

PARIS ET LE COMIQUE FIN-DE-SIECLE

Pour célébrer en 1885 le transfert de son cabaret Le Chat noir du 84, boulevard de Rochechouart, devenu trop exigü, au 12, rue de Laval (aujourd'hui rue Victor-Massé), Rodolphe Salis a demandé à un groupe de ses fidèles de défiler à l'ébahissement des badauds depuis les anciens locaux jusqu'aux nouvelles installations. Cette ficelle publicitaire, on s'en aperçoit rétrospectivement, a marqué un moment charnière dans l'évolution non seulement de Montmartre comme lieu de divertissement mais aussi de « l'esprit fin-de-siècle », incarné notamment dans les contes et nouvelles comiques publiés par les auteurs qui s'y retrouvaient. Car si Le Chat noir du boulevard de Rochechouart, ouvert en 1881, avait à l'origine comme noyau les jeunes artistes « fumistes » qui s'étaient regroupés dans le Quartier latin sous le nom d'*Hydropathes*, le nouvel emplacement tendait à attirer une clientèle plus diverse et plus « grand public ». La découverte de Montmartre comme espace limitrophe, à la fois centre et marge, lieu d'encanaillement pour les bourgeois, coïncide avec l'épanouissement et la transformation du récit comique à la fin du siècle. Cette communication se propose de suivre l'évolution du récit comique bref pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, d'un rire comme force moralisatrice à un rire déchaîné et populaire, en insistant sur le rôle de Paris comme catalyseur ou repoussoir.

Les figures de proue du renouvellement du rire dans les années 1880 et 1890, qui venaient souvent de province, étaient, malgré la diversité de leurs perspectives, unies par un sentiment de marginalité par rapport à la modernité qui avait bouleversé le vieux Paris qui hélas n'était plus. Alphonse Allais, né à Honfleur, Georges Courteline, tourangeau, George Auriol, natif de Beauvais et d'autres trouvaient dans Le Chat noir une convivialité et une loufoquerie qui inspiraient une œuvre distincte du comique pratiqué jusqu'alors en France. Pourtant, il est rare que ces écrivains d'origine provinciale ou les auteurs comiques nés à Paris comme Armand Silvestre situent leurs textes dans la capitale ou encore moins décrivent la physionomie de la ville telle qu'on la trouve chez Balzac ou Zola. Paris reconstruit et élargi, percé par les grands boulevards et éclairé au gaz, retentissant du fracas des omnibus et tramways hippomobiles, qui devait accueillir bientôt l'Exposition universelle de 1889 et son indélébile marque de la modernité, la Tour Eiffel, a été pour ces écrivains, on peut bien l'imaginer, un lieu de deuil des vieux quartiers et des rythmes de vie. La revue *Le Chat Noir* fondée par Salis pour promouvoir son cabaret réunissait ces écrivains qui, comme les bons bourgeois qui allaient fréquenter le nouveau site, cherchaient une échappatoire face aux signes de modernité qui faisaient accroître la vitesse et le stress de la ville transformée par Haussmann.

Il est vrai que le récit comique, depuis le début, est souvent encadré par le voyage hors de Paris, car le rire est traditionnellement provoqué par l'extraordinaire et l'inattendu. Pantagruel, comme son père Gargantua, quitte Paris une fois son éducation achevée pour la vie itinérante de guerrier, modèle de récit boulingueur qui sera suivi dans les œuvres de Lesage, Scarron, Sorel, Voltaire et, au XIX^e, Daudet. Si certains des *Contes drolatiques* de Balzac ont lieu dans un Paris bien éloigné dans le temps, il y a une préférence marquée pour la Touraine comme scène de l'action.

Pourtant, il est remarquable, vu la place bien plus importante qu'occupe la capitale dans le roman et la nouvelle depuis Balzac, que Paris semble délaissé par les auteurs comiques du XIX^e siècle comme s'il convenait peu au rire. À titre d'exemple, citons « Histoire de l'invalidé à la tête de bois » d'Eugène Mouton, où le protagoniste au crâne en sapin est rapidement chassé de Paris et de tous les lieux qu'il visite et « Les deux vieilles dames sourdes » dont les protagonistes malentendantes habitent un village du Midi. Ces textes, les plus connus de cet auteur négligé, publiés dans la première série de ses *Nouvelles et fantaisies humoristiques* en 1872, incarnent, comme d'autres textes de la même période telles les *Petites Comédies du vice* d'Eugène Chavette (publiées d'abord dans les années 1860 et recueillies en volume en 1875), la tendance du comique avant la fin des années 1870 à une éthique de l'intelligence et une condamnation de la stupidité beaucoup moins ambivalente que celles présentes dans *Boward et Pécuchet*. Même dans un texte situé à Paris, comme « Le père d'Adolphe » de Chavette, la capitale reste un décor accessoire et la cible comique est le parvenu nouveau riche et vulgaire établi à La Villette qui manque de respect à l'égard de la vieille aristocratie et en souffre les conséquences sous le regard implacable du narrateur. Le texte sert à

renforcer les préceptes moraux de la communauté constituée par la complicité entre le narrateur et ses lecteurs implicites, par l'adresse directe sans ambages à ces lecteurs, par les indications paratextuelles et par la représentation des personnages.

Le comique d'avant les années 1880 a tendance par conséquent à se prendre très au sérieux. Le dialogisme bakhtinien est réduit sinon éliminé, l'ironie bien tenue en laisse et la voix narrative ne permet aucun doute sur les jugements du narrateur. Les cinq volumes des *Tribunaux comiques* (1881-1894) de Jules Moinaux illustrent pourtant un moment de transition. Moinaux, de sa profession rédacteur à la *Gazette des Tribunaux*, avait largement la possibilité d'observer les excuses farfelues des accusés et on a du mal à savoir si les contes en forme de saynètes sont imaginés ou parfois transcrits. La voix narrative est presque effacée pour laisser la place à des marginaux et des étourdis qui sont quasiment toujours condamnés. On peut supposer que la scène se passe au Palais de Justice de l'île de la Cité ; pourtant les histoires racontées auraient pu avoir lieu n'importe où. Ce qui distingue ces vignettes du comique de Mouton, c'est que la condamnation de la part de l'auteur implicite porte, non tant sur les délits commis par les prévenus, car ces infractions sont plus cocasses que dangereuses pour l'ordre civil, que sur leurs discours saugrenus par lesquels ils essaient d'esquiver les conséquences de leurs actes. Loin du rire comme punition infligée par la société contre ceux qui s'écartent des normes sociales, bref du rire moralisateur, qui est à la base de la théorie d'Henri Bergson, chez Moinaux il y a une moralité discursive qui réprime un langage par trop fantaisiste et partant nuisible au langage comme représentation.

La formule bergsonienne du rire provoqué par du mécanique plaqué sur du vivant, théorie élaborée à base d'exemples de blagues et de la comédie théâtrale traditionnelle, était déjà quelque peu vieillie au moment de la sortie du *Rire* en 1899, bien qu'elle ait une apparence de modernité à cause des multiples références à la machine. À partir de la fin des années 1870, le comique comme *surveillance* élaborée à partir d'une éthique, une espèce de *Panopticon* qui a pour objet de refouler les pulsions et d'instituer un climat moral sain qu'on peut associer à la portée politique des travaux de Haussmann, cède la place à un comique qui refuse ces fonctions policières, qui déborde la sphère prescrite par une moralité positive. Comme c'est souvent le cas, Paris sera le foyer de cette révolution.

C'est dans le Quartier latin d'abord, dans un milieu de jeunes gens comme Alphonse Allais, venu à Paris afin de poursuivre ses études en pharmacie, que ce mouvement débutera. Les Hydropathes forgeaient un esprit d'iconoclasme, d'irrévérence et surtout de *loufoquerie* (la première attestation selon le Robert de ce mot si cher à Allais date de 1879 et l'adjectif *loufoque* n'est que de 1873). *Loufoque* ne désigne pas simplement ce qui est *fou*, bien que le nouveau mot en soit une déformation argotique, car la *folie* à ce moment historique était déjà traitée comme une maladie mentale dont la guérison a pour but le retour à la normalité. Ce que voulaient les Hydropathes et les autres groupuscules qui se formaient et se déformaient rapidement à cette époque n'était pas un rejet des facultés de faire sens (folie), ni de toute contrainte gouvernementale (anarchie), mais plutôt un assouplissement des règles qui voyaient dans les écarts vis-à-vis d'une pensée « normale » une aberration qui méritait une punition, ne serait-ce que par le rire.

Rire damnable baudelairien, rire réprobateur bergsonien : ces théories du comique du XIX^e siècle s'appliquent mal au dérèglement des sens (ou du sens) dans les œuvres de l'avant-garde de fin de siècle. Quand Rodolphe Salis proposait aux Hydropathes l'idée d'un cabaret artistique au pied de la Butte Montmartre, c'était pour créer un espace de jeu, une aire ludique, soumise à ses propres règles comme tout terrain sportif. La revue *Le Chat Noir*, fondée en 1882, et qui allait finir par atteindre un tirage de 20 000 exemplaires, faisait suite à diverses publications plus ou moins éphémères et au lectorat restreint comme *L'Hydropathe*, et allait aider à diffuser l'engouement de la loufoquerie parmi une portion plus étendue de la population parisienne, tâche reprise notamment par le quotidien *Gil Blas* et son supplément hebdomadaire lancé en 1891, année aussi du premier recueil de contes d'Allais, *À se tortre*. C'est en une dizaine d'années que cet esprit fin-de-siècle passera des escapades d'un cercle de bohémiens à un divertissement courant.

Le tropisme vers le refuge dans une aire ludique, et donc vers le comique, qui allait se développer dans les années 1880, répond sans doute au bouleversement de Paris pendant le Second Empire, mais est aussi redevable d'un changement de sensibilité moins tolérante à l'égard des nuisances que par le passé. Les odeurs et les bruits, autrefois considérés comme inévitables ou

même pittoresques, deviennent l'objet de traitements sanitaires, mais augmentent quand même avec l'accroissement de la population et surtout de la circulation, plus fluide avec la création des boulevards, pourtant plus lourde et plus difficile à supporter. En même temps, les boulevards qui reliaient des quartiers jadis isolés promouvaient la flânerie, le déplacement sans but fixe d'un anonyme qui passe son temps à observer et à réfléchir sur ce qu'il voit. Les écrivains comiques cherchaient un asile, loin non seulement de ces manifestations évidentes de la modernité, mais aussi de l'idéologie du progrès et du positivisme qui était à base des nouveaux boulevards et des omnibus qui y circulaient. La réponse était souvent un retour en arrière, vers l'innocence perdue du carnavalesque.

Rodolphe Salis lui-même, dans les deux volumes qui réunissaient les *Contes du Chat Noir*, a repris le moyen français factice que Balzac avait adopté pour ses *Contes drolatiques* en hommage explicite au grand maître du rire de la Renaissance¹. Sans aller jusque là, Armand Silvestre, poète parnassien, critique d'art, et auteur prolifique des facéties regroupés dans *Pour faire rire, Contes de derrière les fagots, Contes pantagruéliques et galants* et une quarantaine d'autres recueils, situe très souvent ses récits dans le passé, surtout à l'âge de Louis XI (époque de la floraison de la farce), ou bien à la campagne à un moment historique reculé. Silvestre s'est attiré l'opprobre des Goncourt dans leur *Journal* pour ses contes scatologiques, mais la flatulence et les ordures n'apparaissent que dans quelques récits (souvent les plus mémorables, pourtant) et sont toujours entourées d'un discours narratif indirect bourré d'allusions à l'antiquité classique et de circonlocutions par lesquelles le narrateur prend bien soin de ne pas nommer l'innommable. Plus fréquents sont les contes sur les éternels thèmes du cocuage et des amours clandestines. Comme son narrateur le remarquera dans un de ces contes, le vrai rire n'est pas dans les complications rocambolesques de certaines pièces de boulevard, mais dans la gêne occasionnée par la découverte ou la propagation de ce qui devrait rester privé². Le défendu est signalé pour être rapidement voilé par un discours ludique qui pratique un jeu de *fort-da* freudien, minant les bases d'un comique qui repose sur l'imposition d'un ordre moral. Par la prolifération de ses recueils publiés par différents éditeurs dans les années 1880 et 1890 et la réédition de sélections dans des éditions bon marché, on peut mesurer la popularité de cet écrivain jusqu'à sa mort en 1901 et spéculer sur l'oubli dans lequel il est tombé depuis. Auteur qui a plus que personne exploité les libertés permises par la loi sur la presse du 29 juillet 1881 qui mettait fin à la censure, loi qui, comme l'a observé François Caradec, eut une importance capitale pour le développement de l'esprit-fin-de siècle, Silvestre a souffert sans doute du revirement de climat qui allait au début du XX^e siècle condamner le Pétomane et l'explosion de vulgarité liée à cet esprit. Client occasionnel du Chat noir, Silvestre n'entendait rien à la fumisterie, mais fut une figure centrale dans la diffusion du goût du rire à la fin du siècle.

Dans ses contes situés au présent, Silvestre limite ses références à la modernité au phonographe enregistreur qui capte des sons qui ne devraient pas normalement quitter les cabinets. Pour George Auriol et surtout pour Alphonse Allais, c'est un jeu avec les inventions bouffonnes qui retient l'attention. Dans « La manufacture de sonnets », Auriol décrit avec une ironie mordante une usine (située naturellement à Montmartre) où on fabrique de la poésie à la chaîne. Les inventions loufoques d'Allais sont innombrables et bien connues : la machine pédagogique qui soigne et instruit l'enfant automatiquement, la bulle de savon de 1 000 pieds de diamètre, le bâtiment qui dispense d'un ascenseur en faisait monter et descendre l'édifice entier. Allais ne nie pas l'apport de la technologie, mais prend ses distances par rapport à l'obsession de la nouveauté et du mécanique qui, sous couvert d'épargner de l'effort au consommateur, exige en fait une énorme et inutile dépense d'énergie. Délaissant le visuel qui prédominait dans le roman réaliste et naturaliste contemporain, les contes d'Allais sont dépouillés d'un discours qui cherche à cacher ou à éliminer l'instance narrative. Emplis de marques d'oralité, ils conservent la saveur de leur improvisation

1. Mariel Oberthür propose, sans aucune évidence, que les vrais auteurs des *Contes du Chat Noir* furent Alphonse Allais et George Auriol, mais cette supposition nous semble sans fondement, vu les grandes différences stylistiques entre l'œuvre d'Allais et d'Auriol et les *Contes* signés Salis.

2. Pourtant, c'est précisément cette peur d'être découvert, d'être « pincé », qui forme la base du comique de Labiche.

devant les habitués du Chat noir, même s'ils ont été écrits, souvent à la hâte, par l'écrivain seul dans son café à Honfleur.

C'est dire que Silvestre, appelé pour sa scatologie « conteur à gaz », traditionnel voire réactionnaire dans ses sujets et modes de narration, et Allais, résolument nouveau dans sa technique mais perplexe devant la technologie et le positivisme, se rejoignent dans la collaboration sollicitée et nécessaire du lecteur afin que fonctionne le récit. L'exemple le plus célèbre d'« Un drame bien parisien », analysé par Umberto Eco, montre que comme chez Silvestre le texte est un espace ludique où les règles du jeu narratif telles qu'elles ont été constituées tout au long du XIX^e siècle sont bafouées, rupture qui, elle-même, contribue à l'effet comique. Dans les contes de Silvestre, la titillation repose sur le refus de montrer, activité qui est le propre du narrateur balzacien, flaubertien ou zolien, et dans les micro-récits d'Allais le lecteur se trouve dans un monde alternatif qui ne correspond que partiellement au monde réel qu'il connaît et dont les écarts provoquent le rire. Dans les deux cas, on est loin du comique tendancieux comme par exemple chez Villiers de l'Isle-Adam qui incorpore la rhétorique de la publicité et du positivisme pour la railler.

Le récit comme espace narratif ludique qui, en ceci, ressemble à l'espace du cabaret où ces contes ont été parfois éternés, a une forte tendance à l'entropie et l'autodestruction. Ce récit anti-systématique, où le flux du récit est bloqué ou détourné, émane d'une mentalité à l'opposé de la création des boulevards parisiens ou des nouveaux espaces verts. Que ce soit par un archaïsme ou par une confrontation directe avec les signes de la modernité, le comique qui rejette les bases moralisatrices et l'idéologie positiviste en faveur d'un rire compatissant et complice, même s'il repose sur la rupture des conventions narratives, a une meilleure chance de trouver grâce auprès du grand public, et c'était le cas à la fin du XIX^e siècle. Si le conte comique, de même que d'autres formes de divertissement que nous n'avons pu traiter ici comme le théâtre de Feydeau, les dialogues de Galipaux ou de Coquelin cadet, les chansonnettes et les ombres chinoises au Chat noir, a connu une floraison inédite pendant les deux dernières décennies du XIX^e siècle, une des raisons principales en était sa fonction de libérer en une pure dépense les énergies canalisées pendant le Second Empire, la Guerre de 1870 et la reconstruction de Paris. Paris a été l'inévitable lieu de confluence de ces nouveaux talents, mais le comique qui est issu de cette intensité créatrice, et dont le succès montre qu'il répondait à un besoin psychique de l'époque, a réussi parce qu'il mettait en cause l'idéologie qu'incarnait la capitale.

Warren JOHNSON
Université d'Arkansas

Bibliographie

- Allais, Alphonse, *Œuvres anthumes. Œuvres posthumes*. 11 vols, Paris, La Table Ronde, 1964-1970.
- Allais, Alphonse, *écrivain. Actes du premier colloque international Alphonse Allais. Université de Liège-Wégimont, 9-11 septembre 1996*. Éd. Jean-Marc Defays et Laurence Rosier, Saint-Genouph, Nizet, 1997.
- Auriol, George, *En revenant de Pontoise*, Paris, Flammarion, s.d.
- Caradec, François, *Alphonse Allais*, Paris, Fayard, 1997.
- Chavette, Eugène, *Les Petites Comédies du vice*, Paris, A. Lacroix, s.d. [1875].
- Fields, Armand, *Le Chat Noir : A Montmartre Cabaret and Its Artists in Turn-of-the-Century Paris*, Santa Barbara (Californie), Santa Barbara Museum of Art, 1993.
- Fields, Armand, *George Auriol*, Layton (Utah), Gibbs M. Smith, 1985.
- Gordon, Rae Beth, *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*, Stanford (Californie), Stanford UP, 2001.
- Grojnowski, Daniel, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.
- , *Comiques, d'Alphonse Allais à Charlot*. Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2004.
- Johnson, Warren, « Machines and Malaise : Technology and the Comic in Villiers and Allais », *Nineteenth-Century French Studies* 24 (1995-96), p. 192-202.

- Mérinos [Eugène Mouton], *Nouvelles et fantaisies humoristiques*, [Première série] Paris, Librairie Générale, 1872.
- Moinaux, Jules, *Causes grasses et causes salées* [*Les Tribunaux comiques*, cinquième série], Paris, Flammarion, s.d. [1894].
- , *Les Tribunaux comiques*, première série, Paris, Chevalier-Maresque, 1881.
- , *Les Tribunaux comiques*, deuxième série. Paris, Marpon & Flammarion et Chevalier-Maresque, s.d.
- , *Les Tribunaux comiques*, troisième série, Paris, Chevalier-Maresque, 1884.
- , *Les Tribunaux comiques*, quatrième série, Paris, Chevalier-Maresque, 1889.
- Oberthür, Mariel, *Le Cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007.
- Prendergast, Christopher, *Paris and the Nineteenth Century*, Oxford, Blackwell, 1995.
- Rearick, Charles, *Pleasures of the Belle Epoque : Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven, Yale UP, 1985.
- Silvestre, Armand, *Au fil du rire*, Paris, Librairie Illustrée, s.d.
- , *Les bêtises de mon oncle*, nouvelle édition, Paris, Ollendorff, 1895.
- , *Les cas difficiles*, Paris, Frinzine, 1886.
- , *Contes à la comtesse*, Paris, Marpon et Flammarion, s.d.
- , *Contes au gros sel*, vol. 1., Paris, Librairie Contemporaine, s.d.
- , *Contes audacieux*, Paris, Librairie Illustrée, s.d.
- , *Contes de derrière les fagots*, Paris, Marpon et Flammarion, s.d.
- , *Contes grassouillets*, Paris, Marpon et Flammarion, s.d.
- , *Contes incongru et fantaisies galantes*, Paris, Librairie Illustrée, s.d.
- , *Contes irrévérencieux*, Paris, Flammarion, s.d.
- , *Contes pantagruéliques et galantes*, Fascicles 1-6, Paris, Arnould, 1884.
- , *Facéties galantes*, Paris, Fayard, s.d.
- , *Le Falot*, Paris, Boulanger, s.d.
- , *Les Farces de mon ami Jacques*, Paris, Ollendorff, 1883.
- , *Le Filleul du Docteur Trousse-Cadet*, Paris, Ollendorff, 1882.
- , *Gauloiseries nouvelles*, Paris, Librairie Illustrée, s.d.
- , *Histoires belles et honnêtes*, Paris: Marpon et Flammarion, s.d. [1883].
- , *Histoires folâtres*, Paris, Marpon et Flammarion, s.d.
- , *Histoires inconvenantes*, Paris, Piaget, 1887.
- , *Histoires joviales*, Paris, Kolb, s.d.
- , *Histoires joyeuses*, Paris, Flammarion, s.d.
- , *Livre de joyusetés*, Paris, Frinzine, Klein, 1884.
- , *Madame Dandin et Mademoiselle Phryné*, nouvelle édition, Paris, Ollendorff, 1895.
- , *Les Malheurs du Commandant Laripète*, Paris, Ollendorff, 1881.
- , *Les merveilleux Récits de l'amiral Lekel'pudubec*, Paris, Ollendorff, 1884.
- , *Le Péché d'Ève*, Paris, Rouveyre et Blond, 1882.
- , *Pour faire rire: gauloiseries contemporaines*. Paris, Marpon et Flammarion, 1883.
- , *Propos grivois*, Paris, Librairie Illustrée, s.d.
- , *Qui lira rira*, Paris, Librairie Illustrée, s.d.
- , *Veillées joviales*, Paris, Librairie Illustrée, s.d.
- The Spirit of Montmartre : Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, éd. Phillip Dennis Cate et Mary Shaw. New Brunswick (New Jersey), Rutgers UP, 1996.