

## L'EFFET COMIQUE DANS LE MANUSCRIT TROUVÉ À SARAGOSSE

Il est curieux de constater que la critique littéraire contemporaine est particulièrement démunie face à l'émotion : pourquoi un livre fait-il peur ? Pourquoi nous arrache-t-il des larmes ? Pourquoi un roman libertin est-il excitant ? Il est vrai que l'émotion, depuis longtemps en France, est frappée d'une sorte de discrédit ; Mme de Sévigné déjà se reprochait d'être trop sensible et cachait à ses amis la peine que lui causait le départ de sa fille<sup>1</sup>. Il est tout aussi vrai que l'émotion ne peut se comprendre hors du sujet et qu'il a été soigneusement tenu à l'écart par la critique récente. Le sujet ne se laisse pas mettre en discours sans regimber, et puisque de comique, il sera ici question, nous savons bien que ce qui fait éclater l'un laissera de marbre l'autre. L'émotion, de surcroît, est fragile et, dans cette étude, cherchant, poursuivant, analysant le comique, je me suis trouvé souvent sous le gibet de Los Hermanos, devant un cadavre desséché, me demandant même si comique il y avait eu. Aussi parlerai-je prudemment d'*effet* comique, plutôt que de comique, ce qui est déjà une manière de réintroduire le sujet : à un moment donné, quelque chose m'a fait rire et c'est de ce point que je suis parti, au risque d'être parfois (souhaitons le moins souvent possible) seul à cheminer. Le rire imprègne le *Manuscrit trouvé à Saragosse* ; il faufile la parole des narrateurs, éclate, s'interrompt, et au cœur même des histoires les plus pathétiques, reste toujours menaçant. Si les effets comiques sont innombrables<sup>2</sup> dans le roman, ils semblent apparaître à trois niveaux : au niveau du mot par la rhétorique, à celui de la proposition par l'absurde, ou à celui de la phrase dans l'action.

Les effets comiques, produits par la rhétorique, sont les plus fréquents. Je passe rapidement sur les effets de forme comme l'accumulation : « nous savions déjà l'hébreu, le chaldéen, le syro-chaldéen, le samaritain, le copte, l'abyssin, et plusieurs autres langues mortes ou mourantes. » (p. 110)<sup>3</sup>, voire l'accumulation combinée à l'allitération : « Ce souverain était un grand, gros, gras, blond, blanc, blafard » (p. 158). La plus grande partie des effets de rhétorique repose sur une dualité et se répartit en deux catégories : la première obéit à un principe de contradiction, la seconde à un principe d'identité.

L'antiphrase, qui rapproche deux termes antithétiques et explicites, offre un bon exemple de la première catégorie ; c'est la figure la plus employée : « des *pendus* plus *honnêtes* » (p. 72), « livre *lumineux*, appelé ainsi parce que *l'on n'y comprend rien du tout* » (p. 111), « le *spectre lourdaud* » (p. 287), « un bas *noir* et un *blanc*, une pantoufle *rouge* et une *verte*, peut-être même sa *culotte* sur sa *tête* » (p. 617), « l'on pourrait faire de vous un *très bel objectif de télescope* [...] vous m'offrez là une *image tout à fait riante* » (p. 411). Ce dernier exemple montre que le deuxième terme peut être superflu ; en disparaissant, il donne lieu à l'ironie, qui rapproche donc deux termes antithétiques, mais dont l'un est explicite et l'autre implicite : « on a par hasard trouvé mon poignard dans le corps d'un homme assassiné » (p. 73) — comprenons que le *hasard* était une intention bien marquée ; « Croyant sans doute que le mouvement était salutaire aux enfants » (p. 381) — Busqueros sait que sa mère, qui ne pouvait connaître Rousseau, n'avait cure de sa santé. Un autre exemple démonte en quelque sorte

---

<sup>1</sup> Remarquons que si Louis XIV pleure abondamment au théâtre, il ne cille pas en apprenant la mort de sa chère duchesse de Bourgogne : l'émotion vraie ne se montre pas.

<sup>2</sup> À la lettre : deux lecteurs ne seront jamais d'accord sur les mêmes effets, ne partageront jamais exactement la même émotion, n'arrêteront donc jamais le même nombre. Acceptons l'*à peu près* du sujet.

<sup>3</sup> Potocki, 1995. Pour plus de commodité, les références à cette édition seront données au fil du texte entre parenthèses.

le mécanisme, mais en souligne aussi la fragilité : « Si Folencour eût su le sens que mon père attachait à ce qu'il venait de dire, il n'en eût peut-être pas été très flatté ; mais il prit son compliment dans le sens le plus littéral et il en parut fort content. » (p. 256). Sans terme implicite, point d'ironie : elle échappe totalement à Folencour qui ne le voit pas. Il fonctionne comme un de ces indices de lecture relevés par Luc Fraisse<sup>4</sup>, à cela près que Potocki montre ici à son lecteur ce qu'il ne doit pas faire. J'insiste : à son lecteur. En effet, qui connaît le terme implicite, et avec lui l'éclat de rire ? L'émotion restaure donc la relation auteur-lecteur. Dans l'ironie, l'auteur laisse en quelque sorte un vide que le lecteur doit combler, ce qui libèrera le rire. Mais les deux termes ne sont pas nécessairement contradictoires, un glissement du sens, même léger, peut suffire, et nous retrouvons de nouveau les deux termes explicites d'une part dans le malentendu, le terme explicite et le terme implicite d'autre part dans la métaphore. Le malentendu sépare le point de vue des Soarez de celui des Moro (p. 354 sq.) ; il est fréquent chez Busqueros qui, ignorant le mutisme habituel d'Avadoro le père, ne voyant pas de surcroît qu'il est évanoui, continue de lui parler et s'étonne : « Vous ne dites rien, Seigneur Avadoro [...] tout le monde vous parlera, apprêtez-vous à répondre. » (p. 536). Au reste, l'effet comique peut être accentué par le fait que Busqueros, tout en interprétant mal ce qui lui a été dit, arrive tout de même, sans le vouloir ni le savoir, à la vérité : « Seigneur don Lope, je conçois qu'à votre âge vous n'avez pas envie de vous marier » jusqu'ici, le malentendu est simple puisque nous savons Lope amoureux d'Ines, mais il continue : « alléguer à une fille le courroux de votre bisaïeul Iñigo Soarez [...] voilà véritablement une idée fort bizarre. » (p. 378). Découverte qui ne sera pas sans conséquence philosophique. La métaphore oppose le terme ordinaire, qui reste implicite, à un terme explicite au sens déplacé : Thibaud craint d'« effaroucher le gibier » (p. 124), *i. e.* la pauvre dariolette<sup>5</sup> ; Velasquez se croit des droits sur un pâté « qui d'ailleurs n'avait pas de maître » (p. 273). Évidemment, filons la métaphore : « cette fierté ne savait pas trop où elle en était et courait risque de faire un fameux naufrage. » (p. 554). Le malentendu et la métaphore montrent les limites de l'analyse rhétorique : le rapprochement réel ou virtuel de deux termes ne suffit pas à susciter l'effet comique ; il faudrait étudier le choix des termes, même pour l'antiphrase — en langue et plus encore en littérature, le contraire n'est jamais un. Quand donc, pour Busqueros, une pièce de *monnaie* devient métaphoriquement une pièce de *collection* (p. 362), trois phénomènes au moins interviennent dans l'effet comique : la métaphore, l'objet de la figure (la pièce) et le terme substitué ou joint dans le cas de l'antiphrase. Potocki utilise aussi un procédé comique très simple et prodigieusement efficace à la longue, qui se situe entre la contradiction et l'identité ; il consiste à utiliser des adverbes, des correcteurs modaux qui déplacent légèrement le sens. Le premier : « je me mis à manger, *un peu* goulûment à la vérité » (p. 32) ; le dernier : « j'avoue que votre réponse ne me satisfait pas *tout à fait* » (p. 561 — je montrerai pourquoi d'autres exemples ne se trouvent pas au-delà). Mais aussi : « quelques passages du livre de ben Omri, dont nous n'avions pas *bien* saisi le sens... » (p. 36) ; « le souper fut *assez* gai. » (p. 76) ; « il y trouverait *peut-être* d'autres objets. » (p. 87) ; « *Il me parut* qu'en pareille occasion l'honneur me commandait le suicide. » (p. 101) ; « sous un point de vue qui ne lui fasse pas *trop* de peine. » (p. 109) ; « je puis dire que j'en suis aujourd'hui à *peu près* corrigé. » (p. 270) ; « Je crois en avoir eu *quelques autres* depuis. » (p. 296) ; « c'est *presque* lui faire entendre » (p. 384) et pour finir : « un Napolitain aime à se venger plutôt *un peu* plus qu'*un peu* moins. » (p. 84)<sup>6</sup>. Entendu que chaque adverbe ou locution est repris plusieurs fois dans le texte (*un peu* : 12 fois). Il s'agit donc de dire la chose, mais avec une légère nuance, qui introduit immédiatement une distance : la chose n'existe plus en soi, dans la pleine vérité de son être, mais à travers un point de vue qui l'installe dans le relatif. Nous comprenons qu'Alphonse, qui est affamé, mange comme un goujat

---

<sup>4</sup> « Le lecteur [...] se reconnaîtra dans un certain nombre de personnages ; et l'attitude de ces personnages face aux situations racontées lui suggérera chaque fois une solution de lecture applicable au roman lui-même. » (Fraisse, 1992, p. 96).

<sup>5</sup> Dont je rappelle que c'est un nom commun auquel dans une édition modernisée, rien ne justifie la capitale.

<sup>6</sup> Vu les limites de cette étude, je renvoie au contexte pour mieux sentir la force des exemples cités.

devant ses cousines, or le *un peu* non seulement allège la faute, mais place un regard entre le lecteur et la scène, un regard complice qui lui montre discrètement que les choses ne sont jamais si graves ou si tristes, que l'on peut en rire.

La seconde catégorie des effets de rhétorique se fonde sur un principe d'identité ; la dualité demeure, mais les deux termes au lieu de s'opposer ou de s'éloigner, se rapprochent jusqu'à se confondre. La forme la plus simple est l'évidence : à un mot, vient s'ajouter sa définition. Dès ses articles politiques de 1792, Potocki avait pris soin, non sans humour, de donner

de nouvelles définitions, faute des quelles, en prononçant les mêmes mots, l'on se trouve ne pas dire les mêmes choses<sup>7</sup>.

La dissertation sur la baguette de coudrier (p. 74) fournit non seulement le mode d'emploi, mais distingue les espèces. Évidence aussi dans le commentaire faussement naïf : « ils n'étaient occupés que de leur amour [...] ce qui est un grand péché. » (p. 59). Évidence encore quand le mot répète ce qu'un autre mot explique ou implique : « l'un n'était pas plus *incroyable* que l'autre, ce que les plus *incrédules* lui accordaient *sans peine*. » (p. 29) ; ayant trépassé, Valornez ne peut « assister lui-même à l'ouverture de son propre corps » (p. 288) ; « Nous croissions donc, non pas sous les yeux du bon Dellius qui n'en avait plus » (p. 357). La parodie, comme imitation d'un discours modèle implicite, ne fonctionne que sur un seul terme. L'habileté de Potocki, qui jadis s'essayait aux contes orientaux ou au théâtre de foire<sup>8</sup>, est en ce domaine remarquable. Parodie cléricale : « *Mon fils*, [...] Se peut-il que vous ayez été en *conjonction charnelle* [...] avouez votre *coulpe*. La *clémence divine* [...] Seriez-vous tombé dans l'*endurcissement* ? » (p. 106) ; parodie de poésie dans la conversation avec Agudez (pp. 618-619), mais avant tout, parodie du langage philosophico-mathématique chez Velasquez (pp. 229, 231, 232, 274...). Prenons garde pourtant : si, à l'inverse de Folencour, le chef bohémien *commande* et *recommande* (au lecteur) l'effet comique en pp. 213-214, il n'est pas garanti dans tous les cas. La vision que donne Velasquez du « chemin de la vie » de Torres Rovellas (pp. 461-462) est-elle vraiment comique ? On peut y voir au premier degré une brutale raillerie de la connaissance scientifique, mais à y regarder de près, le discours tient, rappelle les calculs chronologiques de Potocki ; les différentes leçons montrent d'ailleurs que le passage a été longuement travaillé. N'a-t-il pas cherché, au second degré, à présenter une hypothèse inspirée des travaux des Idéologues ou des premiers statisticiens ? Ou encore, ce qui ne doit point surprendre de la part de Potocki, n'aurait-il pas rassemblé la théorie et le ridicule, le savoir et sa critique, l'objet et le regard ? Rovellas brocarde (note 18, p. 463), mais Rébecca écoute. Déjà dit : il n'est rien de si grave qui n'emporte un sourire ; il n'est rien de si gai où ne se mêle quelque amertume. Elvire et Lonzeto s'étreignent tristement... dans un poulailler, et la parodie d'amour courtois devient burlesque (p. 193). Le principe d'identité peut aussi rapprocher ses deux termes jusqu'à les confondre dans l'unité, c'est le sens littéral. Il apparaît nettement dans le dialogue de Tolède et Aguilar (pp. 343-344) : Tolède se tient au sens univoque, refusant le sens figuré et mélancolique d'Aguilar, ce qui montre que le principe d'identité, et même d'unité, repose sur deux termes. Bien qu'il paraisse éviter le malentendu, le sens littéral ne protège pas contre l'erreur, et le naïf Velasquez se couvre de ridicule en comprenant à la lettre la question d'Antonia : « la géométrie ne vous a-t-elle point appris comment l'on fait les enfants ? » (p. 264).

Les effets de rhétorique que je viens d'étudier ne sont évidemment pas les seuls à susciter le rire. On trouve l'hyperbole (« la nature [...] avait produit en moi un véritable chef d'œuvre. », p. 142), la comparaison (« comme les femmes quand elles promettent d'être fidèles à leurs maris. », p. 343), la syllepse sur *entendre* (p. 124), l'ellipse (la « singulière invention » qui n'est pas décrite, p. 126), etc., mais ces figures sont trop rares (moins de cinq occurrences dans le roman) pour être étudiées ici.

---

<sup>7</sup> Potocki, 1987, p. 97.

<sup>8</sup> Voir Potocki, 1980, tome I, pp. 65, 68, 103 *sq.*, et Potocki, 1989.

L'absurde, que je définis comme une anomalie logique, suscite également de nombreux effets comiques. Potocki y est particulièrement sensible et en donne un superbe exemple dans le *Mémoire sur l'Ambassade en Chine* :

Dans tout cet entretien l'ambassadeur, employa des formes logiques. Il argumenta, posa des principes tira des conséquences. Et s'il faut le dire. C'est la première et la seule fois qu'il m'ait paru totalement manquer d'esprit<sup>9</sup>.

L'effet comique naîtra donc d'une rupture ou d'une particularité de l'enchaînement cause-conséquence. Un premier groupe rassemble les différents types de cause. Elle peut d'abord être incomprise, l'effet comique étant lié à la stupidité de celui qui ne comprend rien ; devant les larmes de Mlle Cimiento, Avadoro le père reste interdit : « il n'en devinait la cause que confusément. » (p. 533). Busqueros, lui, est passé maître dans le maniement du prétexte, ou de la fausse cause (comprenons : l'opposition comique entre la cause avancée et la cause véritable). L'« audace » des paisibles habitants de Salamanque qui laissent leurs fenêtres ouvertes, qui « sont élevés de vingt pieds » (p. 383) au-dessus des étudiants, va autoriser toutes les indiscretions de Busqueros ; pour ne pas « faire une injure à la providence », il se dispense de nourrir le jeune Avadoro (p. 616) ; mais il fait mieux en *escamotant* la cause : loin de trouver un prétexte (encore moins une excuse) pour partager le repas du jeune Soarez, il commande un deuxième couvert parce qu'il serait inconvenant de manger « tous les deux à la même assiette » (p. 362) ; ayant attiré l'attention de son interlocuteur sur les règles élémentaires du *savoir-manger*, il se dispense de demander une place à sa table. La cause peut être supposée :

Savez-vous que cette expression suppose la possibilité d'un démenti donné par vous à mon bisaïeul ? [...] que le ciel vous préserve de faire des excuses, car elles supposeraient une offense. (p. 61)

Changement brutal et comique de registre : une lourde menace s'abat sur une conversation amicale ; comique aussi de l'opposition entre un frêle supposé et une terrible conséquence. L'hypothèse n'est pas moins plaisante : si Frasqueta cessait d'être « vertueuse », elle serait bien aise d'avoir Arcos « sous la main » (p. 394). À y regarder de plus près, la situation confine au non-sens : que signifie cette hypothèse ? Comment Frasqueta peut-elle concilier à la fois la fidélité conjugale — en principe, perpétuelle — et l'idée de la rompre ? Sauf à être et ne pas être...

Un deuxième groupe d'anomalies logiques se compose de celles où la conséquence est tellement éloignée de la cause, ou tellement inattendue qu'il en résulte un effet comique. Les exemples sont nombreux : « Le toit de nos pères, privé de la présence de ses maîtres [cause], l'était aussi d'une partie de ses tuiles [conséquence] » (p. 56). La surprise provoquée par l'enchaînement cause-conséquence est ici renforcée par une analogie, la *privation* des maîtres et des tuiles. Un peu plus bas, la surprise vient d'une compression du temps : « Cet ouvrage fut achevé le jour même de notre arrivée au château, et je suis venu au monde neuf mois après, jour pour jour. » La révélation de la cause, habituellement tue, et de ses circonstances augmente l'effet comique<sup>10</sup>. La conséquence peut, au contraire, être voilée d'une pudique métonymie, qui n'atténue en rien la surprise : « Vous vous êtes donc mariés, et les suites en ont été que la duchesse a dû passer quelques mois dans ses terres » (pp. 554-555). Que cause et conséquence soient simultanées, elles ne sont pas moins éloignées ; ainsi Marie de Torres constate-t-elle : « À mesure que ma sœur grandissait, notre rue se trouvait toujours plus encombrée de guitares. » (p. 178). Le lien causal peut prendre une valeur hypothétique, il ne perd rien en comique : « si j'eusse obtenu la main d'Elvire, les Assiniboins, les Apaches Chiricahuas n'eussent pas été convertis à la foi chrétienne » (p. 211). Ajoutons donc qu'ils ont été convertis, parce que etc., ce qui est un bel exemple d'éloignement. Plus compliqué enfin, quasi syllogistique :

---

<sup>9</sup> Beauvois, 1999, p. 364.

<sup>10</sup> Souvenons-nous de Tristram Shandy, aussi précis sur les circonstances de sa naissance, elles-mêmes aussi éloignées de leur heureuse conséquence.

le jour du jugement dernier tous les Juifs seront métamorphosés en ânes et devront porter les croyants au paradis. Donc, si [un Juif devient Mahométan], nous risquons un jour de manquer de montures. (pp. 604-605),

ou encore : quand il fait beau, Agudez ne fait pas de satires, mais le toit d'Agudez ne l'abrite guère, donc « je pense que les jours où vous faites des satires, lui dit Avadoro, il ne fait pas trop sec chez vous. » (p. 621).

Cause bizarrement contournée, enchaînement logique imprévu, les lois de la causalité étaient pourtant respectées — causalité minimum, il est vrai, causalité à la Hume, mais causalité tout de même. Dans un domaine aussi fondamental, Potocki ne pouvait toutefois s'en tenir là. De nouveau, le comique va servir de vecteur à sa pensée. À Juan van Worden qui se pique d'être dépassé, le colonel d'Urfé répond : « Il me semble que ce ne sont point mes postillons qui ont devancé les vôtres, mais que ce sont les vôtres qui [...] sont restés en arrière. » (p. 54). Existe-t-il meilleure illustration du relativisme ? Remarquons que Potocki ne détruit pas (ou du moins pas encore) la causalité, il souligne juste qu'une même expérience recouvre au moins deux sens, et la forte assurance de l'expert en point d'honneur se lézarde. Même embarras de Lope Soarez qui apprend que les volontés du père de Busqueros contredisent celles du sien. Quelle voie suivre alors ? Quelle morale adopter ? Le comique naît de la situation de ces deux personnages étourdis par le coup reçu : leurs confortables certitudes les abandonnent, les choses ne sont pas plus simples que les mots.

Mais Potocki va encore plus loin dans le quatrième groupe d'anomalies logiques, et présente des conséquences contraires à ce qu'elles auraient dû être. Bien sûr, cette anomalie est parfois expliquée et les raisons fournies pour lesquelles le jeune Alphonse van Worden « n'eu[t] pas auprès de [lui] les deux hommes qui, avant [sa] naissance, avaient été destinés à faire [son] éducation. » (pp. 57-58) ; Avadoro explique également comment Juan van Worden se battit parce qu'il ne voulait pas se battre, ce qui suscite l'ironie de Rébecca : « La crainte d'une querelle inutile l'incita à se battre quatre fois en duel le même jour. » (p. 562). L'effet comique se dégage d'une conséquence contraire, et donc imprévue. La leçon répète la relativité, et même la vanité des efforts humains. L'explication n'est cependant pas toujours aussi claire, et la contradiction devient plus crue : Frasqueta sait qu'elle doit refuser un présent, mais « quelques réflexions [...] que je ne me rappelle pas dans cet instant » (p. 388, et nous n'en saurons pas plus) la poussent à l'accepter. Nulle explication, à la page suivante, quand Cornadez, indigné par la présence de Frasqueta, « se tourna tant et se retourna, qu'au bout de deux mois, il [la] demanda en mariage. » Le cas le plus frappant est celui du jeune Avadoro déguisé en « amoureuse Lirias » ; au moment où Sanudo risque de découvrir sa véritable identité, il reconnaît lui-même qu'il devrait fuir, mais « je ne sais quel mauvais génie m'inspira d'ôter mon voile et de me jeter au cou du recteur » (p. 285). Pour le coup, la conséquence attendue se produit et Sanudo reconnaît le jeune imposteur. Le rire ici est grinçant : Potocki ne conteste pas la causalité *réelle* et on sait, avec les récentes éditions du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, que le fantastique se résout toujours en explications rationnelles. Non, l'inconséquence est psychologique : Frasqueta, Cornadez et Avadoro, pour des raisons (dois-je ici parler de raison ?) qui nous/leur échappent et où l'inconscient a place assurément, inversent la causalité. Face à la sereine immutabilité des lois de la matière, voilà que l'homme, lui-même, détruit cette divine causalité qui n'existe au monde que par sa seule conscience. Plus inquiétant : ces personnages renvoient le lecteur à sa propre instabilité, à ses impulsions et à son angoisse.

Après la rhétorique et l'absurde, examinons le comique d'action. Il se distingue des deux premiers par le fait qu'il accède à la représentation — l'action suppose en effet la phrase, soit un sujet et un verbe qui rendront possible l'image mentale. L'effet comique émanera alors de l'action proprement dite, ou de ses circonstances.

Il existe dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* quatre grands types d'actions comiques : la chute, la gestuelle, le déguisement et, en marge, la satire, chacun de ces types pouvant prendre diverses formes. Je regroupe ainsi sous l'emblème de la chute tout acte bref, brutal, imprévu, comme le grand

encrier brisé (pp. 145 et 531) ou le coup de porte dans le nez de Busqueros (p. 360). L'effet comique n'est pas seulement dû au caractère imprévu ou énorme des flots d'encre ; le coup de porte, vu mille fois (et peut-être parce qu'il a été vu mille fois), est aussi comique. De manière surprenante, la mémoire — surtout théâtrale ici —, au lieu d'user et d'atténuer le procédé, semble au contraire en garantir l'effet. Il se trouve naturellement des chutes *stricto sensu* : Velasquez qui tombe en dansant (p. 258) ou Blas Hervas que Sparadoz envoie cruellement au ruisseau (p. 504). Mais il est un acte particulier qui doit nous arrêter : le Principino s'évanouit (p. 96), Blanche s'évanouit (p. 224), Avadoro-Elvire s'évanouit (p. 235), Avadoro le père s'évanouit (p. 536). L'effet comique est lié d'abord à la situation : le personnage-autruche, incapable d'affronter l'expérience, coupe sa relation au monde, disparaît de la scène — fausse et plaisante coïncidence entre cette *chute* physiologique et une situation douloureuse ; de plus, la mémoire nous rappelle que l'on ne compte plus les héroïnes, pressées par leur amant, qui s'évanouissent au moment suprême pour goûter le plaisir sans le déplaisir (le sentiment de culpabilité). La gestuelle s'oppose à la chute par la durée, la plupart des verbes étant à l'imparfait. Aussi théâtrale que la chute, elle devient comique par l'apparent manque de sens auquel elle obéit, par son allure grotesque. Les Arabes qui recueillent Velasquez ne s'attendent pas à le voir danser la sarabande, lui non plus d'ailleurs qui reconnaît obéir à « un mouvement involontaire » (p. 266). Après avoir doctement mis la vie en équations, « Velasquez se leva, agita ses bras d'un air terrible » (p. 463). Ridicule, le grave Lope Soarez quand il essaie de grimper à un arbre pour échapper à Busqueros (p. 380). Mais la gestuelle n'est pas nécessairement extraordinaire : le pauvre Sanudo « allait, venait, sortait, questionnait » (p. 283), traduisant ainsi dans son comportement, avec une naïveté émouvante, mais drôle, les affres de sa conscience. La gestuelle peut enfin se réduire à une attitude : « Nous portons nos nez très haut et ne craignons personne. » (p. 557). L'effet comique, dans ces deux derniers exemples, est diminué par la souffrance de Sanudo d'une part (sauf à admettre, que la méchanceté est une composante du rire), par la morgue de Busqueros d'autre part, qui ne redoute même pas le ridicule. Le troisième type d'actions comiques réunit tout ce qui procède de la tromperie, y compris la tromperie de soi dans l'erreur. Le champ est vaste et se définit assez bien par le mécanisme du *qui pro quo* : prendre un être, une chose, un phénomène pour un autre, avec tous les effets comiques que cette confusion entraîne. Un classement peut aisément être établi : distinguons d'une part la tromperie active (déguisement) de la tromperie passive (confusion), d'autre part, la tromperie due au hasard de celle due à l'artifice. Commençons par le déguisement volontaire : le mari laquais (p. 73) prouve que l'intention de tromper ne signifie pas obligatoirement la tromperie ; personne en effet n'est dupe « de ce laquais d'espèce nouvelle. » En revanche, quand Avadoro prend la place d'Elvire, il réussit à tromper le vice-roi, faisant éclater le rire, malgré la gravité de la situation, par le soin apporté à sa composition (p. 203). Rire aussi du côté (passif) du vice-roi quand, amoureux de la fausse Elvire, il souhaite qu'elle allaite ses enfants (p. 206). Il serait cependant imprudent de chercher un effet comique dans tout phénomène de confusion ; les doutes qu'Alphonse nourrit sur l'identité des femmes avec lesquelles il a partagé sa première nuit ne suscitent pas le rire. Pas plus que les *déguisements* de la gente dariolette ou de la princesse de Monte Salerno. Lorsque la tromperie est active et involontaire, elle devient erreur, ainsi de Velasquez « trempa[nt] son crayon dans le chocolat » (p. 214). Elle peut enfin être passive et accidentelle : quand Zoto, noir de suie, sortit de la cheminée du Principino, celui-ci « s'avisa de [le] prendre pour le diable. » (p. 84), confusion que le vindicatif ramoneur ne laissa pas d'exploiter. Il reste un dernier type d'actions, différent des trois précédents, dont l'effet comique n'est pas toujours bien net. L'action ne présente rien ou presque rien de comique, mais elle attaque indirectement un groupe d'individus ; c'est la satire. Les Français font des « révérences » et des « pirouettes » (pp. 255 et 559) ; les Espagnols fument des cigares (pp. 477 et 558). La satire est plus sévère et plus fréquente contre la justice et la religion ; elle en sera d'ailleurs tantôt plus comique, tantôt moins. Zoto et son père n'oublent jamais « la part des gens de loi » dans leurs rapines (pp. 76, 80 et 88) et le chef bohémien réserve des « ballots marqués en rouge [...] destinés à être saisis par les alguazils [...] qui n'en seront que plus attachés à nos intérêts. » (p. 138). Hervas voit son héritage réduit « par divers accidents » au dixième

(p. 480). Le caractère ambigu de la satire, qui dénonce en se moquant, rend son effet comique incertain selon que le lecteur appartient à la catégorie attaquée ou en a été victime. La même difficulté touche la satire de la religion : on peut (ou on pouvait) être scandalisé que des moines dépouillent un enfant (p. 90) ou qu'une « belle figure et des bas violets [soient] de puissantes recommandations auprès du beau sexe de Rome. » (p. 436), mais la scène ne manque pas de sel quand les moines, pensant que le diable avait emporté le corps de Valornez, « arrivèrent armés de goupillons, aspergeant, exorcisant et braillant à tue-tête. » (p. 289).

Outre l'action, les circonstances ou les conditions de sa réalisation peuvent créer un effet comique ; elles sont de trois espèces : la répétition, le contraste et l'excès. La répétition ne fonctionne pas seulement par le jeu de la mémoire romanesque ou théâtrale, elle est présente dans le *Manuscrit*. Par trois fois, Blas Hervás est envoyé au ruisseau (p. 504, 507 et 508) ; Avadoro le père ouvre la bouche... et la referme sans mot dire neuf fois (pp. 528-535). Le comique tient pour l'essentiel à la répétition, car chacun de ces actes, pris isolément, est pénible. Au lieu de répéter la même action, le contraste rapproche deux actions opposées. L'effet comique est produit par ce rapprochement, chaque action n'étant marquée d'aucun effet particulier. Face à un adversaire qui tire son épée, le père de Zoto le tue d'un coup de pistolet (p. 77)<sup>11</sup>.

Lorsque [le vice-roi] parlait aux hommes, il avait une voix de tonnerre, et lorsqu'il parlait aux femmes, c'était un fausset flûté que l'on ne pouvait entendre sans rire (p. 198).

J'ai étudié ailleurs<sup>12</sup> l'intéressant travail sur le point de vue dans le récit de la rencontre entre Velasquez et Antonia ; j'y ajoute aujourd'hui le comique dans l'opposition entre le comportement d'Antonia, qui « se plaignit de la chaleur, ôta le mouchoir qu'elle avait sur son sein » et celui de Velasquez qui se « mi[t] à faire quelques réflexions sur la nature des logarithmes » (p. 263). Un dernier exemple : on sait comment Tolède s'est retiré du monde, mais Avadoro lui révèle l'histoire de Soarez...

Cela ne fit d'abord aucune impression ; mais Tolède, se tournant vers moi, me dit aussi à l'oreille : « Mon cher Avarito, crois-tu que la femme de l'*oidor* Uszariz m'aime encore et qu'elle me soit restée fidèle ? » (pp. 400-401).

L'effet comique est dû à la pieuse impassibilité de Tolède (il est en prière, les paroles d'Avadoro ne sauraient le détourner de son salut) qui tranche avec sa question. La troisième circonstance est celle de l'excès : le tatouage n'est pas spécialement comique, mais il le devient quand le serpent tatoué sur le corps du vice-roi en fait « seize fois le tour » (p. 212). Se croyant trompé, Zoto, en moins de temps qu'il ne faut pour l'écrire (soit une dizaine de lignes), poignarde Sylvia, Antonino, Moro et Rocca Fiorita (p. 98). Excès plus pathétique qu'*arithmétique* du jeune Avadoro qui craint, après avoir entendu Giulio Romati, de voir « à tout instant [...] sortir les six squelettes de la princesse. » (p. 176) ou qui pleure par *sympathie* en voyant Elvire et Lonzeto verser « des torrents de larmes. » (p. 177), ce qui fait rire sa tante.

Deux remarques pour compléter cette analyse : l'effet comique peut se dégager non pas d'une occurrence (fût-elle à la mesure d'une phrase), mais d'une continuité, et j'entends par là non une addition d'effets comiques, mais bien un ensemble qui en tant que tel crée un effet comique. Cet ensemble se constitue avec le personnage, comme somme d'actions et de caractères. Le *Manuscrit* présente toute une galerie de personnages comiques : Zoto, Avadoro le père, Rovellas, Carlos Velasquez, Busqueros ou Santa Maura<sup>13</sup>. Le plus intéressant est certainement Juan van Worden ; la manie, qui l'anime, fournit, quel que soit son objet, une longue tradition de personnages comiques — il n'est que de citer Cervantes ou Molière. Mais le rire dépend d'un subtil équilibre entre la souffrance

---

<sup>11</sup> Scène maintes fois jouée au cinéma !

<sup>12</sup> Triaire, 1991, p. 206.

<sup>13</sup> Le caractère comique de certains personnages se perçoit plus nettement quand on les compare à des personnages *tragiques* : le Juif errant, Lonzeto-Torres Rovellas, le duc de Sidonia, la Giralda etc.

du personnage et celle des autres. Si la manie est trop poussée, elle devient insupportable à l'entourage ; si elle est contrainte, le personnage s'abîme dans le désespoir. Dans les deux cas, le rire s'efface. Juan van Worden obéit à son code de l'honneur sans aller jusqu'à la déraison : il se montre bon époux et dans l'affaire van Berg, il reste droit et juste, quitte à affronter ses compatriotes (p. 311). Busqueros tombe dans le premier excès : son insolence, par les désagréments qu'elle cause à Soarez, aux Avadoro père et fils, suscite l'agacement du lecteur. Cas inverse : Avadoro le père, privé de sa chère tranquillité par le mariage, contraint de parler (p. 536), dont les derniers instants assombrissent *a posteriori* toute l'histoire.

Si l'effet comique peut être porté, dans la continuité, par un personnage, il peut aussi naître, dans une occurrence, de la combinaison de plusieurs techniques. Examinons, par exemple, l'extraordinaire coïncidence de la trente-sixième journée, un des sommets comiques du roman, où Soarez se révèle être celui que Tolède, à la trente et unième journée, avait pris pour le revenant Aguilar. Six phénomènes concourent ici à l'effet comique : l'erreur de Busqueros qui se trompe de fenêtre, la confusion de Tolède qui prend Soarez pour un spectre, la chute de Soarez au bas de son échelle, l'éloignement entre cause (la confusion de Tolède) et conséquence (la chute de Soarez), le contraste entre l'interprétation dramatique et erronée donnée à l'épisode par Tolède et son explication grotesque, enfin l'altération temporelle qui apporte celle-ci cinq journées après celle-là (douze journées dans l'énoncé). En soi, ce dernier phénomène ne renferme rien de comique, mais l'inattendu de l'explication accroît l'effet comique — inattendu temporel (rien ne l'annonçait à ce moment), inattendu logique (une telle explication à la sombre nuit de Tolède était impensable).

\* \* \*

Le comique traverse le roman et n'épargne rien. À commencer par le fantastique dont on a voulu longtemps que le *Manuscrit trouvé à Saragosse* fût un fleuron. Potocki a découvert, à travers Ann Radcliffe, cette nouvelle esthétique, venue des brumes anglo-saxonnes et portée par les courants illuministes, mais elle ne l'émeut guère ; il est peu sensible aux ciels chargés, aux sombres souterrains. Invariablement, du Maroc à Odessa, il se tourne vers le sud, vers la lumière. Et quand il voyage en Angleterre, c'est pour trouver une boussole<sup>14</sup> ; en Hollande, c'est pour la politique ; en Basse-Saxe, c'est pour les « antiquités slaves ou vendes ». Potocki ne croit pas au fantastique ; il n'est pour lui que la marque d'une raison égarée ou d'une imagination malade :

les illusions ne manquent gueres d'attaquer celui qui est seul de son avis, comme les illusions de satan ne manquoit jamais d'assaillir les hermites dans le désert. Et comme ceux-ci croyoient voir des lumies, des Empouses, des Egipans, et autres êtres imaginaires, les autres croyent voir [...] là où il n'y a en effet que leurs formes fantastiques, sous les quelles se cache le malin<sup>15</sup>.

Ce que Potocki résume : *Melius est cum aliis errare quam sapere soli*<sup>16</sup>. Le fantastique ne se dégage pas seulement de la solitude d'une raison altière, l'imagination est parfois atteinte d'une maladie [...] qui consiste à se faire des idées fausses de son propre individu, et qui tient à celle que les anglois appellent fixation [...] les gens affligés de la fixation s'imaginent être, l'un une theiere, l'autre un vase de terre, ou tel autre meuble<sup>17</sup>.

Le fantastique n'a donc jamais d'autre source que subjective. L'individu, ou plus précisément un dysfonctionnement mental de l'individu, crée le fantastique, qui n'est donc plus que du *fantasmique*. Potocki conserve la tranquille assurance d'un monde exactement quadrillé par Newton, Linné ou Buffon. Il ne perçoit pas qu'en acceptant une déformation du regard, c'est l'ensemble du regardé qui risque de bouger ; à côté d'un sujet qui prend corps et submergera bientôt le romantisme, à côté d'un

---

<sup>14</sup> Potocki, 1987, p. 27.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 99.



langage moins transparent, l'être pour Potocki garde encore sa matité. Aussi le fantastique, qui n'est donc affaire que d'un esprit dérangé, prête-t-il flanc à la gaudriole : le bourreau diabolique de Pacheco est mélomane (p. 49), les angoisses nocturnes de Cornadez s'effacent devant les pitreries de Busqueros (p. 384). Le résultat est unique, et je ne vois guère, parmi les contemporains de Potocki, que Goya qui ait maîtrisé de manière aussi accomplie cet impossible mélange du fantastique et du rire<sup>18</sup>.

N'allons pas croire pour autant que Potocki soit un esprit positif, convaincu de la toute-puissance de la raison. S'il conserve la bonne humeur, volontiers railleuse, de son siècle, il a renoncé à tout absolu. Au reste, ce n'est ni la Révolution française, ni le naufrage de la Pologne, ni les bouleversements napoléoniens qui ont enlevé à Potocki ses croyances (si tant est qu'il en eut) : ces événements l'auraient probablement plongé dans un scepticisme absolu, auquel il répugnait autant qu'à une croyance absolue. Je pense que sa vision *flottante* des choses tenait à la fois à une certaine indifférence de grand seigneur et à un fatalisme contracté auprès des peuples orientaux. Le bel optimisme des Lumières, la foi dans le progrès, parodions Potocki : il n'y croit pas *tout à fait*. Bien sûr, il se donne pour tâche de découvrir les lois de la causalité qui éclairent l'Histoire :

Leur utilité [des recherches historiques] est *de nous montrer le chemin que les choses ont fait pour arriver jusqu'à nous*, et par analogie de jeter une lumière quelconque sur les routes conjecturales de l'avenir ; car

Le passé a épuisé les combinaisons par rapport à nous, comme nous achevons de les épuiser par rapport à la postérité<sup>19</sup>.

Mais il y a *du jeu* dans le mécanisme logique ; par cet interstice, qui étonne et qui inquiète la fin du siècle, se glisse le fantastique, ce qui ne fait pas le compte de Potocki : pour lui, les limites de la raison n'autorisent pas un recours/retour à la vieille pensée magique dont il souligne assez le ridicule. Quand la raison trébuche, il préfère rire. Un hasard malicieux renverse les raisonnements les plus solides, les conjectures les mieux assurées — et Enrique Velasquez, futur duc, futur époux de Blanche, se retrouve sur le rocher de Ceuta. Pour Potocki, exilé au fond de l'Ukraine après avoir espéré une grande carrière politique à Pétersbourg, toujours attendant le succès de ses ouvrages historiques, cette curieuse, et plaisante, destinée n'a rien d'imaginaire : où le vrai devient comique. Il y a plus douloureux : Busqueros, qui ne comprend rien, image papillonnante de la bêtise, dit la vérité (p. 378) ; à quoi bon d'arides recherches, de longues études, si le premier bouffon venu arrive aux mêmes résultats que l'austère savant ? Où le comique devient vrai. Le rire ne traduit donc pas seulement un certain regard ou une distance ; plus qu'une part de la vie, il est une loi de la vie qu'il aide à comprendre. La leçon est donnée à la quarante-huitième journée :

Mais c'est là la grande énigme du cœur humain, que personne ne fait ce qu'il doit faire. Tel ne voit de bonheur que dans le mariage, passe sa vie à faire un choix et meurt célibataire. Tel autre, qui jure de n'avoir jamais de femme, se marie et se remarie. (pp. 477-478)

Causalité et échec de la causalité. Il est vain de chercher à tout mettre en équations comme Père Velasquez, mais le moyen de faire autrement ? Si l'expérience nous convainc assez qu'il est inutile d'infiniment raisonner, que nos justes calculs sont faux, elle nous convainc tout autant qu'il nous faut infiniment raisonner, que chaque échec devient une raison supplémentaire de continuer. Et Potocki lui-même, recalculant sans fin ses chronologies, illustre assez cet infatigable effort. Non que le monde soit insensé, non qu'il faille se résoudre à attendre les rats d'Hervas (qui d'ailleurs ne viendront pas s'il n'est une *polymathesis* à dévorer), mais peut toujours jouer la loi du rire qui lâche un *toro marrajo* sur Rovellas et envoie le bellâtre « pirouetter en l'air » (p. 183).

Cette philosophie qui mêle le rire aux règles de la causalité, qui ne juge jamais *à partir de*, mais *par rapport à* se retrouve dans les textes politiques comme dans le théâtre ou les relations de voyage.

---

<sup>18</sup> Un autre Polonais me semble avoir atteint le même résultat : Roman Polanski dans son irrésistible *Bal des vampires*.

<sup>19</sup> Potocki, 1802, p. 3.

Aussi est-il vrai que Potocki, dans la grande littérature contemporaine, fait exception. Au moment où il rédige le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, le romantisme allemand, avec Schiller, Hölderlin, Novalis, est en pleine production ; Mme de Staël, Benjamin Constant ou Chateaubriand ne sont pas moins sombres. Enfin, l'Angleterre, berceau du roman fantastique et du roman historique, s'est détournée de l'humour de Swift ou de Sterne. Rousseau l'emporte donc en ces années de rupture et de combats. La période ne fut pourtant pas précisément favorable à Potocki. Outre ses tracasseries domestiques — relation difficile avec sa première belle-mère, la princesse Lubomirska, échec de son mariage avec sa seconde épouse, Constance —, Potocki, au lieu d'une belle carrière politique que son nom lui permettait d'espérer, au lieu du succès scientifique ou littéraire auquel ses talents lui donnaient droit, connut la disparition de la Pologne, se vit fermer les portes de la haute administration impériale, supporta les brocards des savants français<sup>20</sup>, sans oublier les difficultés d'argent. Malgré tout cela (et il faudrait ajouter les péripéties de l'édition), le joyeux roman est bien là. Le 11 juin 1788, Potocki écrivait au roi de Pologne : « je crois que d'ennuyer est précisément la plus odieuse de toutes les manières dont on puisse manquer aux rois »<sup>21</sup> ... ou au lecteur ! Potocki était un homme des Lumières, mais aussi un homme d'Ancien Régime, rompu à la vieille bienséance : non seulement il était inconvenant d'étaler ses états d'âme, mais cela aurait pu faire bâiller. Même quand il s'adressait aux intimes, son frère Séverin ou sa nièce Maria, il gardait sa retenue ; que l'on se rappelle le ton avec lequel il raconte la première infidélité de son épouse, la peu constante Constance<sup>22</sup>. Loin d'être glaciale, la retenue libère le rire ou le sourire qui apporte tout son charme à la vie en société, dans ces salons fermés par la Révolution, où l'aristocrate le disputait à l'artiste ou au philosophe. Pour révérence garder envers l'ancien goût, Potocki ne perd rien de sa lucidité : du fond de son Ukraine, il était parfaitement au courant de ce qui se publiait et il savait que son roman ne toucherait pas la nouvelle sensibilité. Jusqu'aux dernières semaines de sa vie, il a publié à Pétersbourg ou à Krzemieniec, mais le *Manuscrit* est resté manuscrit. Malgré les éditions françaises — dont je persiste à croire qu'elles parurent sinon sans l'assentiment de l'auteur, au moins hors de son contrôle<sup>23</sup> —, le roman s'est lentement enfoncé dans l'oubli.

Le comique révèle cependant de manière indirecte une part des sentiments de Potocki. À faire un relevé aussi précis que possible des effets comiques du *Manuscrit*, il est aisé de constater que leur fréquence diminue régulièrement — ils disparaissent à compter de la cinquante-huitième journée, mais il s'agit là du texte de Chojecki qui a éliminé avec la même conscience le comique, l'érotique et l'hérétique. L'histoire de la rédaction du roman est encore largement lacunaire ; je crois qu'elle commence pendant les années allemandes, à la suite des *Bohémiens d'Andalousie*, en 1795 ou 1796. La période qui suit est heureuse pour Potocki. La page polonaise tournée, il s'est plongé avec excitation dans les recherches historiques. Il est bien vu de la cour de Russie, entretient des relations amicales avec Platon Zoubov. Il assiste au couronnement de Paul I<sup>er</sup>, puis voyage dans le Caucase. En 1799, il épouse Constance. À partir de 1802, il approche du pouvoir impérial grâce à Adam Jerzy Czartoryski, ministre des Affaires étrangères, et entre peu après au Département asiatique. Satisfaction suprême quand il est nommé en 1805 responsable scientifique de l'ambassade russe en Chine. Nous savons qu'il est alors aux environs de la treizième journée. Les dix dernières années de sa vie suivent une pente inverse. À commencer par l'ambassade en Chine qui ne dépasse pas la Mongolie. De retour à Pétersbourg, Potocki sollicite un poste au Collège des Affaires étrangères qu'il n'obtiendra jamais, dirige un journal du gouvernement violemment hostile à Napoléon... l'année même de Tilsit. Il se retire, déçu et malade, en Ukraine ; « le coin du monde où nous vivons est à

---

<sup>20</sup> Voir dans ce volume la lettre à Seweryn Potocki du 10 mai 1808.

<sup>21</sup> Potocki, 1987, pp. 36-37.

<sup>22</sup> Triaire, 1994, pp. 131-132.

<sup>23</sup> Et l'on sait quel soin Potocki, ancien propriétaire d'une imprimerie, apportait à la correction des épreuves. Voir Triaire, 1985, p. 38.

quelques egards un infame coin »<sup>24</sup> écrira-t-il à Maria Potocka. En 1808, divorce ; les années suivantes, il est constamment tourmenté par l'éducation de ses enfants tantôt auprès de lui, tantôt auprès de leur mère. On sait sa fin. Je pense que le roman reflète ce lent assombrissement. Le rire est la plus belle manifestation de la vie, la vie insolente, insouciant, qui se joue des sévères raisonneurs, des soupirants vaporeux ou des jeteurs de sorts. Elle quittait doucement Potocki. Et comme je ne veux pas terminer par du pathétique une communication sur le comique, je rappellerai ici un jeu composé par Potocki pendant qu'il écrivait son roman<sup>25</sup> :

Le Comte de Laus .....	1
Fut élevé dans les principes d'E .....	1000
Si ce n'est sur l'article de la foi, où il se conformoit au concile de.....	30
Aussi entra t il dans le monde avec un cœur tout.....	9
Mais avec un caractere un peu .....	20
Qui le fit tomber dans .....	2 1/4
C'est a dire dans deux ecarts. Le premier avec une dame de Ca.....	10
Ils avoient diné ensemble et il etoit pris de.....	20
Il quita avec elle le salon et.....	120
dans un autre, heureusement il survint.....	1/3
Le second ecart fut avec une dame de Verd.....	1
Ils lisoient ensemble l'histoire du siege de .....	3
L'idée du beau Paris aluma son cœur et .....	700
Le Comte voyant que son cœur n'etoit pas de br.....	11
lui dit Madame n'en prenez aucun sou .....	6
Ces choses se sont faites depuis le patriarche .....	7
Faisons de même ou encore .....	+
Et si vous ne le voulez pas cela m'est.....	=
Ce ton deplut à la dame qui lui répondit par.....	10
Impertinent sortez d'I .....	6
Le Comte sortit et trouva un pa.....	100
il eut avec lui une.....	r`x
Le passant lui dit je n'ai mis mes fonds .....	40
viageres, et si je meure le roi heritera .....	2
Le comte repondit Laissez là vos mais et vos .....	6
et degainez l'epée dont vous etes.....	5
Le passant tira son epée et envoya le comte en para.....	10

Dominique TRIAIRE

<sup>24</sup> Voir ci-après la lettre à Maria Potocka du début 1811.

<sup>25</sup> Biblioteka Narodowa à Varsovie, cote BOZ 1047, f. 90<sup>r</sup>.