

ARNAUD VAREILLE

Poitiers

AD AUGUSTA PER ABSURDA

Abstract. Vareille Arnaud, *Ad augusta per absurda* [Through absurd to greatness]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXIV: 2007, pp. 275-293. ISBN 978-83-232174-7-3, ISSN 0137-2475.

Alphonse Allais's works are unjustly termed "funny" by some. His contemporaries regarded him as one of the best representatives of nonsense literature. Today, thanks to studies based on psychoanalysis, sociocriticism and more recent research on humour, his works can be considered as partaking of a certain commitment. As a result, jokes could be viewed as an aesthetic or political way to question reality and they could be reconsidered to be as highly esteemed as the ideas of great philosophers like Jeremy Bentham or Friedrich Nietzsche or the works of more "serious" authors like Jules Laforgue, Remy de Gourmont or Raymond Roussel. To make the reader know himself and to understand the world through nonsense -- this is the paradoxical and original aspect of Allais'a works.

Cet article se voudrait une simple contribution à l'élaboration d'une image moins légère d'Alphonse Allais, initiative qui n'est pas neuve comme en témoignent les études – nombreuses déjà – qui font de l'œuvre un véritable jalon dans l'évolution des formes littéraires plutôt qu'un superficiel reflet de l'esprit d'époque. De manière plus précise encore, notre analyse ferait suite à celles de François Caradec, lorsqu'il relève que le rire provoqué par les facéties de l'auteur est, pour le lectorat, « un moyen comme un autre de ne pas se poser de question »¹, ou de Daniel Grojnowski interrogeant les soubassements littéraires et ontologiques du recours à l'absurde dans la préface qu'il donne au recueil *À se tordre*². Il s'agirait alors de replacer Allais dans la littérature de son temps après que l'histoire littéraire a déjà trié et répertorié un certain nombre de procédés, marginaux alors et dorénavant clairement défimés. Qu'en serait-il du statut de farceur ainsi recontextualisé et mis en perspective avec les événements et les débats de la fin de siècle ? Plus précisément encore, au sein des modalités du comique allaisien, que peut nous dire le recours à l'absurde sur les réalités de son temps ? Quand de nombreux contem-

¹ F. Caradec, Avant-propos aux *Œuvres anthumes* d'Alphonse Allais, Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris 1989, 2000, p. III.

² A. Allais, *À se tordre*, préface de D. Grojnowski, Garnier-Flammarion, Paris 2002.

porains voient dans leur siècle l'avènement du paradigme de l'épuisement généralisé au travers des discours aussi variés que celui de la science (la thermodynamique), de l'histoire (la décadence), de l'anthropologie (l'épuisement de la race), de la sociologie (la déterritorialisation) ou celui du discours littéraire qui les relaie tous, Alphonse Allais se plaît à mettre en œuvre dans ses récits une discontinuité heureuse qui fait la part belle à la prolifération de l'invention verbale et au mouvement perpétuel qu'instaure une herméneutique impossible. Pour originale que soit sa manière de faire déborder le sens, il n'est cependant pas un franc-tireur ; il constitue un maillon de la chaîne qui conduit aux remises en cause radicales du langage dont accouchera le vingtième siècle. À ce titre, le conteur prend place dans la lignée de ceux qui, penseurs, philosophes, hommes de lettres, ont interrogé l'évidence du monde qui les entourait pour en démont(r)er la vanité, l'absurde assurance et la relativité de ses valeurs. Allais aux côtés de Bentham, de Nietzsche et de Laforgue ; Allais annonçant un certain de Gourmont ou Roussel, c'est ce que nous voudrions examiner.

C'est une hypothèse un peu improbable, bien peu rigoureuse et scientifique donc, mais assez dans l'esprit de Allais qui nous a inspiré ces réflexions. François Caradec signale, au détour des éléments de biographie qu'il donne en préambule des *Œuvres anthumes*³, l'existence d'une photographie montrant Allais « à sa table de travail, le Dictionnaire analogique de Boissière à portée de la main ». Rien là que de très banal, sauf si l'on se plonge dans la préface dudit dictionnaire. Outre le fait que l'anecdote permet d'établir un premier lien entre Allais et la mode lexicographique, on y trouve de surcroît, sous la plume de son rédacteur, qui a le sens de la hiérarchie, cette remarque à propos de la catégorie de l'écrivain, destinataire secondaire de l'œuvre : « ce ne sera que très rarement qu'il aura besoin du dictionnaire analogique, mais je suis sûr de le voir un jour sur sa table de travail, [...], et c'est précisément là tout l'honneur auquel j'aspire »⁴. Allais, aurait-il alors voulu « honorer » Boissière par l'actualisation du souhait du linguiste ainsi pris au mot ? Prendre le langage au pied de la lettre et mettre chacun devant la conséquence de ses dires, telle est l'autre devise du conteur qui dévoile les artifices du vocable et les chausse-trappes qu'il nous tend tandis que ses contemporains circonscrivent la langue dans des nomenclatures. La photographie apparaît alors comme la marque de ce qui constitue l'un des fondements de l'écriture d'Alphonse Allais : l'indice de la complexité enfouie au cœur de l'apparente simplicité des choses. L'évidence du réel n'est qu'un leurre. Dédoubler la réalité ou la réduire à son « idiotie »⁵ tel est le mouvement ambivalent qui anime les textes du conteur Allais pour faire rendre gorge aux lieux communs sur lesquels repose la culture de la fin du siècle.

³ F. Caradec, op. cit., p. XXIV.

⁴ P. Boissière, *Dictionnaire analogique de la langue française. Répertoire complet des mots par les idées et des idées par les mots*, Aug. Boyer et Cie, Libraires-Éditeurs, 5^e édition, Paris, s.d.

⁵ Pour reprendre le concept défini par Clément Rosset dans son ouvrage *Le Réel, traité de l'idiotie*, éd. de Minuit, Paris 1977. S'appuyant sur l'étymologie (IDIÔTÈS signifiant unique, singulier), il déclare « idiot » tout élément qui ne renvoie qu'à lui-même.

A. LE RÉEL ET SES DOUBLES OU LES MÉTAMORPHOSES DE LA PENSÉE ANALOGIQUE

Parallèlement au sentiment diffus de déliquescence des valeurs, la raison poursuit un travail d'inventaire du monde dans les sciences dures comme dans les sciences humaines ainsi qu'en témoigne l'attention portée au langage par le développement des recherches lexicographiques tout au long du XIX^{ème} siècle. La multitude des ouvrages qui fleurissent alors et la complexité de leur spécialisation proposent une mise en coupe réglée du monde par l'inventaire des signifiants et la rigoureuse délimitation sémantique que leur imposent leurs auteurs⁶. *A contrario*, le travail de l'humour prétend dédoubler toujours le sens et les situations si l'on accepte la proposition de Dominique Noguez assimilant le comique à la syllepse⁷. Les contes allaisiens reposent en grande partie sur ce principe comme l'a déjà noté D. Grojnowski. *Les Templiers* (in *Le Parapluie de l'escouade*, 1893) fournissent une bonne illustration de ce que l'on pourrait nommer l'art de la double trame. Transformant une simple partie de pêche en véritable roman d'aventures (avec tempête, île inconnue et château gothique), l'intrigue progresse jusqu'au *climax* bien vite réduit à néant par la résolution brutale de l'intrigue concurrente à la fiction. Celle-ci consistait pour le narrateur à tâcher de se rappeler le nom de son comparse. De multiples propositions émaillent le texte, jouant sur l'homophonie, jusqu'à ce que la solution jaillisse de la mémoire du conteur et coupe court à l'intrigue par un double effet inattendu : le patronyme est sans rapport avec les premières propositions et sa révélation vaut pour la séquence finale du texte. La rupture soudaine de la trame séquentielle inverse ainsi l'ordre hiérarchique habituel des composants du récit (la narration étant encore, en 1890, subordonnée à l'histoire). Il y a là une première anticipation, dans le registre comique, de ce qu'institutionnaliseront les révolutions romanesques du début du XX^{ème} siècle. Cas de figure global, la double trame est relayée dans le détail par le jeu de mots et d'une manière plus générale par « l'incongruité »⁸ : la division des éléments narratifs et sémantiques fait donc système chez Allais. La méthode, pour expérimentale qu'elle soit, semble trouver une cohérence dans le principe analogique, lui-même émanation probable de la fréquen-

⁶ La liste est immense des dictionnaires du temps, qu'ils soient analogiques, étymologiques, généraux... Rappelons également la montée en puissance de la bibliographie avec la publication dans les années 1883-1887 de la *Bibliographie des bibliographies* de Léon Vallée qui entend référencer l'ensemble des gloses existantes. Cette science, dont les prétentions s'affirment au début du siècle avec Gabriel Peignot, atteint son apogée en 1897, quand Henri Stein propose son *Manuel de bibliographie générale*.

⁷ D. Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours. Jarry, Dada, Vian etc.*, Hatier, coll. « Brèves », 1991, p. 25.

⁸ Voir D. Grojnowski, *Le Comique d'Allais à Charlot*, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, notamment le chapitre 3, « Une esthétique de l'incongru », pp. 69-84.

tation du dictionnaire de Boissière. L'ouvrage a pour but, selon son auteur, « de combler cette lacune énorme de la lexicographie et de fournir, pour la première fois, un moyen commode de trouver les mots quand on a seulement l'idée des choses ». Pour ce faire, « [e]nviron deux mille mots usuels ont été choisis comme marquant ainsi la place où il faudra venir chercher l'expression de certaines idées. A la suite de chacun de ces mots, on a réuni tous les termes qui s'y rattachent d'une manière évidente, soit par une communauté d'idées, soit par des relations d'emploi habituel, de cause, de moyen, d'effet, etc..., en un mot, par une analogie quelconque »⁹. Un tel fonctionnement n'est pas sans évoquer certains réflexes de composition des contes, à cette différence près cependant que le dictionnaire aboutit à une circularité du sens et à la mise au carcan de l'imagination quand Allais aura recours à une pratique tout à fait libre de l'analogie, débouchant sur l'absurde.

LANGAGE(S) DU POUVOIR, POUVOIR(S) DU LANGAGE : BENTHAM¹⁰, ALLAIS ET LES FICTIONS

La Loi est une affaire de mots bien entendus ; que le malentendu survienne et voici ses fondements qui vacillent. L'absurdité des règles, des divers codes et de leurs représentants est un lieu commun de la littérature satirique. Quand elle se fait politique, la critique émane aussi bien des conservatismes séculaires que des progressismes naissants. Souvent chez ces derniers, la mise en cause des règlements sert à dénoncer l'écrasement de l'individu aux prises avec des textes contradictoires et défavorables dont l'application stricte conduit au dilemme et débouche sur la tragédie¹¹. Vision pré-absurde, elle ne pousse pas la démonstration jusqu'à la limite ultime où l'univers du récit, s'il fonctionne encore, le fait selon une logique marginale. Allais exhibe le code législatif pour mieux le faire tourner à vide et en proposer une remise en cause déliée de toute référence partisane. Il est une pensée, qui alimente une critique radicale des textes de loi et de l'organisation sociale en y opposant le principe du bonheur pour le plus grand nombre, que théorise au tout début du siècle un anglais, Jérémy Bentham, sous le nom d'utilitarisme. Il s'agit pour lui de repenser la société en fonction de l'action nouvelle du langage sur le Droit puis-

⁹ P. Boissière, op. cit.

¹⁰ Une partie des œuvres de Jérémy Bentham (1748–1832), notamment les *Traité de législation civile et pénale*, qui s'attaquent aux mythes juridiques, ainsi que le *Traité des peines et récompenses*, qui présente l'application de l'utilitarisme dans le domaine judiciaire, étaient accessibles en français dès le début du XIX^{ème} siècle grâce aux éditions données par un proche de Bentham, Etienne Dumont, respectivement en 1802 et en 1811.

¹¹ Ainsi de Mirbeau dont de nombreux contes s'achèvent avec la mort du personnage enfermé dans la logique intenable de la Loi. *Le Mur* (« L'Écho de Paris », 20 février 1894) en est l'exemple le plus frappant.

que ce dernier ne repose que sur des fictions, c'est-à-dire des leurres, des approximations dus au caractère « poétique » de la langue commune. Refonder un langage neuf dans le but de viser à l'efficacité de l'action juridique (mais également économique et sociale), voici l'objectif de l'attaque lancée contre une loi « dûment engendrée dans le lit de la métaphore »¹². Cet attachement aux mots se trouve notamment illustré chez Allais par le conte *Une pétition (Pas de bile !, Œuvres anthumes*, pp. 225-227) dans lequel le narrateur fait la démonstration aberrante de la nécessité de légiférer. Dédoublant le cheminement habituel du texte de loi (allant du législateur aux citoyens), l'histoire fait débiter le problème à sa source, dans l'expérience quotidienne, avec le personnage Onézime Lahilat. D'un patronyme léger, sonnante comme un début de chanson, le citoyen Lahilat n'en est pas moins scrupuleux et formule, par demande officielle adressée au Président de la République Sadi Carnot, l'autorisation « de passer exclusivement sur le trottoir de droite de la Grand-Rue » (p. 226) de sa ville. C'est après avoir parcouru toute la hiérarchie administrative, détaillée avec une application zélée par le narrateur, que la lettre du bon Lahilat, échouera sur le bureau du maire de sa commune. Et le conseil municipal de la bien nommée Pourd-sur-Alaure, prendra officiellement et sans sourciller la décision de rejeter la demande de son administré. Nous sont livrés les « *derniers considérants* » (souligné dans le texte, p. 227) des délibérations du conseil. Au milieu d'une parodie de langage administratif, c'est un pléonasme qui ne manque pas de frapper le lecteur puisque le maire et ses conseillers ne peuvent tolérer que la population puisse prendre « l'habitude de passer sur un trottoir au détriment de l'autre et réciproquement ». Dont acte. D'une missive à l'autre, ce sont bien les mots, aussi absurdes soient-ils, qui déclenchent l'action ; ils ne sont donc pas à prendre à la légère. Christian Laval écrit à propos de Bentham que « [s]on attention au langage dans la constitution des » événements réels « n'en reste pas moins une anticipation fort remarquable du "tournant langagier" du XX^e siècle » (p. 94). Nous pouvons reprendre une telle affirmation pour décrire le fonctionnement de certains contes plus « politiques » des différents recueils¹³. Le genre joue à plein la carte de la réalité poussée jusqu'à l'absurde, à moins que l'on puisse y lire une autre facette du principe d'utilité revu et corrigé par l'esprit fumiste. Convoqué dans un conte au titre évocateur *La Question sociale (Le Parapluie de l'escouade, Œuvres anthumes*, pp. 272-283), par le Président de la République Sadi Carnot, le narrateur prend l'une des idées force du moment pour la soumettre à sa logique propre. Ainsi l'idée d'instaurer une « tombola sociale », annuelle et de préférence primo-avriillesque, pour remédier aux disparités de situation des citoyens français, est-elle l'appli-

¹² J. Bentham, *Traité de législation civile et pénale*, Ed. Dumont, Paris 1802, vol. III, p. 280.

¹³ Dans *Une pétition*, c'est le président Carnot lui-même qui est caractérisé par « son langage imagé » (p. 226) comme pour mieux mettre en évidence l'importance des mots dans ce texte.

cation rationnelle et équitable de l'affirmation de Malthus (remise au goût du jour par un darwinisme dévoyé) évoquant une « loterie de la vie » qui présiderait au destin de chacun¹⁴. La métaphore originelle est prise au sens premier afin de remédier à ce vice impuni d'une lecture toujours univoque que les savants et les politiques font de ce hasard sensé distribuer les chances. Un rapide coup d'œil aux statistiques sociologiques de l'époque montre assez combien la « loterie de la vie » favorise une même classe détentrice du pouvoir – scientifique – de décrire le monde comme de celui – politique – de l'agencer à sa guise. Toute norme relève du figement momentané de règles et Allais semble suggérer que c'est un miracle que l'illusion puisse durer aussi longtemps. C'est là ce que Bentham désigne comme les Fictions sur lesquelles repose, au détriment de la majorité, la domination d'un petit groupe social aux intérêts bien entendus. Mais l'utilitarisme, s'il permet de se dégager des conventions, propose en guise de procédé d'émancipation une classification générale de la société et des individus qui la composent. Fondée sur le même principe que les grands systèmes naturalistes (Linné est un modèle avoué), cette taxinomie veut faire l'inventaire de tous les êtres afin d'en déterminer l'identité propre, seule garantie à la maximisation de son bonheur. Les contes d'Alphonse Allais ont à voir avec une forme de répertoire sociétal comme en témoignent leur nombre et la variété des sujets traités. Le bon sens si particulier du narrateur sur lequel ils reposent en grande partie est un écho lointain de l'idiosyncrasie chère à Bentham et déboucherait, de surcroît, comme chez le penseur anglais, sur l'opportunité de faire le bonheur du plus grand nombre. *Un point d'Histoire, (Pas de bile !, op. cit., pp. 204-206)*, met en scène le Président Carnot et le narrateur à propos d'éventuelles réformes de l'armée. Démontrant les inconvénients de chaque corps, l'apprenti ministre en propose tour à tour la suppression. Petites causes, grands effets. Ramenée à l'échelle individuelle (puisqu'aussi bien le bruit des armes qu'une peine de cœur peuvent conduire à la disparition d'unités) et dégagée des dimensions patriotiques, des visées colonialistes et mercantiles, la question du maintien de l'armée devient superflue. Cependant, l'humoriste substitue l'absurde à l'exigence du principe encyclopédique de Bentham. Ainsi, la rigueur de l'étude de cas, entée sur le modèle du logicien Pierre de la Ramée chez le philosophe (voir C. Laval, op. cit., p. 49), se trouve remplacée avec profit par les aléas de l'invention verbale dans les contes car, « [I]a logique mène à tout, à condition d'en sortir » (*Inanité de la logique, Œuvres anthumes, p. 206*). À défaut d'un bonheur normatif, les contes proposent une jubilation émancipatrice.

¹⁴ « Il s'avère que, selon les inéluctables lois de notre nature, certains êtres humains doivent être dans le besoin : ce sont les malheureux qui à la grande loterie de la vie, ont tiré un numéro perdant », T.R. Malthus, *Essai sur le principe de population en tant qu'il influe sur le progrès de la société, avec des remarques sur les théories de Mr. Godwin, de M. de Condorcet et d'autres auteurs* (1798), 1^{ère} éd. traduite par Eric Vilquin, I.N.E.D., Paris 1980, p. 97. (C'est nous qui soulignons.)

« LA DISSOCIATION DES IDÉES »¹⁵

La réflexion autour de l'analogie comme figure de pensée et manière de penser le monde, occupe une place prépondérante dans plusieurs systèmes critiques du XIX^{ème} siècle. Dans son article, *La culture des idées*, datant de 1899 et qu'il recueillera en volume en 1900, Remy de Gourmont médite sur la nécessité de ne pas se laisser abuser par les évidences de la langue et d'une manière de penser réduite en définitive, selon lui, à un tissu de lieux communs et de concepts qui ne sont que « des images usées » (p. 82). Vouloir procéder au « divorce » (p. 83) de deux images assemblées pour constituer une idée provoque l'incompréhension ou le scandale. Emblématique de ce sacrilège est le conte, toujours cité, du hussard sabrant la taille trop menue d'une jeune femme et qu'il prenait pour un postiche¹⁶. Quand le réel est plus invraisemblable que la fiction la folie nous guette et toute une partie de l'œuvre d'Alphonse Allais semble nous inviter à nous défier des apparences quitte à faire vaciller les bases de notre quotidien. Car à la lecture des contes, nous sommes surpris de découvrir que tous les indices auxquels notre perception accorde sa confiance se trouvent frappés de nullité au fur et à mesure que l'histoire progresse. Agrégats de significations¹⁷, précipités de conséquences aux résultats déroutants, l'univers décrit ne répond plus aux lois de la physique. En effet, « la dissociation d'idées [est] analogue à ce que l'on appelle analyse en chimie »¹⁸. Ses études de pharmacie inachevées n'empêcheront pas Allais d'en conserver un souvenir vivace notamment pour ce qui concerne cette science. Puisque les métamorphoses de la matière le passionnent et alimentent son imagination littéraire, il n'est pas étonnant de trouver sous sa plume de nombreuses références à une discipline qui passe pour être née des recherches des premiers alchimistes. Il y avait là quelque chose qui, relevant de l'expérimentation, du hasard, de ses heurs et des ses risques, ne pouvait que le séduire. Au-delà de la virtuosité verbale, c'est aussi le moyen d'exhiber l'équilibre consensuel sur lequel repose les pratiques sociales dont l'absurde montre la fragilité. Pour R. de Gourmont, la naissance des lieux communs procède d'une opération intellectuelle très simple, encore qu'elle puisse donner lieu à des créations plus ou moins explicites, puisque « son principe est l'analogie »¹⁹. Constituant l'une des sources du comique allaisien, son utilisation nécessite donc chez le conteur une exagération permanente de la ressemblance, une sorte d'excentricité de principe

¹⁵ Nous empruntons ce titre à Rémy de Gourmont, *La Dissociation des idées*, article par dans « Le Mercure de France » de novembre 1899, repris dans *La Culture des idées*, U.G.E., 10-18, coll. Fin de siècles, 1983, pp. 79-116.

¹⁶ « Pour en avoir le cœur net », *A se tordre, Œuvres anthumes*, op. cit., pp. 32-33.

¹⁷ Comme dans le magnifique enchaînement : « Magie, kabbale, satanisme, théosophie, ésotérisme, Péladan, Paul Adam, Brosse Adam, au-delà, ailleurs, pas par là, là-bas [...] », in : *Dans la peau d'un autre, Vive la vie !*, ibidem, p. 158.

¹⁸ R. de Gourmont, op. cit., p. 88.

¹⁹ Ibidem, p. 87.

devant déjouer toutes les prévisions du lecteur. Non seulement le texte piège celui qui en suit les méandres par sa composition même, il en accentue de surcroît la déroutante par la distorsion qu'il fait subir aux idées communes et aux réflexes intellectuels habituels. *Insanité* (*Œuvres posthumes*, p. 55), débat de l'opportunité de la fécondation artificielle et tendrait à prouver l'erreur humaine que constitue cette avancée scientifique. A l'appui de sa démonstration, le narrateur énumère les exemples de créations « monstrueuses » auxquelles la méthode permettrait d'aboutir. Ayant enrichi ladite méthode par celle du panachage, il fait entrevoir la possibilité de donner vie à un être cumulant les « qualités » respectives de trois « pompiers » de l'époque, Bouguereau, Villebichot et Ohnet. Il achève son réquisitoire en annonçant la fin du mythe du « produit incestueux de la carpe et du lapin » (p. 57). Outre la démonstration par l'absurde de certaines limites du nouveau procédé, le conte recèle un véritable manifeste esthétique. La méthode employée ressortit bien à une « fécondation artificielle » de l'écriture sur laquelle se greffent sans aucune difficulté de compatibilité, grâce au « panachage », les éléments les plus hétérogènes : un discours scientifique et sa parodie, la satire, les ruptures de ton, les vices logiques, toutes choses aboutissant à une mise à distance du texte, envisagé comme un artifice. Délectation et réflexion, fascination et lucidité, double mouvement contradictoire du conte qui tend à questionner l'idée même de littérature²⁰.

UN CONTEUR KITSCH

L'imagination langagière peut également prendre la forme du détournement, phénomène distinct du dédoublement dans la mesure où il prolifère sur les vestiges d'une idée source, là où le second scinde en deux parties distinctes la même image. Moins connu que Laforgue, Robert Caze a pourtant publié, en 1884, *Les Bas de Monseigneur*, un recueil dans lequel des figures célèbres des panthéons mythologique et littéraires voient leur comportement ramené à celui du *vulgus pecum*. Laforgue détournera à son tour la Légende et la Fable pour les ramener au contingent, aux accidents du quotidien moderne. En ce sens, en usant d'un principe comique à l'effet garanti, le burlesque, les *Moralités légendaires*²¹ sont un nouveau manifeste de la vie moderne, un autre décret de la mort du grand Pan ou encore, une manière de célébrer – avec plus de légèreté et d'ironie que celle consistant à compatir avec la douloureuse figure d'Andromaque – l'exil de tous les poètes en ce monde trivial. De manière très caractéristique, Allais n'aura recours aux motifs de la Fable ou aux

²⁰ « Avec les débris d'une vérité, on peut faire une autre vérité "identiquement contraire", travail qui ne serait qu'un jeu, mais encore excellent comme tous les exercices qui assouplissent l'intelligence et l'acheminement vers l'état de noblesse dédaigneuse où elle doit aspirer ». Cette analyse de Gourmont (op. cit., p. 89) semble très appropriée à la gymnastique intellectuelle que proposent les textes d'Alphonse Allais.

²¹ Publiées 1886 à 1888 dans « La Vogue » et « La Revue indépendante ».

mythes culturels que de manière occasionnelle (comme lorsqu'il revisite l'histoire de la Sainte Famille à la lumière de la fécondation artificielle dans *Patriotisme et religion*, *Œuvres posthumes*, pp. 515-517). Il s'ingéniera plutôt à détourner de manière systématique le fondement de la sagesse des nations : les proverbes. La parémiologie est un tic d'écriture récurrent car elle appartient en propre au style des contes. Ayant déjà inventé l'intrigue qui désacralise le récit, Allais produit, en outre, une langue très particulière et des énoncés difficilement inventoriables. On est étonné, à la lecture des histoires, du délayage superflu qui les encombre et dont la suppression ne laisserait, dans maints cas, qu'un récit étique. Or, cet art de beaucoup parler pour ne rien dire, pour appartenir à la nature du comique allaisien²² n'en est pas moins une marque de distinction culturelle. La « prolixité élégante »²³, est propre au style relevé ; sa richesse apparente le différencie de la langue commune. Celle des contes, pour sa part, s'ingénie à constituer un entre-deux, qui mêle dans une oralité débridée les aspects les plus populaires (argots, obscénités etc.) et les plus nobles. *Le mauvais dicton* (*Œuvres posthumes*, pp. 535-536) débute, de manière exemplaire, par une longue période truffée de métaphores et de personnifications, avant que la seconde phrase ne vienne faire sombrer l'ensemble dans la banalité. Tout entier consacré à la « parémie »²⁴, art en lequel le narrateur reconnaît que « s'est, lentement, cristallisée la sagesse des races », le conte s'achève sur la déroute d'un sectateur du genre, qui, pour en avoir fait usage inconsidéré, a reçu une gifle. L'emploi immodéré de la citation a un effet contre-productif en transformant le propos sérieux en saillie conique. Le *brio* avec lequel Allais manie ce procédé éclate dans *Consolatrix* (*Vive la vie !* pp. 161-164), où le narrateur achève le récit d'un désir insatisfait par quelques sentences bien choisies, le tout empruntant, de manière très libre, cette autre référence culturelle prégnante qu'est la forme syllogistique :

Musset a dit que l'absence ni le temps ne sont rien quand on aime.

Villemer et Delormel ont affirmé qu'On ne meurt pas d'amour (bis).

Villemer et Delormel ont raison.

Le temps mit bientôt sur mon cœur ulcéré l'arnica de l'oubli.

Un clou chasse l'autre, une femme aussi (p. 164).

Le mélange de références nobles et triviales, la contradiction entre les citations, l'opposition de registres (sentimental et grivois), tout concourt à la fabrique d'un style propre dont la caractéristique essentielle serait de mimer les codes culturels

²² Voir D. Grojnowski, Préface du recueil *A se tordre*, op. cit., pp. 15-22.

²³ « [A]rt anti-économique de déployer beaucoup de mots, d'idiomatismes et de "culturismes" pour peu d'idées », selon la définition qu'en donne Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Le Préambule, coll. L'Univers des discours, 1989, p. 145. Dans les contes, l'usage de la périphrase est le trait parodique le plus typique de cette forme de distinction.

²⁴ Comme Allais, j'invite « [l]es personnes ignoreuses du sens du mot "parémie" [...] à se procurer un bon dictionnaire et [...] à chercher à la lettre P. » (p. 535).

dominants. S'il fallait définir une telle manière, sans doute pourrions nous la qualifier d'héroï-comique, le mot devant s'entendre de manière classique, c'est-à-dire définissant l'art de donner à des personnages de basse condition des attitudes et un style nobles (l'inverse en somme du burlesque des *Moralités légendaires*). Appliquée au style du conteur, cette définition fait du détournement un processus profondément ancré dans son esthétique, au-delà du simple procédé parodique. L'auteur ne fait pas « comme si » ; le conte n'est pas un semblant de récit canonique qu'il démarquerait, il propose un véritable genre nouveau fondé sur une culture « parémique » de seconde main, faite d'approximations (dont l'exemple typique pourrait être : « Je ne me rappelle plus le nom du poète qui proclama : « Ah ! c'est une noble tâche que de secourir son prochain ! » Mais comme il avait raison »²⁵), de boursoflures (les nombreuses séries d'énumérations) et du caractère déviant des récits qui illustrent les sentences. La dimension héroï-comique du style aboutit, dans le cas de l'usage des proverbes notamment, à une écriture que l'on peut, à double titre, qualifiée de kitsch, expliquant ainsi l'adhésion immédiate d'une frange importante du lectorat de l'époque comme le succès jamais démenti des œuvres. Le « kitsch » désigne, d'une part (et de manière quasi-contemporaine pour Allais dans cette acception, puisque le concept émerge en Bavière dans les années 1860–1870) les articles populaires de mauvais goût fabriqués en séries industrielles. Production sérielle qu'impose au conteur sa « parémiomanie »²⁶, et tonalité populaire qui est celle de la blague dans les contes. D'autre part, et dans une perspective tendant à le réhabiliter, le substantif sert à définir un art du second degré²⁷, une écriture à caractère réflexif qui permet à Allais de tenir un discours oblique dont le XX^{ème} siècle sera friand. Comme l'*exemplum* médiéval, dans lequel l'histoire racontée doit garantir, par analogie avec une morale sous-jacente, un mode de conduite, la parémiologie a trait au registre sapiental²⁸. Or, c'est cette manière de penser le monde qui est la source des lieux communs selon R. de Gourmont²⁹. Cet avertissement nous met en garde *a posteriori* contre le caractère coercitif des ouvrages comme celui de Boissière, qui n'est jamais qu'un réservoir limité des possibles linguistiques. Bridée par les listes lexicographiques, l'invention est cantonnée dans des chemins balisés. Allais use donc de manière très libre du modèle ; l'analogie, chez lui, enchaîne les situations de manière si virtuose ou artificielle que la logique commune cède la

²⁵ « Un malheureux », *Pas de bile !, Œuvres anthumes*, p. 361.

²⁶ Néologisme que le conteur définit en note comme la « manie de la parémie », p. 536.

²⁷ Voir notamment l'analyse du phénomène par R. Barthes dans *Roland Barthes*, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », Paris 1975.

²⁸ Notons que Bentham souligne également pour sa part l'importance du phénomène analogique dans le domaine du droit lorsqu'il évoque l'usage de la *fictio* chez les Romains comme le rappelle C. Laval : « Création romaine, le procédé de la *fictio*, fondé sur l'analogie, permet la décision juridique à partir d'un déjà connu ». Ch. Laval, *Jérémy Bentham. Le pouvoir des fictions*, P.U.F., coll. *Philosophies*, 1994, p. 29.

²⁹ R. de Gourmont, *op. cit.*, p. 87.

place à celle autonome du conteur. Quand celui de *La Vengeance de d'Esparbès* (*Œuvres posthumes*, pp. 230-232) justifie le nom d'emprunt donné à son personnage par le fait qu'il avait « constat[é] chez [ce dernier] plus d'un contact analogique » (p. 230) avec le modèle réel avant d'égrener le chapelet de différences qui les sépare, il fait de l'analogie le moteur de l'imagination littéraire bien plutôt qu'un frein. En lâchant la bride à la référence analogique, Allais distend toute la cohérence du système et délie l'événement d'un ordre antérieur autrement nommé tradition. Face à la menace de dissolution de toutes les certitudes, le rire reste un des phénomènes autour duquel un consensus peut être trouvé. Il n'est donc pas surprenant de voir une frange importante du lectorat, par ailleurs si divers, se retrouver dans les contes allaisiens. La gaieté débridée rassure et le rire est alors bien « un moyen comme un autre de ne pas se poser de question » (F. Caradec), reflet du communautarisme qui s'opère autour de valeurs communes même brocardées. L'humour a une dimension consolatoire dans la mesure où il met à distance ce qui effraie puisqu'il « écarte à proprement parler la réalité et se met au service d'une illusion »³⁰. Freud en fait donc une émanation du surmoi et de « l'instance parentale »³¹, placée du côté de l'ordre. Cependant, l'une des caractéristiques du détournement absurde semble être de faire rire en procédant à la division des faits rapportés tout en affirmant que le double qui apparaît n'est jamais qu'une émanation du même. En ne déplaçant pas (et le terme peut-être pris ici dans son acception psychanalytique) le phénomène, l'absurde dénie toute dimension thérapeutique ou cathartique accordée parfois au comique. La contamination héroï-comique de l'écriture ne se réduit pas à la simple parodie ; elle est, bien plus profondément, une appropriation des marques de culture distinctive qu'elle remodèle selon une esthétique hétérogène, signe d'une certaine modernité littéraire.

ALLAIS ET LA MANIÈRE DONT IL A ÉCRIT CERTAINS DE SES LIVRES

Michel Foucault se penchant attentivement sur l'œuvre de Roussel y découvre une pratique littéraire « qui impose une inquiétude informelle, divergente, centrifuge, orientée non pas vers le plus réticent des secrets, mais vers le dédoublement des formes les plus visibles »³². Quand, pour sa part, Alphonse Allais invente ses histoires, il ne fait rien d'autre que se fonder sur le quotidien le plus banal, puisant dans le vivier des schémas littéraires populaires ou dans les colonnes des faits divers. Partant, il utilise bien les « formes les plus visibles » des techniques narratives comme celles de la vie sociale desquelles il va tirer la source d'une « inquiétude informelle » (dont la manifestation la plus visible est le rire précité du lecteur) par leur « dédoublement ». La réalité perd alors l'unique dimension qui la compose

³⁰ S. Freud, *L'Humour*, in : *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio, coll. Essais, 1990, p. 328.

³¹ Ibidem.

³² M. Foucault, *Dire et voir chez Raymond Roussel*, « Lettre ouverte », n° 4, 1992.

pour se transformer en un feuilletage que le conte a pour fonction de rendre palpable. Mais, contrairement à Roussel, Allais n'en est pas arrivé à la constitution de mécaniques narratives délirantes (seules les inventions qu'il décrit de conte en conte pourraient rivaliser) ; il conçoit bien en revanche, dès les premiers contes, des machines textuelles « désirantes » propices à une multiplication effrénée du sens. Daniel Grojnowski a ainsi repéré dans le recueil *À se tordre* ce qu'il nomme une « écriture du désir » (p. 33), terminologie propre à évoquer la pulsion libidinale qui pousse Allais non seulement à produire des textes *ad libitum* mais qui l'incite de surcroît à leur donner ce tour insaisissable. De quoi témoigne cette écriture, s'il s'agit bien d'autre chose que la blague, sinon de la volonté de combler le vide du monde par un accroissement irraisonné du sens, d'une atrophie de la sémantique et des mécanismes narratifs ? Dans une période de délitement des relations que l'homme entretient avec l'univers qui l'entoure, Allais refonde un langage, parie sur le baroque d'un matériau neuf qui, à son tour, permet les illusions sans fin et, si ces dernières touchent au comique, celui-ci désigne tout autant le rire qu'elles génèrent, manière de douer d'humanité notre séjour sur terre, qu'une référence à peine voilée à l'art de recréer dans les textes le théâtre du monde. Breton est donc bien fondé à situer l'imagination de Allais entre « celle de Zénon d'Elée et celle des enfants »³³. Les paradoxes du premier ne questionnent pas moins la logique que la capacité à inventer le réel qui est l'apanage des seconds. Plus précisément encore, n'est-ce pas le paradoxe sur le mouvement de Zénon qui pourrait, de manière emblématique, caractériser les récits du conteur ? La flèche tirée n'en finit jamais d'atteindre sa cible de la même manière que le récit ne cesse jamais de se dérober à toute tentative d'exégèse. Il existe donc bien une zone d'ombre du discours.

B. L'« IDIOTIE » DU MONDE

L'irruption de la consubstantialité du désordre dans un univers jusque là maîtrisé par la raison provoque dans la sphère sociale un certain nombre de crispations destinées à préserver les individus de ce que la science nomme l'entropie. Ainsi, parmi les réflexes conjuratoires, le repli grégaire du groupe sur lui-même est-il symptomatique. Lorsque Pierre Mille présente, dans son anthologie³⁴, le succès des humoristes d'alors comme le résultat d'un état social pacifié dans lequel la culture de classe ne s'oppose pas encore à l'homogénéité de la nation, il occulte le paradoxe qui fonde le discours d'unité nationale : croyant s'appuyer sur une culture commune (faite essentiellement de haute culture, c'est-à-dire d'œuvres patrimoniales et d'une langue uniformisée par l'école au détriment des dialectes locaux), l'identité de la nation repose, dans les faits, sur la réactivation de modes de pensée populaires tels

³³ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Le Livre de Poche, 1970, p. 222.

³⁴ P. Mille, *Anthologie des humoristes français contemporains*, Delagrave, coll. Pallas, Paris 1931, pp. XIV-XV.

que le bon sens, l'amour de la campagne, la blague... Nous serions justement, avec Allais, en terrain prétendument connu, au cœur d'un monde où le rire naît du partage consensuel de certains codes, aux côtés d'un conteur dont la verve gaillarde le fait reconnaître par les lecteurs comme l'un des leurs, à tel point qu'on puisse se permettre avec lui des privautés de manières qui surprennent toujours ses véritables amis. Le conte chez Allais campe le contexte à grands traits et préfère la caractérisation rapide des figures qu'il emploie ; il est fiction par définition, il outre certains aspects, se propose d'accommoder les aspérités du présent ; il est le fait divers traité à la sauce farcesque et fait naître un rire à l'horizon duquel pointent les dysfonctionnements de la mécanique bien huilée du réel. Rien de plus banal, en somme. Alors quoi ? Alors demeure cette référence au quotidien qui ne peut être ramenée à la seule transparence de ses allusions mais qui doit prendre en charge ce qu'il faut bien nommer les « restes », reliquats d'un réel qui ne se contente pas de se laisser démarquer de manière fidèle ou parodique mais qui présente, ici, des éléments irréductibles à la logique, à la raison, à la causalité communes. Dire le réel c'est, pour Allais, pousser son analyse jusqu'à ses ultimes limites, jusqu'à ce point de non-retour de la déduction qui bascule dans l'absurde, autre visage de la censure, du refoulé, de « l'inquiétante étrangeté » de notre monde. Allais est bien ce conteur agile et léger, il est peut-être, en sus, un auteur qui comme beaucoup de ses narrateurs occasionnels « se paie notre tête »³⁵, pour le meilleur et pour le pire.

Il est certains contes dans lesquels la ductilité infinie du principe analogique se retourne en son contraire, le dédoublement creux débouchant sur la tautologie. L'absurde sert alors à désigner la réalité dans toute sa contingence et son insignifiance ; il réfute les illusions de tous ordres servant à masquer la vacuité du monde et témoigne de la seule variété des apparences. Pierre Mille, caractérise l'humour du temps par « la surprise » et fait d'Alphonse Allais le digne représentant du genre, lui qui « amuse en déconcertant »³⁶. Force est de constater, à la lecture des nombreux textes de l'auteur, qu'au-delà de ce trait commun se dégage une manière propre dont l'effet principal est de provoquer chez le lecteur la découverte d'un univers qui craque de tous côtés. Sous les premières lignes de fracture, source du comique, une fêlure poursuit son chemin, au plus profond du texte et du sens, pour faire naître un bizarre sentiment de vulnérabilité des choses, des certitudes et de la vérité que l'on pensait paisiblement encloses dans les signes quotidiens. A cet effet se met en place au fil des textes un véritable « réalisme fantaisiste ». Par quoi se définit-il ? Le réalisme provient ici des éléments familiers (tout ce qui est censé présenter un visage rassurant contrairement à la nouveauté³⁷), il est garanti par la

³⁵ Ainsi du narrateur de *Mysterium*, publié dans « Le Chat noir » du 22 janvier 1887 (*Œuvres posthumes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, p. 107).

³⁶ P. Mille, op. cit., p. XV.

³⁷ S. Freud indiquant qu'« [à] proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve désorienté », *L'Inquiétante étrangeté*, in : *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 216.

fonction référentielle du texte, qu'elle se caractérise par des éléments descriptifs, des allusions sociales ou morales ou bien encore par des idéologèmes. La fantaisie, quant à elle, est assurée, par un narrateur soumettant les faits à l'épreuve de son imagination et de ses commentaires. Mais le « réalisme fantaisiste » procède à l'inversion de la valeur traditionnelle attachée à chaque élément. Dans le conte, le contexte se réduit à une toile de fond grossièrement esquissée où le réel prend l'allure de l'illusion lorsque surgit l'absurde ; le lecteur ne peut alors se raccrocher qu'au seul élément tangible qui subsiste : la voix du conteur. D. Grojnowski l'a déjà rappelé en précisant ce que les histoires devaient à « l'esthétique du cabaret »³⁸. Passons sur l'oralité revendiquée des textes pour en questionner l'effet fictionnel et approfondir la caractérisation du « réalisme » allaisien comme ce dernier creuse les évidences du monde.

L'ITALIQUE

Il est rare qu'un texte ne soit pas émaillé de quelques mots en italique ; en ce sens, Allais est bien un de ces écrivains du XIX^{ème} siècle qui « s'emparent de l'italique pour souligner les mots qui s'écartent de la langue normale : non seulement les titres des livres et les citations humanistes, mais les locutions allusives des langages locaux et étrangers »³⁹. Ces écarts de langage sont de deux natures chez le conteur : ils servent essentiellement à signaler un terme argotique ou familier mais aussi un vocable rare ou récent. C'est le cas pour l'adjectif *flavescent* (*Le voyage imprévu, Œuvres posthumes*, p. 46), pour le participe passé *comburé* (*Le bon amant*, *ibidem*, p. 20), pour le substantif *poubelle* (*Nature morte, ibidem*, p. 33) employé dans un conte de 1885 alors qu'il n'a été imposé qu'une année auparavant par le préfet qui lui donne son nom et que le mot n'entrera dans le dictionnaire qu'en 1890. Les exemples illustrant la première catégorie d'emploi abondent quant à eux. Où l'on retrouve donc, avec l'emploi de l'italique, le mélange des tons dans l'écriture. Mais l'italique sert également et surtout à procurer un « effet de réel ». Il se veut un signe de la transparence du langage et marque l'évidence du mot dans sa capacité à symboliser l'expérience. S'établissent, grâce à lui, dans le texte, les indices du monde et l'illusion référentielle. La typographie agit comme un indicateur de la croyance effective que le lecteur a dans les mots qu'il lit et dans la réalité qui se (re)constitue sous ses yeux. A ce titre sa fonction est métanarrative puisqu'elle désigne à l'attention même de celui qu'elle cherche à tromper les artifices dont elle use⁴⁰.

³⁸ D. Grojnowski, Préface au recueil *À se tordre*, op. cit., pp. 20-22.

³⁹ R. Balibar, *L'Institution du français. Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, PUF, Paris 1985, p. 280.

⁴⁰ Un certain nombre de précisions ne servent qu'à établir une analogie avec le réel sans aucune autre utilité pour l'intrigue. R. Barthes relève que « [s]émiotiquement, le "détail concret" est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant : le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien

L'italique enjoint donc au lecteur de « croire » aux mots (et ce au sens propre : il s'agit d'une fiction par laquelle il convient cependant de se laisser abuser). Passer de cette croyance à un fanatisme sémantique, il n'y a qu'un pas qu'Allais franchit allègrement lorsqu'il pousse la passion du sens jusqu'au non-sens.

LA VALEUR DES MOTS AU RISQUE DE LA MORALE

Concurremment à la scission de l'idée, il existe tout un travail de réflexion sur le langage qui aboutit à la même remise en cause des conformismes : topos, clichés, normes et codes sociaux sont ainsi piégés dans un mouvement de réduction au sens propre, pris au pied de la lettre et réduits à néant. Cette fonction de l'écriture chez Allais se trouve avoir la même conséquence que la généalogie de la morale entreprise par Nietzsche, même si, pour ce faire, son procédé est l'exact opposé de celui du philosophe. Contre la naturalité supposée des codes (législatifs, sociaux ou moraux qui en découlent), Nietzsche entreprend de remonter à l'origine des règles auxquelles nous sacrifions afin d'en désacraliser le pouvoir⁴¹. À l'inverse, Allais entend prendre le langage aux mots pour en ruiner l'autorité. L'un comme l'autre font donc assaut contre la pensée analogique et l'évidence du monde social⁴². Dans les deux cas, la différence est réduite au même, l'exclusif au commun, l'indiscutable au problématique. Quel autre conte que *Sancta simplicitas* (*A se tordre*, pp. 57-59) pourrait donner la mesure de ce terrorisme interprétatif ? Vantant la vertu chrétienne de la simplicité, il énonce une histoire d'adultère couronnée d'une naissance en aplanissant chaque obstacle par le seul fait de n'en pas créer. L'invite à converser, à partager un repas, puis « pas seulement [le] repas » (p. 59) qu'un inconnu adresse à Mme Balizard ne donne jamais lieu à sous-entendus. De même, lorsque l'amant vient réclamer le fruit de ses œuvres au mari, M. Balizard demande confirmation de ses allégations à sa femme avant de rendre l'enfant sans autre complication. Le langage entendu comme vecteur transparent de communication ne se trouve chargé d'aucune valeur morale ; il est un outil pratique fait pour des gens pragmatiques. Poussée à son comble, la logique du sens aboutit au meurtre (*Comme les autres, Le Parapluie de l'escouade*, pp. 272-273) ou à l'adultère (*Le Post-scriptum ou une petite femme bien obéissante, Vive la vie !*, pp. 175-178). Le lecteur a beau jeu de réduire ces excès au traitement absurde des situations, Allais demande, pour sa part,

entendu, la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même [...], *L'effet de réel*, in : *Littérature et réalité*, Points, Seuil, 1982, p. 88.

⁴¹ « [...] il faut commencer par mettre en question la valeur [des] valeurs », *La Généalogie de la morale*, Folio, coll. Essais, 1985, p. 14.

⁴² Ainsi que R. Barthes l'énonce : « [...] la dénonciation de l'analogie est en fait une dénonciation du "naturel", de la pseudo-nature », *Vingt mots-clés pour Roland Barthes*, in : *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Seuil, Points, coll. Essais, 1999, p. 224.

que le procès fait au langage fantaisiste soit équitable. Pour ce faire, la leçon de grammaire se transforme en leçon de choses dans *En Voyage (A se tordre*, pp. 87-90), afin que l'on puisse juger du bien fondé de l'une et l'autre méthode. Dans un train, un père fait la leçon à son fils, petite scène à laquelle le narrateur et un ami peintre assistent. Figée dans les structures rigides de l'exemple *ad hoc*, la grammaire offre à l'élève un bestiaire hautement improbable (« Le pou est le joujou et le bijou du sapajou »). Et, lorsque le père se récrie devant certaines interprétations très personnelles que font ses voisins de la géographie, le narrateur invoque Buffon pour rappeler à ce précepteur improvisé les aberrations par lui édictées au regard de la science. La question que pose l'enfant à son père, en entendant une première explication énigmatique à propos du niveau de la Méditerranée, résume toute la problématique qui nous occupe. En demandant « si c'est vrai » (souligné dans le texte comme pour mieux en montrer et la naïveté et la pertinence), le garçon remet en cause la plénitude référentielle du langage. Le jeu de mots, la boutade ou le calembour ont une logique propre et n'ont d'absurde que leur capacité à disjoindre une étymologie véritable pour la remplacer par une fantaisiste, que la perception « pittoresque » qu'ils donnent du monde. Ce regard neuf et biaisé sur le réel permet de l'appréhender tout autant que la triste sécurité d'un langage réduit à la bêtise de ses « exemples » (souligné également dans le texte), transformés ici en beau témoignage de la modernité dont fait preuve Allais par la désintégration complète du signe à laquelle ils aboutissent : le signifiant n'est qu'un support pour variations orthographiques qui reste complètement détaché de son référent et, à plus forte raison, du signifié. Achevant le jeu généralisé avec les mots, Allais révoque en doute la littérature elle-même en dévoilant ses artifices dans *Conte de Noël (Œuvres posthumes*, pp. 65-67). Ce dernier contient, en dépit de son titre, quantité de précisions réalistes, de petits faits vrais, aussi bien géographiques que temporels, de détails minutieux concernant les circonstances et les personnages. Si nous sommes bien dans la fiction, tout tend cependant à faire accroire à la véracité des faits, véracité qui est en réalité celle de l'illusion. Le conte est, en effet, une fiction de fiction puisque le narrateur se déclare *in fine* incapable de se remémorer tout ce qu'il vient de conter, affirmant par là même que la littérature est un *artefact* et son outil le langage. Avis à tous les idéalistes, essentialistes et moralisateurs dans les Lettres.

LE FAIT DIVERS

Car contrairement à ce que laissent entendre un certain nombre d'idées reçues sur Allais, celui-ci ne vit pas détaché des événements du temps, dans la superbe insouciance de la dérision. Les références à des épisodes politiques ou à des débats esthétiques, que l'on trouve à maints reprises au détour des contes, disent assez combien l'humoriste n'évolue pas hors du monde. Dans un registre plus populaire

mais tout aussi significatif, nous pouvons relever les textes qui font écho à certains faits divers ou qui démarquent les *topoi* du genre. Nombreuses sont les histoires évoquant la frivolité et ses sanglantes conséquences, les méthodes expéditives pour défaire les liens sacrés du mariage, les accidents divers du quotidien...⁴³ Souvent hors norme, le fait divers était prédestiné à servir de matrice à l'imagination d'Allais, de même que sa structure, s'il est vrai que « chaque fois [...] que l'on veut voir fonctionner à nu la causalité du fait divers, c'est une causalité légèrement aberrante que l'on rencontre »⁴⁴. Plus encore, si l'on accepte de voir dans la division des événements la marque du comique, le fait divers contient dans sa mécanique même une logique du dédoublement grâce à laquelle, dans le genre, l'événementiel « comporte [...] la certitude d'un rapport » (Barthes, p. 190). Si l'écart entre l'effet produit et la cause reste de l'ordre de la surprise, elle se cantonne aux limites d'une logique acceptable. Sa modalité principale est la déception provoquée par le fait que « la cause révélée est [...] plus pauvre que la cause attendue » (Barthes, p. 192). C'est assurément le cas dans un grand nombre de contes. Toutefois, l'écart, qui, dans le fait divers, est garant du succès de l'événement, se résorbe parfois dans la banalité, ramenant l'extraordinaire à une inflation du discours dépourvue de fondement. *Le terrible drame de Rueil* (*Rose et vert pomme*, pp. 352-353) illustre cette logique à rebours du sensationnel. Une terrible description macabre vient achopper sur la nécessité pratique : les cadavres ne sont que les mannequins de cire qu'un forain « des fois, pour éviter la moisissure, [...] met à l'air » (p. 353). En tant que partie du discours social, le fait divers a pour charge de naturaliser les événements que produit la réalité et notamment toute nouveauté, ennemie de l'équilibre social. A ce titre, il a une fonction d'objectivation qui permet au public de s'approprier par la lecture et le commentaire un fait qui ressortit à l'exceptionnel ; sa rhétorique procure, à grand renfort de unes sensationnelles, un double sentiment d'effroi et de familiarité. Chez Allais, en revanche, le caractère atypique du phénomène ne se résout pas dans une présentation narrative qui en acclimate l'horreur. Elle maintient, grâce au traitement absurde, la nature informulable et innommable du symptôme. *Vengeance conjugale* (*Œuvres posthumes*, pp. 75-77), jouant du trio indémodable du couple légitime et de l'amant, invente cependant la notion d'amant cocu. La redistribution des rôles et la disqualification finale de la femme déjouent la morale du fait divers conjugal car, ici, l'honneur se lave dans le rire, dans les commentaires que suscitent la mise en scène orchestrée par le mari. Le spectacle auquel croient assister les badauds, qui, de plus en plus nombreux, se pressent à chaque retour de

⁴³ Un relevé sommaire de quelques titres (ne préjugant en rien chez Allais du contenu à suivre) témoigne de similitudes frappantes avec la rhétorique du genre. Divers tonalités rivalisent : inquiétante, *Une mystérieuse disparition* (*Œuvres posthumes*, p. 71) ; violente, *Vengeance conjugale*, (ibidem, p. 75) ; *Vengeance* (ibidem, p. 113) ; *La vengeance de d'Esparbès* (ibidem, p. 230) ; explicite, *Fait divers* (ibidem, p. 299) ; moralisatrice, *Une femme scrupuleuse* (ibidem, p. 331), *L'inespérée bonne fortune* (ibidem, p. 339) ; sensationnelle, *Le drame d'hier* (ibidem, pp. 407 et 408) etc...

⁴⁴ R. Barthes, *Structures du fait divers, Essais critiques*, Points, Seuil, 1964, p. 191.

l'amant-mari, n'est qu'une supercherie. L'absurde est l'ambiguïté portée au sein des éléments du monde qu'il affecte d'une part irrationnelle. *Le drame d'hier* (*Œuvres posthumes*, pp. 407-409), où une simple moquerie dégénère en combat épique dans un *crescendo* parodique, le confirmerait assez.

CONCLUSION

Le jeu analogique est pour Allais une bande de Möbius (ce ruban si particulier qui produit du divers avec du même, qui est à la fois sa source et sa propre fin) dont il se sert pour explorer dans un même mouvement les faces interne et externe de ses personnages, pour exposer la surface des règles sociales et leurs soubassements idéologiques et pour explorer le langage et la littérature. L'analogie et son traitement absurde font tenir dans une même situation pertinence et non-sens. Il n'y a pas déplacement, dédoublement dans ce cas précis, mais une efflorescence du sens dans la limite même du langage qui, simultanément, actualise le monde alentour et le déclare toujours absent du texte et du discours qui tend à le saisir. Avers et revers du réel pris dans un même flux, telle est la logique de ce comique où l'on rit parfois jaune et dans lequel l'humour, même noir, s'il ne sombre pas dans le pathétique ou la pédanterie (en ce sens le rire allaisien n'est pas pédagogique et encore moins cathartique), a pour vocation de traquer l'esprit de sérieux, les conformismes de tous ordres, fussent-ils littéraires. Contre toute lecture réductrice ou contre toute tentative d'instrumentalisation de ces textes, rappelons les mots de Breton encore parlant de l'absence d'« appréhension grave, [et de] la moindre arrière pensée [...] »⁴⁵ dans ceux-ci, et insistons sur le caractère gratuit de l'humour et des fictions de l'auteur, qui à l'instar des « machines désirantes », « ne sont ni des projections imaginaires en forme de fantasmes, ni des projections réelles en forme d'outils »⁴⁶. L'exergue du recueil *Vive la vie !* revendique explicitement une certaine légèreté en affirmant que les pages à suivre n'ont d'autre intention que « d'embêter Schopenhauer ». Aussi, déclarer que l'absurde de ces textes ne fait pas son seul miel de l'humour des situations mais touche également à leur aspect institutionnel ne revient pas à enrôler cette écriture sous la bannière de l'idéologie, cela consiste à faire de l'absurde une catégorie du réalisme. « L'opposé du jeu n'est pas le sérieux... mais la réalité »⁴⁷, affirme Freud. Ce qui se joue sous nos yeux est donc une autre voie pour entendre le monde, une voie déviante, déraisonnable, amenant à plus de réel par la série d'anamorphoses qu'elle lui fait subir, un cheminement qui, pour paraphraser une autre ligne de conduite – glorieuse celle-ci, bien que non linéaire également – conduit le lecteur AD AUGUSTA PER ABSURDA.

⁴⁵ A. Breton, op. cit., p. 221.

⁴⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Ed. de Minuit, coll. « Critique », Paris 1973, p. 466.

⁴⁷ S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 34.

BIBLIOGRAPHIE

- Caradec F. (1994), *Alphonse Allais*. Paris : Pierre Belfond.
- Grojnowski D. (2004), *Comiques d'Alphonse Allais à Charlot. Le comique dans les Lettres et les Arts*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Rosset C. (1976), *Le Réel et son double*. Paris : Gallimard.
- Dossier Alphonse Allais*, *Histoires littéraires*, n° 20, 2004.