transcendé par l'héroïsme et l'honneur, le père d'Alphonse se heurte à la concrétude du monde, inscrite jusque dans sa chair. Ses aspirations doivent alors se borner. Et c'est bien ce choc avec le prosaïque qui est source de comique. Alors qu'il est consulté par un seigneur sur un point litigieux, « cette faveur authentique [lui] parut d'une telle conséquence qu'il la voulut célébrer en donnant une fête à tout le voisinage. Mais nous n'avions pas de voisins si bien que la fête se borna à un fandango exécuté par le maître d'armes et la signora Frasca ». Un semblable contraste entre idéal et pragmatisme s'impose à Diègue Hervas. Animé par l'amour des sciences et l'amour-propre, il rêve d'acquérir le titre d'« homme universel » par la rédaction d'une étude consacrée à chaque science. Mais le caractère noble de son ambition se heurte sans cesse au prosaïsme du monde. La matérialité des ouvrages, s'opposant à leur contenu qui ne manquerait pas de lui assurer « une grande réputation toute prête d'éclorre », se rappelle sans cesse à lui. Leur important volume contraste avec la subtilité des connaissances :

Enfin la plus grosse charrette qu'on pût trouver dans Salamanque apporta dans sa maison les lourds ballots sur qui se fondaient sa gloire présente et son immortalité future. (1810, p. 491)

Mais c'est surtout le caractère fragile et éphémère des volumes qui tranche avec l'éternité qu'ils sont censés assurer au nom du savant. Détruite par le feu de la Censure suite à un malentendu, puis par les rats que la colle fraîche de la reliure a attirés, la grande œuvre de Diègue Hervas est dérisoire dans sa concrétude. Le contraste entre la tonalité épique et l'humilité de l'assaillant rend risible le combat mené par le savant pour arracher les derniers feuillets à la gueule du rongeur⁴ :

⁴ Ce passage, d'apparence burlesque ou plutôt héroï-comique (un style noble au service d'un sujet bas), relève néanmoins davantage du grotesque au sens hugolien, c'est-à-dire de cette alliance du tragique, du monstrueux et du sublime. Pour reprendre les termes de Myriam Roman, « Poétique du grotesque et pratiques du burlesque dans les romans hugoliens », compte-rendu de la communication au Groupe Hugo du 6 avril 1996, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/96-04-06Roman.htm>, p. 9, ici « le burlesque - disconvenance signifiante dans le cadre d'une 'transtextualité' - s'érode et s'effrite pour laisser place au grotesque - disconvenance métaphysique et existentielle ».

Hervas reprenant ses sens vit un de ces monstres tirant dans un trou les derniers feuillets de son *Analyse*. La colère n'était peut-être jamais entrée dans l'âme de Hervas. Il en ressentit le premier accès, se précipita sur le ravisseur de sa géométrie transcendante ; sa tête porta contre le mur et il retomba évanoui. (1810, p. 504)

Le même antagonisme entre trivialité et absolu anime le père d'Avadoro. Chez lui plutôt, la trivialité s'érige en absolu. La quête du personnage réside dans la maîtrise d'un ordre matériel et une constance routinière. Profondément seul, réglant son temps et ses activités avec une régularité toute métronomique, il entend seulement conserver sa vie telle qu'elle se répète quotidiennement, sans jamais dire un mot. Voilà son rêve : « Le silence le plus absolu régnait dans la maison. Mon père n'avait jamais été plus heureux ». Le sens de son existence coïncide avec le soin domestique et la répétition de ses actions : ouvrir la fenêtre, saluer ses voisins, aller à la messe, vérifier la propreté de son habitation, fumer ses cigares, compter les tuiles, aller au théâtre et fabriquer de l'encre. L'« histoire d'une de ses journées sera celle de sa vie entière ». Aussi chaque geste revêt-il la gravité du rite, et la chambre, celle du sanctuaire. Pour don Juan et Hervas, l'idéal cédait la place au trivial ; pour don Phelipe l'idéal se réduit au trivial. Le renversement des deux notions contraires, loin de l'inversion dynamique et féconde⁵ développée par Bakhtine, n'en opère pas moins un démontage de la figure du savoir, de la figure du pouvoir, incarnées par les pères.

Mais l'euphorie libératrice est la grande absente de ce retournement carnavalesque, ou plutôt le comique ne se départ part d'une gravité qui affecte profondément les trois êtres⁶. En effet, la figure paternelle révèle ici, à travers le grotesque, la difficulté de saisir le sens du monde. Preuve en est la réclusion des personnages dans un univers parallèle, celui de la chambre pour don Phelipe, celui de l'étude pour Diègue Hervas, celui des duels et de ses codes pour don Juan rendu d'autant plus anachronique qu'il s'érige, via son petit livre blanc, en mémorialiste des combats. Preuve en est encore leur défaut - ou excès - de logique, signe de rupture entre la conscience et le réel. La réflexion du ferrailleur tourne sans cesse à vide. Prenant appui sur le réel, elle s'en détache profondément à force de paralogismes⁷. À défaut de comprendre, d'accéder à un sens irrévocable qui dévoile la cohérence du divers, le personnage s'enferme dans des raisonnements toujours plus spécieux. Voici la réflexion qu'il

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, (1970) 2003, p. 218 : « La destruction et le détronement sont associés à la renaissance et à la rénovation, la mort de l'ancien est liée à la naissance du nouveau ».

⁶ Voir Dominique Triaire, « L'effet comique dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », in : *De Varsovie à Saragosse : Jean Potocki et son œuvre*, Louvain-Paris, Peeters, 2000, pp. 246-247.

⁷ Comme Potocki en fait lui-même par ailleurs, voir Sydney Aufrère, Introduction et plan général des *Principes de chronologie pour les temps antérieurs aux olympiades*, *Œuvres III*, pp. 187-188.

mène lorsque, devancé par un voyageur en chaise alors qu'il se rend à Lyon, il sent poindre l'ombre d'une offense :

- Seigneur cavalier, votre chaise a devancé mon carrosse pour arriver à la poste avant moi. Ce procédé, qui en lui-même n'est point une insulte, a cependant quelque chose de désobligeant dont je crois devoir vous demander raison. [...]

En disant cela, il tira son épée.

- Attendez encore un instant, dit le Français, il me semble que ce ne sont point mes postillons qui ont devancé les vôtres, mais que ce sont les vôtres qui allant plus lentement sont restés en arrière.

Mon père, après avoir un peu réfléchi, dit au colonel :

- Seigneur cavalier, je crois que vous avez raison et si vous m'eussiez fait cette observation plus tôt et avant que j'eusse tiré l'épée, je pense que nous ne nous serions pas battus, mais vous sentez bien qu'au point où en sont les choses, il faut bien un peu de sang. (1810, pp. 104-105)

Faute d'ancrage dans le monde, faute d'insertion de l'individu dans les rouages de la nature, la rhétorique remplace la vérité, et la logographie, la logique. Les tentatives de Hervas pour saisir le sens ne sont guère plus fructueuses. « Savant comme [il] l'était, il n'eut pas de peine à étayer son faux système de preuves sophistiquées faites pour égarer les esprits ». Malgré sa finitude⁸, il cherche à percer les grands mystères. Ainsi en va-t-il de la question du mal que ce précurseur de Bouvard et Pécuchet tente de comprendre :

Il vit le mal partout, il ne vit plus que le mal et dit dans son cœur :

- Auteur du mal, qui êtes-vous ?

Lui-même eut horreur de cette idée et voulut examiner si le mal, pour être, devait nécessairement avoir été créé. Ensuite il examina la même question sous un point de vue plus étendu. Il s'attacha aux forces de la nature, attribuant à la matière une énergie qui lui parut propre à tout expliquer sans avoir recours à la création. (1810, p. 509)

La scission est plus nette encore dans le cas du père d'Avadoro, condamné à un éternel silence, niant tout contact avec la réalité, introduite dans sa vie sous les traits de Mlle Cimiento. Son aphasie, ses cris, ses évanouissements témoignent d'une rupture consommée avec le réel. La parole se désarticule et le sens s'évide jusqu'à l'inconsistance langagière. À défaut de nommer, l'intégration du sujet au monde est nécessairement vaine. Les manies comptables des trois hommes, comme autant de tentatives de saisir ce qui les entoure, d'agencer, de classer le divers, ne sont guère plus fructueuses. Pour l'un, il s'agit d'énumérer les assaillants dont il ne partage pas l'avis⁹ ou ceux invités à son mariage :

⁸ 1810, p. 512 : « Hervas élevait ses coupables pensées au-dessus des sphères de l'intelligence humaine ».

⁹ 1804, p. 473 : « Je crois qu'il est de ma délicatesse de prévenir les expressions de leur mécontentement en les invitant à me faire l'honneur de se battre avec moi tous les onze, à savoir six le matin et cinq dans l'après dînée ».

Mon père jugea à propos d'inviter à sa noce tous les gens avec qui il s'était battu. Il s'en trouva cent vingt-deux à table, treize absents de Madrid et trente-trois avec qui il s'était battu à l'armée, dont il n'avait pas de nouvelles (1810, p. 101).

Pour l'autre, ce sont les tuiles et les passants qui doivent être soumis à un dénombrement exact :

Lorsque mon père était satisfait de l'ordre de sa chambre, il prenait un compas et des ciseaux, et coupait vingt-quatre morceaux de papier d'une grandeur égale, les remplissait d'une traînée de tabac du Brésil et en faisait vingt-quatre cigares [...]. Il fumait six de ces chefs-d'œuvre en comptant les tuiles du palais d'Albe, et six en comptant les gens qui entraient par la porte de Tolède (1810, p. 222).

L'autre enfin tente de saisir la Totalité dans les cent tomes de la *polymathesis* dont chaque sujet, volume après volume, est soigneusement consigné, tout comme le temps consacré à cette étude : « une année », « six mois », « trois semaines », « trois mille heures par an [...] ce qui ayant fait au bout de quinze ans, quarante-cinq mille heures », autant d'indicateurs destinés, semble-t-il, à maîtriser le projet, et à travers lui, le réel. Mais le caractère grotesque de ce pragmatisme numérique annonce la vanité des tentatives ordonnatrices. La magie du chiffre n'opère pas. Jamais elle ne défie les barrières du Sens, jamais par la partie, elle ne livre le Tout. L'opération prélève de l'ensemble la fraction désignée et fragmente le monde par l'objet dénombré. C'est que la Nature se tait, la totalité se refuse, le réel se dérobe... le grotesque est là pour l'attester.

Coupés du monde, détachés de toute transcendance universelle, les trois personnages sont voués à la répétition mécanique. Tels des pantins libérés des fils du destin, ils n'évoluent pas, condamnés à un éternel recommencement. Semblable au héros grotesque que décrit Jan Kott dont l'échec « manifeste l'absolu tourné en dérision et désacralisé, sa transformation en un mécanisme aveugle, en une sorte d'automate¹⁰ », le père d'Alphonse, réduit à son épée, son livre blanc et sa botte secrète, revêt toute la rigidité d'un soldat de plomb. La répétition fait office de méthode éducative, à l'image de cette question qu'il réitère à son fils à la fin des histoires terrifiantes :

Mon père interrompit ici le théologien et, se tournant vers moi, il me dit :
- Mon fils Alphonse, à la place de Trivulce, auriez-vous eu peur ?
Je lui répondis :

¹⁰ Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, (1962) 1978, p. 112.

- Mon cher père, il me semble que j'aurais eu grand'peur.
Alors mon père se leva furieux, sauta sur son épée et voulut me la passer au travers du corps. (1810, p. 114)

Le lendemain, la même scène se produit :

Ici on père interrompit l'aumônier et se tournant de mon côté, il me dit :
- Mon fils Alphonse, à la place de Landulphe, auriez-vous eu peur ?
Je lui répondis :
- Mon père, je vous assure que je n'aurais pas eu la plus légère frayeur.
Mon père parut satisfait de cette réponse et fut très gai pendant tout le reste de la veillée.
(1810, p. 118)

L'authenticité n'est point requise. Ce pantin belliqueux se satisfait de réponses mécaniques dans un univers de simulacres et de faux-semblants. Tout doit avoir l'apparence du combat ou de la bravoure. Monté sur ressort¹¹, son mécanisme se met en branle à la mention du terme « honneur ». Alors que Avadoro narre, dans la version de 1804, l'histoire d'un tout autre personnage, celle du marquis de Val Florida, les seuls mots de « procès » et de « duels » font en effet surgir don Juan dans le récit comme un diable hors de sa boîte¹². La rigidité avec laquelle Hervas évolue n'est guère moindre. Outre le soin qu'il prend à reproduire chaque jour les mêmes activités que celles de la veille¹³ avec toute la régularité d'un jacquemart, il s'acharne, à chaque échec, à rebâtir son œuvre savante. Dès la destruction de son ouvrage *Secrets de l'analyse dévoilés*, naît aussitôt un nouveau projet, « un ouvrage en cent volumes qui devait renfermer tout ce que les hommes savaient de son temps ». Lorsque ses livres sont ravagés par les rats, son seul but est de les restituer à partir de « l'autre moitié de chaque feuille » à peu près préservée. Ainsi une rigueur toute mécanique relance l'ambition du savant

¹¹ Nous avons vu avec l'exemple du marquis d'Urfé que don Juan était incapable d'arrêter la mécanique du duel sitôt qu'il sent l'ombre d'une offense (« vous sentez bien qu'au point où en sont les choses, il faut bien un peu de sang », 1810, p. 105).

¹² 1804, p. 471 : « Le douzième, qui votait le dernier parce qu'il était le plus jeune, s'était déjà fait connaître par plusieurs affaires d'honneur. Il s'appelait don Juan Van Worden.

Ici j'interrompis le Bohémien et je lui dis :

- J'ai l'honneur d'être fils de ce brave Van Worden ».

Le grotesque ici revêt les traits du comique, tel que l'analyse Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 53 : « Nous avons tous joué autrefois avec le diable qui sort de sa boîte. On l'aplatit, il se redresse. On l'écrase sous son couvercle, et souvent il fait tout sauter. Je ne sais si ce jouet est très ancien, mais le genre d'amusement qu'il renferme est certainement de tous les temps ». *Ibid.*, p. 25 : « J'ai maintenant devant moi une mécanique qui fonctionne automatiquement. Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique ».

¹³ 1810, p. 501 : « Hervas suffisait à tout au moyen de l'économie du temps et d'une grande régularité dans sa distribution. Il se levait avant le soleil et se préparait au travail du bureau [...] Il se rendait chez le ministre une demi-heure avant tout le monde et attendait que l'heure du bureau sonnât, ayant la plume en main et la tête dégagee de toute idée relative à son ouvrage ; au moment où l'heure sonnait, il commençait ses calculs [...]. Alors il passait chez le libraire Moreno [...] ; il ressortait encore pour prendre un repas léger, rentrait avant une heure et travaillait jusqu'à huit heures du soir ».

à chaque faillite. Déshumanisé, cet être qui « n'avait jamais connu l'amour et l'amitié que par une définition de ces deux sentiments qu'il avait placée dans son soixante et septième volume », semble mû par le seul ressort de l'ambition. Tout aussi systématique est l'univers de don Phelipe. La machination de Mlle Cimiento et de Busqueros qui abusent de ses biens en jouant de son aphasie, vient fausser le mécanisme de son quotidien. Le personnage du père, toujours à la limite de la mutité (n'était-ce le *agour*, « je vous salue », adressé à ses voisins chaque matin) résulte, semble-t-il, de la fusion de l'homme et de la chose. Écartelé entre son aspiration à la régularité et son nouveau quotidien, tiraillé par la volonté de parler, de résister, mais condamné à un profond silence, il prend tous les traits de l'automate. La phrase « Il ouvrit la bouche mais il ne dit rien » sonne comme un leitmotiv à la fois cocasse et effroyable. Scandant chaque nouvelle étape de sa scission avec le monde, la phrase résonne et se mue en constat terrifiant. La réification lentement se poursuit, puisque, de par l'onomastique, fabricant d'encre, il devient encrier. Après la perte involontaire de son nom¹⁴ au profit de « don Phelipe Tintero Largo » ou « don Philippe au Grand Encrier », il voit son surnom modifié avec le temps. L'hybridation, rappelant par là même les origines du grotesque¹⁵, s'achève sur le titre contracté de « seigneur Tintero », attestant une confusion définitive des genres.

Rien ne permet à ces falots personnages de s'inscrire dans le monde, pas même ce qui constitue leur rôle dans le roman, la paternité, que le grotesque finit par contaminer. L'éducation du héros, orientée sur le seul point d'honneur, se fait toujours en quelque sorte à contretemps :

Quoique je ne fusse pas encore au monde, mon père, qui ne doutait pas que j'y vinsse, songea qu'il était temps de me donner un maître en fait d'armes. Pour cela il jeta les yeux sur Garcias Hierro, le meilleur prévôt de salle qu'il y eût à Madrid. [...] Tous ces arrangements furent pris un an et demi avant ma naissance. (1810, pp. 102-103)

Peu de place est accordée à l'amour filial. Dans ce monde exclusivement centré sur les duels, le sentiment se confond avec les prouesses d'Alphonse¹⁶. À l'inverse, la tendresse de don Juan n'a d'égale que sa fureur meurtrière lorsque son jeune fils avoue ses faiblesses et ses

¹⁴ 1810, p. 398 : « En passant par la rue de Tolède, je rencontrai une servante qui portait une bouteille d'encre. Je lui demandai si elle ne venait point de chez le seigneur Avadoro.

- Non, me répondit-elle, je viens de chez don Phelipe Tintero Largo ».

¹⁵ André Chastel, *La Grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, pp. 39-43.

¹⁶ 1810, p. 111 : « Le spadassin Hierro me présenta un fleuret. Nous fîmes un assaut dont je me tirai d'une manière au-dessus de mon âge. Mon père était trop connaisseur pour ne pas s'en apercevoir, et sa gravité fit place à la plus vive tendresse ».

craintes. Don Phelipe, quant à lui, n'éprouve aucun sentiment paternel. Refusant d'éduquer sous son toit l'être qui, en naissant, causa la mort de son épouse, il ne manifestera aucun désir de connaître Avadoro¹⁷. Mais c'est sans doute la scène de reconnaissance magistralement parodique qui atteste le mieux ce déni de filiation. Selon Aristote, la terreur et la pitié, les deux principaux effets que doit susciter le spectacle dramatique, se déclenchent particulièrement au sein de la famille, selon trois notions : la reconnaissance, la péripétie et l'effet violent. L'*anagnorisis*, définie comme le passage de l'ignorance au savoir, opère un renversement d'autant plus violent qu'il se produit dans un cadre intime. Mais cette scène chez Potocki tourne court. Avadoro, chargé d'acheter de l'encre chez don Tintero, retourne au domicile familial. S'il sait qu'il va retrouver son père, ce dernier en revanche ignore qui il est :

Lorsque je fus devant la maison de mon père, il me prit un tremblement dans tous les membres et je ne pus prendre sur moi d'entrer. Mon père parut sur le balcon et me voyant une bouteille à la main, il me fit signe d'entrer. J'entrai donc, mais à mesure que je montais l'escalier, le cœur me battait toujours plus fort. Enfin j'ouvris la porte et je me trouvai vis-à-vis de mon père. Je fus au moment de me jeter à ses genoux. Mon bon ange m'en empêcha sans doute, car déjà mon air ému excitait sa défiance et semblait alarmer sa tranquillité. Il prit la bouteille, la remplit d'encre sans demander même pour qui c'était, et m'ouvrit la porte d'un air qui m'avertissait de ne pas m'arrêter plus longtemps. [...] Mon émotion était au comble, je pris la main de mon père et la baisai. Il en fut fort effrayé, me poussa hors de la porte et la ferma sur moi. (1810, pp. 451-452)

La parodie grotesque joue à plein. L'émotion du fils n'a d'égale que l'exaspération et la méfiance du père si bien que la reconnaissance échoue. Les liens du sang ne s'imposent pas, la nature reste muette. Enfin, c'est sur ses livres que Hervas reporte son attachement. Son fils, confié à sa naissance aux soins du beau-père cordonnier, ne peut rivaliser avec l'affection portée aux « cent volumes, enfants de son génie, conçus avec délices, enfantés avec une peine qui avait aussi ses plaisirs ». Incapables d'éprouver un quelconque sentiment pour leur progéniture, les pères sont privés par là même d'une inscription dans l'univers. Loin de la pure et franche gaîté, le grotesque résonne alors d'accords discordants et mélancoliques.

Révéléateur d'une rupture consommée entre l'homme et le réel, le grotesque chez Potocki dépasse largement la dimension libératrice que lui attribue Bakhtine. Le mouvement

¹⁷ 1810, p. 223 : « Soit que mon père craignît que ma vue ne lui rappelât la personne chérie dont j'avais innocemment causé la mort, ou que peut-être il ne voulût pas que mes cris enfantins troublassent ses habitudes silencieuses, toujours est-il certain qu'il pria fray Heronimo de ne point me rapprocher de lui ».

et le pouvoir de dilution dans le monde que ce dernier confère au corps¹⁸ sont ici définitivement exclus. Si le rire n'est pas absent de ces pages, il est mêlé d'une étonnante gravité. Un malaise, une gêne s'installent devant ces créatures vaines et incertaines. Les figures des pères se prêtent en effet davantage à une lecture kaysérienne. Le grotesque surgit dans le sentiment effrayant que toute la réalité se dérobe et devient étrangère :

L'épouvante mêlée d'un sourire a son fondement dans l'expérience que ce monde qui nous est familier, établi dans un ordre en apparence solide, nous devient étranger soudain, se laisse envahir par des puissances insondables, perd toute force et toute cohésion, pour s'abolir enfin avec toutes ses structures¹⁹.

Et Dominique Iehl de commenter :

W. Kayser décrit ici un processus de destruction progressive, la prise de conscience de l'abolition de l'ordre, de la cohérence et du sens. Cela commence par un sentiment d'étrangeté, d'exclusion hors de l'univers organisé, pour s'achever dans une expérience de vide et de néant. La figure du grotesque est désormais le glissement, la dérobade. Les assises du réel s'effritent ou s'effondrent²⁰.

C'est là sans doute dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* la leçon à tirer des pères. Pour ces êtres incarnant la fixité chronique, la rigidité de l'absolu, le monde en constant mouvement, toujours relatif, impose sa difformité et reste inaccessible.

Discontinuité temporelle, automatisation de l'être, désarticulation du langage, autant de caractéristiques des spectacles que les pères nous donnent dans le roman. Mais si ridicules soient-ils, ils délivrent indirectement un enseignement. En tant que figures d'autorité, ils sont l'image même de l'instabilité et de la relativité de toute chose. Le grotesque délocalise ces figures du pouvoir, non pour faire advenir une nouvelle réalité - l'apport du théoricien russe s'arrête là -, mais pour rendre compte d'un monde difforme et décentré. Ici le grotesque ne crée pas, il révèle, il « n'est qu'une expression sensible, un paradoxe sensible », écrira Dürrenmatt²¹. La tension entre principes contradictoires, le noble et le trivial, le désir de parler et le profond mutisme ou encore le raisonnement logique et la pure mécanique, est

¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 315 : « Le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier ».

¹⁹ Wolfgang Kayser, *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1957, p. 38, citation rapportée et traduite par Dominique Iehl, *Le Grottesque*, op. cit., p. 13.

²⁰ Dominique Iehl, *Le Grottesque*, op. cit., p. 13.

²¹ Friedrich Dürrenmatt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 66.

capitale. De par sa seule présence, l'un rend l'autre comique, le relativise, l'empêche de s'ériger en absolu. Il suppose que « toute réalité est d'un certain point de vue sa propre parodie, peut être vue comme sa propre caricature, contient son principe de destruction²² ». L'impossibilité de toute conciliation, de tout dépassement dialectique, rend compte de l'incapacité profonde de l'être à s'insérer dans le Tout. La critique hégélienne du grotesque (au sujet de l'art indien), soulignant l'indétermination toujours prolongée²³, la persistance de contrastes jamais résolus, sied parfaitement à la représentation de ces êtres dans le roman. L'œuvre des Lumières témoigne déjà de la fin d'une époque, celle d'un univers structuré par la raison, celle d'un optimisme farouche placé en l'individu. Le caractère dérisoire de la nature humaine dans un monde privé de sens est sans doute la leçon, beaucoup plus amère, à retenir.

Pour citer cet article :

Emilie Klene, « *Pater ridiculus* : les leçons du grotesque dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », in *Spectacles grotesques*, textes réunis par Rémi Astruc, *Humoresques* 31, printemps 2010, p. 123-134.

²² Michel Crouzet, « Sur le grotesque triste dans *Bouvard et Pécuchet* », in : *Nouvelles Recherches sur Bouvard et Pécuchet de Flaubert*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1981, p. 53.

²³ Hegel, *Esthétique*, trad. de Charles Bénard, Paris, Librairie générale Française, 1997, pp. 436-437 : « Ainsi, à ce moment, l'esprit humain est, en quelque sorte, dans un état d'ivresse et de vertige. Plongé encore dans la contemplation du monde sensible, n'ayant, pour apprécier la réalité, ni mesure ni règle fixe, il s'épuise en vains efforts pour pénétrer le sens général de l'univers, et ne sait employer, pour exprimer les pensées les plus profondes, que des images et des représentations grossières où éclate l'opposition entre la signification et sa forme. C'est au sein de cette contradiction que se rencontrent les deux éléments qui se repoussent et se combattent [...] Nous ne devons donc pas chercher le caractère de la véritable beauté dans ces informes et confuses conceptions. Car, au milieu de ces sauts brusques et inconsidérés, de ce passage continu d'un extrême à l'autre, si nous trouvons de la grandeur et un caractère imposant dans les significations générales, nous voyons ensuite l'être universel, l'absolu, précipité dans les formes les plus ignobles du monde sensible. Si ce désaccord vient à être senti, l'imagination ne sait y échapper que par des contrastes bizarres où se font remarquer la scission entre les deux éléments, et leur disproportion. Elle étend indéfiniment les dimensions de la forme, s'égare dans des créations gigantesques caractérisées par l'absence de toute mesure ; elle se perd dans le vague et l'indéterminé. Par là, en s'efforçant d'atteindre à une conciliation, elle ne parvient qu'à mieux mettre en évidence le désaccord et l'opposition des deux termes ».