Jean-Marc DEFAYS

Alphonse Allais : fumisterie littéraire

Bien que les « auteurs gais » aient été légion pendant le dernier tiers du XIXe siècle et que l'on trouve chez de nombreux écrivains présumés sérieux de l'époque des traits qui le sont moins, Allais reste pour beaucoup l'humoriste attitré de la fin de siècle, qui rachèterait toute la gravité, la morosité, la niaiserie de ses contemporains. On évoque son génie comique universel dans ses principes comme dans ses effets ; on se rappelle ses jeux inépuisables avec les mots, sa rhétorique protéiforme, ses propos toujours imprévisibles ; on les associe à la provocation que pratique, de la blague au terrorisme, cette génération d'artistes et d'intellectuels anticonformistes ; et on conclut qu'il est le représentant exemplaire de la fumisterie qui sévit au cours de ces années pas encore folles, mais presque. Cette unanimité sur l'humour d'Allais comporte le risque de sacrifier, sans parler de l'œuvre de ses collègues et prédécesseurs, la variété et l'ambiguïté foncière de la sienne. Par ailleurs, les sémioticiens de maintenant [1] ont succédé aux surréalistes [2] et aux pataphysiciens [3] de naguère pour célébrer, avec des motivations différentes, l'écrivain dont se double cet humoriste et dont l'intérêt sinon la valeur littéraire des textes ne fait désormais plus de doute. Sans dresser un bilan des différents commentaires suscités par les milliers de pages diverses et inégales envoyées par Allais à de nombreux journaux au cours d'une carrière chargée quoique brève, il convient moins de confronter que d'articuler ces statuts d'humoriste, d'anarchiste et d'écrivain sur lesquels l'on revient toujours à propos de cet auteur. Cette question débouche sur la fonction et le fonctionnement du discours comique dans le foisonnement littéraire et idéologique où il tient un premier rôle à l'approche du XXe siècle.

Même si ses contributions à des publications estudiantines et *Le Petit Marquoir*, son premier texte retrouvé et édité par A. Jakovsky, témoignent dès 1875 de quelque intérêt et dispositions pour l'écriture et la presse, il faudra attendre sa trentième année, vers 1885, pour voir Allais s'y livrer assidûment. Entre temps, le jeune provincial et le potache espiègle s'initie à la vie parisienne, se fait des amis dans les milieux chahuteurs des écoles, et pense surtout à s'amuser. L'humour n'est pas encore un style ni un gagne-pain, mais cette fête assez nouvelle (après le traumatisme de la Commune) que l'on mène à grand tapage au sein de groupes qui se font et se défont épisodiquement durant la faste époque de la bohème du Quartier Latin, tels les « Hydropathes » (1878), les « Hirsutes » (1881), et autres « Zutistes » ou « Jemenfoutistes ». Les réunions de ces clubs donnaient lieu à des spectacles avec poésies, chansons et monologues (entre autres, la fameuse scie la « Chanson des Hydropathes »), à d'oiseux mais fratricides débats (dissidences et réconciliations s'enchaînaient), finalement à des pro-

cessions et des chambards en rue au grand dam des « honnêtes gens » généralement pris pour cibles. A ces occasions, Allais devait se montrer un protagoniste zélé, un comparse remarqué, puisqu'en 1880, sans qu'il n'ait encore guère écrit que quelques « combles », calembours et portraits, un numéro de janvier 1880 du journal *L'Hydropathe* lui est consacré, et qu'on lui décerne le titre de « directeur de l'école fumiste ».

Ses rares aptitudes pour les mystifications et les exercices littéraires, son succès auprès de ses compagnons artistes bambocheurs, la fréquentation d'écrivains et d'écrivailleurs vont l'amener petit à petit à transférer son terrain d'action. Il quitte d'abord le club et la rue pour la scène, celle du cabaret du *Chat Noir* que quelques « Hydropathes » entraînés par Rodolphe Salis ouvrent de l'autre côté de la Seine en 1881 et dont Allais devient un des animateurs les plus réputés. Il passe ensuite du cabaret et de la scène à la « une » des journaux, à commencer par celle de l'hebdomadaire aussi intitulé *Le Chat Noir* qui est publié dès 1882 dans la foulée du succès rencontré par le cabaret montmartrois : il y collabore régulièrement à partir de 1885, avant d'en devenir l'année suivante le rédacteur en chef. Dès lors qu'il a abandonné ses études et perdu le support financier de ses parents, ce poste marque son entrée définitive dans la carrière de journaliste. Sa production ne va cesser de s'intensifier, pour déborder puis s'affranchir du cadre du *Chat Noir*, le cabaret comme le journal dont il abandonne la direction la même année que paraît son premier recueil d'« œuvres anthumes » (*A se tordre*, en 1891). Jusqu'en 1900 vont alors se suivre annuellement ces recueils de textes d'abord publiés dans la presse, dans *Le Chat Noir*, mais aussi dans *Le Journal*, où il obtient une rubrique (« La vie drôle », à partir de 1892) et qui l'enverra (en 1894) en reportage aux Etats-Unis et au Canada, dans *Le Sourire* dont il devient rédacteur en chef à partir de 1899, et dans d'autres organes encore (*Le Courrier français, Gil Blas, La Revue blanche,...*). Ces activités journalistiques ne l'empêchent pas d'encore monter des canulars comme celui du Captain Cap qu'il présente aux élections législatives de 1893 avec un programme anti-bureaucratique et anti-européen, profession de foi, propagande électoraliste et réunions politiques à l'appui. L'humour devient néanmoins un métier astreignant pour Allais : pour maintenir le train de vie de grand bourgeois qu'il a adopté depuis qu'il est connu et bien rémunéré, il envoie (souvent à la dernière minute) deux ou trois textes par semaine (contes, articles, échos mondains) aux journaux. Chroniqueur populaire, puis auteur de recueils à succès, il se met finalement, à l'approche de la quarantaine, à écrire des pièces de théâtre (une demi-douzaine, souvent en collaboration, à partir de 1895) et même un ou deux romans (*L'Affaire Blaireau*, en 1898). Même si ces deux genres ne lui réussissent guère, probablement parce que son inspiration est tributaire des conditions matérielles de l'article de journal, on penserait qu'il aspire, toujours au service de l'humour, à un statut d'écrivain à part entière.

Le parcours du chahuteur à l'auteur humoristique, en passant par le fantaisiste de cabaret et le chroniqueur amusant, que l'on a ici rapidemment retracé et que l'on suit dans les textes – consistant d'abord en des transcriptions de gags, d'histoires improvisées, de monologues pour la scène –, ne s'est pas déroulé en dehors de toute tradition ou influence. Après l'impulsion donnée par l'esprit fin de siècle empreint de carnavalesque, de défi, de mystification [4], Allais exploite une série de veines qui alimentent le discours humoristique depuis toujours, depuis le début du siècle, ou seulement depuis quelques années. A commencer par la satire sociale :

en se référant à Henri Monnier (1799-1877), à Eugène Vivier (1821-1900), au Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* (posthume, 1881), F. Caradec décrit cette « jubilation à peindre la bêtise dans tous les milieux sociaux mais chez le petit bourgeois surtout » [5] que l'on retrouve chez les comparses d'Alphonse Allais, Franc-Nohain, Maurice Mac-Nab, Raoul Ponchon. Allais a certainement été inspiré (directement ou non) par le célèbre Monnier pour croquer sur le vif les conversations futiles et vulgaires (encore plus phatiques chez l'auteur des *Diseurs de rien*), pour associer « pataquès parlé et pataquès mental » [6], pour entretenir l'ambiguïté dans la parodie (le couple Monnier-Prudhomme annonçant celui d'Allais-Sarcey) [7], pour créer un jeu avec le texte et avec le lecteur à l'aide de nombreux commentaires métadiscursifs (en note ou en italiques). Monnier devance aussi Allais dans l'humour à froid, le flegme imperturbable et le génie du « nonsense » que tous deux ont pu apprécier lors de plusieurs séjours en Angleterre. Mais, contrairement à son successeur, Monnier ne savait pas composer un texte, bâtir une intrigue, ni retenir l'attention du lecteur (ses éditeurs étaient obligés de procéder à des coupes). Il faut attendre la génération suivante d'humoristes pour voir leurs textes « se raccourcir, s'alléger, se débarrasser du superflu pour ne conserver que l'essentiel » et donner ce « conte [...] serré où souvent tout prépare à une dernière phrase » [8]. Allais représente en quelque sorte le sommet de cette tendance à réduire le texte au maximum d'efficacité dans le déroulement et d'exploitation à la chute.

Parallèlement à ce courant réaliste, le souffle gothique ou fantastique, à la fois au début et au déclin du mouvement romantique, a inspiré aux comiques une version caricaturale – l'humour noir – qui amuse tout au long du siècle, mais particulièrement au temps du *Chat Noir* (Xavier Forneret, Eugène Chavette, Jules Jouy, Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam, Léon Bloy), avant de réapparaître avec les surréalistes. Allais cultive cet esprit sous toutes ses formes, du suspense (para)psychologique le plus angoissant jusqu'au grand-guignolesque le plus sanglant.

Le comique troupier fait son apparition au XIXe siècle en même temps que la conscription qui permet aux jeunes bourgeois et artistes de l'époque de découvrir l'armée. Il connaît sa plus grande vogue vers 1900 (pour disparaître après la première guerre mondiale) dans les cafés-concerts et les revues de music-hall. Les auteurs qui concourent à ce succès sont Jules Noirac, E. Prehel, Alexandre Pothey, Rodolphe Bringer, George Courteline aussi, et plus spécialement Charles-Théodore Leroy (1844-1895). Allais le connaît bien car il est son beau-frère [9], et la renommée du colonel Ramollot l'a certainement encouragé à raconter ses souvenirs de caserne.

Quant à la pornographie et la scatologie qui font aussi beaucoup rire les contemporains, elles se propagent grâce à la loi de 1881 sur la liberté de presse. Allais n'échappe pas à ces thèmes séculaires du comique et, même s'il les aborde souvent à mots couverts et qu'il tombe rarement dans la vulgarité, quelques évocations très précises ne sont compréhensibles (et risibles) que pour un public très averti. En outre, l'œuvre allaisienne est peuplée de danseuses légères, de pensionnaires des maisons closes, de cocottes et demi-mondaines parisiennes qui font les frais comme chez ses confrères de plaisanteries grivoises. Chez Allais cependant, ces thèmes « osés » ne répondent pas seulement au désir de provoquer ou de

plaire, mais restent au service du texte dont ils multiplient les ressources implicites et les possibilités de rebondissements inattendus.

Sa préférence va pourtant à l'humour à vide, sans sujet, sans cible, qui apparaît plus tard. Le *Chat Noir* n'a peut-être pas déclenché ce goût pour l'absurde, l'impossible, l'illogisme, mais a fortement contribué à le mettre à l'honneur et à la mode. L'humour anglo-saxon a joué à cet égard un rôle déterminant à une époque d'anglophilie caractérisée. Au premier chef avec Mark Twain (1835-1910), également journaliste et humoriste, dont il suffit de lire quelques pages pour mesurer l'influence sur Allais : le même détachement ironique par rapport au sujet, que ce soit pour mener un récit ou tenir un exposé ; le même enjouement à manipuler le langage et à parodier celui des autres ; la même familiarité pour s'adresser au lecteur (notamment au moyen d'un prétendu courrier) ; les mêmes thèmes de prédilection comme le spiritisme, les faits divers, les confidences de voyageurs, les déboires de locataires,... ; et enfin le même art à faire du texte et du monde une immense farce où le bon sens n'a plus droit de cité. Le public peut lire dès 1872 des versions françaises de quelques textes de Twain dont la réputation est confirmée en 1900 par le succès du choix de contes traduits en recueil par Gabriel de Lautrec, un jeune confrère qu'Allais avait fait débuter au *Chat Noir*. Allais, qui a lui-même adapté un texte de Twain pour *Le Figaro illustré* (aussi en 1900), a surtout appris ou perfectionné en lisant son ingénieux confrère américain la manière de surprendre ou tromper le lecteur en élaborant des textes qui fonctionnent, par leurs traquenards ou leurs impostures, comme de véritables machinations. Mais il n'a pas été le seul touché par cette vogue du comique absurde auquel s'adonnent aussi Jules Jouy, Eugène Chavette, Rodolphe Bringer, Franc-Nohain, et parmi les plus célèbres Charles Cros, Alfred Jarry, Germain Nouveau [10], et auquel on associera l'humour d'inspiration technique ou scientifique non moins typique de l'époque. Le personnage de l'inventeur ou du savant distrait qui fait son apparition dès le Second Empire dans la littérature amusante [11] est familier au lecteur d'Allais. Les contemporains sont effectivement fascinés par les nouvelles découvertes scientifiques et réalisations techniques qui leur ouvrent ces horizons fabuleux qu'ils exploreront en lisant Jules Verne. Les humoristes vont y trouver également matière à extrapolations et à inventions, en particulier Charles Cros dont les écrits scientifiques sérieux (son génie dans ce domaine n'a été reconnu que trop tard) alternent avec les œuvres les plus farfelues. L'amitié entre Cros et Allais (dès 1876) a été décisive dans la vie et l'œuvre de ce dernier. Il a sans doute écrit ses premiers monologues sur le modèle de ceux de son aîné qui met en scène de misérables bavards aveuglés par leur ingénuïté, leur imbécillité, leur orgueil, mais finalement sympathiques pour leur obstination dans la déraison, ce qui est aussi le lot de nombreux personnages allaisiens. Et persiste également pendant la carrière d'Allais cette passion pour les inventions en tout genre que lui avait communiquée Cros et qu'il introduit dans ses récits en mêlant de manière inextricable la logique et l'imaginaire. Ce délire scientifique est aussi ce qui étonne de prime abord le lecteur des *Œuvres anthumes* et *posthumes*.

Allais participe donc à tous ces courants humoristiques de ses prédécesseurs et ses contemporains, en les résumant, les combinant, les dépassant, mais surtout en en subordonnant les thèmes et les formes au texte dont il améliore la maîtrise au fil des années. Même si les redites et les longueurs ne manquent pas dans cette œuvre qui tiendra toujours de l'improvisation, Allais, à l'instar de Twain, connaît

toutes les ressources, les exigences, les artifices du discours, et sait en tirer le meilleur parti. C'est ici que l'on doit s'interroger sur la dimension littéraire des *Œuvres anthumes* et *posthumes*. Bien qu'elle ne soit pas indépendante du reste, il n'est pas inutile de la souligner dans les œuvres comiques en faisant abstraction un instant de ce caractère et surtout de ce statut de « comiques » qui, pour des raisons de conventions culturelles, occultent, discréditent, annulent l'écrivain aux yeux de nombreux lecteurs (et des auteurs eux-mêmes).

Il devient alors aussi possible que légitime d'effectuer des rapprochements entre certains contes d'Allais et ceux de Maupassant, entre ses tableaux satiriques et ceux de Renard, de même que ses fresques ou inventaires parodiques des discours ambiants peuvent faire penser tantôt aux *Chants de Maldoror*, tantôt à *Bouvard et Pécuchet* ou au *Dictionnaire des idées reçues*, et ses jongleries verbales, quelquefois non dénuées de poésie, à celles de Laforgue, etc. D'une manière générale, l'œuvre allaisienne témoigne également de la désorientation littéraire de l'époque : crise de la mimésis, déconstruction des formes, hybridation des genres, autoréflexivité, inter-textualité exhibée, échec du héros, idéologie du manque, ces traits de la littérature symboliste sont bien attestés chez Allais. La différence est que, chez lui, l'écriture n'est pas suscitée ou dominée par un projet esthétique comme chez les écrivains cités ci-dessus, mais constitue un exercice principalement ludique. La distinction relève moins de la nature que de la finalité de l'activité scripturale, du fonctionnement que de la fonction du discours qu'elle produit ; d'où la difficulté à établir des frontières nettes. Il reste cependant que le texte représente pour Allais une mécanique qu'il actionne à vide pour en éprouver les rouages et les ressorts (linguistiques, rhétoriques, sémiotiques, poétiques), et en révéler le caractère arbitraire. Le jeu auquel il se livre à tous les niveaux du discours entre intégration et transgression des normes, des recettes, des habitudes, de l'attente, des stéréotypes, littéraires et culturels, n'a d'autre fin que cette gratuité obtenue au prix de l'ambivalence paradoxale qui entraîne la dérision jusqu'à l'auto-destruction (du texte, de son énonciateur, de son programme, de son univers) [12]. Cette pratique du texte en trompe-l'œil, chausse-trape et jeu de miroirs, s'il faut malgré tout la rapporter à une esthétique particulière, rappelle les procédés baroques et annonce ceux du post-modernisme.

La portée idéologique de l'œuvre allaisienne à propos de laquelle on parle de transgression, de destruction, d'anéantissement, éveille les mêmes questions. L'auteur devrait-il être compté parmi les anarchistes [13] fin-de-siècle, sympathisants de Ravachol, d'Emile Henry, alors populaires auprès de maint intellectuel, ou parmi ces écrivains pamphlétaires dont le nombre et la virulence caractérisent cette période [14] ? Bien que l'œuvre allaisienne soit parcourue par les courants d'opinion antagonistes de l'époque dans tous les domaines (politique, religieux, culturel, artistique) et que les explosions n'y manquent pas, vu le goût d'Allais pour les produits, les inventions, les contrastes et les gags détonants, les partis pris successifs et contradictoires de l'énonciateur semblent inoffensifs car, alternant sans cesse, ils finissent par se neutraliser dans l'*ex-aequo*. Tantôt anticonformiste (débauché, dissipateur, athée), tantôt réactionnaire (bourgeois respectable, patriote, dévot), l'image que donne Allais de lui-même passe sans cesse d'un extrême à l'autre et relance continuellement l'ambiguïté. On pourrait le soupçonner de renforcer ainsi l'état de choses. Si le rire, cathartique ou subversif, peut libérer, il permet aussi de dénier à un fait, à une opinion, à une attitude, toute signification,

de s'épargner la peine de les comprendre. En outre, les fantaisies d'Allais, littéraires dans ses textes et réelles à Montmartre, lui assurent l'impunité en même temps que la complicité du public... tel le bouffon de la cour [15] qui seul osait critiquer le roi dont il partageait l'intimité [16] et qui assurait sa subsistance. Rappelons qu'Allais est issu d'un milieu aisé et rangé (fils de pharmacien en province), qu'il a délaissé en même temps que ses études pourtant bonnes (en vue de reprendre l'officine de son père) pour suivre la bohème artistique, et que c'est à sa verve comique et au public qui l'apprécie qu'il doit de ne pas déchoir jusqu'à la misère comme nombre de ses anciens compagnons [17].

D'autre part, s'il n'est pas réellement un marginal, ses frasques relevant plutôt du folklore local, et encore moins un révolutionnaire [18]. Allais n'en est pas pour autant « un homme arrivé, salué, décoré [grâce au] bourgeoisisme servile et lâche » [19]. En fait, « Allais est resté strictement fidèle aux doctrines de l'*Ecole fumiste* élaborées par Sapeck et qui lui ont permis de traverser la vie bardé d'une armure pataphysique » [20], et il est connu comme « l'esprit le plus indépendant qui fût » [21], contrairement à plusieurs de ses comparses du *Chat Noir* qui se sont engagés dans la cause nationaliste. C'est ainsi qu'il n'a jamais exprimé son opinion sur l'Affaire Dreyfus : « J'ai mon idée sur tout ça, dit-il, mais c'est mon affaire » [22]. Ce qui ne l'a pas empêché, un jour, de signer une protestation en faveur d'un anarchiste [23]. Pour en revenir au texte, bien qu'il ne soit pas le lieu d'affrontements et encore moins d'arbitrages idéologiques entre les opinions qu'Allais, qui recourt si souvent aux travestissements, endosse littéralement « comme on change de chemise », il ne plaide pas non plus pour un confortable *statu quo*. S'y arrange plutôt une récréation carnavalesque qui permet de prendre conscience de la relativité, voire de la vanité des partis pris, quels qu'ils soient, et de s'en libérer le temps d'une fête avec déguisements et feux d'artifices. L'anarchisme d'Allais, explosif mais inoffensif en surface, au niveau du débat idéologique de ses contemporains, n'est peut-être pas aussi innocent quand, à la longue, il installe sournoisement le doute au fond de l'esprit de ses lecteurs.

Contrairement à ces anarchistes et ces écrivains patentés, après « la déflagration, l'écroulement, l'anéantissement » que provoque le rire [24], Allais ne propose rien, ni un langage inédit, ni un monde différent : « Le rire est suspendu, n'affirme rien, n'apaise rien » [25]. Les termes contradictoires qu'Allais met constamment en présence à tous les plans de son texte et entre lesquels son comique rebondit, il ne tente jamais de réduire leur antinomie en la dépassant à un niveau supérieur, niveau idéologique comme le ferait un pamphlétaire, un satiriste engagé, niveau esthétique comme il le ferait s'il voulait accéder à une écriture originale. Allais n'a aucune de ces prétentions, ni ne pourrait se les permettre car elles entraveraient sa liberté et mettraient fin aux rires. Entre les deux bords, c'est à d'autres fins qu'il jette un pont :

> Or, que faire sur un pont, à moins que l'on y danse tous en rond, ainsi que cela se pratique notoirement sur le pont d'Avignon. *Gaudeamus igitur*, mes frères, et laissons les gens graves souffler ridiculement dans de ridicules baudruches qu'ils considèrent ensuite tels des blocs de Paros [26].

Pas vraiment anarchiste car le divertissement, proclame-t-il à toutes les occasions, est son seul objectif, à moins que ce ne soit le plaisir d'écrire (et de donner celui de lire) ; pas seulement humoriste comme le prouvent certains textes dont

les enjeux littéraires le distinguent de ses confrères, et certains autres qui n'ont manifestement pas été conçus pour faire rire, mais pour dénoncer ou émouvoir (et qui ont valu à Allais le reproche de s'être laisser aller à la sensiblerie) ; pas sérieusement un écrivain puisque son humour ne laisse rien sur son passage, aussi peu de ruines que de promesses d'une parole ou d'un monde neufs. La première mystification d'Allais consisterait à moquer le provocateur, le comique, ou l'écrivain qu'il se refuse d'être à part entière ; et sa dernière subversion d'oser assumer (simultanément ou successivement selon l'idée qu'il se faisait de sa carrière) ces trois rôles à la fois qui lui servent alternativement d'alibis et de prétextes. Clown, kamikaze, mémorialiste (parfois visionnaire) pour la société de son temps, Allais démontre par l'absurde et dénonce par l'ironie autant l'inconsistance et l'artifice des mots que leur singulier pouvoir ; il enseigne que le sérieux et l'humour, comme l'ordre et le désordre, l'art et la science, ne s'opposent pas mais se confondent dans les discours multiples et variés que nous tenons sur le monde ; il décrit par l'exemple la vocation expiatoire et le destin schizophrénique du comique qui, pour soulager ses contemporains, se charge de cette confusion en la provoquant jusqu'à la folie du texte, jusqu'au suicide de l'énonciateur. Heureusement que, comme le phénix, l'humour et l'humoriste renaissent de leurs cendres pour réapparaître la semaine suivante dans le même journal.

NOTES

1. A leur tête, Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 (pour la traduction française), p. 260 et suiv.
2. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, 1940.
3. *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n°17-18 (spécial Rimbaud-Allais), 1954.
4. Cf. la présentation que donnent Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin à leur anthologie *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Corti, 1990. Voir aussi Jean-Marc Defays, « Mystification et démystification chez Alphonse Allais », à paraître dans *French Studies*, juillet 1991.
5. F. Caradec, « Un immense rire », *Magazine littéraire*, Paris, février 1986, p. 34.
6. A.-M. Meininger, Préface à *Scènes populaires, Les Basfonds de la société*, Paris, Gallimard (Coll. « Folio »), 1984, p. 33.
7. « Mystification permanente ou possession véritable » ?, se demande-t-on à sa mort (« Henri Monnier », *Le Moniteur universel* du 10 janvier 1877, cité par A.-M. Meininger, ouvr. cit., p. 29 et 30), alors qu'à ce moment Allais a 23 ans et commence à collaborer à des revues estudiantines.
8. J.-C. Carrière, *Humour 1900*, Paris, « J'ai lu », 1963, p. 90.
9. Pour leurs influences réciproques, voir A. Jakovsky, *Alphonse Allais, le « tueur à gags »*, Paris, Les Quatre Jeudis, 1955, p. 40.
10. J.-C. Carrière, ouvr. cit., p. 313 et suiv.
11. F. Caradec, ouvr. cit., p. 34.
12. Cf. Jean-Marc Defays, « Le texte comme terrain de jeux, stratégie discursive chez Alphonse Allais »,*Critique*, n°521, octobre 1990, p. 802-809.
13. N. Godin le fait figurer à ce tire dans son *Anthologie de la subversion carabinée*, L'Age d'Homme, 1988.
14. Cf. M. Angenot, *La Parole Pamphlétaire, typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
15. « ... ces fumistes, nouveaux bouffons d'un nouveau roi, le bourgeois », B. Sarrazin, ouvr. cit., p. 27.

16. Cf. « Le rire est une rupture [qui] doit rester dans la plus grande proximité avec cela même avec quoi il rompt » ; F. Roustang, « Comment faire rire un paranoïaque ? », *Critique* : « Quatre essais sur le rire », n° 488-489, 1987, p. 8.

17. A la question « Considérez-vous que l'humour est un acte gratuit ? », Allais aurait pu faire une réponse semblable à celle de Daninos (*Tout l'humour du monde*, Paris, 1958, p. 13) : « Je lui expliquai [au journaliste qui l'interrogeait] qu'avec trois enfants, il ne pouvait être question de ça », si ce n'est qu'Allais n'avait qu'une fille et que c'étaient surtout ses excès en tout genre et les goûts de luxe de son épouse (dit-on) qui lui coûtaient cher.

18. D'après H. Juin, Allais n'aurait pourtant jamais caché sa sympathie pour la Commune (« Allais, celui qui ira », *Magazine littéraire*, novembre 1970, n° 46, p. 26-28) ; mais il avait alors seize ans seulement.

19. C'est ce qu'écrit Allais à la mort de son ami Charles Cros : « Que lui manquait-il pour devenir un homme arrivé, salué, décoré ? Presque rien, un peu de ce bourgeoisisme servile et lâche auquel sa nature d'artiste noble se refusa toujours... » (cité par A. Jakovsky – ouvr. cit., p. 92 – qui pense que ce compliment convient aussi bien à son auteur).

20. « Allais et l'engagement », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n°17-18, p. 70.

21. Opinion de Sacha Guitry, citée par F. Caradec, « Biographie », dans A. Allais, *Œuvres anthumes*, Paris, Laffont, 1989, p. XXXVII.

22. Cité par F. Caradec, ouvr. cit., p. XXXVIII.

23. *Ibid.*, p. XLIII.

24. « Sa lecture une fois finie, on sent passer le souffle d'une déflagration. Eclats, gravats ; quelque chose qui s'écroule. Irrémédiablement. Puis un grand silence... Quelque chose a cessé d'exister ; quelque chose d'autre vient de naître à sa place », commente A. Jakovsky (ouvr. cit., p. 7) avec lequel nous divergeons donc concernant la dernière proposition.

25. G. Bataille, *Le coupable*, V, 346, cité par M. Borch-Jakobsen, « Bataille et le rire de l'être », *Critique* : « Quatre essais sur le rire », n° cit., p. 22.

26. A. Allais, « Gaudissart s'amuse », *Pour cause de fin de bail*.