



CRITIQUE

Tirage à part

JEAN-MARC DEFAYS

Le texte comme terrain de jeux

Revue générale des publications françaises et étrangères

Publiée avec le concours du Centre National des Lettres

LE TEXTE COMME TERRAIN DE JEUX

Stratégie discursive
chez Alphonse Allais

ALPHONSE ALLAIS
Œuvres anthumes

Laffont, « coll. Bouquins »
Paris, 1989, 1173 p.
(avant-propos, biographie
et bibliographie par F. CARADEC).

Œuvres posthumes

(publication annoncée
chez le même éditeur)

Il semblerait que, depuis sa mort survenue au faite de sa popularité et après la courte période d'oubli qui a forcément suivi, on ne cesse de redécouvrir Alphonse Allais (1854-1905), ainsi qu'en témoignent les (ré)éditions successives, les manifestations commémoratives, les articles divers, qui célèbrent épisodiquement le mystificateur loufoque, le témoin visionnaire, le conteur ingénieux, le créateur surréaliste, le précurseur pataphysicien, le roi du calembour, etc. Sans contester ces multiples facettes de l'œuvre comme de la personnalité d'Alphonse Allais (qui, malgré tout, s'amuserait follement des commentaires qu'il inspire), l'intérêt que suscite actuellement cet auteur concerne plus directement son texte en tant que phénomène discursif et culturel. Les éditions de François Caradec (1) et les analyses d'Umberto Eco (2) ont

(1) Avant celle ci-dessus mentionnée : *Tout Allais : œuvres anthumes et posthumes* (11 volumes), éditées par F. Caradec et P. Pa, Paris, La Table Ronde, 1964-1970 ; *La logique même à tout*, choix de 150 contes d'Alphonse Allais établi par F. Caradec, Paris, Pierre Horay, 1976 ...

(2) U. Eco, *Lector in Fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 (pour la traduction française), p. 260 et sv.

beaucoup contribué à montrer que, par sa pratique de l'écriture comme par sa conception de la littérature, Alphonse Allais est en fait un écrivain moderne, à comparer à d'autres tels que Raymond Queneau, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, par exemple.

Cette modernité se manifeste avant tout par le jeu auquel se livre Allais avec la textualité pour en éprouver et en révéler le fonctionnement. Expérimentateur par vocation (il pensait être chimiste comme son père, il sera inventeur comme son ami Charles Cros), il démonte, par la contrefaçon ou le contre-pied, les mécanismes conventionnels sur lesquels repose le texte, de ses principes linguistiques et discursifs aux codes littéraires et culturels. Cet usage parodique des procédés de toutes sortes relève d'intentions démystificatrices en contraste avec le goût qu'affichent l'auteur et ses personnages pour la fummisterie, les travestissements, les falsifications. Par ce paradoxe qui sert de ressort à son comique, Allais nous rappelle que l'artifice, que l'on découvre ou que l'on crée, dont on profite ou dont on est victime, qu'on le veuille ou non, est le rouage du monde et des discours que l'on tient sur lui. Le rire que déclenche cet humour est sans doute cathartique, car il soulage le lecteur, dupe ou complice, de l'emprise qu'exercent sur lui ce monde et ces discours qu'Allais déjoue le temps d'une récréation et d'une re-création carnavalesques.

LE JEU DES MOTS

On a fait maintes fois état des calembours grotesques, des vers holorimes, des orthographe originales, et autres perles dont sont émaillées les *Œuvres anthumes et posthumes* sans qu'il faille y revenir. Malheureusement, beaucoup s'arrêtent à cet aspect extérieur et ponctuel du jeu allaisien, certainement d'un grand intérêt, mais qui finit par occulter la dimension textuelle de son œuvre. Allais est écrivain avant d'être auteur de bons mots, et c'est dans le cadre de sa pratique discursive générale qu'il faudrait envisager le rôle des manipulations métaplasmiqnes. A la fois artisan et créateur, Allais manifeste sa maîtrise et sa liberté à ce niveau du texte autant qu'aux autres : si à son avis un mot manque à la langue française, il le crée, « simplement, sans coup férir », comme l'enfant de « Toutoutou » (3) ; si une expression prête à

(3) *Le Chat Noir*, 2 janvier 1886, cf. *La logique même à tout*, op. cit., p. 47.

LE TEXTE COMME TERRAIN DE JEUX

Stratégie discursive
chez Alphonse Allais

ALPHONSE ALLAIS
Œuvres anthumes

Laffont, « coll. Bouquins »
Paris, 1989, 1173 p.
(avant-propos, biographie
et bibliographie par F. CARADEC).

Œuvres posthumes

(publication annoncée
chez le même éditeur)

Il semblerait que, depuis sa mort survenue au faite de sa popularité et après la courte période d'oubli qui a forcément suivi, on ne cesse de redécouvrir Alphonse Allais (1854-1905), ainsi qu'en témoignent les (ré)éditions successives, les manifestations commémoratives, les articles divers, qui célèbrent épisodiquement le mystificateur loufoque, le témoin visionnaire, le conteur ingénieux, le créateur surréaliste, le précurseur pataphysicien, le roi du calembour, etc. Sans contester ces multiples facettes de l'œuvre comme de la personnalité d'Alphonse Allais (qui, malgré tout, s'amuserait follement des commentaires qu'il inspire), l'intérêt que suscite actuellement cet auteur concerne plus directement son texte en tant que phénomène discursif et culturel. Les éditions de François Caradec (1) et les analyses d'Umberto Eco (2) ont

(1) Avant celle ci-dessus mentionnée : *Tout Allais : œuvres anthumes et posthumes* (11 volumes), éditées par F. Caradec et P. Pa, Paris, La Table Ronde, 1964-1970 ; *La logique même à tout*, choix de 150 contes d'Alphonse Allais établi par F. Caradec, Paris, Pierre Horay, 1976 ...

(2) U. Eco, *Lector in Fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 (pour la traduction française), p. 260 et sv.

beaucoup contribué à montrer que, par sa pratique de l'écriture comme par sa conception de la littérature, Alphonse Allais est en fait un écrivain moderne, à comparer à d'autres tels que Raymond Queneau, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, par exemple.

Cette modernité se manifeste avant tout par le jeu auquel se livre Allais avec la textualité pour en éprouver et en révéler le fonctionnement. Expérimentateur par vocation (il pensait être chimiste comme son père, il sera inventeur comme son ami Charles Cros), il démonte, par la contrefaçon ou le contre-pied, les mécanismes conventionnels sur lesquels repose le texte, de ses principes linguistiques et discursifs aux codes littéraires et culturels. Cet usage parodique des procédés de toutes sortes relève d'intentions démystificatrices en contraste avec le goût qu'affichent l'auteur et ses personnages pour la fustigéité, les travestissements, les falsifications. Par ce paradoxe qui sert de ressort à son comique, Allais nous rappelle que l'artifice, que l'on découvre ou que l'on crée, dont on profite ou dont on est victime, qu'on le veuille ou non, est le rouage du monde et des discours que l'on tient sur lui. Le rire que déclenche cet humour est sans doute cathartique, car il soulage le lecteur, dupe ou complice, de l'emprise qu'exercent sur lui ce monde et ces discours qu'Allais déjoue le temps d'une récréation et d'une re-création carnavalesques.

LE JEU DES MOTS

On a fait maintes fois état des calembours grotesques, des vers holorimes, des orthographe originales, et autres perles dont sont émaillées les *Œuvres anthumes et posthumes* sans qu'il faille y revenir. Malheureusement, beaucoup s'arrêtent à cet aspect extérieur et ponctuel du jeu allaisien, certainement d'un grand intérêt, mais qui finit par occulter la dimension textuelle de son œuvre. Allais est écrivain avant d'être auteur de bons mots, et c'est dans le cadre de sa pratique discursive générale qu'il faudrait envisager le rôle des manipulations métaplasmiques. A la fois artisan et créateur, Allais manifeste sa maîtrise et sa liberté à ce niveau du texte autant qu'aux autres : si à son avis un mot manque à la langue française, il le crée, « simplement, sans coup férir », comme l'enfant de « Toutoutou » (3) ; si une expression prête à

(3) *Le Chat Noir*, 2 janvier 1886, cf. *La logique même à tout*, op. cit., p. 47.

confusion, il l'épingle (4) ; ou s'il lui semble que la syntaxe contredit le bon sens, il la modifie (5). Les règles orthographiques et grammaticales sont traitées comme les autres normes et conventions auxquelles il ne se plie que pour les tourner en dérision, montrer combien elles sont arbitraires, mais d'autre part inévitables et stimulantes.

Le jeu de mots, dont Freud nous dit qu'il réveille en nous le plaisir du babil (6), catalyse d'autres phénomènes fondamentaux, ceux-là en rapport direct avec le fonctionnement textuel. D'abord, par sa double face, l'une cachée, l'autre exposée, le jeu de mots représente pour le lecteur une énigme qu'il doit percer pour pouvoir apprécier le texte et s'accorder à l'auteur. Le jeu de mots assure donc une fonction centrale dans le processus d'écriture-lecture (7), dans les rapports énonciatifs, excluant certains lecteurs et renforçant la complicité avec d'autres. Chez Allais, ces rapports énonciatifs, toujours problématiques comme on le verra plus loin, se focalisent souvent sur des jeux de mots qui représentent à l'occasion la clef dont dépend le succès du conte, plus généralement le point de repère qui révèle la position de l'auteur. Le rire et plaisir de la connivence gratifient le lecteur qui déchiffre le calembour et se met au diapason ; sinon, pour le lecteur qui ne peut ou ne veut se prêter au jeu, le texte devient absurde et frustrant.

Par ailleurs, le jeu de mots est, comme l'indique le pluriel de ce dernier terme, le lieu de rencontre privilégié entre différents vocables, registres, styles, langues même. Allais tire un grand profit de ces télescopes intertextuels que l'on retrouve à tous les strates du texte et de l'œuvre. En ce qui concerne plus particulièrement

(4) En note à « Postes et télégraphes » (*Le Chat Noir*, 14 août 1886, *Vive la vie*, 1892, cf. *La logique...*, p. 69) : « Pour éviter toute confusion, le Morse en question est un appareil de transmission télégraphique ainsi appelé du nom de son inventeur, et non pas un *veau marin*. La présence de ce dernier, fréquente dans les mers glaciales, est, d'ailleurs, assez rare dans les bureaux de poste français ».

(5) En note à « Le charbon », à propos de l'expression « On n'a jamais couché ensemble, Liane et moi » (*Le Sourire*, 30 janvier 1904, cf. *La logique...*, p. 337) : « La grammaire exigerait que j'écrivisse *Liane ni moi*, mais, alors, le bon sens, qu'est-ce qu'il prendrait ? ».

(6) S. FREUD, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1930 (pour la traduction française).

(7) Cf. J. DUBOIS, « Poétique du mot d'esprit chez Apollinaire », in *Acta Universitatis Carolinae - Philologica*, Romanistica Pragensia XV, n° 1-2, 1983, p. 87.

les mots, ces quelques exemples ne donneront qu'une faible idée de la variété de cette pratique. « Bouloting-car », pour wagon-restaurant, est construit à partir du modèle « sleeping-car » et du terme argotique « boulotter » ; « symbolard » provient d'un terme littéraire et d'un suffixe populaire ; « peaudéballisme », d'un terme populaire et d'un suffixe savant ; « une bouteille d'ammoniaque alcali volatil » devient, dans la bouche d'un profane, « une fiole démoniaque à caler les volatiles » ; le « h » superflu de « rythme » — « je tiens aux deux h ! —, stipule Allais (8), et les « r » intempestifs du « Mauvais réserviste » (9) qui ne peut s'empêcher de prononcer « merdevin militaire » font sans doute référence au « Bateau ivre » de Rimbaud et à *Ubu roi* de Jarry. Ces créations, ces interférences, ces amalgames comme les contrepèteries, les vers holorimes, les dysorthographies, illustrent en la poussant à son comble la singulière faculté qu'a le langage de renvoyer non seulement à plusieurs significations, mais à plusieurs discours qui entrent en combinaison dans tout texte quel qu'il soit.

LE JEU DE (DÉ)CONSTRUCTION

L'intertextualité, l'intrusion de discours divers dans la composition d'un texte, est inélectable ainsi que l'a montré parmi les premiers M. Bakhtine. Alors que la plupart des écrivains sont en quête éperdue d'une parole originale, Allais accepte cette condition intrinsèque de l'écriture et, au contraire de la camoufler, la place au centre de sa pratique discursive. Même distrair, le lecteur remarque les répétitions « comme dit » un tel, « comme dirait » tel autre, « comme aurait pu dire » un troisième, qui ponctuent les *Œuvres*. Du plagiat à l'allusion, en passant par la citation, le pastiche, la parodie, la référence, Allais use, abuse, méuse de la parole d'autrui, jusqu'à donner à son texte l'apparence d'un habit d'Arlequin, constitué de discours bariolés saisis au vol et cousus de gros fil : celui des écrivains, des politiciens, des scientifiques, des journalistes, des employés dans l'omnibus, des mondains en goguette, de sa concierge le matin même, etc. Cette polyphonie hétéroclite s'explique principalement par la situation de l'énonciateur — généralement assis en spectateur à la terrasse d'un café du boulevard — et du texte — publié parmi les articles variés des

(8) « Le Rajah qui s'embête », *Le Chat Noir*, 24 avril 1886, *Rose et vert pomme*, 1894, cf. *La logique...*, p. 56.

(9) *Le Journal*, 24 juin 1902, cf. *La logique...*, p. 335.

journaux —, qui se trouvent ainsi au carrefour des discours ambians dont ils s'imprègnent comme une éponge.

Loin de les fondre ou de les dépasser, Allais s'amuse des contrastes qu'il recherche entre ces voix venues d'on ne sait où, comme celles des ventriloques qui apparaissent plusieurs fois dans les *Œuvres* (10). Loin de s'en servir ou de les servir, il vide, par la caricature, la discordance et la répétition, ces discours de leur signification et de leur motivation habituelles. Finalement, de ce concert cacophonique et dévastateur, il ne reste plus qu'un vain rituel, qu'une mécanique gratuite, qu'une activité ludique à laquelle se complait un chef d'orchestre qui n'est pas sans annoncer celui des *Exercices de style*. Du reste, comme avec Bouvard et Pécuchet, les « éternels copistes », le jeu intertextuel d'Allais « désigne précisément la vérité de l'écriture », le destin de l'écrivain qui « ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais original », et dont « le seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles » (11). Ainsi mais à l'avant-plan, le jeu intertextuel divertit et instruit le lecteur d'Allais de la relativité des paroles qu'il entend proférer sentencieusement autour de lui.

Le bricolage générique que représente le texte allaisien a certainement les mêmes effets. Si Allais s'en est presque toujours tenu, tout au long de sa carrière, à des textes courts (exigés par la publication dans la presse), ces textes ont pris les formes les plus variées et les plus hétérogènes. En parcourant les *Œuvres*, on s'aperçoit qu'Allais tantôt parodie d'un texte à l'autre le courtier, les faits divers, l'histoire fantastique, le récit réaliste, la fable d'animaux, la harangue politique, les potins mondains, la scène dramatique, le poème symboliste... ; que tantôt il mêle les coordonnées architecturales les plus diverses dans le même texte, principalement celles, contradictoires, du conte et du monologue qu'il a surtout pratiqués. A ce stade de l'hybridation et de la confusion, la problématique des genres se trouve dépassée, non pas au bénéfice d'un nouveau canon que l'auteur tenterait d'imposer (il n'est pas animé de pareille ambition), mais pour le simple plaisir de manipuler, déformer, détruire ces cadres précaires que l'on croit inaltérables tant on les reproduit. Ses lecteurs, du plus attentif — U. Eco en tête — au moins averti, découvrent ainsi le jeu

du codage inter — et archi-textuel (indicateurs, motifs, scénarios) du discours, et apprend à ne plus s'y soumettre aveuglément.

LE JEU DU « JE »

Mais c'est sans doute sur le plan de l'énonciation qu'Allais se livre aux expériences les plus hardies et détonnantes. Abusant le lecteur par des indices stéréotypés, mais incohérents, Allais conçoit plusieurs de ses textes en parties de cache-cache au cours desquelles l'énonciateur s'esquive, puis s'immisce, le destinataire s'ingère, puis s'efface, et l'un et l'autre, se multipliant, se décomposant, s'intervertissant, disputent la scène aux protagonistes de la fiction. Construites en gigogne quand les narrateurs se cèdent ou se volent la parole, certaines structures énonciatives débouchent sur des effets de miroirs (12), des jeux d'emboîtements (13), des cercles vicieux (14), et créent un réel vertige à la Pirandello où énonciateur, lecteur et protagonistes sont jetés hors de leur rôle. Le texte devient alors une boîte à malice et l'énonciateur un prestidigitateur qui jongle avec les instances énonciatives, les transforme, en fait subrepticement disparaître et apparaître l'une ou l'autre à la surprise du public. Allais prépare le texte comme une machinerie proposée à notre perspicacité, mais faite en fin de compte pour nous tromper. Ces procédés en hausse-trappe, qu'il met en œuvre gratuitement, mécaniquement, caricaturalement, font étrangement penser aux figures en trompe-l'œil et aux anamorphoses post-modernistes, ainsi qu'aux expériences des nouveaux romanciers, mais en plus amusant.

L'image thématique de l'énonciateur est évidemment composée de la même manière, par une collection de traits contradictoires qui révèlent la supercherie et aboutissent à une sorte d'*ex aequo* : tantôt anticonformiste (débauché, dissipateur, athée), tantôt réactionnaire (bourgeois respectable, patriote, dévot), Allais passe sans cesse d'un extrême à l'autre et évite ainsi tout parti pris, si ce n'est celui du « tout se vaut » que les Pataphysiciens instituèrent en « postulat de l'égalité absolue des valeurs et des non-valeurs ». On voit ainsi Allais allègrement renvoyer dos-à-dos les antagonismes dont ses contemporains, par exemple à l'occasion de l'Affaire Dreyfus, débattaient avec gravité et acharnement. C'est

(10) « Un cas peu banal, nous semble-t-il », *Le Sourire*, 22 juillet 1905, cf. *La logique...*, p. 341 ; « Cruelle énigme », *Le Chat Noir*, 11 février 1888, *A se lire*, 1891, cf. *La logique...*, p. 129.

(11) R. BARNES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil 1984, p. 65.

(12) « Mysterium », *Le Chat Noir*, 22 janvier 1887, cf. *La logique...*, p. 88, (13) « Consolatrix », *Le Chat Noir*, 31 mars 1888, *Vive la vie*, 1892, cf. *La logique...*, p. 132.

(14) « Un moyen comme un autre », *Le Chat Noir*, 28 février 1885, *A se lire*, 1891, cf. *La logique...*, p. 24.

de nouveau un jeu que de changer d'images, et même de les brouiller par des compositions hétérogènes, comme c'en était un de troquer et de transformer les mots, les discours, les formes du texte. Ne sachant plus à quelle personne, à quel langage, à quel monde se fier, le lecteur d'Allais est en perpétuel dépaysement dans son propre univers discursif et culturel. Allais, ou plutôt son porte-parole dans le texte, restera insaisissable, autant sur le plan énonciatif qu'idéologique, car il sait, comme le magicien et comme le canélon, qu'il courrait à sa perte s'il laissait percer son jeu. D'où ces déguisements et ces stratagèmes à tous les niveaux du texte.

JEU ET DOUBLE JEU

« Dieu me garde d'être sérieux », dit Allais dans le préambule de *La petite coquette* (15). Effectivement, l'engagement politique (auquel succombent plusieurs de ses anciens comparses du *Chat Noir*) et l'ambition littéraire ruinerait son personnage et entraveraient son discours qui, pour fonctionner, c'est-à-dire pour faire rire, doivent jouer librement. Et ce jeu (de société) consiste, comme tout jeu, en un va-et-vient entre transgression et intégration des normes, des recettes, des habitudes, des attentes, des stéréotypes, littéraires et culturels. Arrêté sur un des deux pôles, anarchiste ou réactionnaire, Allais aurait vraisemblablement été oublié aujourd'hui, car son originalité réside justement dans le paradoxe auquel il s'est condamné.

Dans la mesure où l'ambivalence et le rire ne portent guère à conséquence, on pourrait le juger conservateur, cet amuseur bourgeois qui s'adresse à un public bourgeois venu s'encanailler au cabaret. Si sa pratique du texte est à rapprocher des actes de Ravachol et autres terroristes de l'époque, il faut reconnaître que les déflagrations qu'Allais provoque se limitent aux éclats de rire (16) et qu'il peut reprendre dans la chronique de la semaine suivante les mêmes éléments, discours, littéraires, idéologiques, et en proposer une autre composition kaléidoscopique à ses lecteurs.

Il n'empêche que le jeu et le comique allaisiens ne sont ni innocents, ni inoffensifs. Ludicité et lucidité vont de pair, comme le pense Italo Calvino à propos de la littérature en général dont « la

(15) *Le Chat Noir*, 2 mai 1885, cf. *La logique...*, p. 29.

(16) Notons tout de même la passion d'Allais pour les explosifs et ses connaissances en la matière attestées par les biographies et dans plusieurs gags détonants des *Genèves*.

vérité est la mauvaise foi essentielle et absolue » et « qui ne vaut que par son pouvoir de mystification » (17) ; et son compatriote Umberto Eco à propos d'Allais en particulier qui dévoile, en les prenant à son compte, les manigances de la machine de la culture, « celle-là même qui permet la manipulation des croyances, qui produit des idéologies » (18). Sans aucun doute, le démystificateur Allais possède cet « art de faire rire en étalant des apparences d'un moment, et qui reviennent, mais sans solidité aucune » (19). C'est la raison pour laquelle, — et les Pataphysiciens ne s'y sont pas trompés en en faisant un précurseur —, les familiers d'Allais ne peuvent ensuite plus rien lire (ou faire ?) sans le prendre comme un jeu, ni se défaire du doute amusé qu'il a définitivement jeté dans leur esprit.

Jean-Marc DEFAVS.

(17) I. CALVINO, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1981 (pour la traduction française) p. 140 et 141.

(18) U. Eco, *op. cit.*, p. 290.

(19) ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, La Pléiade, Paris, p. 327 et 328.