

Sous la direction de
Vincent ENGEL et Michel GUISSARD

*La nouvelle de langue française
aux frontières des autres genres,
du Moyen Âge à nos jours*

VOLUME 2

Actes du colloque de Louvain-la-Neuve
Mai 1997

Tiré à part

ACADEMIA
A ||| B
BRUYLANT

ALPHONSE ALLAIS NOUVELLISTE !?!

OU

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA NOUVELLE MODERNE ET LE COMIQUE

1. Non seulement on ne peut donner tort à tous ceux qui pensent, à la lecture de ses volumineuses *Œuvres anthumes et posthumes*, qu'Alphonse Allais, c'est un peu *tout et n'importe quoi* ; mais on devrait en fait célébrer ces deux qualités – aussi bien la générosité du *tout* que le génie du *n'importe quoi* – que l'on trouve rarement développées à un tel degré et aussi harmonieusement réunies chez un même auteur. La dimension encyclopédique de l'œuvre d'Allais est comparable à celle de Balzac ou de Zola pour le tableau caricatural et bigarré, mais juste, qu'il dresse de la société du siècle dernier ; à celle de Jules Verne ou du Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* pour la variété de ses curiosités scientifiques et pseudo-scientifiques et l'extravagance parfois visionnaire de ses inventions techniques ; à celle de Lautréamont ou du Proust des *Pastiches et mélanges* pour sa capacité caméléonesque à parodier toutes les écritures, tous les registres, tous les genres, à incorporer les discours les plus divers qui passent à sa portée et à les amalgamer dans des textes *patchwork* déconcertants.

Mais contrairement aux œuvres prestigieuses desquelles on peut la rapprocher, l'entreprise allaisienne n'est pas animée par un projet intellectuel, esthétique, idéologique, si ce n'est celui de faire rire ses contemporains. Une quelque autre ambition – moraliste, poétique, satirique, comme celles auxquelles résistent difficilement ses confrères – aurait tôt fait de neutraliser les propriétés comiques d'une œuvre qui, jusqu'à preuve du contraire, continue à faire rire ses lecteurs. L'effet de *n'importe quoi*, tant sur le plan de la qualité que de la variété, est en fait prescrit par un discours qui ne peut se prendre au sérieux sous peine qu'on le prenne au sérieux, par un discours qui, paradoxalement, doit se dévaloriser pour se légitimer. D'où la vocation expérimentale d'une écriture condamnée à se diversifier, se détruire et chaque fois se recommencer pour éviter de se répéter et de lasser, ou de s'approfondir et de déranger. Si la légèreté et la gratuité de l'humour sont à ce prix, cela signifie-t-il que son principe auto-destructif soit sans effet sur son environnement social, culturel et plus précisément littéraire ? Nous reviendrons sur cette question au moment de conclure.

2. Le processus du *tout et n'importe quoi*, que l'on peut décrire à différents plans de l'œuvre allaisienne, est surtout – et avant tout – manifeste et intéressant en ce qui concerne l'apparemment générique qui conditionne les autres composantes de l'écriture et de la lecture. Si Allais s'en est presque toujours tenu, contraint par les conditions de publication dans la presse, à des textes courts, ces textes ont

pris les formes les plus variées et les plus hétérogènes au cours de sa carrière. Chez Allais, on trouve en raccourci les trois étapes historiques de la décomposition des genres décrites par Kibedi Varga. Au stade le moins avancé de cette décomposition, Allais s'est livré à une multitude de *parodies* – du récit fantastique, de l'anecdote réaliste, de la fable d'animaux, de la harangue politique, des potins mondains, de la scène dramatique, du poème symboliste, du fait divers, du courrier des lecteurs, etc. – en mésusant de quelques-uns de leurs traits ou en abusant d'autres. Cette parodie entraîne déjà – selon Tomachevski et Genette – une dénudation des procédés en les privant de leur motivation idéologique et en détruisant ainsi l'illusion littéraire. Mais il ne s'agit là que d'une désobéissance modérée qui ne met guère en danger le genre concerné, qui aurait même tendance à le renforcer par le surcodage.

Nous ferons ici l'impasse sur la parodie – qui a déjà fait l'objet de trop nombreuses analyses et qui ne servirait guère notre propos – pour aborder directement les second et troisième stades de la décomposition des genres, c'est-à-dire ce mélange et cette confusion que pratique Allais et qui nous permettront par contre d'en venir à la problématique de la nouvelle. En effet, se dégagent de l'architextualité carnavalesque qui caractérise notre auteur deux genres de base, qui lui ont été en quelque sorte imposés par les circonstances de sa carrière et les conditions de la littérature fin de siècle, et qui représenteront les pôles opposés entre lesquels son œuvre ne cessera de rebondir : à savoir, le monologue et le conte. L'écriture allaisienne, aussi anarchique puisse-t-elle paraître dans certains cas, reste déterminée par ces deux archétypes auxquels elle doit son existence mais qu'elle met en perpétuelle concurrence jusqu'à la destruction mutuelle. Les jeux de manipulation, d'expérimentation, de déconstruction de cette double logique générique n'engagent pas que le conte ou le monologue, mais s'y joue aussi le sort du texte littéraire en général.

Nous nous demanderons plus précisément, au cours de cet exposé, si cette pratique paradoxale du texte court ne devrait pas être mise en rapport avec la constitution progressive de la nouvelle contemporaine qui, curieusement, ne sera plus souvent comique. Il me faut cependant préciser que, n'étant pas un spécialiste de la nouvelle, je n'ai pas d'autre ambition que de présenter une version intéressante du texte court qui met à l'épreuve les frontières génériques qui font l'objet de cet ouvrage. Quant à savoir si Allais est nouvelliste, j'espère seulement pouvoir montrer que la question est moins loufoque qu'elle n'y paraît à première vue, dans la mesure où sa conception et sa pratique du texte littéraire (peu importe encore le nom qu'on lui donne) et celles qu'il inculque à ses lecteurs sont parfois comparables à celles que l'on trouve chez l'auteur et le lecteur de nouvelles... le comique en moins.

3.1. Alphonse Allais, rappelons-le rapidement, s'est lancé relativement tard dans le métier d'écrire (et pour peu de temps puisqu'il mourra à l'âge de 51 ans),

moins tenaillé par une quelconque vocation d'écrivain qu'entraîné par les aléas de la vie estudiantine puis de la bohème artistique qui le conduisent successivement des clubs de potaches et de joyeux drilles à la scène et aux coulisses de cabarets, puis – à la faveur de cette circonstance que *Le chat noir* devient aussi un « canard » – du cabaret au journalisme, pour finalement publier annuellement des recueils de monologues, de chroniques et de contes. Malgré sa célébrité et ses fréquentations parmi les gens de plume, Allais n'aura guère d'ambition proprement littéraire. Ses tentatives de romans et de pièces de théâtre à la fin de sa carrière confirment que tant sa verve que son imagination sont indissociablement liées à la brièveté du texte comme à la légèreté du propos. En fait, ces limites spatiales sont peut-être les seules qu'il ait jamais respectées comme écrivain et comme humoriste, bien qu'il ironise souvent sur ces contraintes qui brident son inspiration ou l'obligent au remplissage. C'est donc dans ce cadre matériellement et symboliquement limité qu'il accepte de bon gré, qu'il va perfectionner l'efficacité et développer la diversité de son écriture, et finalement... faire de la littérature. La position d'Allais est sur ce point différente de celle des auteurs de contes et de nouvelles comme Barbey d'Aurevilly, Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam. Ce n'est qu'*a posteriori* qu'Allais conjurera dans le même élan le cadre étroit du genre court, le caractère éphémère de la presse et la frivolité du comique.

C'est bien sûr le passage des planches à la presse qui nous intéresse maintenant puisqu'il est à l'origine de l'articulation originale qu'opère Allais entre le monologue et le conte. D'une manière générale, l'œuvre entière d'Allais garde du début à la fin la marque des débuts de chahuteur, de metteur en scène, de diseur, qui devient auteur mais qui reste nostalgique des gags estudiantins, de l'ambiance de cabarets, des conversations de terrasses de cafés, et surtout de la familiarité avec laquelle il continue – même dans les textes les plus écrits, les mieux composés – à s'adresser à ses interlocuteurs, pour constituer avec ses joyeux comparses, ses victimes favorites, son public fidèle, une petite société conviviale. L'oralité est certainement le **premier axe** sur lequel s'opère la confusion entre le monologue et le conte, qu'Allais déclinera sur tous les modes.

On sait que le conte, par exemple celui de Maupassant, mime la narration orale à un confident ou à un auditoire par souci de réalisme ; le conte ainsi « conté » repose sur un dispositif énonciatif qui ménage sa place au lecteur transposé dans le récit. Mais ce procédé renforce finalement le caractère scriptural d'un discours qui prétend reproduire, subordonner, remplacer l'oralité en l'incorporant. Inutile de revenir sur les deux *Horla* qui témoignent du désir obsessionnel de l'auteur de réduire la distance qu'impose inévitablement l'écriture. L'oralité par contre n'est ni feinte ni *une* feinte chez Allais, où elle imprègne toutes les strates du texte : linguistiques, typographiques, énonciatives, intertextuelles. C'est que, dans son œuvre comme dans sa carrière et dans son inspiration, l'oralité reste à l'origine de la parole qui s'est trouvée comme incidemment transcrite sur le papier et forcément contrariée par les règles de la « mise en page ». Allais renverse en quel-

que sorte les rapports entre les deux ordres du langage et régénère ainsi la littérature sclérosée en la soumettant à l'épreuve de la terrasse de café, de sa spontanéité, de sa créativité, de ses excès. Pour ses contemporains, la lecture d'Allais devait représenter un puissant antidote à l'écriture emphatique, stéréotypée, alambiquée que pratiquaient les auteurs de l'époque, des romantiques attardés aux symbolistes éthérés en passant par les réalistes méticuleux.

3.2. En brouillant les rapports entre l'écriture et l'oralité, Allais annonce certainement des auteurs contemporains comme Queneau, Céline et Frédéric Dard. Il contribue probablement aussi au déclin des formes classiques du conte, qui se contentait d'une oralité contrefaite. La nouvelle moderne ne s'embarrasse plus de ces artifices pour légitimer ou accréditer la narration, mais continue à se poser à ses auteurs, peut-être même de manière plus cruciale encore, la question de l'originalité de leur parole, qui s'apprécie en fonction du rôle qu'ils concèdent à l'oralité dans leur écriture. La même question se pose concernant les rapports qui s'établissent dans le texte entre le discours et l'histoire, et qui constituent le **second axe** de la confrontation et de l'amalgame du conte et du monologue chez Alphonse Allais. On peut suivre cette tension entre l'un et l'autre terme de l'alternative benvenistienne d'un bout à l'autre de l'œuvre allaisienne. Si Allais propose presque toujours à son lecteur de lui raconter une histoire – il commente d'ailleurs fréquemment ses obligations à l'égard de son public, ce que les linguistes appellent le contrat de parole –, la narration tourne souvent court, supplantée par un discours envahissant qui ne trouve finalement qu'en lui-même sa propre justification. Si Umberto Eco, notamment, a utilisé les contes allaisiens pour illustrer ses théories sur le récit, c'est précisément qu'ils permettaient de faire une démonstration par l'absurde des mécanismes qui, dans les narrations conformes, régissent le bon fonctionnement de l'histoire. L'auteur entraîne le lecteur, grand consommateur de contes et d'autres récits brefs comme on pouvait l'être à l'époque, à un démontage, à un escamotage, à une démystification du récit, qu'il soit réaliste, fantastique ou plaisant. Le projet narratif passe ainsi à l'arrière-plan d'un discours qui, comme dans le monologue, ne dépend plus que de la verve de l'énonciateur bavard, facétieux, voire désinvolte. Désinvolte à première vue, car ces jongleries relèvent en fait d'une très grande maîtrise des dispositifs du conte, d'une *trop* grande maîtrise précisément pour qu'Allais se contente de les mettre simplement en pratique. En provoquant ces tensions qu'il pousse à la limite de la lisibilité du texte, Allais met la littérature à l'épreuve du banc d'essai, au profit du lecteur qui apprend à se méfier de ses artifices et à récuser ses banalités.

Laissons le lecteur pour tout à l'heure et insistons d'abord sur ce rôle paradoxal donné à l'énonciateur – en fait à l'énonciation – qui occupe le centre du texte aux dépens du récit qu'il est chargé de porter, et, plus précisément, aux dépens du protagoniste qui perd ainsi toute consistance pour redevenir le personnage de papier qu'il est en fait. Comme dans la nouvelle, ce discours révèle la primauté de

l'énonciation sur les autres composantes du texte, qui n'est jamais que l'expression du libre exercice de sa volonté. Ce n'est pas la réalité, la vraisemblance qui dictent leurs exigences à l'auteur, mais c'est à lui de sélectionner – forcé par les limites spatiales de l'article de journal ou de la nouvelle – l'aspect ou l'interprétation de cette réalité qu'il privilégiera. À la liberté que laisse le roman à son auteur quant à la longueur de son texte, correspond certainement une obligation quant à la complétude de son œuvre : on attend de lui de couvrir exhaustivement son sujet, quel qu'il soit. Par contre, la brièveté à laquelle est condamné le nouvelliste ne met-elle pas en exergue la responsabilité de son auteur, d'où le rôle souvent dominant, parfois intempestif de l'énonciation et de l'énonciateur dans la narration ? C'est peut-être à ce niveau que la nouvelle se distingue du *romanesque* et que l'œuvre allaisienne le saborde au point de nous le rendre définitivement suspect.

3.3. Ceci nous permet d'en venir au troisième axe de notre comparaison, qui portera sur les rapports entre la réalité et la fiction dans le texte allaisien. Il s'agira cette fois moins de confronter le conteur au monologueur qu'au chroniqueur fantaisiste qu'il est progressivement devenu sans renier, ai-je déjà dit, ni l'esprit ni le ton de ses débuts. En fait, Allais va poursuivre par voie de presse le discours à bâtons rompus qu'il tenait ou faisait tenir devant le public chahuteur des cabarets. Que ce soit une question de politique internationale, un problème social ou économique, un événement artistique ou littéraire, ou un simple fait divers, Allais se fait un malin plaisir, dans les rubriques qu'il donne à différents journaux, de commenter l'actualité en la transformant, en l'inventant, en la provoquant. On se souvient notamment de la campagne électorale du Captain Cap à Montmartre – « anti-européenne et anti-bureaucratique » –, qu'il avait montée de toutes pièces avec quelques comparses pas moins farfelus. Cette confusion entre la fantaisie et la réalité – qui caractérise précisément la fumisterie, une « école » dont Allais se revendiquait le chef de file – va se développer chez certains monologueurs contemporains, comme Coluche qui se présentera lui aussi aux « érections pestilentielles », Desproges qui plaisantera en scène sur le cancer dont il est réellement atteint, Bedos qui entretiendra son public parfois embarrassé de ses relations avec sa mère. Ceci pour confirmer ce que nous disions plus haut concernant l'énonciateur égocentrique qui encombre son discours et qui veut à tout prix en rester le principal acteur. Je me suis déjà demandé ailleurs si c'était le propre du discours comique que d'imposer à ceux qui s'y livrent cette confusion entre leur personne et leur personnage.

Pour en revenir à Allais, l'ambiguïté ne concerne pas que la personnalité du monologueur qui joue la sincérité, mais également le monde qui l'entoure et qu'il place en décalage constant par rapport à celui dont on parle dans les articles sérieux des mêmes journaux. Il se dégage toujours des textes d'Alphonse Allais une impression d'étrangeté, alors que le cadre qu'il décrit et dans lequel évoluent

ses protagonistes est celui, historique et quotidien, de la fin du siècle. On a effectivement l'impression qu'un glissement insensible a lieu au fil de la lecture et que l'auteur nous entraîne dans un autre monde, un monde parallèle où les vessies sont des lanternes. Ce décalage n'est pas de même nature que celui que créent le fantastique ou le merveilleux entre le rationnel et l'irrationnel, mais il n'est pas inintéressant de rapprocher le comique propre à Allais de ces types de contes qu'il a par ailleurs parodiés. Dans les trois cas, on soumet au lecteur une situation en rupture avec l'ordinaire conventionnel, le bon sens bourgeois et la logique positive qui constituent les piliers de la société sérieuse de cette fin de siècle. Selon l'analyse maintenant classique de Todorov, le lecteur de merveilleux accepte d'emblée cet irrationnel qui ne lui cause ni problème ni angoisse, tandis que les textes d'Allais et de Villiers de l'Isle-Adam continuent à troubler, intriguer, inquiéter jusqu'au moment où ils provoquent cette réaction physique quasi convulsive du rire ou de la peur. Si, dans le fantastique, l'interrogation durera tout le long du texte et même au-delà, au grand dam de la raison qui reste sur un échec insoutenable, chez Allais, l'insolite se résout dans la fantaisie où il avait pris source. Cette récupération, incongrue et rassurante, sous forme de pirouette, liquide dans le rire l'angoisse que le merveilleux évite et que le fantastique intensifie.

Le singulier mélange fiction/réalité qu'opère Allais relativise non seulement la question du *réalisme*, mais aussi les distinctions que l'on peut faire entre les genres qui sont censés respecter l'une ou l'autre norme, à tel point que ses textes deviennent inclassables. En fonction du paradigme que l'on privilégie, on peut facilement soutenir que l'œuvre allaisienne envisagée dans son ensemble constitue un seul conte sans cesse repris, ou une même chronique jamais interrompue. Sous sa plume, la réalité la plus concrète (l'affaire Dreyfus, la question sociale, ses expériences de chimiste) devient fable, et les farces les plus délirantes deviennent réalité. Et Allais d'insister régulièrement sur son « vieil et indéradicable esprit de mystification » ou au contraire sur son honnêteté, sa passion pour la vérité dont il serait, soutient-il, un « pâle esclave ». Au-delà de l'ironie, il montre en tout cas qu'il est parfois bien difficile de conférer du sens aux comportements, aux êtres, aux idées, aux valeurs. Entre la mystification et la poésie, en passant par le témoignage, Allais s'ingénie à créer le désordre, sans pour cela angoisser le lecteur ou bouleverser le monde. Il reste de cette lecture que le monde – sérieux ou pas – est une construction aléatoire qui dépend de l'interprétation toujours approximative que l'on peut lui donner. C'est peut-être en ceci qu'Allais est le plus proche des nouvellistes contemporains qui, comme le décrit Thierry Ozwald, mettent en scène des sujets qui perdent la notion du monde et qui se mettent à douter de l'authenticité de leurs perceptions. Pour Ozwald, cette crise de conscience constituerait – parallèlement à l'échec de l'écriture dont il sera encore question – le topique propre à la nouvelle moderne, tandis que dans les autres types de textes courts auxquels on la compare, comme le conte ou le fabliau, le sujet reste rai-

sonnable dans la mesure où il est capable de connaître le monde et reconnaître autrui. Si, d'après le même critique, *Le Horla* est bien l'archétype de cette nouvelle, on pourrait citer de nombreux textes allaisiens – même sans tenir compte des parodies explicites de récits fantastiques – qui fonctionnent sur les mêmes dispositifs énonciatifs, discursifs, narratifs et où le lecteur voit se distordre – par le truchement d'un protagoniste obsédé, facétieux ou naïf – les rapports que lui entretient généralement avec le monde. À la différence près qu'en recourant à ces dispositifs, Allais les désigne et les démonte, alors que Maupassant les motive, à commencer par son propre état de santé mental.

Si la lecture d'Allais est plutôt désaliénante par rapport à la réalité environnante et l'image plus ou moins vraisemblable qu'en donne la littérature, est-elle en revanche conforme au système de valeurs ambiant ? En effet, Allais ne distille-t-il pas une certaine idéologie au fur et à mesure de ces histoires où s'affrontent systématiquement un farceur et un farcé appartenant souvent à des classes sociales différentes : le bourgeois satisfait, l'artiste misérable, la demi-mondaine arrogante, l'aristocrate désargenté, le clochard, la domestique, le provincial, etc. ? Comme on a souvent évoqué le Moyen Âge à propos de son esprit carnavalesque, on pourrait aussi se demander si les contes d'Allais ne seraient finalement pas le dernier avatar des fabliaux qui ne se départissent jamais de certaines visées morales, de manière cynique et bon enfant généralement. C'est vrai que se dégage de chacune des histoires d'Allais, parfois même de manière explicite à l'intention du lecteur, une leçon de morale rudimentaire en fonction de la mésaventure qui arrive à l'un ou à l'autre des protagonistes, à moins qu'elle n'arrive au lecteur qui tombe dans le piège que lui avait tendu l'auteur, une leçon qui incite tantôt à la confiance, à la compassion, à la résignation, tantôt à la méfiance, à l'individualisme, à la révolte. En fait, malgré « le brassage et le déboussolement idéologique » (l'expression est de Marc Angenot) auquel participe Allais, la structure idéologique qui sous-tend son œuvre reste relativement élémentaire, aussi manichéenne que chez un pamphlétaire à cela près que ses options ne cessent d'alterner. Échangeant systématiquement les rôles de farceurs/farcés, Allais ne s'engage donc en rien dans la mesure où les antagonismes qu'il met en présence se neutralisent pour donner, après quelques textes, une partie nulle entre les protagonistes qui constituent son petit monde, et un non-lieu idéologique par rapport au monde extérieur. Allais bouleverse le monde sans y toucher ou s'y laisser prendre. Faut-il comprendre ce conformisme idéologique comme une garantie donnée à son lectorat quant à l'innocence de ses intentions et au caractère inoffensif de ses initiatives littéraires, ou au contraire un moyen détourné de démontrer – en les renversant – l'égalité des valeurs, de relativiser – en les caricaturant – tous les partis pris et d'encourager en définitive au détachement anarchiste ou au moins pataphysique ? Cette perplexité dans laquelle nous laisse finalement Allais ressemble à celle que nous inspirent les nouvellistes modernes, alors que les auteurs de fabliaux et de contes, d'une part, et de romans, d'autre part, dévoilent davantage – dans leur

simplicité ou dans leur complexité – leurs intentions, qu’elles soient éthiques, idéologiques ou esthétiques.

4. Après avoir passé en revue la question de l’oralité, celle du discours et enfin celle du réalisme qui nous ont permis d’établir certaines correspondances entre la textualité allaisienne et les enjeux de la nouvelle moderne – moins pour pouvoir honorer mon auteur du titre de nouvelliste, un de plus à mettre à son crédit, que pour montrer que le texte court, à l’aube de notre siècle, constitue un champ d’activités littéraires où se posent des interrogations, où se jouent des ambitions, où se livrent des expériences comparables –, j’aimerais revenir, pour conclure, sur la situation du lecteur, qui est finalement la nôtre, devant ces textes auxquels nous conférons tel ou tel statut. Pour faire simple, on peut dire que le lecteur allaisien comme le lecteur de nouvelles contemporaines doivent se préparer à tout parce qu’ils ne savent jamais à l’avance à quoi s’attendre : le premier parce qu’il soupçonne que le texte est conçu comme un piège et que sa vigilance risque d’être prise en défaut, le second parce qu’il se doute que c’est à une expérience inédite que le convie l’auteur qui cherche non pas à le tromper, mais à le déconcerter, à le saisir, à le troubler. Ces principes me semblent liés de la brièveté du texte, car ni la mystification, ni l’initiation ne peuvent se prolonger, sous peine de se dénaturer. Ce sont en fait des lectures exigeantes car elles réclament disponibilité et pénétration alors que le roman laisse le temps au lecteur de se familiariser. La lecture de nouvelles et celle de textes d’Allais sont – pour des raisons différentes, cela s’entend – des lectures instables, déroutantes, parfois frustrantes – ne serait-ce, dans le meilleur des cas, qu’en raison de leur brièveté – qui ne permettent pas que l’on s’y « installe » comme dans un roman. Sans chercher le paradoxe à tout prix, on peut dire qu’Allais, en dépit de sa popularité, est – à l’instar de la nouvelle – réservé aux initiés, ceux qui – sous la virtuosité ou le canular – reconnaîtront le véritable écrivain qui prépare, annonce même une autre littérature que certains taxent de post-moderne. Chez Allais comme dans la nouvelle, nous assistons à un discours en genèse dont nous sommes parfois témoins de l’avortement, pour nous réjouir de l’ingéniosité ludique de l’auteur comique dans un cas, de la beauté du geste de l’écrivain désenchanté dans l’autre cas.

5. Je ne prendrai donc pas trop de risque en concluant qu’il y a bien des affinités – pas seulement historiques, mais *naturelles* (génériques/génétiques) – entre la nouvelle et le discours non sérieux ; il reste seulement à les approfondir, notamment à partir des quelques pistes que je me suis contenté de lancer ici. Mais je prends par contre la précaution de parler de « non sérieux » car il me semble que la nouvelle actuelle a tendance à se transformer en conte – aux yeux de ses lecteurs au moins – au moment où l’humour devient comique, c’est-à-dire franchement ludique, vraiment gratuit, simplement drôle. À mon avis, parce que le co-

mique n'a plus la même notoriété que naguère. Individualiste, désinvolte, désabusée, la dérision moderne consiste surtout à jouer avec le monde de manière à le tenir à distance. Même si l'humour a recouvré sa place dans la littérature sérieuse, c'est-à-dire légitimée, et qu'un romancier en usera dans une certaine mesure pour répondre à l'humeur de ses lecteurs, on n'attend plus du comique de bouleverser notre existence et de nous libérer de nos illusions, ne porteraient-elles que sur la littérature. Le comique ne représente donc plus un moyen privilégié pour renouveler l'esthétique comme c'était encore le cas chez Hugo, dans sa théorie du grotesque en tout cas. Le nouvelliste y recourra peut-être moins volontiers pour cette raison que le comique invaliderait son projet, fût-il précaire, de contester l'ordre établi du monde ou du texte.

Jean-Marc DEFAYS
Université de Liège

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

1. M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*. Paris : Payot, 1982.
2. J.-M. DEFAYS, *Jeux et enjeux du texte comique. Stratégies discursives chez Alphonse Allais*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1992.
3. J.-M. DEFAYS, *Le comique : principes, procédés, processus*. Paris : Seuil (Memo), 1996.
4. G. GENETTE *et al.*, *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986.
5. A. KIBEDI-VARGA, « Genres littéraires », *Dictionnaire des littératures de langue française*, éd. par J.-P. DE BEAUMARCHAIS *et al.*, Paris : Bordas, 1987.
6. T. OZWALD, *La nouvelle*. Paris : Hachette (Contours littéraires), 1996.
7. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.