



Belphégor

Littérature populaire et culture médiatique

14 | 2016
Sérialités

Portrait de l'humoriste moderne en *serial rieur*. À propos d'Alphonse Allais

Alain Vaillant



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/740>

DOI: 10.4000/belphegor.740

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Alain Vaillant, « Portrait de l'humoriste moderne en *serial rieur*. À propos d'Alphonse Allais », *Belphégor* [Online], 14 | 2016, Online since 28 August 2016, connection on 19 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/740> ; DOI : 10.4000/belphegor.740

This text was automatically generated on 19 April 2019.



Belphégor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Portrait de l'humoriste moderne en *serial rieur*. À propos d'Alphonse Allais

Alain Vaillant

Le rire moderne, entre actualité et sérialité.

- 1 Deux axes de recherche se croiseront en ces pages. Le premier concerne l'extraordinaire développement de la presse périodique, depuis le XIXe siècle et peut se résumer en ce simple constat : le journal, par les caractères de sa production et l'ampleur de sa diffusion, a profondément modifié l'ensemble des activités sociales, des appréciations et des représentations du monde, projetées toutes ensembles dans une « civilisation » de la périodicité et du flux médiatique¹. Le second axe est la culture du rire, dont le déferlement est l'un des signes les plus reconnaissables de la France post-révolutionnaire². Dans le cadre des industries culturelles qui s'organisent alors à destination du public, on se met à consommer le rire pour lui-même et pour le plaisir qu'il apporte, et non plus seulement pour l'usage qu'on pouvait en faire (par exemple, comme instrument de contestation ou de sociabilité). Mais le rire envahit aussi les entreprises littéraires les plus considérables : à partir de 1830, il n'est en fait guère de grand écrivain, reconnu comme tel par le canon et intégré au panthéon des auteurs classiques, qui n'ait mis le rire au cœur de sa poétique singulière, de manière explicite ou clandestine³. Ce rire moderne obéit à une dynamique idéologique claire. Il s'inscrit dans le long processus de désacralisation de l'autorité qui, après avoir visé la religion puis la monarchie de droit divin à la fin de l'Ancien Régime, touche désormais toutes les formes de pouvoir et l'ordre social lui-même. Mais elle connaît une inflexion et une ampleur nouvelle avec la vague de « désenchantement » ou de « désillusionnement » à l'égard de la société libérale, qui atteint les milieux journalistico-littéraires après l'établissement de la monarchie de Juillet en 1830, et qui confère alors à la culture comique une connotation très nettement anticapitaliste ou, du moins, antibourgeoise.

- 2 Or, on devine aisément que ces deux axes sont étroitement connectés et que, en particulier, l'envahissement de la culture par le rire résulte directement de la nouvelle hégémonie médiatique. Le journal impose en effet, à l'insu des contemporains eux-mêmes, une logique de la *représentation* à laquelle personne ne peut désormais se soustraire : entre le monde et le public s'impose insidieusement la médiation du périodique chargé de mettre en forme et en scène cette réalité pour en offrir le reflet à ses lecteurs. Cette représentation passe par la mobilisation d'un système de clichés et de stéréotypes qui forme le socle culturel commun à tous. Elle vise en outre deux effets pragmatiques opposés, ou plutôt complémentaires. Le premier – désignons-le du mot de *pathétisme* – doit donner au lecteur une illusion d'immédiateté, de présence concrète et charnelle à l'événement et joue sur l'exacerbation des réactions émotionnelles d'indignation ou d'empathie : on le retrouve notamment dans le journalisme politique et, surtout, dans la pratique du reportage qui envahit la presse populaire sous la Troisième République. Le deuxième, au contraire, en dévoilant le processus de représentation, tend à réduire la société toute entière à un vaste spectacle, dont le média se donne pour mission de dénoncer comiquement la facticité, qu'il tourne en dérision et dont il dégonfle le sérieux apparent à coup de blagues et d'effets ironiques de distanciation. De là ce rire proprement médiatique qui, aujourd'hui, envahit les radios, les télévisions, les réseaux sociaux.
- 3 Cependant, au cœur de cette culture comique, une figure nouvelle apparaît à la fin du XIXe siècle, celle de l'humoriste. L'humoriste n'est ni un acteur comique, jouant un rôle de fiction pour provoquer l'hilarité, ni un ironiste, dont la satire indirecte a une fonction de dénonciation politique ou sociale, mais un professionnel du rire qui s'adresse au public en son nom propre et dans le but, explicite sinon exclusif, de le faire rire. Il apparaît d'ailleurs lui-même de façon volontairement ambiguë comme la première victime de son propre rire et pour cette raison, il bénéficie en retour, de la part de son public, d'une authentique popularité. Pour la France, il est incontestable qu'Alphonse Allais, dans les dernières décennies du siècle, a inventé la figure de l'humoriste, à laquelle ses successeurs n'ont cessé depuis d'emprunter directement ou indirectement. Si le « comique absolu » est bien, selon la formule lapidaire de Baudelaire, « l'apanage des artistes supérieurs », Allais est indiscutablement l'artiste majeur du rire moderne, l'un des authentiques génies de la culture française du XIXe siècle, à côté des plus grands écrivains⁴.

Poétique du rire sériel.

- 4 Or, Alphonse Allais, pour l'essentiel, a été un humoriste médiatique : d'abord au *Chat noir*, dont il est très vite devenu l'un des auteurs vedettes puis le rédacteur en chef de 1886 à 1891, ensuite au *Gil Blas* de 1886 à 1892, enfin au *Journal* de Fernand Xau dont il sera à partir de 1892 l'une des signatures les plus populaires. La thèse qui sera ici esquissée est que l'humour, qui envahit la culture de nos sociétés contemporaines, est structurellement lié à la sérialité médiatique et que, pour le domaine français, Allais a incarné sous sa forme la plus pure ce rire sériel qui, ensuite, va essaimer hors de la presse et migrer vers les music-halls, les cabarets, les cafés-théâtres ou les écrans de cinéma.
- 5 Pour comprendre le rire sériel, il convient de revenir aux deux tendances pragmatiques de la presse qui viennent d'être décrites, le pathétisme et la dérision. La même alternative se retrouve dans les deux logiques médiatiques que met en œuvre, par nécessité

fonctionnelle, le journal et qui sont constitutives du mécanisme même de l'écriture périodique : les logiques d'actualité et de sérialité. La logique d'actualité consiste, pour le média, à coller autant que possible à l'événement, à susciter une illusion de simultanéité qui permet au lecteur de participer aux faits eux-mêmes, de les vivre par procuration médiatique. Cet effet d'actualité s'impose tout particulièrement, bien sûr, dans les périodes de révolution, de guerre ou de crise majeure, mais il est aussi constamment utilisé dans le traitement des faits divers. Cependant, parallèlement, le journal cherche à créer un phénomène d'accoutumance (ou de fidélisation) grâce à la sérialité. À l'opposé de l'actualité, la sérialité vise à établir une régularité, à susciter un rythme de consommation par le retour des mêmes rubriques, par la satisfaction des mêmes attentes, si bien que le plaisir de repérer cette régularité et cette identité, précédé de l'attente de ce plaisir, finit par constituer la principale jouissance que le lecteur retire du journal.

- 6 Tout média, d'ailleurs, doit combiner, selon des dosages variables, l'actualité et la sérialité ; le lecteur, chaque jour, attend le moment de lire son journal, mais il escompte de cette lecture toujours recommencée l'excitation supplémentaire d'y trouver les nouvelles aussi spectaculaires que possible. L'idéal, bien sûr, consiste à sérialiser l'actualité. Le journal y parvient par exemple grâce au sensationnalisme, transformant le moindre fait divers en événement à rebondissements, dont le public est invité à retrouver les épisodes jour après jour. Cette fois dans le domaine de la fiction, le roman-feuilleton repose sur le même mécanisme conciliant le retour attendu du même avec le suspens suggéré par le célèbre « à suivre ». Enfin, l'invention médiatique la plus géniale, à la fin du siècle, est celle des compétitions sportives qui, grâce à l'organisation d'épreuves à étapes ou à éliminations successives, sérialise à volonté l'information la plus brûlante et la plus spectaculaire qui soit : en 1903, la création du Tour de France par le journal *L'Auto* reste le type inégalable, qui fait parfaitement comprendre l'extraordinaire invasion de notre omniprésente culture médiatique par le modèle sportif. Cependant, lorsqu'il n'est pas possible de fondre les logiques actuelle et sérielle, une répartition des rôles et des espaces se fait naturellement dans l'espace du journal. Alors que la politique et les informations générales, placées en haut de page dans le quotidien du XIXe siècle, sont liées étroitement à l'actualité, les rubriques culturelles, logées dans le rez-de-chaussée du feuilleton, ont une vocation plus prononcée pour la sérialité.
- 7 Quant au rire médiatique, il est lui-même partagé entre actualité et sérialité. Pendant la Révolution, il a d'abord été mis au service du combat politique et de la satire militante, et il assure cette fonction de contestation et de satire immédiate pour autant que la censure le lui permet. Le rire d'actualité domine donc, notamment par le biais de la caricature, et c'est à ce titre qu'il fait l'objet de multiples mesures législatives ou administratives qui s'efforcent d'en limiter la nocivité. Le rire sériel, lui, n'apparaît qu'en toile de fond, et de deux manières différentes. D'une part, il enveloppe d'un air de discrète moquerie le style ironiquement distancié qui caractérise alors aussi bien la chronique que le feuilleton culturel, les deux genres phares du journalisme littéraire au XIXe siècle. De l'autre, il nourrit la masse des microformes journalistiques (logogripes, rébus, blagues, histoires drôles, etc.) qui servent à emplir les colonnes de la petite presse et assurent souvent une fonction de bouche-trou lorsque la matière fait défaut. Mais ici, la fragmentation du journal en une multitude de petits textes autonomes, à l'intérieur d'un même numéro, affaiblit inévitablement l'effet de sérialité d'un numéro à l'autre ; là, cet effet de sérialité ne relève que d'un sentiment de continuité stylistique induite par une constante tonalité

ironique, dans des articles dont la mission avouée est néanmoins de rester au plus près de l'actualité culturelle.

- 8 Il faut donc attendre le récit humoristique tel qu'il est fixé à la fin du siècle, notamment par Alphonse Allais, pour que les professionnels du rire littéraire prennent pleinement conscience des potentialités comiques de la sérialité⁵. En l'occurrence, la trouvaille d'Allais, indépendamment de son génie comique lui-même, consiste à exploiter l'analogie profonde qui rapproche la sérialité et l'émotion comique. Comme on l'a vu, le plaisir de la sérialité est un plaisir de la reconnaissance. On s'attend à retrouver un personnage, un schéma fictionnel, une atmosphère, une structure thématique, parfaitement connus et identifiés comme tels, et la jouissance de l'identification, qui est de nature fondamentalement émotionnelle, ne dépend que très partiellement des qualités intrinsèques de ce personnage, de ce schéma, de cette atmosphère ou de cette structure. C'est pourquoi il est si difficile de communiquer et, a fortiori, d'expliquer l'effet produit par un élément de la série (qu'il s'agisse d'un roman, d'un film ou d'un épisode de télévision) à quiconque ignore la série et ne peut partager le plaisir de l'attente.
- 9 Or, il en va exactement de même pour le rire. On rit toujours parce qu'on s'est par avance apprêté à rire : soit parce qu'on est en compagnie d'un rieur patenté ou du moins d'une personne dont l'œil qui frise fait attendre un trait malicieux, soit parce qu'on a spontanément identifié une situation ou un procédé comique répertorié dans sa mémoire, soit parce que, dans le cas du rire nerveux, on réagit spontanément à une situation de stress ou d'angoisse, soit parce que, dans le cas du rire tendancieux, on est inconsciemment poussé à rire et à se moquer, soit enfin, tout simplement, parce qu'on est venu assister à un spectacle comique et qu'on espère bien en avoir pour son temps et pour son argent. On a tort d'insister sur l'effet de surprise nécessaire au rire. Il est vrai qu'on ne pourrait pas rire si l'on savait exactement comment et quand le rire va être déclenché. Mais on rirait encore moins si l'on ne savait pas, plus ou moins confusément, que, à un moment ou à un autre, d'une manière ou d'une autre, le rire allait être déclenché. Le rire implique à la fois la certitude de l'attente et l'incertitude, parfois d'ailleurs très minime, sur les modalités ainsi que sur le moment de sa satisfaction. Or, le comique sériel tire toutes les conséquences de ce processus, où l'attente elle-même finit par importer davantage que ce qui y met fin en déclenchant le rire. La sérialisation du rire n'est en somme qu'une sophistication du comique de répétition, où l'effet d'accumulation produit par le retour du même élément risible est amplifié par l'excitation de l'attente.
- 10 Chacun a d'ailleurs pu en faire la constatation, en regardant à la suite une série de numéros du *Chat noir*, ou de *L'Os à moelle*, ou de *Charlie-Hebdo*, ou des *Guignols de l'info*. Le plaisir comique qu'on en retire est rarement aussi intense que celui qu'on en escomptait, sur la foi de leur réputation ou de son propre souvenir. Cette déception s'explique sans doute, mais non pas totalement, par le décalage temporel qui, rendant très vite toutes les allusions à l'actualité incompréhensibles ou, du moins, indifférentes au lecteur ou au spectateur, est le plus souvent mortel pour le comique. Mais, davantage encore, c'est la consommation continue et massive de ces numéros qui crée un sentiment de banalisation et surtout de saturation, privant du même coup du plaisir né du manque, de ce désir de rire qui se satisfait d'autant plus voracement que l'attente a été longue. À la limite, dans le cas du rire sériel, il suffit au rieur de se retrouver face à un numéro de la série pour que le plaisir comique éprouvé successivement à chaque numéro lui revienne inconsciemment à l'esprit, si bien qu'il ne sait jamais tout à fait s'il rit du procédé qu'il a

sous les yeux ou de l'accumulation de tous les rires qui l'ont précédé et que sa mémoire involontaire ramène spontanément à la surface.

- 11 Et, bien sûr, le mécanisme de la sérialisation est d'autant plus efficace s'il est littéralement incarné par la figure de l'humoriste. C'est précisément le phénomène que note Jules Renard dans son *Journal* à l'occasion d'une conférence d'Alphonse Allais, dont on comprend bien vite qu'il l'a très peu préparée et qu'il n'a d'ailleurs à peu près rien à dire : « Conférence d'Allais. Il s'avance, une main dans la poche gauche. On sent que le public, nombreux, trouve déjà que c'est drôle⁶ ». Mais, pour parvenir à ce résultat, il faut avoir derrière soi une quinzaine d'années de publication ininterrompue dans la presse, la fabrication patiente, de récit en récit, d'une image de blagueur invétéré. Car, à la différence de ses principaux confrères et concurrents en matière d'humour, Tristan Bernard ou Alfred Capus, Allais n'est pas essentiellement un homme de théâtre, mais un inlassable fournisseur de copie ; son humour ne repose pas sur les « mots d'auteur », sur ces sentences ironiquement frappées qui, grâce à leur bon sens lapidaire, sont censées mettre les rieurs du côté du personnage (et, à travers lui, de l'auteur), mais sur des « *gimmicks* », sur des procédés, des tics ou des motifs qui n'ont pas de valeur en soi mais dont la fonction est de désigner la *manière* de l'humoriste et d'esquisser en creux, par la régularité même de leur retour, sa vraie personnalité.
- 12 Car l'humour sériel ne conduit pas seulement au rire. Entre l'humoriste et son public à qui il fournit *régulièrement* son lot de réjouissance escompté, il se tisse des liens puissants. Ils sont d'abord fondés sur la gratitude – : le public éprouve de la reconnaissance à l'égard du comique qui lui apporte si fidèlement du bonheur, qui utilise son intelligence et son métier pour « faire l'imbécile » et provoquer un rire d'adhésion. À la différence de l'ironie classique qui distancie et déstabilise, l'humour du journal suscite un sentiment de connivence, voire de secrète affinité. Et, là encore, l'émotion latente induite par ce lent processus de familiarisation finit par compter davantage que le mécanisme comique lui-même. On rit *avec* Alphonse Allais parce qu'on est heureux de partager son intimité, et que le refus de rire, ou au moins de sourire, susciterait un refroidissement, une impression de malaise ou d'éloignement auquel on ne peut se résoudre affectivement. On préférera donc, pour conjurer ce risque, rire de confiance. Là encore, c'est Jules Renard qui, avec un mélange d'admiration et de commisération, trouve les mots les plus justes : « Oui, mais quelle doit être la vie d'Allais ! Il faut qu'il garde toujours son air abruti, qu'il se laisse taper sur le ventre, qu'il écoute sans broncher les “ est-il rigolo, ce type-là ! ” du premier venu⁷ ».

Alphonse Allais, archétype de l'humoriste sériel.

- 13 Pour illustrer ces observations générales, il reste à présenter rapidement, à titre de spécimens tirés de l'œuvre très abondante d'Alphonse Allais, les dix-huit chroniques qu'il publie en 1892 dans *Le Journal*. Fernand Xau a lancé ce nouveau quotidien le 28 septembre 1892 à partir d'une formule dont il revendique l'originalité dans son premier numéro : « unir le journal littéraire au journal d'informations ». En fait de littérature, Xau s'inscrit dans la lignée de la petite presse du Second Empire, faisant se succéder dans ses colonnes des textes majoritairement légers et spirituels, signés de noms connus et susceptibles d'attirer le chaland – parmi lesquels, précisément, ceux de Jules Renard et Alphonse Allais.

- 14 Allais y place donc dix-huit textes du 29 septembre (dès le deuxième numéro) au 21 décembre : en tout, un en septembre, neuf en octobre, quatre en novembre, quatre en décembre. Six seulement d'entre eux ont été repris, d'ailleurs dans le désordre, dans les recueils qu'il publie parallèlement : « Le Perroquet » (29 septembre), « Idylle moderne » (4 octobre), « Intelligence des bêtes⁸ » (15 octobre), « *The Meat-land* » (22 octobre), « Han Rybeck ou le coup de l'étrier » (24 octobre) dans *Pas de bile!* (1893), « Une excellente affaire » (13 octobre) dans *Le Parapluie de l'escouade* (1893 également). Du journal au recueil, les titres ne sont pas plus respectés que l'ordre de publication : « Une excellente affaire » est devenu en livre « Café d'affaires » et n'a donc aucun rapport avec la nouvelle du même nom, toujours dans *Le Parapluie de l'escouade* ; « Intelligence des bêtes » s'est transformé en « Un fait divers » (mais y a perdu ses quatre premiers paragraphes). En outre, en 2003, trois autres textes seulement ont été sélectionnés par François Caradec pour son édition des *Œuvres posthumes* dans la collection Bouquins : les chroniques des 19 et 24 novembre et du 1^{er} décembre. Onze chroniques n'ont donc jamais été rééditées depuis leur première parution dans *Le Journal*.
- 15 Deux conclusions s'imposent à partir de ce bref survol. D'une part, comme pour tout auteur, la consultation des textes journalistiques d'Allais en recueil, à laquelle nous sommes concrètement contraints, ne rend absolument pas compte de l'œuvre (ni de sa totalité, ni de sa genèse, ni de sa physiologie). Il faut d'ailleurs noter que, à partir de la publication du troisième le 6 octobre, presque tous les textes sont publiés sous un titre commun (« La vie drôle »), qui crée *ipso facto* un effet de sérialité : or, ce titre de rubrique disparaît logiquement au passage en recueil. D'autre part, la plupart des récits qu'Allais a retenus pour la publication en volume et qu'il considérait sans doute comme les plus aboutis ont paru dans les premiers numéros : tout se passe comme s'il avait pris soin, au début de sa collaboration au *Journal*, de gagner son public mais qu'il s'était contenté, ensuite, d'entretenir ce lien par des textes plus hâtivement écrits où, cependant, on ne manque pas de reconnaître dès les premiers mots la patte de l'humoriste et qui, pour cette raison, devaient provoquer un rire dont les lecteurs étaient résolus par avance à ne pas être avares. Il n'y a donc pas lieu de penser que les articles plus récents étaient moins drôles – la popularité et l'importance croissante d'Allais au sein du *Journal* prouvent le contraire – mais que, à l'inverse, l'effet de sérialité jouait déjà à plein et suffisait à entretenir le rire.
- 16 Chargé d'imposer d'emblée l'univers de l'auteur et son comique, le premier texte (« Le Perroquet ») offre un festival de procédés allaisiens. L'histoire, faussement autobiographique, montre un Allais revenant du Havre, en compagnie de sa tendre amie et d'un perroquet obstinément muet, que la dite demoiselle a acheté étourdiment à un matelot passablement filou ; mais l'affaire se termine bien, puisque le perroquet, sérieusement enivré par Allais, finit la nouvelle en entonnant « le refrain bien connu » : « J'avais mon pompon / En revenant de Suresnes ». On retrouve un ensemble de motifs qui génèrent autant de sous-séries à l'intérieur des dix-huit textes du *Journal* de 1892 comme de l'œuvre entière d'Allais : le registre animalier, la dérision du pédantisme pseudo-scientifique (le navire du matelot est victime d'une « cessation cholériforme du service »), une misogynie joviale et bon enfant, la scène de joyeuse beuverie (passage obligé pour cet humour fin de siècle où l'alcoolisme est presque érigé en vertu laïque et républicaine). À ces motifs s'ajoutent, dans les autres chroniques de 1892, quelques incontournables personnages récurrents. Les chroniques du 6 et du 26 octobre s'amuse à aux dépens du critique Francisque Sarcey, souffre-douleur attitré qui joue dans l'univers

allaisien un rôle équivalent à celui de Johnny Halliday à la grande époque des Guignols. Celle du 22 octobre donne au contraire le beau rôle à Albert Caperon *alias* Captain Cap, figure pittoresque du Tout-Paris fumiste, grand buveur devant l'éternel et mystificateur encore plus éhonté qu'Allais lui-même, que, cette fois-là, il tente de convaincre de l'existence des carrières de viande (des « *meat-lands* ») qu'il aurait découvertes au cœur de la forêt vierge canadienne.

- 17 Cependant, davantage même que par la répétition de ces motifs ou de ces personnages familiers, l'effet de sérialité est produit grâce au retour de quelques procédés micro-ou macrostructuraux faits pour suggérer immédiatement au lecteur qu'il a affaire à *du* Allais.
- 18 Sur le plan générique, la très grande majorité des textes, à l'exception de quelques récits d'allure autobiographique comme « Le Perroquet », se présentent comme des reprises parodiques de rubriques journalistiques ou d'articles d'actualité. Se succèdent ainsi, par ordre d'apparition, le feuilleton théâtral (le 6 octobre, où Allais feint de s'inspirer de Sarcey pour suggérer de remplacer les comédiens par des chiens savants), le débat médical (le 9 octobre, où l'on apprend un *scoop* sensationnel : c'est l'homme qui contaminerait le bacille de Koch, et non l'inverse), le fait divers (le 15 octobre, où un chien peureux mais rusé parvient à effrayer des voleurs qui s'enfuient par les toits, car « les cambrioleurs se sauvent toujours par les toits, dès qu'ils sont surpris »), la découverte scientifique (le 22 octobre, avec les carrières de viande déjà évoquées), l'attaque *ad hominem* (le 26 octobre, toujours contre Sarcey, et le 6 novembre, où la cible est cette fois le journaliste jardinier du *Temps*, le gentleman-farmer M. de Cherville), l'interview judiciaire (le 29 octobre, où Allais est censé interroger une criminelle célèbre, sur le modèle des interviews imaginaires qui se perpétue aujourd'hui au *Canard enchaîné*), la lettre ouverte (le 24 novembre, dans une réponse au journaliste Docquois à propos de son amour des animaux, surtout grillés ou braisés), l'appel à la révolte populaire (le 1^{er} décembre, en réponse à la nouvelle selon laquelle les Rothschild se seraient accaparé le « zinc », qu'Allais s'amuse à confondre avec le « zinc » sacré des comptoirs de cafés), le charity-business des dames patronnesses (le 10 décembre, où la bien nommée Angèle Battopieu se propose d'emmener au fin fond de l'Afrique quelques dames patriotiques pour « apporter à nos vaillants soldats les consolations d'une rude campagne et une foule de *chatteries* auxquelles M. Calmette [Gaston Calmette, le directeur du très mondain *Figaro*] ne songeait certainement pas » et le 21 décembre, où la baronne Patan de Rouspétance, « présidente de l'œuvre des vieux bouts d'allumettes en bois », veut fournir du chauffage aux pauvres grâce à la récupération des allumettes utilisées).
- 19 Pour cette pratique humoristique du faux journalisme, qu'on retrouvera aussi bien dans *L'Os à moelle* de Pierre Dac que dans le *Journal des nuls* ou, aujourd'hui encore, dans *Groland.con* de Canal plus, on peut parler de *sérialisation parodique de l'actualité*. La parodie évide le journalisme de sa fonction médiatique d'information ou d'animation du débat public, pour n'en garder que les tics dont le retour même, détaché de toute actualité authentique, souligne le dérisoire et le ridicule. Par essence, la parodie, qui vise à ramener la diversité changeante du réel à un seul trait, indéfiniment répété et lourdement appuyé, implique la sérialité : l'effet parodique, pour fonctionner, doit être renouvelé au moins une fois, et gagne à l'être le plus souvent possible.
- 20 D'un point de vue stylistique, avec « Angèle Battopieu » et « la baronne Patan de Rouspétance », on a aussi immédiatement reconnu le procédé le plus massif d'Alphonse Allais : le calembour, qui vise, prioritairement mais non exclusivement, les noms propres. L'œuvre nombreuse d'Alphonse Allais offre une galerie réjouissante d'handicapés

patronymiques : Raoul de Montcocasse, Maurice Boisflambard, Harry Cover, Vincent Desflemmes, M. Lecoq-Hue, Alcide Toutaupoil, le capitaine Lemballeur, le pharmacien Hume-Mabrize, le duc Honneau de la Lunerie, etc. Dans *Le Journal* de 1892, il faut faire un sort particulier au « conte islandais » publié le 24 octobre, « Han Rybeck ou le coup de l'étrier » ; le héros éponyme, double clin d'œil au *Han d'Islande* délirant de Victor Hugo et au dramaturge Henri Becque, parvient à contrecarrer les projets monstrueux du duc norvégien Pollalek VI, qui a imaginé d'accoupler des loups et des phoques, pour produire « des bêtes étranges qu'il nommait déjà des *loups-phoques* ».

- 21 On l'aura constaté : les calembours sont toujours très appuyés, sans recherche ni finesse excessive, et souvent même passablement approximatifs. Mais c'est une autre caractéristique du rire sériel : plus il est bête, plus il fait rire, dans la mesure où sa bêtise même, au moins apparente, met en valeur l'audace de l'humoriste, sa force de provocation, son renversement des codes habituels du lisible et du publiable. Car la sérialité ne produit pas seulement un effet de répétition, mais d'accumulation et d'amplification. Aux calembours toujours plus minimalistes et sommaires, le lecteur ne doit cesser de penser, avec un mélange d'excitation et de jubilation : « jusqu'où osera-t-il aller ? ». Si bien que l'humoriste est obligé de pousser le bouchon toujours plus loin, de se parodier puis de se caricaturer lui-même, pour ne pas décevoir son public. Il est alors pris dans une sorte d'emballlement, dans un engrenage infernal dont il lui est bien difficile de se sortir autrement que par un silence total. Aussi les professionnels du rire ont-ils intérêt, sur le plan artistique, à mourir brusquement et prématurément : comme le firent Alphonse Allais (à 51 ans, en 1905, d'une embolie) puis, après lui, Fernand Raynaud (1973), Francis Blanche (1974), Coluche (1986), Desproges (1988).
- 22 Paradoxalement, la sérialité devient ainsi, dans le domaine de l'humour, le principal moteur du processus de subjectivation, le moyen pour l'artiste d'affirmer sa singularité et de prendre sa distance à l'égard d'une culture de plus en plus standardisée. Au-delà des mécanismes textuels les plus divers qu'elles mettent en œuvre et qui, pris isolément, appartiennent à l'arsenal banal du comique professionnel, les chroniques d'Alphonse Allais imposent avec un génie roublard son personnage de provocateur public, son image de bonimenteur à bagou, de *fumiste* imperturbable pour qui aucune blague n'est de trop, aucune institution n'est sacrée, aucun sérieux ne doit résister à la sagesse bonhomme du sens commun. L'humoriste offre alors à son public le bonheur de partager avec lui une mystification dont tout le reste du monde est condamné à faire les frais : comme le dira d'une formule très juste André Breton, dans son *Anthologie de l'humour noir*, Allais a élevé la mystification « à la hauteur d'un art⁹ ».
- 23 Peut-être a-t-il aussi, comme Breton l'affirme encore, « traqué, sous leur mille formes, la bêtise et l'égoïsme petit-bourgeois qui culminèrent de son temps¹⁰ » ; mais il a surtout, sous l'aspect séduisant d'un scepticisme blagueur, renvoyé à la culture petite-bourgeoise de la Troisième République son image la plus séduisante, pour ainsi dire sa figuration héroïque ; c'est pourquoi l'humour de type allaisien, décliné en une infinité de suites et de séries, dans les livres, les journaux, les films, formera pendant près d'un siècle le socle de la culture française (abusivement dite « franchouillarde ») du rire, avant d'être concurrencé ou supplanté, depuis quelques décennies, par des traditions plus exogènes.
- 24 De là une ultime contradiction, qui tiendra lieu de conclusion. Le rire sériel, aussi contestataire et provocateur qu'il soit par les cibles qu'il se choisit ou par les moyens auxquels il recourt, tend au conformisme, du fait même de sa sérialité. Car il faut bien que le lecteur, parvenu au terme de la chronique humoristique, ait l'envie de connaître la

suivante, qu'il l'attende avec impatience et plaisir ; or ce désir repose sur sa complicité idéologique et émotionnelle avec l'humoriste. D'où le rôle particulier qu'y joue la chute ; elle ne vise pas seulement, comme dans tout texte comique ou ironique, à apporter une ultime pointe, un mot drôle, le dévoilement d'une situation ou d'une signification risible qui permette de terminer sur un éclat de rire inattendu. Elle ne se contente pas de faire rire, mais elle doit rassurer, apporter du bonheur, recréer la connivence joyeuse entre les rieurs, une fois passée la perturbation de la moquerie. De là, chez Allais, les scènes finales de cafés, de blagues entre copains, de réconciliations entre Monsieur et Madame : leur fonction est dans tous les cas de rétablir l'harmonie et l'euphorie collective, après le trouble induit par la mystification. L'humour sériel procure de l'euphorie, parce que la fonction sociale de la sérialité est d'être euphorisante, visant à compenser l'angoisse de toutes les incertitudes à venir par la reproduction d'un plaisir prédéterminé. Mais on devine que, entre la critique dysphorique du réel que comportent l'ironie et l'euphorie rassurante de la sérialisation, il s'instaure une tension, un conflit latent qui explique la fonction inévitablement ambiguë de l'humour sériel dans nos sociétés modernes, entre contestation et conformisme.

- 25 Pour son compte, Alphonse Allais s'est débarrassé une fois pour toutes du problème en décidant, comme son double fictionnel Axelsen, de « [considérer] le réel comme nul et non avenu » et de « [vivre] dans une éternelle ambiance de rêve et de blague¹¹ ». Venu du *Chat noir* et de la bohème parisienne, il échappe au conformisme par la fantaisie ou la poésie, qui circulent souterrainement jusque dans les blagues à l'allure la plus anodine. D'autres le font en outrant toujours plus la provocation agressive de leur rire, entraînés dans une spirale dont la violence même finit par les exclure, à un moment ou à un autre, du jeu social. Dans tous les cas, on est bien obligé de conclure à une contradiction inhérente à la culture moderne de l'humour, en constatant que si la sérialisation a apporté au rire une énergie comique d'une intensité inconnue jusque là, le rire s'est trouvé dans le même mouvement contraint de se prémunir, à chaque instant et à son corps défendant, de la force insidieusement anesthésiante de la sérialité.

NOTES

1. D'où l'expression de « civilisation du journal », donnée comme titre à une histoire récente de la presse au XIXe siècle (*La Civilisation du journal*, Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant [dir.], Paris, Nouveau-Monde éditions, 2012).
2. Voir *Le Rire moderne*, Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve (dir.), Nanterre, Presses de Paris Ouest, « Orbis litterarum », 2013.
3. Pour en finir avec les autoréférences, je me permets de renvoyer encore à deux de mes récents ouvrages : *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2007 ; *Le Veau de Flaubert*, Paris, Hermann, 2013.
4. Sur Alphonse Allais, voir : François Caradec, *Alphonse Allais*, Paris, Belfond, 1994 ; Jean-Marc Defays, *Jeux et enjeux du texte comique. Stratégies discursives chez Alphonse Allais*, Tübingen, Max

Niemeyer Verlag, 1992 ; *Alphonse Allais, écrivain*, Jean-Marc Defays et Laurence Rozier (dir), Saint-Genouph, librairie Nizet, 1997.

5. Tout comme Conan Doyle en découvre les ressources romanesques, presque exactement à la même époque, pour les aventures de son héros Sherlock Holmes : voir Bruno Montfort, « Sherlock Holmes et le “plaisir de la non-histoire” », dans *Poétique*, 1995, n° 101, p. 47-67.

6. Jules Renard, *Journal*, Léon Guichard et Gilbert Sigaux (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 564.

7. *Ibid.*, p. 219.

8. Dans le journal, le titre complet de la chronique est *Préambule oiseux. Intelligence des bêtes. – Encore des cambrioleurs ! – Un chien mêlé. – Voleurs volés.*

9. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966 [1939], p. 222 (pagination donnée d'après le volume du *Livre de poche* [1970]).

10. *Ibid.*, p. 221.

11. Alphonse Allais, *Blagues*, dans *Œuvres anthumes*, François Caradec (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 200.

INDEX

Mots-clés: Rire, comique, moderne, actualité, sérialité, Alphonse Aillais

AUTHOR

ALAIN VAILLANT

Alain Vaillant est professeur de littérature française et directeur du Centre des Sciences de la Littérature Française (CSLF) à l'université Paris Ouest. Il est spécialiste du romantisme, de poétique historique, d'histoire de la poésie et d'histoire des institutions littéraires au XIXe siècle (en particulier, de la presse et de l'édition) ; plus généralement, il est un théoricien de l'histoire littéraire. Ces dernières années, il a consacré une partie de ses recherches à l'anthropologie et à la culture du rire. Ses plus récents ouvrages sont : *Baudelaire poète comique*, Rennes, PUR, 2007 ; *L'Histoire littéraire*, Paris, Colin, coll. « U », 2010 ; *Baudelaire journaliste* (anthologie), Paris, GF-Flammarion, 2011 ; *Le Veau de Flaubert*, Paris, Hermann, 2013 ; *L'Art de la littérature*, Garnier, 2016 ; *La Civilisation du rire*, CNRS éditions, sous presse. Il a dirigé une douzaine d'ouvrages collectifs : tout dernièrement, *La Civilisation du Journal, histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle* (avec Dominique Kalifa, Philippe Régner et Marie-Ève Thérénty, chez Nouveau Monde éditions, 2011), le *Dictionnaire du romantisme* (CNRS éditions, 2012), *L'Esthétique du rire* (Presses universitaires de Paris Ouest, 2012), *Le Rire moderne* (Presses universitaires de Paris Ouest, 2013).