

# French Studies

## A Quarterly Review

### Editorial Board

P. J. BAYLEY	M. M. BOWIE	J. CRUICKSHANK
M. J. FREEMAN	K. E. M. GEORGE	M. HARRIS
M. HOBSON	W. D. HOWARTH	W. G. VAN EMDEN
T. C. CAVY (Co-Editor)	R. E. GOLDTHORPE (Co-Editor)	A. W. RAITT (General Editor)

### Advisory Board

L. J. AUSTIN	H. T. BARNWELL	J. H. BRUMFITT
ALISON FAIRLIE	J. H. FOX	P. FRANCE
C. A. HACKETT	I. D. McFARLANE	GEORGES MAY
G. PRICE	JEAN STAROBINSKI	

Editorial Assistant: JANIS SPURLOCK

Published by the SOCIETY FOR FRENCH STUDIES

ISSN 0016-1128

Single number £11.00 (\$22.00)

Annual Subscription, for members of the public  
£40.00 (or \$80.00) post free

## MYSTIFICATION ET DÉMYSTIFICATION CHEZ ALPHONSE ALLAIS

CONTRAIREMENT À BEUCOUP DE SES CONFRÈRES HUMORISTES du siècle dernier, Alphonse Allais (1854-1905) n'est pas un inconnu en France, loin s'en faut! De son vivant déjà, il finira par devenir dans son genre un homme de plume célèbre. Après les années de bohème sur la rive gauche, il commence à faire parler de lui — comme personnage, puis comme auteur — au *Chat Noir*, le cabaret de Rodolphe Salis installé boulevard de Montmartre (1881) qui donnera ensuite son nom à un hebdomadaire (1882) auquel Allais collaborera régulièrement à partir de 1885. Publiant alors dans différents journaux des chroniques et des contes qu'il réunira ensuite dans des recueils (une douzaine, de 1891 à sa mort en 1905, constituent ses *Œuvres anthimes*), il a un tel succès que l'on raconte que les abonnés du *Journal*, du *Sourire*, et de diverses autres revues, attendaient impatiemment de le lire chaque semaine. De nos jours, plus ou moins un siècle après, on entend fréquemment rappeler les calembours et les paradoxes d'Allais qui, 'grand viking farceur, buveur, pince-sans-rire', est en quelque sorte considéré comme le saint patron des humoristes. En voici quelques exemples:

Une réflexion de mon palefrenier: Je pense, donc j'essue.  
Je ne sais pas si vous êtes comme moi, mais j'adore l'Angleterre. Je lâcherais tout, même la proie, pour Londres.

Plus les galots ont roulé, plus ils sont polis. Pour les cochers, c'est le contraire. Pour vivre heureux, il faut coucher sur la paille que l'on voit dans l'œil de son voisin, et se chauffer avec la poutre qu'on a dans le sien.

Dieu a sagement bien agi en plaçant la naissance avant la mort, sans cela, que saurait-on de la vie?

Le café est un breuvage qui fait dormir quand on n'en prend pas.

Il ne faut jamais faire de projet, surtout en ce qui concerne l'avenir.

Impossible de dire mon âge. Il change tout le temps!

Tout est dans tout, et vice versa.<sup>1</sup>

Si sa popularité reste toujours appréciable, le public actuel, justement à cause de ces citations et de cette légende, ne voit guère en lui qu'un joyeux luron auteur de bons mots. Or Allais est un écrivain à part entière et à ce titre mériterait d'être relu. De nouvelles éditions de son oeuvre,<sup>2</sup> ainsi que des commentaires éclairés,<sup>3</sup> nous invitent depuis quelques années à redécouvrir en Allais le virtuose du texte court où il fait preuve d'une maîtrise parfaite des techniques discursives et des procédés littéraires, ainsi que d'une créativité débordante. Ne signant que quelques romans et pièces de théâtre, il a écrit des centaines de contes,

monologues, articles, et autres facéties qui tiennent sur deux ou trois pages. Le conte est à l'époque en pleine vogue et le public se montre très friand de récits naturalistes, fantastiques, mélodramatiques. Allais ne s'inscrit vraiment dans aucun de ces courants, mais les caricaturera tous, ainsi que la multitude des mouvements et genres littéraires, des discours ambients, des propos qu'il entend autour de lui. Car, comme Lautréamont quelques années auparavant, avec cependant un projet différent, Allais conçoit l'écriture comme une entreprise illusoire à laquelle on ne peut se livrer qu'avec le recul parodique.

L'œuvre allaisienne constitue une sorte de carrefour intertextuel où se rencontre toute la variété bigarrée des voix des terrasses sur le boulevard (l'équivalent de la place du marché rabelaisien), de la manchette des journaux, de l'anthologie littéraire. En témoignent déjà les innombrables références explicites qui ponctuent la prose de notre auteur: 'Il la détermine, comm' disait Darwin', 'Musset a dit que l'absence ni le temps ne sont rien quand on aime', 'Quien sabe?' comme disait Montaigne au toréador qui le rasait de ses questions indiscrètes', 'comme l'affirment les ecclésiastes, il y a là-haut un Père éternel', 'Ajoutons que l'enfant s'en tirait à merveille, dirait Coppée dans un vers immortel', 'scopa comme on dit dans l'armée', 'comme disent les Français, dans le cochon, tout est bon', 'paroles de ma concierge dans la matinée de lundi dernier, etc. Le texte est en outre émaillé d'emprunts, farci d'allusions et gorgé d'influences plus implicites qui renvoient constamment le lecteur à son contexte littéraire, culturel, langagier.

Certains textes sont complètement écrits en référence à un auteur, à un courant, à un genre particulier. Par exemple, 'Poème morné',<sup>4</sup> qui est dédié 'Pour Maeterlinck', tourne en dérision les thèmes écoulés du symbolisme le plus morbide:

Sans être surannée, celle que j'aimerais aurait un certain âge.  
Elle serait revenue de tout et ne croirait à rien.  
Point folle, mais persuadée qu'elle ensorcelle tous les hommes,  
sans en excepter un seul.

On ne l'aurait jamais vu rire.  
Sa bouche apâlpe arborerait fréquemment le sourire navrant de ses désabus.  
[...]

Puis, voilà qu'un beau jour Éloa s'adonnerait à la morphine.  
Car c'est Éloa qu'elle s'appellerait.  
La morphine accomplirait son œuvre  
néfaste.

Les joues d'Éloa deviendraient blanches, bouffies,  
si bouffies  
qu'on ne lui verrait plus les yeux,  
et piquetées de petites tannes.  
Elle ne mangerait plus.

Des heures entières, elle demeurerait sur son canapé,  
comme une grande bête lasse.  
Et des relents fétides se mêleraient aux buées de son haleine. [...]

L'agonie commencerait.

Ma main dans la main d'Éloa,  
Éloa me ferait jurer,  
qu'elle morte,

je me tuerais.

Nos deux corps, enfermés dans la même bière,  
se décomposeraient en de communes purulences. [...]

Voilà les dernières volontés d'Éloa.

Je lui promettrais tout ce qu'elle voudrait, et même d'autres choses.

Éloa mourrait.

Je ferais à Éloa des obsèques convenables, et,

le lendemain,

je prendrais une autre maîtresse  
plus drôle.

Ailleurs, c'est l'article de journal, la harangue électoraliste, la communication scientifique, le conte pour enfant, le récit réaliste, la conversation de café, qu'il parodie, tantôt de manière franchement satirique, tantôt avec une telle complaisance que l'on ne parvient plus à distinguer la propre parole de l'auteur dans ce mélange des genres et des styles.

À sa réputation de roi du calembour s'ajoute donc celle d'un maître ès mystifications qui manipule non seulement les propos des autres en les caricaturant, mais aussi les siens qui se perdent sous leurs déguisements, et enfin le monde que ces mots lui permettent de reconstruire ou de démonter. Notons cependant que, même si Allais a été promu chef d'une École Fumiste en 1880, la fumisterie est d'abord un phénomène d'époque.<sup>5</sup> Que ce soit dans la politique (par exemple: l'Affaire des décorations en 1887), l'armée (l'Affaire Dreyfus de 1894 à 1899), les affaires (le scandale de Panama de 1889 à 1893), le petit commerce ('everybody cheated on weights and measures, almost everybody on quality'),<sup>6</sup> ou dans les faits et gestes de la vie quotidienne, la tromperie sévit partout en cette fin de siècle, et, que ce soit pour s'en amuser ou s'en plaindre, c'est un thème souvent traité dans les journaux et les conversations.

Sur le plan littéraire, dans la revue *Le Décadent* du 4 septembre 1886, A. Baju fait, dans un article intitulé 'Le Fumisme', l'apologie de la mystification qui, d'après lui, est répandue partout en France; tout le monde y est fraudeur, imposteur, charlatan. C'est, dit-il encore, une preuve irréfutable de progrès. Avant cela, sur un mode moins sérieux, G. Fagerolle présente aussi 'le fumiste' dans un article de *L'Hydropathe* du 12 mai 1880: 'sous une enveloppe quasi prudhommesque, et,

partant, naïve, [il] dissimule ce fond de scepticisme qui est l'étoffe même de l'esprit<sup>2</sup>. Toujours dans cet article, il oppose ce fumiste — qui correspond bien à Allais qu'il cite en exemple après Rabelais et Molière — au pédant: le premier est un lion qui se couvre d'une peau d'âne, tandis que le second est un âne qui revêt une peau de lion. En 1894, la fumisterie est toujours d'actualité puisque Paul Masson lui consacre une conférence à la Bodinière intitulée 'Les Fumistes et la Fumisterie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours'<sup>7</sup>.

La particularité d'Allais est de porter cette tendance à son comble, en faisant le principe de son œuvre, voire un style de vie si l'on en croit ses biographies. D'après André Breton, qui lui accorde une place de choix dans son *Anthologie de l'humour noir* (1940), et les 'Paraphysiciens qui ont vu en lui un précurseur, son génie résiderait précisément dans l'art de jongler avec les apparences qui constituent notre environnement culturel. Comme nous allons le voir, cet art consiste aussi bien à débutsquer ces leures qu'à les créer, à s'en servir pour duper son prochain que pour lui apprendre à s'en méfier, finalement à discréditer le monde sérieux qu'à accrédi-ter le comique.

Car, ainsi que nous ne cessons de le rappeler au nom de la doctrine de notre Collège, le sérieux doit s'appliquer indistinctement à toutes choses — sérieuses ou non selon l'opinion du vulgaire. Ce que ce vulgaire tient pour frivolité est le sérieux le plus profond et le plus total. Franchons le mot: c'est le seul sérieux. L'autre, le vôtre, Messieurs, n'en est que l'image grossière. Or Alphonse Allais, dans tout ce qu'il a écrit et aussi bien dans tout ce qu'il a fait et dit, comme l'affirment les témoins, ne s'est jamais départi de ce ton ou de ce tonus, même dans l'intimité. Il a manifesté comment le sérieux et son absence se confondent en s'abolissant.<sup>8</sup>

En lisant Allais, on a l'impression que ses contemporains se partagent entre d'impénitents farceurs et de doux ingénus, tellement les protagonistes de ses histoires ne cessent de se tromper, eux-mêmes ou, plus souvent encore, les uns les autres. La femme berne son mari, les jeunes leurs aînés, les Parisiens les provinciaux, les riches les pauvres... et vice versa. Prenons l'exemple de cette épouse aussi légère que rusée qui, pour expliquer la couleur de peau de son bébé — 'Madame Duzinc mit au monde un enfant noir. Un enfant d'un très beau noir' — accuse son mari de ne pas avoir accepté de remplacer leur mobilier par un autre en ébène comme elle en avait sans cesse exprimé l'envie pendant sa grossesse. Allais admet tout de même pour terminer une autre explication:

Je dois, pour l'honneur de la vérité, finir par où j'aurais dû commencer: Madame Duzinc, neuf mois avant la naissance du surprenant baby, avait cru devoir partager la couche d'un jeune attaché à la légation d'Haïti. Cette histoire de mobilier d'ébène n'était qu'une frime. Habile, d'ailleurs.<sup>9</sup>

Par contre, dans 'Miousic'<sup>10</sup> c'est la dame qui fait les frais de la frime, quand le séducteur a découvert son point faible:

Avec le toupet inhérent à son sexe, Lucie prétendit qu'elle ne se rappelaient de rien.

— Et cet air-là, fis-je, généralement inspiré: vous en rappelez-vous? Et je lui fredonnai la fameuse valse: *Espérance en d'heureux jours*. Elle me saisit la main.

— Saisiez-vous, malheureux! Quand j'entends cet air-là, je me prends à vous r'aimer comme à ce matin de Noël, et mes yeux vous cherchent autour de moi.

[...]

Et elle allait me flanquer à la porte sans autre forme de procès, quand soudain, monta de la cour la suggestive mélodie *Espérance en d'heureux jours*...

(Ai-je besoin de prévenir le lecteur que l'orgue en question avait été amené par moi, diaboliquement?)

Lucie, tout de suite, se fonda en la plus tendre des extases. [...]

Et je revins le lendemain, et les jours suivants, toujours accompagné de mon vieux joueur d'orgue.

Le 'monsieur très riche, mais qui s'embêtait énormément' et qui, pour se distraire, dupe de braves maçons au chômage en les amenant à s'emmurer eux-mêmes —

Mais une lividité soudaine envahit leur face. La porte... cette porte qu'ils ont mis tant de conscience (et d'inconscience) à murer, cette porte est la seule issue de la chambre. [...]

Et bien que l'aventure date de pas mal de temps, le monsieur riche ne peut passer devant cette maçonnerie sans rire de bon coeur.<sup>11</sup>

— peut-être se venge-t-il de tous les mauvais tours que l'on joue dans l'œuvre allaisienne à ses congénères, propriétaires intransigeants, industriels impitoyables, commerçants avarés, bourgeois bornés, qui se laissent bernier par moins fortunés, mais plus malins:

Cette opération de prendre l'or massif et de le *démussifier* lui paraissait si simple qu'il se demandait comment l'idée n'en était déjà pas venue à de préalables chimistes.

La petite plaisanterie dura huit jours.

Le brave jeune homme riche tenait absolument à nous commanditer. En attendant, il nous payait des déjeuners, des dîners, des soupers, que notre absence totale de dignité nous autorisait à accepter.<sup>12</sup>

Ce couplage en 'frères ennemis' est suffisamment élémentaire et équilibré pour que le lecteur sache à quoi s'en tenir dès les premières lignes et qu'il ne puisse trouver une intention polémique à la mystification allaisienne. Allais lui-même, qui se met souvent en scène, tient aussi bien le rôle de mystifié, victime des autres ou des choses —

depuis ce temps-là [où il s'était rendu compte qu'une 'petite rousse' qu'il croyait pure et immaculée s'était jouée de lui], quand je rencontrais dans la rue des petites rousses qui sentent la verveine, je ne sais pas ce qui me retient de leur fiche des claques!<sup>13</sup>

— que de mystificateur, comme il l'a été en réalité à l'époque des Hydropathes et des chahuts au Quartier latin. Il a ainsi pris soin, comme la plupart des auteurs comiques,

[d']alterner les deux situations. Si le héros était une victime, permanente, perdante à tout coup, ce souffre-douleur finirait par n'inspirer que pitié et ennui. Et, par contre, s'il réussissait toutes ses tentatives, il serait proprement insupportable. L'alternance permet un sentiment de domination [du lecteur avec le héros ou bien avec le destin, les lois de la nature, celles des autres hommes, dont le héros est victime] de se maintenant, en changeant de temps à autre de sujet.<sup>14</sup>

Ainsi le monde où évoluent Allais et ses personnages semble un gigantesque carnaval où les trompeuses apparences côtoient, concurrent, supplantent la réalité des personnes, des choses et des faits; un univers où l'on prend 'les vessies pour des lanternes' et où l'habit fait le moine'. Cette réalité que le texte allaisien met sens dessus dessous est celle qui s'étale sérieusement dans le reste du journal où Allais est publié, dans les nouvelles politiques, les faits divers, les comptes-rendus des tribunaux, les rubriques économiques, les communications scientifiques, les échos mondains.

Issues de l'ivresse, de l'aveuglement, du mensonge —

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

Harry répondit froidement:

— Le lendemain matin seulement, quand je fus dessoulé.<sup>15</sup>

Cros et moi, je le jure, nous n'êmes pas la pensée, une minute, que ce jeune homme apporterait la moindre créance à notre loufoquerie. Un garçon spirituel, pensions-nous, qui trouverait drôle notre fantaisie, et qui s'en faisait, pour un instant, le joyeux complice.

Il n'en était rien. Nous avions causé, Cros et moi, avec un tel sérieux (ainsi que cela nous était coutumier, même en les plus folâtres occurrences), que le bon jeune homme avait coupé dans le godant comme dans du beurre.<sup>16</sup>

— Ces apparences constituent non seulement la thématique du texte allaisien, mais aussi, agencées par l'énonciateur, la structure de son développement discursif et narratif. En effet, ce texte est souvent construit sur cet antagonisme entre l'être et le paraitre, sur les relations entre les acteurs — de la fiction (les protagonistes) comme de l'énonciation (énonciateur et lecteur) — qui font la différence et ceux qui ne peuvent pas ou ne savent pas la faire. Si l'on prend comme principe qu'au départ l'auteur omniscient, représenté ou non dans le texte, détient complètement le savoir impliqué, on voit qu'il fragmente ce savoir et le distribue inégalement entre ces différents acteurs (lecteur y compris), et qu'il en garde une partie pour la suite, pour la fin (la chute), ou pour toujours (texte 'absurde'). On constate aussi qu'à

l'exemple de l'auteur, les protagonistes négocient ce savoir, le partagent avec d'autres ou au contraire les en privent, s'en servent pour profiter du pouvoir ou de la jubilation que cela leur donne.

Comme 'la communication peut être considérée, d'un certain point de vue, comme la transmission du savoir d'une instance de l'énonciation à l'autre',<sup>17</sup> le texte serait alors le récit de cette quête et de cette transmission du sens, entreprise par tous ses acteurs à tous ses paliers énonciatifs. Comme le mari préoccupé qui se demande pourquoi il obtient une promotion au bureau après chaque escapade de son épouse,<sup>18</sup> comme la patronne qui s'étonne que sa domestique brise un carreau chaque fois que le séduisant vitrier passe dans le quartier,<sup>19</sup> comme le narrateur lui-même qui ne parvient pas à s'expliquer les noms — 'le Sous-Inspecteur', 'le Courtier', 'l'Assureuse', 'Monsieur l'Abbé', 'le Juge de Paix'... — que le bon Pascal donne à ses enfants, ou plutôt aux enfants de sa femme qui fait le ménage chez les notables du village, qui 'n'est pas plus dévergondée qu'une autre, mais... qui ne sait pas refuser'.<sup>20</sup>

L'objectif (idéal) de cette quête, pour le lecteur du moins, est la totalité de sens originelle qu'il tente de reconstituer au fil de sa lecture, comme le fait, plus consciemment peut-être, un amateur de roman policier.<sup>21</sup> A ce propos, il est intéressant de noter que la conception du récit que J. Dubois énonce en tête d'un article sur le genre policier répond bien aux textes dont nous parlons:

[Cette conception] rapporte tout récit au dévoilement d'un mystère, à l'élimination d'une énigme. Ainsi, à l'origine de chaque narration, il y a un secret, dûment posé, et la narration prend fin lorsque le secret cesse d'être un, est levé — pour autant qu'un secret puisse jamais l'être. Entre début et fin, le corps du récit est fait tout à la fois d'une progression vers la connaissance et de manœuvres de retardement... Tel serait le paradoxe de toute histoire. Telle serait la vocation hermétique de n'importe quel trajet narratif.<sup>22</sup>

Les récits policiers et ces textes allaisiens seraient donc particulièrement exemplaires à cet égard et représenteraient 'le comble de l'acte narratif'.<sup>23</sup>

En fonction de la science relative des différents acteurs (c'est-à-dire leur habileté à percevoir/forcer/forger les apparences) et à partir d'une 'figure du savoir' comparable au carré sémiotique de la vérité que propose A. J. Greimas,<sup>24</sup> il est possible de dégager de l'œuvre allaisienne les structures cognitives de base sur lesquelles sont construits les textes.

a) Le *texte-énigme* est conçu de manière à intriguer le lecteur et/ou le protagoniste principal en leur soumettant une situation problématique dont ils n'auront la solution qu'à la fin du texte. S'ils se posent des questions, c'est parce qu'ils sont en possession de suffisamment

d'informations pour se rendre compte qu'il leur en manque d'autres pour comprendre l'ensemble des faits et leurs rapports.

Pourquoi la 'petite coquette' laisse-t-elle passer les uns après les autres les tramways où il y a qui pourraient des places libres et qui l'emmèneraient à bonne destination? C'est ce que le narrateur et conséquemment le lecteur se demandent:

Moi, que ce mélange amusait et intriguait, je laissais volontiers passer mon tour pour assister au dénouement.

Jusqu'à la fin du texte:

Enfin le tramway [de couleur] *paille*. Il y avait deux places libres à l'impérial. Nous les prenons d'assaut, la petite et moi; elle, radieuse.

[...] comme je lui expliquais que les deux tramways en question [l'un, couleur chocolat...; l'autre, d'un beau jaune paille, ...] étaient d'un usage indifférent, puisqu'ils avaient le même itinéraire et la même destination, elle me répondit gentiment:

— Je sais bien, monsieur, mais celui[-ci]... va mieux à mon teint.<sup>25</sup>

C'est aussi seulement à la fin du texte que l'on connaît la raison, moins attendrissante, pour laquelle le bon camarade se met à gagner aux cartes avec la même veine insolente qu'avant la mort de son épouse dont les infidélités répétées lui donnaient systématiquement chance au jeu:

Sans nous communiquer un mot, nous avions tous la même idée:

— Cette fois, on ne peut pas dire que c'est Lucie qui le trompe. Le lendemain, dans la matchée, nous apprîmes que la jeune fille avait été déterrée et violée pendant la nuit.<sup>26</sup>

b) La situation que l'on propose au lecteur et/ou au protagoniste dans le *texte-illusion* leur semble au contraire cohérente, bien que fausse, parce qu'ils ne sont au courant de rien (un secret) ou plutôt parce que l'interprétation plausible qu'on leur en donne est erronée (une mystification). La chute peut leur révéler la vérité, mais il arrive que les protagonistes n'aient jamais le fin mot de l'histoire.

Du début à la fin du texte intitulé 'Utilité à Paris du Botin des départements',<sup>27</sup> le provincial fraîchement arrivé à Paris est convaincu qu'Allais et son compagnon Auriol, qu'il vient de rencontrer, sont au mieux avec toute la population de Tréville-sur-Meuse', dont il est lui-même originaire, mais où eux, 'de [leur] vie, n'[ont] mis les pieds?'; 'il[s] en ignoraient[ent] jusqu'au nom', comme les lecteurs complices le savent. C'est grâce à l'annuaire téléphonique qu'Allais et Auriol consultent subrepticement pendant la conversation que ces deux spécialistes de 'petite[s] blague[s]'... corsée[s]' font croire à l'ingénu qu'ils connaissent tous les habitants de cette petite ville de province. Alors que le farcé continue à ne se douter de rien, à se réjouir de bavarder avec des quasi-concitoyens, et à leur offrir à boire, les deux farceurs et

les lecteurs peuvent apprécier les deux faces de l'événement ('paraitre' — 'non-être') et les rapports entre elles.

Ida ne saura jamais non plus que ses amis les peintres se sont moqués naguère de sa maïserie en lui confiant qu'un des leurs, Jacquet,

met de l'eau dans ses aquarelles, tu entends, Ida? Il met de l'eau dans ses aquarelles. Faut être rudement cochon tout de même [...]. Si ça venait à se savoir, il serait fichu... Tu me promets de n'en parler à personne?

Évidemment, la 'folie petite pintade' d'Ida ne peut tenir sa langue:

Au bout de trois ou quatre jours, tous les ateliers de Montmartre, de la plaine Monceaux et des Terres, étaient au courant des inqualifiables procédés artistiques de Jacquet.

Jusqu'au jour où l'on conseille à Ida de prévenir Jacquet lui-même que 'cela se savait':

— Ah! merci, Ida, merci du service que vous me rendez en venant m'avertir. C'est mon honneur d'artiste, ma vie, peut-être, que vous me sauvez!

Et longtemps après, quand on parlait de Jacquet devant Ida, elle prenait un petit air extraordinairement malin pour vous dire:

— Jacquet!... Encore un qui me doit une belle chandelle.<sup>28</sup>

Le lecteur lui aussi tient à plusieurs reprises le rôle du mystifié, quand, par exemple, dans 'Les Deux Hydrotropathes',<sup>29</sup> abusé par les descriptions détaillées des vêtements, des lieux et du moment de l'action, il conclut que les personnages de la seconde moitié du texte ne peuvent être que ceux de la première moitié, et ceci jusqu'à la dernière ligne, au moment où le narrateur apparaît soudainement pour témoigner: 'Je m'approchai: Ce n'étaient pas eux'.

c) Dans le *texte-vérité*, au contraire, l'auteur prend le contre-pied de notre méfiance (et/ou de celle des protagonistes) en prouvant la véracité de ce qui a, au départ, toutes les apparences de la mystification. Les protagonistes de 'Sancta simplicitas'<sup>30</sup> sont d'une franchise surprenante et règlent de manière expéditive cette question d'adultère et d'enfant naturel qui d'habitude entraîne cachotteries et mensonges:

— Ma chère amie, M. de Saint-Baptiste affirme qu'il est le père de la petite.

— C'est parfaitement exact, mon ami, j'ai des raisons spéciales pour être sûr ce point.

— Alors il faut lui remettre l'enfant... Occupe-toi de ça. Je vous demande pardon de vous quitter aussi brusquement, mais une grosse affaire de fourniture de rail... A tout à l'heure, Marie... Serviteur, monsieur.

— Bonjour, monsieur.

Le héros d' 'Un drôle de pistolet',<sup>31</sup> lui, avoue froidement un vol, un viol, et un assassinat à une assistance qui croit, parce que ce sont des actes dont on n'a pas coutume de se vanter, à une mystification de la part

d'un amusant bavard: 'cette extraordinaire déclaration fut débitée sur un ton si sérieux que nous éclatâmes de rire'. Pourtant, les faits prouveront plus tard qu'il ne disait que la stricte vérité: 'Quelle ne fut point ma stupeur, en arrivant, d'apprendre que la pauvre vieille dame avait été violée, assassinée et dépourlée dans la nuit!'. Nous retrouvons ici le ressort comique de *L'Amour médecin* de Molière. Châtré, déguisé en médecin, parvient à déclarer sa flamme à sa bien-aimée, jusque-là inaccessible, en présence de son père Sganarelle à qui il fait croire qu'il ne s'agit que de paroles en l'air destinées à guérir sa fille de sa mélancolie. Sganarelle ne se rend compte du faux mensonge qui devient vérité et de la vraie mystification dont il a été victime que trop tard, quand les jeunes gens sont bel et bien mariés: 'vous avez cru faire un jeu, qui demeure une vérité', conclut Lisette qui avait mis au point le stratagème.

Ces derniers textes nous incitent à nous interroger sur la stratégie générale de notre auteur qui oscille constamment entre la franche mystification et le faux mensonge, qui pratique ce que B. Dupriez appelle la 'pseudo-simulation'<sup>32</sup> et J. Sarrail la 'double vision'.<sup>33</sup> Discours paradoxal, le comique passe sans cesse du faux au vrai pour montrer l'artifice ou la fragilité de ces distinctions, et de l'image conventionnelle qu'en donnent les mots, le texte, la littérature. L'humoriste Allais ne peut prendre de parti, si ce n'est celui de la fantaisie, sous peine de ne plus faire rire. En fait, le discours comique vit de ses propres contradictions entre lesquelles il rebondit avant de s'y abîmer et d'y entraîner le lecteur pour un moment de vertigineuse liberté qui le change de la cohérence étriquée, mais pas moins trompeuse, des discours sérieux qu'il subit habituellement.

Ces distinctions basées sur la science relative des acteurs du texte sont tout de même importantes dans la mesure où l'humour varie d'un type de texte à l'autre, ainsi que du degré de connivence du lecteur avec l'énonciateur ou de solidarité avec les protagonistes. Pour l'énigme, le rire à la chute correspond à la détente psychique accumulée au cours du texte; pour l'illusion ou la vérité soudainement révélées, le lecteur rit d'apprendre une autre explication du phénomène qu'on lui présentait, rit parfois aussi de s'être laissé abuser; quand, informé dès le début, il assiste à la mystification d'un protagoniste plus naïf que lui, c'est le plaisir de la simplicité et de la supériorité qui l'amuse. Dans le premier cas, le rire est plutôt freudien<sup>34</sup> puisqu'il provient d'une décharge; dans le dernier, bergsonien<sup>35</sup> car il vise à sanctionner celui qui se fie à ses automatismes se laisse distraire (il 'mécanise la vie'). En fait, dans la majorité des cas, le comique tire son origine de différentes sources, parmi lesquelles il faut aussi compter le carnavallesque bakhtinien<sup>36</sup> qui

soulage tout un chacun de l'oppression du monde sérieux en instaurant un moment de liberté, de spontanéité, d'excentricité.<sup>37</sup>

On voit donc Allais façonner texte après texte un monde où tout est illusion et artifice. Un projet un peu comparable à celui de Des Esseintes qui rêvait, environ à la même époque, de s'aménager un univers où seraient exclus l'authentique et le naturel. Il suffit de se souvenir comment cela se manifeste dans son goût pour les fleurs,<sup>38</sup> poussant la perversité jusqu'à une inversion qui n'est pas sans rappeler le faux-mensonge ci-dessus décrit:

autrefois, à Paris, son penchant naturel vers l'artifice l'avait conduit à délaisser la véritable fleur pour son image fidèlement exécutée, grâce aux miracles des caoutchoucs et des fils, des percalines et des taffetas, des papiers et des velours. [...] mais il rêvait maintenant à la combinaison d'une autre flore. Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses. [...] Une nouvelle plante, d'un modèle similaire à celui de Calladimus, l'*Alocasia Metallica*, l'exalta encore. Celle-là était enduite d'une couche de vert bronze sur laquelle glissaient des reflets d'argent; elle était le chef-d'œuvre du factice; on eût dit d'un morceau d'un tuyau de poêle, découpé en fer de pique, par un *funiste*.<sup>39</sup>

Bien que Huysmans vive la fin de siècle de façon tragique, tandis qu'Allais prend le parti d'en rire, *A rebours* (1884) et *A se perdre* (1891) sont sans doute des produits décadents où le jeu avec les apparences sert — tout autant aux bourgeois qu'aux artistes — à se désennuyer, à s'échapper du monde quotidien bourgeois. Les moyens mis en œuvre pour falsifier la réalité relèvent aussi d'une pratique semblable du travestissement. Allais manifeste en effet un goût effréné pour le *déguisement*. Ses protagonistes changent sans arrêt de vêtements, que ce soit pour participer aux nombreux bals costumés que l'auteur relate, ou même sans ce prétexte.

Nous étions dans les environs de la mi-Carême. A l'occasion de cette solennité, j'avais été invité à un bal de camarades, costume, naturellement. On sait que j'ai beaucoup d'imagination; aussi tous les amis m'avaient dit: 'Tâche de trouver un costume drôle'.

Eh je me déguisai, dès le matin, en *hussard rouge de Monaco*. Vous me direz qu'il n'y a pas de hussards rouges à Monaco, qu'il n'y a même pas du tout de hussards, ou, que, s'il y en a, ils sont généralement en civil. Je le sais aussi bien que vous, mais la fantaisie n'excuse-t-elle pas toutes les inexactitudes?<sup>40</sup>

Par ailleurs, sans qu'il soit à proprement parler question de déguisement, la tenue de plusieurs protagonistes, que l'auteur accorde à leur rôle et décrit avec quelques détails significatifs, semble avoir été empruntée tellement elle est mal ajustée.

Beaucoup moins bien était son mari. Le pantalon un peu court compensait heureusement la redingote beaucoup trop longue. Les chaussures, qui semblaient destinées au long cours, composaient une honnête moyenne avec les

bords du chapeau, invisibles à l'œil nu. En somme, costume dénué d'élégance, mais si mal porté.<sup>41</sup>

Enfin, le déguisement touche aussi une multitude d'autres choses, comme la voix (plusieurs ventriloques chez Allais), les animaux (des ânes zébrés à la couleur par un plaisantin), les objets (souvent bricolés chez cet inventeur: une montre devient un 'chamhardoscope', séismographe avant l'heure), les lieux (une clairière en pleine forêt apprêtée comme une terrasse de café), etc. Plus poétiquement, notons en passant que même l'âme, Allais ne se la représente pas nue, mais elle aussi revêtue tantôt de plumes ('on eût dit des plumes arrachées à des ailes d'âmes'),<sup>42</sup> tantôt de poils ('Si on a du poil à l'âme, ce doit être dans le genre de cette nuque-là').<sup>43</sup>

La *métamorphose*, deuxième type de manipulation de la réalité chez Allais, va plus loin que le déguisement puisque c'est l'identité même de la personne, la nature de la chose qui sont affectées par un changement d'apparences irréversible. A côté de transformations radicales de physionomie, de statut, de personnalité —

Moi... je suis un type dans le genre de Balzac... je bois énormément de café. [...] Moi... je suis un type dans le genre de Flaubert... je suis excessivement difficile pour mon style. [...] Moi... je suis un type dans le genre de Shakespeare... j'ai été garçon boucher [...] Moi... je suis un type dans le genre de Molière... je suis cocu...<sup>44</sup>

— voire d'existence, comme ce fameux hareng qui apprend à vivre hors de l'eau jusqu'au jour où il se noie accidentellement —

'Un jour que M. Henrik Dahl et son hareng fidèle se promenaient dans le quartier du port, voilà qu'ils s'engagèrent sur un pont fait de planches disjointes! Hélas! la malheureuse bête glissant par une fissure, tomba dans le bassin.'

... Et le *Journal des Débats* ajoute froidement:

'Il y a tout lieu de croire que, déshabitué de l'eau, le hareng s'est noyé'.<sup>45</sup>

— les métamorphoses que l'on fait subir au corps humain sont caractéristiques chez Allais: amputé, écorché, éventré (éventuellement recousu), violé, écrasé, décapité, dévoré, coupé en plusieurs morceaux, etc. L'humoriste noir qu'est aussi Allais inflige à ses protagonistes une variété d'opérations qui rappellent le registre du grand-guignol<sup>46</sup> ou les détails des faits divers macabres de l'époque.<sup>47</sup>

Le rajah s'est levé tout droit et a rugi, comme fou:

— Encore!

La pauvre petite bayadère [au terme de son strip-tease] tâtonne si elle n'aurait pas oublié sur elle un insignifiant bout d'étoffe.

Mais non, elle est bien nue.

Le rajah jette à ses serviteurs un mauvais regard noir et rugit à nouveau:

— Encore!

Ils ont compris. Les larges couteaux sortent des gaines. Les serviteurs enlèvent, non sans dextérité, la peau de la jolie bayadère. L'enfant supporte, avec un courage au-dessus de son âge, cette ridicule opération, et bientôt, elle apparaît au rajah, telle une écarlate pièce anatomique, panrelante et fumante.

Tout le monde se retire par discrétion. Et le rajah ne s'embête plus.<sup>48</sup>

Puis, avec une dextérité vraiment remarquable, il enleva, en les désarticulant, le bras droit et la jambe droite de sa femme. A George [l'amant de Bertha, sa femme infidèle], par la même opération, il enleva le bras gauche et la jambe gauche. Sur toute la longueur du flanc droit de Bertha, sur toute la longueur du flanc gauche de George, il préleva une bande de peau large d'environ trois pouces. Alors, rapprochant les deux corps de façon que les deux plates vives coïncidassent, il les maintint collés l'un à l'autre, très fort, au moyen d'une longue bande de toile qui faisait cent fois le tour des jeunes gens. [...]

— De quoi vous plaignez-vous, ma chère amie? interrompit doucement Snowdrop [le mari chirurgien]. Je n'ai fait qu'accomplir votre vœu le plus cher: *'Être toujours avec toi; ne jamais nous quitter; de nos deux êtres ne faire qu'un être...*' Et souriant finement, le docteur ajouta:

— C'est ce que les Français appellent un *collage*.<sup>49</sup>

Ces opérations rappellent autant les traitements que fait subir l'écrivain Allais à la textualité ainsi qu'aux fragments discursifs, aux échantillons littéraires et aux stéréotypes culturels qu'il y incorpore, en l'occurrence la dénudation impitoyable des procédés, l'assemblage forcé de discours hétérogènes, un jeu avec le langage pris au pied de la lettre.

Déguisement et métamorphose sont effectivement deux phénomènes que l'on peut retrouver et distinguer aux autres niveaux du texte et qui placent l'artifice au foyer même de l'écriture allaisienne. Ces fameux jeux de mots dont Allais use et abuse ne sont-ils pas le résultat de manipulations métaxématiques et métataxiques parmi lesquelles on peut reconnaître les déguisements — les orthographiques variées (hétérographes?) où les mots se présentent autrement que de coutume (par exemple ces fameux noms sous forme de calembour: Sarah Yigott, le général de Lachaize-Persay, lady Namitt, Homère d'Alaure) — et les métamorphoses — les créations et transgressions lexicales qui portent sur le fonctionnement même du langage (dorénavantiel, indécourgeable, quelconquisme, impoétique, s'inextriquer, chitendefaiencerie)?<sup>50</sup> Sur une autre échelle, l'intertextualité — nous l'avons vu plus haut — prend également chez Allais une dimension carnavalesque puisque le discours se déguise dans la parodie, le travestissement, la transposition (les 'transformations' dans la nomenclature proposée par G. Genette)<sup>51</sup> et se métamorphose quand l'influence s'approfondit pour donner un pastiche, une charge, une forgerie (les 'imitations' d'après G. Genette). A tel point que ces compositions donnent à plusieurs textes, comme à l'œuvre entière finalement, l'aspect d'*Exercices de style* à la Queneau. Sur le plan archi-textuel, en parodiant certains genres comme la fable, le fait

divers, le poème, le discours se déguise, tandis que quand l'auteur bouleverse les coordonnées génériques de base — en mêlant principalement celles du monologue (genre plutôt discursif, oral, actualisé) qu'il a pratiqué à ses débuts au cabaret, et celles du conte (plutôt narratif, écrit, fictif) auquel il s'est finalement consacré — jusqu'à entraîner la désagrégation des modèles, on atteint alors le stade de la métamorphose. La structure énonciative du texte offre également des exemples de jeux relevant de l'un ou de l'autre cas, en fonction des statuts changeants et des interventions incohérentes de l'énonciateur qui veut nous échapper ou nous surprendre. Les pièges qu'il tend sont alors destinés au lecteur dont le rôle n'est pas des moindres dans le texte allaisien comme l'a magistralement montré U. Eco dans son analyse d'*Un drame bien parisien*.<sup>52</sup>

Cependant, ces procédés que nous venons rapidement de décrire<sup>53</sup> chez Allais ne sont pas propres à cet écrivain qui ne fait que porter à son amplitude extrême le jeu 'destructivo-constructif' dont parle J. Kristeva<sup>54</sup> et qui est à la base de toute productivité textuelle. La pratique textuelle allaisienne entraîne, en les caricaturant ou en les détournant, à la dénudation de ces procédés constitutifs. Il procède donc à un démontage de la machine du texte, de ses unités les plus petites, comme le mot, à ses mécanismes les plus puissants, comme l'intrigue, et nous montre finalement que cette machinerie est aussi une machination entreprise pour illusionner le lecteur. Par les incohérences, les pièges, les frustrations, et surtout le titre, Allais le tire de ses rêveries et lui fait prendre conscience de la mystification dont il est victime en lisant. Si Allais joue à tromper ses personnages ou ses lecteurs, c'est que la société, surtout à l'époque comme nous l'avons signalé plus haut, recèle partout des impostures et repose sur des illusions semblables. Bien qu'il ne faille pas prendre Allais pour un moraliste ou un pamphlétaire qui tenterait de donner des leçons ou d'imposer des opinions, et qu'il ne faille pas mettre en doute son statut d'amuseur qu'il proclame à tout bout de champ, la caricature a incontestablement chez Allais une vertu démythificatrice à l'égard des discours qui sont autant de mensonges et des partis pris des 'gens graves [qu'il souffle] ridiculement dans de ridicules baudruches qu'ils considèrent ensuite tels des blocs de Paros'.<sup>55</sup>

UNIVERSITÉ DE JYVÄSKYLÄ

JEAN-MARC DEFAYS

coll. 'Fins de siècle') a réédité, avec des présentations d'Hubert Juin, plusieurs recueils d'Alphonse Allais en quatre volumes au cours de l'année 1985. Plus récemment, *Œuvres antihumaines et posthumées*, avant-propos, biographie et bibliographie par F. Caradec, Bouquins (Paris, Laflont, 1989 et 1990). Pour une traduction en anglais: *A Wolf in Frog's Clothing: The Best of Alphonse Allais*, selected and introduced by Miles Kingon (London, Pan Books, 1989). Nous nous référons ici au choix de textes établi et présenté par F. Caradec pour *Le Logique inédite à tour: Les cent cinquante meilleurs contes d'Alphonse Allais* (Paris, Pierre Horry éditeur, puis Édition du Club de France Loisir, 1976).

<sup>3</sup> En particulier, les analyses d'U. Eco dans son ouvrage *Lector in Fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris, Grasset, 1985) pour la traduction française.

<sup>4</sup> *Le Chat Noir*, 2 février 1889; *Le Paraphrase de l'escouade*, 1893; *La Logique*... p. 153.

<sup>5</sup> Cf. E. Weber, *France, Fin de siècle* (Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1986), p. 140: 'The true cohesion of national brotherhood was reflected in the tendency to attribute all failure to betrayal, as well as the prevalence of terms like betrayed, deceived, sold out, tricked, trapped, led astray, ensnared, beguiled and duped, which continue rife in the vocabulary of politics as in affairs, or intimate relations'. A propos de l'humour fumiste, lire D. Grojnowski, B. Sarrazin, *L'Égypte fumiste et les titres fin de siècle* (Paris, Corti, 1990), anthologie qui est précédée d'une excellente introduction sur ce comique caractéristique de la fin de siècle.

<sup>6</sup> E. Weber, op. cit., p. 65.

<sup>7</sup> Cité par F. Caradec, 'Biographie', in A. Allais, *Œuvres antihumaines* (Paris, Laflont, 1989), p. xxx.

<sup>8</sup> *Message au peuple normand et autre*, émis le 8 Tarane LXXXI (1954) par sa Magnificence le Vice-Recteur-Fondateur du Collège de 'Panaphysique à l'occasion des Fêtes préparatoires au Centenaire de la Naissance d'Alphonse Allais (en la Fête de la Susception du Croc à Mordret).

<sup>9</sup> 'Ébénoid', *Le Journal*, 4 février 1897; *Amours, délices et orgues*, 1898; *La Logique*... p. 299.

<sup>10</sup> *Le Chat Noir*, 12 janvier 1889; *Vive la vie*, 1892; *La Logique*... p. 150.

<sup>11</sup> 'Une mauvaise farce', *Le Chat Noir*, 4 avril 1885; *Par de Bile*, 1893; *La Logique*... p. 28.

<sup>12</sup> 'L'or mussif', *Le Journal*, 15 novembre 1895; *On n'est pas des bœufs*, 1896; *La Logique*... p. 271.

<sup>13</sup> 'Bêbert', *Le Mirliton*, 1 mars 1886; *Le Chat Noir*, 9 avril 1887; *Vive la vie*, 1892; *La Logique*... p. 50.

<sup>14</sup> A. Savvy, *La Nature sociale*, cité par A. Laffay, *Anatomie de l'Humour et du non-sens* (Paris, Masson, 1970), p. 64.

<sup>15</sup> 'Dans la peau d'un autre', *Vive la vie*, 1892; *La Logique*... p. 208.

<sup>16</sup> 'L'or mussif', voir supra.

<sup>17</sup> A. J. Greimas, J. Courtes, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette Université, 1979), p. 321.

<sup>18</sup> 'L'absence profitable', *Le Chat Noir*, 18 septembre 1886; *Vive la vie*, 1892; *La Logique*... p. 73.

<sup>19</sup> 'Le vitrier', *Le Chat Noir*, 29 octobre 1887; *Le Journal*, 15 novembre 1893; *Rose et vert pomme*, 1894; *La Logique*... p. 112.

<sup>20</sup> 'Un philosophe', *Le Chat Noir*, 4 janvier 1890; *A se tordre*, 1891; *La Logique*... p. 174.

<sup>21</sup> Ou de roman feuilleton, comme le suggère cette remarque de l'énonciateur d'*Une vraie poire* qui se place dans la même situation que le lecteur: 'J'avais fini par m'intéresser aux événements passés sous silence par mon voisin. Tel le lecteur tant passionné par un feuilleton de renouveau qu'il en recherche le début sans tarder' (*Le Journal*, 21 avril 1895; *Deux et Deux font cinq*, 1895; *La Logique*... p. 252).

<sup>22</sup> J. Duouos, 'Indicativité du récit policier', in *Narration et interprétation*, Letures (Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1985), p. 115.

<sup>23</sup> Ibid., p. 116.

<sup>24</sup> A. J. Greimas, J. Courtes, op. cit.; J. Courtes, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive* (Paris, Hachette, 1976).

<sup>25</sup> 'La Petite Coquette', *Le Chat Noir*, 2 mai 1885; *La Logique*... p. 29.

<sup>26</sup> 'Posthume', *Le Chat Noir*, 10 avril 1886; *Le Paraphrase de l'escouade*, 1893; *La Logique*... p. 54.

<sup>27</sup> *Le Journal*, 11 mai 1895; *On n'est pas des bœufs*, 1896; *La Logique*... p. 254.

<sup>28</sup> 'Ida', *Le Chat Noir*, 22 mai 1886; *Le Journal*, 20 septembre 1893; *Rose et vert pomme*, 1894; *La Logique*... p. 60.

<sup>29</sup> *L'Hydropathie*, 15 mars 1880; *Le Chat Noir*, 9 janvier 1886; *La Logique*... p. 13.

<sup>30</sup> *Le Chat Noir*, 6 juillet 1889; *A se tordre*, 1891; *La Logique*... p. 158.

<sup>1</sup> Parmi d'autres fortifiées, voir par exemple *Les Pensées d'Alphonse Allais*, avant-propos de R. Chouard (Paris, Le Cherche Midi, 1987).

<sup>2</sup> En particulier, *Tout Allais: Œuvres antihumaines et posthumées* (11 volumes), édités par F. Caradec et P. Pia (Paris, La Table Ronde, 1964-70), L'Union générale d'éditions (10/18



- <sup>31</sup> *Le Journal*, 6 août 1897; *La Logique*... p. 300.
- <sup>32</sup> Gréduas, *Les procédés littéraires* (dictionnaire) (Paris, Union générale d'éditions, 1984).
- <sup>33</sup> *L'Écriture comique* (Paris, PUF, 1984), pp. 117-20.
- <sup>34</sup> S. Freud, *Le Moi d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (Paris, Gallimard, 1930) pour la traduction française.
- <sup>35</sup> H. Bergson, *Le Rire: Essai sur la signification du comique*, 375<sup>e</sup>ème édition (Paris, PUF, 1947).
- <sup>36</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris, Gallimard, 1970) pour la traduction française.
- <sup>37</sup> Pour une présentation complète et rigoureuse des différentes théories du rire et de leurs applications dans l'analyse du texte littéraire, voir D. Jardon, *Du comique dans le texte littéraire* (Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988).
- <sup>38</sup> J.-K. Huysmans, *À rebours*, Folio (Paris, Gallimard, 1977), pp. 190, 191 et 193.
- <sup>39</sup> Nous soulignons ce mot intéressant qu'il faut peut-être prendre ici dans ses deux sens: d'abord son acception première d'installateur et réparateur de cheminées indiquée par le contexte immédiat du 'travaux de poêle'; ensuite celle de mystificateur ['d'après un vaudeville de 1840, dont le héros, un humoriste enrichi, se vante de ses bons tours en répétant: "C'est une farce de fumiste"']; Petit Robert (Paris, S.N.L., 1981) qui correspond au contexte général de l'œuvre et de l'époque.
- <sup>40</sup> 'La nuit blanche d'un hussard rouge', *Le Chat Noir*, 8 janvier 1887; *Par de Bile*, 1893; *La Logique*... p. 85.
- <sup>41</sup> L'absence profitable; voir supra.
- <sup>42</sup> L'Arroseur, *Le Chat Noir*, 3 avril 1886; *Vive la vie*, 1892; *La Logique*... p. 52.
- <sup>43</sup> Postes et télégraphes, *Le Chat Noir*, 14 août 1886; *Vive la vie*, 1892; *La Logique*... p. 69.
- <sup>44</sup> Polypycie, *Le Journal*, 24 mars 1894; *Deux et deux font cinq*, 1895; *La Logique*... p. 225.
- <sup>45</sup> Une histoire peu croyable, *Le Journal*, 2 février 1899; *Ne nous fions pas*, 1900; *La Logique*... p. 316.
- <sup>46</sup> Théâtre fondé à la même époque, exactement en 1897.
- <sup>47</sup> Cf. M. Angenot, *Le Cri et le faisandé: Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque* (Bruxelles, Labor, 1986).
- <sup>48</sup> 'Un rajah qui semble', *Le Chat Noir*, 24 avril 1886; *Le Journal*, 7 juin 1893; *Rose et vert pomme*, 1894; *La Logique*... p. 56.
- <sup>49</sup> 'Collage', *Le Chat Noir*, 31 octobre 1885; *Gil Blas*, 16 décembre 1889; *A se tordre*, 1891; *La Logique*... p. 41.
- <sup>50</sup> Concernant la créativité linguistique d'Allais, voir Rudolf Zimmer, *Aspekte der Sprachhemik im Französischen: Studien zur Sprache des Humoristen Alphonse Allais* (Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1972).
- <sup>51</sup> G. Genette, *Palmipèdes: La littérature au second degré* (Paris, Seuil, 1982).
- <sup>52</sup> U. Eco, *Lector in Fabula*.
- <sup>53</sup> Pour plus de détails sur ces questions, voir notre 'Le texte comme terrain de jeu: Stratégie discursive chez Alphonse Allais', in *Critique* (Paris, Éditions de Minuit, no. 521, octobre 1990), pp. 802-09, et 'L'Énonciation chez Allais', in *Énonciation et parti pris* (Actes du colloque d'Amzer), à paraître chez Larousse.
- <sup>54</sup> J. Karsieva, *Le Texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformative* (The Hague, Mouton, 1970), p. 12.
- <sup>55</sup> 'Gaudissart s'amuse', *Pour cause de fin de bail*, *Œuvres anthologiques*, Bouquins (Paris, Laffont, 1989), p. 862.