



Alain Vaillant

La Crise de la littérature Romantisme et modernité

UGA Éditions

17. Allais : le rire, la marche et l'alcool

DOI : 10.4000/books.ugaeditions.3941

Éditeur : UGA Éditions

Lieu d'édition : UGA Éditions

Année d'édition : 2005

Date de mise en ligne : 29 mars 2019

Collection : Bibliothèque stendhalienne et romantique

ISBN électronique : 9782377471355



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

VAILLANT, Alain. 17. *Allais : le rire, la marche et l'alcool* In : *La Crise de la littérature : Romantisme et modernité* [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2005 (généré le 16 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/ugaeditions/3941>>. ISBN : 9782377471355. DOI : 10.4000/books.ugaeditions.3941.

Allais : le rire, la marche et l'alcool

Littérature pour rire

Le cas d'Alphonse Allais est, au moins sur un point, unique : il est le seul auteur du passé dont l'œuvre soit perpétuée au sein du corpus littéraire français, il est vrai à un rang très modeste, pour cette seule raison qu'elle provoque le rire. Pour tous les autres écrivains réputés comiques, le rire est accepté et valorisé dans la mesure où il participe d'une entreprise qui l'englobe et le justifie. Quatre stratégies de légitimation sont alors développées, ensemble ou séparément. La plus simple et la plus pratiquée – mais la moins intéressante pour la compréhension littéraire du rire – consiste à mettre au premier plan la visée satirique et, en somme, à considérer le comique comme une forme argumentative dont l'examen relèverait à la fois de la pragmatique linguistique, de la rhétorique, du décryptage idéologique. De plus, on accorde un prix particulier au rire si, au-delà de ces manipulations discursives, il exprime une conception du monde et de l'homme, une attitude philosophique qui imposerait le comique à l'exclusion de tout autre mode. En troisième lieu, le comique, lorsqu'il donne forme et mouvement au jeu théâtral, relève de la dramaturgie et constitue un matériau de l'art de la scène : qu'on pense, par exemple, à l'argumentaire esthétique développé par ceux qui, aujourd'hui, veulent réhabiliter les maîtres classiques du vaudeville (Labiche, Feydeau...). Enfin, les pratiques ludiques, les jeux multiples sur les sons, les sens, les lettres, les images manifestent la nature poétique du langage, et le rire est alors versé au crédit de cette inventivité rebelle aux règles et aux convenances qui, de Rabelais aux surréalistes, paraît une des sources les plus fécondes de la littérature.

Or ces détours apologétiques paraissent ici insuffisants. On peut trouver chez Allais – et on aura donc raison de le faire – un moraliste, un philosophe, un metteur en scène, un poète. Mais ces traits annexes ne suffisent pas à comprendre le plaisir, immédiatement perceptible, qu’il procure au lecteur. Allais fait rire, et c’est ce rire – son caractère élémentaire, irrésistible, apparemment fruste – qui dérange nos habitudes de lecture. Aussi est-il plus volontiers lu qu’étudié, plus cité que lu. Allais nous impose de revenir à cette interrogation préalable : qu’est-ce que le rire a à faire avec la littérature – c’est-à-dire avec ce que nous mettons tous derrière ce mot – ? En effet, pour déterminer où situer le rire dans l’échelle des valeurs, il faut d’abord avoir montré que le risible relevait de la littérature ou, du moins, qu’il était compatible avec ce qu’elle implique, structurellement et non pas culturellement. C’est parce que cette question-là reste en pointillés dans les discours théoriques qu’Alphonse Allais, avec quelques autres, bénéficie d’un statut ambigu, à la fois présent et absent dans notre tradition. Allais est drôle, peut-être génialement drôle ; mais on n’est pas sûr que ce génie relève des études littéraires : pourquoi le rire ne serait-il pas un phénomène *sui generis* qui traverserait, comme par accident, le ciel paisible de notre écosystème intertextuel ?

Mieux vaut donc, comme le propose Jean-Marc Defays¹, aborder la question à rebours : étudions les récits d’Allais comme des textes quelconques, et nous rencontrerons en chemin le rire, à la place qui est requise par la poétique propre de l’œuvre. De fait, les procédés comiques employés par Allais, quelque intérêt linguistique ou logique qu’ils suscitent par ailleurs, sont assez aisés à décrire : leur utilisation est simple, préparée, répétitive. Mais on sent bien que la joie provoquée excède de beaucoup la mécanique de la figure comique. Il passe, entre le texte et le lecteur, une émotion particulière qui touche aux zones obscures de l’imagination et de la sensibilité. C’est pourquoi, d’ailleurs, ce plaisir est cumulatif. Chacun en aura fait l’expérience sur lui-même, en lisant à la suite les nombreux recueils d’Allais : le retour des mêmes clichés et des mêmes techniques ne provoque aucune réaction de saturation. La capacité d’Allais à construire un univers, à

1. Jean-Marc Defays, *Jeux et enjeux du texte comique. Stratégies discursives chez Alphonse Allais*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992, p. 2.

élaborer une œuvre malgré une écriture qui fonctionne, formellement, sur la brièveté et l'effet de chute est un premier indice, vague mais indubitable, de littérarité.

Rire et lyrisme

Pourquoi, dans ces recueils journalistiques, une telle apparence de continuité ? C'est que si les récits, considérés individuellement, s'arrêtent et, parfois, tournent court, on ne cesse d'y parler, et que le concert de ces voix bavardes finit par constituer un murmure que rien ne paraît devoir interrompre – pas même la clôture effective du texte imprimé. Autrement dit, les phénomènes d'énonciation jouent un rôle bien plus considérable que la logique de l'énoncé². Allais parle à son lecteur ; propre actant de ses histoires, il s'y adresse à des interlocuteurs fictifs ; ceux-ci parlent à leur tour et racontent des anecdotes, et ainsi de suite. Ce feuilletage complexe de discours libère le pur plaisir de la parole. On parle de rien, sans avoir rien à en dire : la parole devient intransitive, joyeusement inutile et irréelle. Cela vaut même pour le comique, qui se purifie en se simplifiant jusqu'à l'élémentaire : moins c'est drôle, plus c'est drôle ; on rit de rire, justement parce qu'on ne sait plus bien si l'on a raison de rire. À la limite, il n'est même plus besoin d'ouvrir la bouche. Comme le notait Jules Renard à propos d'une conférence donnée par Alphonse Allais, « il s'avance, une main dans la poche gauche. On sent que le public, nombreux, trouve déjà que c'est drôle » (*Journal*, 14 janvier 1900). Ainsi peut-on définir, au prix d'une première approximation, le projet allaisien : faire éprouver l'énergie propre du rire, sans l'amoindrir par ce qui l'habille nécessairement, et créer entre rieurs la connivence du sentiment qui est la condition première de l'émotion comique.

L'art du conte, chez Allais, déporte ainsi l'attention du plan de l'énoncé à celui de l'énonciation. Les formes les plus diverses de savoirs et de discours s'y succèdent, pour alimenter un rire dévorateur qui ne laisse subsister aucune sorte de sérieux. Les textes d'Allais ne paraissent proposer aucune vision du monde, ne contiennent aucun message ; au contraire, ils invalident systématiquement, par le jeu croisé

2. Voir Jean-Marc Defays, *ibid.*, chap. 1 (« Le jeu du "je" : l'énonciation en trompe-l'œil »).

de la parodie et de l'absurdisme, les principes de vraisemblance et de logique qui régissent les applications utiles du langage. Cependant, très paradoxalement, le bavardage allaisien ne cède pas aux facilités rhétoriques qu'on retrouve dans la plupart des textes de la fin de siècle. Le plus souvent, les fumistes jouissent avec une évidente jubilation de leurs effets d'éloquence, ils exhibent leur logorrhée, ils la théâtralistent à la manière du bonimenteur qui, en se mettant en scène, procure au chaland le plaisir de la représentation. À l'inverse, le discours allaisien est fondé sur la concision. On parle aussi beaucoup chez lui, mais toujours de façon lapidaire, elliptique, lacunaire. Car les propos échangés comptent moins alors que la subjectivité ineffable qui se perçoit confusément à travers eux mais où finit par percer le regard de l'auteur.

Il faut donc s'entendre ici sur la notion d'énonciation, qui recouvre, sous une apparence trop commodément neutre et scientifique, deux réalités distinctes. Soit elle désigne l'ensemble des phénomènes discursifs, dont l'examen se mènera avec les outils de la linguistique, de la pragmatique ou de la narratologie ; soit elle permet, sur des bases textuelles, de repenser la question du sujet et de son inscription au travers des structures de la fiction. C'est de ce deuxième point de vue que l'énonciation allaisienne est remarquable, parce qu'elle finit par imposer, au fil des brefs récits, la personne d'Alphonse Allais, en sorte que la figure de l'auteur se superpose constamment sur celles de ses relais fictifs. Il est vrai que cette confusion perceptible entre l'auteur, tel qu'il est suggéré par le texte, et les personnages qu'il crée est générale dans la littérature fin de siècle – et, notamment, dans le roman décadent. Mais, dans la plupart des cas, ces échanges servent alors de prétexte à l'intrusion de convictions dogmatiques ou d'*excursus* autobiographiques : cette difficulté, à s'en tenir au plan de la fiction, peut alors être considérée, à tort ou à raison, comme une défaillance de l'écriture, une rupture du contrat générique. Le *je* allaisien, lui, s'impose avec d'autant plus de force qu'il n'a rien à dire du monde, que le rire a gommé sans retour possible. La singularité formelle de cet univers réside dans le contraste qui s'instaure entre un réel fantomatique, annulé par la dérision, et ce *je* qui, malgré son inconsistance psychologique et par sa seule présence charnelle et presque pathétique, témoigne encore d'une conscience disponible à la vie et capable de vraies perceptions : alors que tout – les thèmes, les motifs, les jeux

langagiers et logiques – marque son appartenance au comique, son principe fondateur apparente le récit allaisien au texte lyrique moderne, où un *je* scripteur, présumé authentique, s'efforce de saisir, malgré leur fugacité et leur incohérence, des fragments de réalité.

Baudelaire et Allais

Ce lyrisme du regard, et non de l'effusion, est celui qui se met progressivement en place, au cours du XIX^e siècle, dans le poème en prose dont Baudelaire achève de définir la formule. Il serait facile, dans certains textes du *Spleen de Paris* (« Un plaisant », « Le mauvais vitrier », « Les dons des fées », « La corde », « Mademoiselle Bistouri ») de repérer des procédés à la Allais, pimentés d'une forte dose d'amertume. Mais c'est l'intention de Baudelaire, plutôt que ses réalisations, qui nous intéresse ici.

Son projet, très ambitieux, est de composer une œuvre qui soit l'envers des *Fleurs du Mal*, sous les trois aspects de l'esthétique, du lyrisme, du comique: non plus élaborer un recueil fermement et visiblement charpenté, mais « un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement » de manière à constituer une « tortueuse fantaisie » (Lettre dédicace à Arsène Houssaye); non pas versifier le discours intime du *je* mais saisir, sans apprêt, les « ondulations de la rêverie », les « soubresauts de la conscience »; non plus enfouir dans le tissage des images, comme une source souterraine et clandestine, le rire, mais utiliser ouvertement le comique pour décrire le comportement humain. En somme, *Le Spleen de Paris* explicite ce que *Les Fleurs du Mal* laissent implicite, et inversement: des deux ingrédients de la poétique baudelairienne (« Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie³ »), il accorde la première place au premier; parallèlement et par voie de conséquence, il projette sur le monde l'imagination qui se déployait dans le confort intime de la conscience, de manière à gommer, à force d'art, l'opposition entre le dedans et le dehors, l'intériorité lyrique et l'observation extérieure:

3. Charles Baudelaire, *Fusées*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, 1975, p. 658.

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.

Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. (*Les Foules*)

Mais, à ce travail poétique original, il faut un espace réel où se confondent en effet l'intime et le public, soi et les autres : espace ouvert et décloisonné qui permette la circulation et le coudoisement des corps, la mobilité des objets et des esprits. D'où le rôle central, dans ce dispositif littéraire, de l'univers citadin et de Paris : « C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. » (Lettre dédicace à Arsène Houssaye) Le Paris des écrivains, du moins au XIX^e siècle, fonctionne comme un gigantesque espace privé, où chacun peut librement changer de place, interpeller l'autre : lieu utopique fait pour la promenade et la marche au hasard. Cette poésie, où la subjectivité s'arrache à sa sphère propre pour dire la réalité multipliée de la foule, a besoin de la dynamique centrifuge du rire. Ainsi Baudelaire accumule-t-il, comme pour s'administrer un salutaire antidote, les énoncés auto-parodiques qui reproduisent, sur un mode dévalué, l'atmosphère des *Fleurs du Mal*.

Or, on retrouve la même référence parodique aux *Fleurs du Mal* dans un récit d'Allais, chez qui les allusions à des auteurs passés sont pourtant très rares. Voici comment le jeune préparateur en pharmacie, féru de Baudelaire, du conte *Inconvénients du baudelairisme outrancé*, répond à une cliente venue lui acheter un filtre pour mettre du vin en bouteilles :

Alors, subitement déclenché par ces mots, le jeune baudelairien clama :

*Ah ! les philtres les plus forts
Ne valent pas ta paresse
Et tu connais la caresse
Qui fait revenir les morts.*

Légitimement froissée de ce quatrain interpellatif qu'elle n'avait aucunement mérité, et auquel, disons-le, elle était loin de s'attendre, la dame alla conter la chose à son mari, lequel s'empessa de venir administrer à l'éthéré potard une raclée noire.

Avais-je pas raison de dire en débutant : « Faut du Baudelaire, c'est entendu, mais pas trop n'en faut ? »

Le comique est plus ambigu dans *Les Modes de cet hiver*, où un certain Narcisse Lebeau écrit à Alphonse Allais pour se féliciter d'avoir imposé la mode du légume frais de pot-au-feu, à la place de la traditionnelle fleur d'oranger qui orne les coiffures des mariées ; puis il ajoute :

Ces détails paraîtraient peut-être frivoles à tes lecteurs, mon cher Allais ; n'oublie pas de dire à ceux de tes correspondants qui s'étonneraient de notre sollicitude pour les choses de la mode que toi et moi sommes dans la vie les derniers refuges du dandysme, et qu'il n'est pas de jour que Dieu fasse – on avouera que le bougre en fait quelques-uns – où nous ne mettions en pratique cette assertion de Baudelaire : *le véritable dandy doit vivre et mourir devant sa glace.*

Le contexte est évidemment risible. Cependant, il faut se rappeler que, dans l'esthétique et l'éthique baudelairiennes, le dandy incarne la poésie moderne, pour qui, toute profondeur niée désormais, la vie est volontairement réduite aux surfaces qu'elle offre au regard, au choix des vêtements, des actes et des poses ; ayant fait le deuil pour soi de l'en deçà et pour le monde de l'au-delà, le dandy oppose aux métaphysiciens ou aux psychologues de tout poil une philosophie radicale du paraître, qui aurait définitivement renoncé à l'être. Dans cette stricte acception, on peut dire sans réserve qu'Allais pratique le dandysme comique avec une totale intransigeance. Même dans les textes les plus sobrement ironiques de Baudelaire, on parvient à entendre le bruissement du moi intérieur. Allais, lui, s'est débarrassé de toute forme d'éloquence personnelle ; il ne justifie pas son joyeux emploi de la dérision ; il n'explique même pas que le monde est vain, absurde, condamnable. Par la seule vertu de son rire, il l'esquive tacitement, fondant sa poétique sur l'intime conviction que tout n'est qu'illusion.

Allais, le dernier des romantiques

Exceptionnellement, nous disposons pourtant, avec le personnage du peintre norvégien Axelsen, d'un bref autoportrait, de l'esquisse d'une vision du monde et d'une morale personnelle :

Axelsen se saoule, c'est entendu. Mais dans tous les cas, pas avec ce que vous lui avez payé. Alors, fichez-lui la paix à ce garçon, qui ne vous dit rien.

Axelsen ne boit qu'un liquide par jour, un seul liquide, mais à des intervalles effroyablement rapprochés et à des doses qui n'ont rien à voir avec la doctrine homéopathique [...]

Axelsen, autre originalité, professe le plus profond mépris pour le vrai, pour le vécu, pour le réel.

– Comme c'est laid, dit-il, tout ce qui arrive ! Et comme c'est beau ce qu'on rêve. Les hommes qui disent la vérité, toute la vérité, rien que la vérité sont de bien fangeux porcs. Ne vous semble-t-il pas ?

– Positivement, il nous semble, lui répondons-nous pour avoir la paix.

– Si l'humanité n'était pas si *gnolle*, comme elle serait plus heureuse ! On considérerait le réel comme nul et non avvenu et on vivrait dans une éternelle ambiance de rêve et de blague. Seulement, il faudrait faire semblant d'y croire. Hein ?

– Evidemment, parbleu !

Partant de ce sage principe, Axelsen ne raconte que des faits à côté de la vie, inexistantes, improbables, chimériques. Le plus bel éloge qu'il puisse faire d'un homme :

– Très gentil, ton ami, et très illusoire ! (*Blagues*)

Baudelaire résumait la même philosophie dans son poème en prose « Enivrez-vous » :

Il faut être toujours ivre ; tout est là : c'est l'unique question. Pour ne plus sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi ? de vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.

Le titre du récit où s'insère l'histoire d'Axelsen (*Blagues*) a une valeur métatextuelle. La blague est, pour Allais, ce plaisir d'esprit, partagé à plusieurs, grâce auquel s'estompent les limites du vrai et du faux, du réel et de l'irréel, du vécu et de l'onirique. Axelsen est, mieux qu'un

blagueur, un magicien : c'est lui qui « avait offert à sa fiancée une aquarelle peinte à l'eau de mer, laquelle était, de par sa composition, sujette aux influences de la lune. Une nuit, par une terrible marée d'équinoxe, où il ventait très fort, l'aquarelle déborda du cadre, et noya la jeune fille dans son lit ». On le voit, ni la drôlerie ni la dérision n'entravent la puissance d'imagination, la pente rêveuse de l'esprit.

Bien sûr, le lien entre Baudelaire et Allais ne doit pas être posé en termes d'influence : Baudelaire écrase de son autorité sulfureuse tous les écrivains de la fin de siècle, mais cette universalité interdit qu'on infère rien pour un auteur considéré individuellement. On pourrait aussi relever des analogies biographiques entre Baudelaire et Allais : l'alcool, les interminables déambulations parisiennes de café en café, le goût pour la camaraderie, la pratique de l'ironie à froid. Mais ces comportements sont généralement ceux de la tribu littéraire du Second Empire et de la Troisième République. D'autre part, rien dans la lettre du texte – ni dans les énoncés métadiscursifs ni dans l'entrelacs des connotations et des images – ne mène expressément, chez Allais, du domaine rassurant de la tradition comique jusqu'au fantastique et au loufoque. Mais cette économie de moyens, qui embarrasse l'analyste, prouve la radicalité de son rire. Sans éprouver le besoin d'en signaler l'avènement, Allais fait naître à la littérature l'art fantaisiste que les œuvres de Baudelaire – mais aussi de Gautier ou de Flaubert – pointaient sans y parvenir, parce qu'elles l'appelaient trop expressément de leurs vœux. N'ayant l'air de rien, il parachève le projet comique que le romantisme d'après 1830 portait en lui et dont il attendait son ultime accomplissement.

Poétique de la marche

Faute d'autres indices tangibles, seul le retour obsédant de certains motifs banals en eux-mêmes dévoile, par instants, le monde fantastique qu'habitent les personnages d'Allais. Leur univers est une coque vide, un décor sans opacité ni profondeur qu'ils arpentent, désœuvrés, de Montmartre au Jardin des plantes, des boulevards au Quartier latin. Car, malgré quelques échappées vers la campagne, le Midi ou les pays anglo-saxons, ils ont une prédilection marquée pour Paris, quadrillée par ses rues et ses avenues qui peuvent inspirer une

infinité d'itinéraires. La disponibilité du corps à la marche – mouvement par excellence inutile et asocial⁴ – va de pair avec la vacuité de la vie, où le meilleur plaisir est de consommer le spectacle de la rue : « La dernière occupation entre les repas consistait, pour mon ami Vincent Desflemmes, en longues flâneries par les rues, par les boulevards, par les quais et plus généralement par toutes les artères de la capitale. » (*L'Embrasseur*) Allais déclarait lui-même à Jules Renard : « Je n'aime plus que la rue. Je regarde toutes ces gueules. Je ne reste plus chez moi, et ma femme s'en pique. » (*Journal*, 9 janvier 1897)

Le trajet d'une promenade est par nature aléatoire, le sort y rend toute rencontre imaginable. Le hasard total, la négation des déterminismes et des vraisemblances, l'équiprobabilité de tout événement, même le plus inattendu, constitue la principale caractéristique du récit allaisien. On s'habitue à y voir des sculpteurs affamés y avaler, à la dérobée, des éléphants (*Épisode du siège de Paris*), des sabreurs y couper en deux, par curiosité, les femmes à la taille trop mince (*Pour en avoir le cœur net*), les jeunes filles offrir innocemment des fleurs cochonicides aux vieux cochons qu'elles aiment (*La Jeune Fille et le vieux cochon*). On peut aussi bien rencontrer n'importe qui au coin d'une rue, et nombre d'histoires commencent ainsi :

La dernière fois que j'avais rencontré Boisflambard. (*Boisflambard*)
Il la rencontra un jour dans la rue, et la suivit jusque chez elle. (*Pas de suite dans les idées*)
J'ai rencontré ce matin un homme, jeune encore. (*De plus en plus fort*)
J'ai rencontré, hier, Valentine. (*La Vapeur*)

Cette commodité d'entrée en matière, comparable au « Il était une fois » du conte traditionnel, induit un mode de sociabilité où règne une insouciant indifférence. Le même rejet du confinement psychologique amène à privilégier les espaces ouverts – *triviaux*, selon l'étymologie – de la voirie publique. Lorsque le récit requiert le cadre privé d'un appartement, l'immeuble collectif devient un système relationnel, un lieu de promiscuité où l'on se croise et s'observe. L'escalier y est, bien sûr, un lieu stratégique, tout comme la fenêtre, par laquelle le monde du dehors fait irruption dans l'espace intime. Enfin, les

4. Sur le sens littéraire et philosophique de la marche – notamment au XIX^e siècle –, voir A. Vaillant dir., *Corps en mouvement*, Presses de l'université de Saint-Étienne, 1996.

espaces fermés qui conviennent le mieux sont les locaux destinés à l'usage public, où tout peut survenir dès lors qu'un blagueur y entre : magasins, fiacres, trains, omnibus. Mais le lieu idéal reste celui où l'on s'attable (café, bar ou restaurant). Dans la sociabilité réelle du XIX^e siècle, il constitue le territoire neutre et divers qu'exige la poésie allaisienne de l'espace social. En outre, le café, où l'on se retrouve pour s'amuser entre consommateurs, permet de figurer la mise en abîme du rire qui, implicite ou explicite, est indispensable à l'art de la blague, sorte de comique au second degré.

Ivrognerie et fantastique

Enfin, au café on boit de l'alcool, qui se déguste, à l'époque, hors du domicile privé et de la réprobation conjugale. Or l'alcool (et sa consommation excessive) intervient aussi fréquemment que la marche : les deux thèmes, d'ailleurs souvent liés entre eux dans la narration, condensent la nébuleuse de symboles et de significations dont on a jusqu'à présent repéré les traces éparées dans l'œuvre d>Allais. La description qu'il fait, à longueur de récits, du délire alcoolique est celle d'une perte d'identité, d'une provisoire dépossession de soi où se révèle totalement, dans d'étranges accès paroxystiques, la dynamique déréalisante du comique allaisien : l'ivrogne est un blagueur dont rien ne permet de déterminer s'il croit ou non à ses blagues, au point même de risquer d'ébranler les convictions du lecteur et ses certitudes logiques. On se rappelle, par exemple, qu'Axelsen avait tué malencontreusement, par le débordement d'une de ses aquarelles, sa bien-aimée. Du moins le prétendait-il :

Axelsen pleurait comme un veau marin. Je lui serrai la main.

– Et, tu sais, ajouta-t-il, c'est absolument vrai ce que je viens de te raconter là. Demande plutôt à Johanson.

Le soir même, je vis Johanson qui me dit que c'était de la blague. (*Une mort bizarre*)

Un autre texte, presque attendri celui-là (*Absinthes*), détaille la métamorphose du buveur d'absinthe, dont la psychologie et la perception du réel se modifient graduellement, à mesure qu'augmente le taux d'alcoolémie. Car l'ivrogne peut littéralement entrer dans la peau d'un autre, comme le malheureux Harry Covaire qui se rappelle avoir

contemplé à la morgue, lui vivant dans un corps inconnu, son propre cadavre.

Comme si ces souvenirs l'étranglaient, Harry Covaire absorba d'un coup un copieux grog au Whiskey où il n'y avait pas du tout de sucre, et de l'eau pas davantage.

– Et au bout de combien de temps, fit l'un de nous, ton âme réintégra-t-elle sa véritable enveloppe?

Harry répondit froidement :

– Le lendemain matin seulement, quand je fus dessoulé. (*Dans la peau d'un autre*)

Le récit d'ivresse complète sur un point essentiel le système comique d'Allais, parce qu'il offre la seule séquence textuelle où, sur le mode hallucinatoire, il est donné d'éprouver de l'intérieur l'évanescence du monde, de douter hyperboliquement de sa réalité. Hors de tout contexte alcoolique, Allais revient d'ailleurs à plusieurs reprises sur la fragilité de l'identité corporelle, l'étrangeté à soi ou à l'autre. Il faudrait si peu pour oublier, par distraction, son monde familier. Comme ce promeneur qui suit une belle inconnue dont le visage éveille en lui de trop vagues souvenirs ; mais voilà qu'elle le conduit, au terme de sa marche, jusqu'à son propre appartement dont, nouvelle surprise, elle possède une clé :

Quelque élégante cambrioleuse, sans doute.

Lui, ne faisait qu'un bond.

– Tiens, dit la belle inconnue, tu rentres bien tôt, ce soir!

Et seulement à ce moment il se rappela où diable ! il l'avait vue, cette jeune personne, et dans quelles conditions.

C'était sa femme. (*La Belle inconnue*)

Était-ce sa femme ? Ou une autre ? Ou les deux à la fois ? L'événement le plus étrange est le *drame bien parisien* survenu entre Raoul et Marguerite, à l'occasion d'un bal masqué. Raoul déguisé en Templier croit reconnaître dans la Pirogue qui lui fait face sa femme Marguerite en goguette. Marguerite, elle, a identifié Raoul sous l'apparence du Templier. D'un geste vif, ils s'arrachent mutuellement leurs masques :

Tous les deux poussèrent, en même temps, un cri de stupeur, en ne se reconnaissant ni l'un ni l'autre.

Lui, ce n'était pas Raoul.

Elle, ce n'était pas Marguerite. (*Un drame bien parisien*)

Situation évidemment absurde : si le Templier n'est pas Raoul, il ne peut pas s'étonner que la Pirogue ne soit pas Marguerite, et réciproquement. À moins que chacun des deux protagonistes soit, effectivement, lui-même et un autre. Mais qu'importe :

Ils se présentèrent mutuellement leurs excuses, et ne tardèrent pas à lier connaissance à la faveur d'un petit souper, je ne vous dis que ça [...]

Cette petite mésaventure servit de leçon à Raoul et à Marguerite.

À partir de ce moment, ils ne se disputèrent plus jamais et furent parfaitement heureux.

Ils n'ont pas encore beaucoup d'enfants, mais ça viendra.

Le plus intime d'Allais tient dans cette pirouette : c'est au moment où l'on jette bas les masques et où la vérité devrait éclater qu'on réalise qu'il n'y a rien à comprendre⁵. Le lecteur est ainsi toujours dans la position frustrante de ce petit reporter s'évertuant à interviewer Allais dont il n'obtient, à la table d'un café, que d'imperturbables élucubrations :

Le petit reporter crut comprendre que notre entrevue avait assez longtemps duré. Il tira de sa poche une pièce de 2 francs, dont il frappa, à coups saccadés, le marbre de la table, dans le but évident d'appeler, sur lui, l'attention du garçon et de lui verser le montant de son vermouth.

Je le conjurai de n'en rien faire.

– C'est ma tournée, ajoutai-je en souriant finement. (*L'Interview fallacieuse*)

Écriture pour rire

Renonçons donc à poursuivre et revenons, pour conclure, à la question des rapports entre le rire et la littérature. Le droit commercial suggère une amorce de réponse : on sait que l'histoire drôle est le seul type de texte auquel ne s'applique pas la législation sur le droit d'auteur. L'inventeur d'un trait d'esprit n'est pas considéré comme un propriétaire intellectuel, parce que la propriété littéraire porte sur l'originalité de la forme, non sur une idée ; or, on estime à juste titre

5. Pour une description sémiotique de ce processus déceptif, voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 260 et suiv.

que le style et le décor d'une histoire drôle n'influent pas sur son efficacité comique. En revanche, un rire devient littéraire lorsqu'il suscite, par nécessité génétique, la forme où il s'inscrit, où il devient poétiquement structurant; cette capacité littéralement formatrice s'ajoute alors à la commune vertu déconstructionniste, parodique, consommatrice des savoirs, des discours et des stéréotypes que possède tout rire. Or, on n'imagine pas les plaisanteries d'Allais sans son arrière-plan de boulevards, de terrasses de cafés, de misérables bonnes fortunes – sans la grande ville familière, et pourtant estompée, anonyme, désespérante. Il ramasse ainsi dans le fatras de ses chroniques journalistiques réalités sociales et stéréotypes culturels; néanmoins, parce qu'il s'en tient au simple parti d'en rire, Allais produit enfin l'œuvre qui contient les *ultima verba* du XIX^e siècle et dit, dans sa vérité nue et médiocre – sans les flamboyances baudelairiennes, les brumes verlainiennes, les rehauts colorés de Zola –, la petite bourgeoisie du Paris haussmannien et la vie, plutôt pathétique que pittoresque, de ses écrivains professionnels.

Cette œuvre dit aussi, sans aucun doute, Alphonse Allais. Ses linéaments artistiques constituent le prolongement d'un geste d'écriture qui, dans son nihilisme absolu, fait écho à Flaubert. Mais Allais commence par où Flaubert a fini. Celui-ci, à sa mort, laisse le roman inachevé de *Bouvard et Pécuchet* où deux petits employés, revenus de leurs illusions, finissent par se taire, eux naguère si joyeusement bavards et éloquents, pour recopier, à leur écritoire, « tous les manuscrits et papiers imprimés qu'ils trouvent, cornets de tabac, vieux journaux, lettres perdues ». La modernité littéraire est née de cette auto-flagellation. Mais Bouvard et Pécuchet se punissent, bien à tort, d'avoir compris trop tard que les discours, les savoirs, les certitudes, les convictions n'étaient que blagues: ils souffrent, au lieu de s'en réjouir, de cette universalité du rire. Allais, lui, commence par s'asseoir, commande un « vulnérable », raconte des blagues, et son œuvre est la transcription littéraire de cette lucidité vitale. Transcription, et non transfiguration. Allais n'est pas Beckett et n'exploite pas esthétiquement le fonds de l'absurde. Pour lui, le rire ne doit valoir que pour lui-même et il sait bien que, à ce compte, tous les rires se valent. Il ne transige jamais avec cet ascétisme d'écriture: rien ne distingue ses récits des plaisanteries de commis-voyageurs ou d'employés qu'il met si souvent en

scène. Contrairement à bien des artistes modernes du rire, il ne *dépays*e jamais son comique. D'où sa réputation bien établie d'auteur négligeable – sauf chez les écrivains eux-mêmes : voilà un signe qui ne trompe pas. Il n'est pas douteux, cependant, qu'il trouvera bientôt un meilleur accueil et qu'on finira par trouver à son œuvre un charme inaperçu jusqu'à présent. Mais ce sera alors que, le temps passant, la mémoire collective, aiguillonnée par son perpétuel emportement commémoratif, aura suffisamment poétisé la France révolue de la Troisième République. On aura tort : le sens de l'entreprise d'Allais est tout dans son inconfort littéraire. Il faut qu'indéfiniment « il garde toujours son air abruti, qu'il se laisse taper sur le ventre, qu'il écoute sans broncher les "Est-il rigolo, ce type-là!" du premier venu » (Jules Renard, *Journal*, 24 avril 1894).