REVEL NICE
REVUES ÉLECTRONIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE NICE

http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Nicole Biagioli,
" Le canard littéraire d'Edgar Poe à Alphonse Allais : le triomphe d'un genre ",
Loxias, 68.,
mis en ligne le 08 mars 2020.
URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=9345

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

Le canard littéraire d'Edgar Poe à Alphonse Allais : le triomphe d'un genre

Nicole Biagioli

Professeur émérite de langue et littérature française au CTEL, à l'université Côte d'Azur. Sémioticienne, elle étudie les transpositions interartiales entre littérature, musique et image. Didacticienne, elle s'intéresse aux savoirs d'expérience des écrivains et à leur transmission par les lectures croisées entre pairs et la pratique des ateliers d'écriture. En 2010 elle a publié un article sur l'opéra de Coli *The Tell-tale heart*, « опера бруно коли «сердце-обличитель» : как взаимодействуют литература и музыка ? » et co-publié avec Odile Gannier : *Edgar Poe et la traduction* (*Loxias* n°28). En 2015, elle a publié avec Marijn Kaplan *Le travail du genre dans les échanges épistolaires des écrivains*, L'Harmattan, « Le Thyrse ».

« *Hoax* », traduit par *canard* en français désigne un genre de mystification visant à convaincre le public de la réalité d'un fait ou d'un objet extraordinaire imaginaire. Pays de progrès et d'innovation technologique, les USA passèrent tout au long du XIX^e^ siècle pour la patrie du *hoax* dont Poe, avec *The Balloon-Hoax* (1844) or *The Facts in the case of M. Valdemar* (1845) fut l'un des maîtres. Une génération plus tard, Alphonse Allais (1854-1905) bâtit toute sa carrière sur ce genre dont relève la plupart de ses contes. Comme Poe, Allais fait du *hoax* un genre pivot de l'entreprise littéraire, et non un simple amusement. Mais pour se l'approprier, il se voit contraint à la fois de le radicaliser et de le dépasser, ce qu'il fait en retournant l'argumentaire, les procédés et les thèmes de son modèle.

The Hoax from Edgar Poe to Alphonse Allais : the triumph of a genre

Hoax, most often translated in French by *canard*, is used to denominate a humbugging genre intended to convince people that an extraordinary invented fact or thing is a true one. Country of progress and technical discoveries, USA have been considered, all the 19^th^ century long, as the hoax's native land, and Poe with *The Balloon-Hoax* (1844) or *The Facts in the case of M. Valdemar* (1845) as one of its masters. A generation later, Alphonse Allais (1854-1905) built his whole career upon this genre to which most of his tales belong. As Poe did in his time, Allais put the hoax at the centre of the literary venture, instead of taking it for a simple joke. But in order to appropriate it, he was forced both to toughen and to exceed it. He succeeded by backfiring arguments, practices and themes of his model.

hoax, Edgar Allan Poe, Alphonse Allais, conte humoristique

Comme l'a montré Bourdieu[1], le développement de la presse au XIX^e^ siècle a coupé en deux la littérature : d'un côté la littérature populaire, proche du journalisme, de l'autre la littérature d'avant-garde. Poe (1809-1849), au début du siècle et Alphonse Allais[2] (1854-1905) à la fin, font partie des rares auteurs qui se sont illustrés dans les deux camps. Mais Poe a bénéficié rapidement de la rente symbolique attachée au statut de poète maudit, tandis que d'Allais, l'opinion a retenu l'humoriste plutôt que l'écrivain. Ce sont les changements des critères de la réception littéraire, avec le surréalisme, l'OuLiPo et le Nouveau Roman, qui ont permis de découvrir la richesse et la complexité de ses mécanismes créatifs. C'est pourquoi l'étude de la contribution des deux auteurs au genre du canard littéraire permet d'éclairer à la fois l'évolution du genre et leurs œuvres respectives.

1. La relève

Le lieu d'apparition du canard littéraire est institutionnel avant d'être géographique. Ses structures et son fonctionnement sont totalement dépendants de l'existence de la grande presse, et ce de part et d'autre de l'Atlantique, même si c'est avec une légère avance aux USA. En effet, c'est au XIX^e^ siècle que le sens des relations interculturelles entre les USA et l'Europe commence à s'inverser et que se forme en Europe le mythe américain. Les canons du genre sont donc à la fois transversaux aux deux pays et soumis au jeu des croisements stéréotypiques.

1. 1. L'archétype

Le canard littéraire est un genre dérivé du canard journalistique, de la dénonciation duquel il se nourrit : « cet article est une méprisable fausseté, un pauvre canard ; c'est la lie de l'imagination de quelque pitoyable barbouilleur à un sou la ligne, de quelque misérable fabricant d'aventure au pays de Cocagne[3] » prévient le narrateur de l'*Ange du Bizarre*.

Le récit y est sous-tendu par un argumentaire qui emprunte les moyens mêmes de l'adversaire dans un jeu sans fin entre un auteur qui n'est jamais si mystificateur que lorsqu'il dénonce les abus des journalistes, et le lecteur qu'il prétend défendre :

> « Ces gaillards-là, connaissant la prodigieuse jobarderie du siècle, emploient tout leur esprit à imaginer des possibilités improbables, des **accidents bizarres**, comme ils les appellent ; mais, pour un esprit réfléchi comme le mien […] il est évident, à première vue, que la merveilleuse et récente multiplication de ces accidents bizarres est de beaucoup le plus bizarre de tous[4] ».

1. 2. La reprise

La relation qui relie Allais à Poe est basée plus sur l'horizon générique que sur l'inspiration littéraire, et se ressent de l'ambivalence qui caractérise à l'époque les

[1] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992.

[2] Sauf exception, les références à Allais renverront à Alphonse Allais, *Œuvres anthumes*, Paris, Robert Laffont, 1989, abrégé en « A » ; et Alphonse Allais, *Œuvres posthumes*, Paris, Robert Laffont, 1990, abrégé en « P », suivis du numéro de page.

[3] Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, traduction par Charles Baudelaire, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 909.

[4] Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, traduction par Charles Baudelaire, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

relations entre la France et les U.S.A. L'hommage rendu par Allais à la patrie du « hoax » est ironique tant dans *La Supériorité de la vice américaine sur la nôtre (*A667) que dans *La vérité sur l'exposition de Chicago* (A408), où il soupçonne les journalistes européens de surpasser leurs confrères américains en esbroufe.

Pourtant Allais sacrifie au rite de la reprise intertextuelle du *Corbeau*, une première fois en 1892, dans *Gioventu* (A125), en acclimatant Poe au microcosme montmartrois à la faveur d'un calembour : « Dire qu'on a eu vingt ans, qu'on ne les a plus, qu'on ne les r'aura plus jamais : **Never more** ! comme disait Edgar Poe, l'ancêtre américain de notre vieil ami Lucien Poë (de lapin), l'archéologue bien connu de la Butte ». En 1889, *L'esprit d'Ellen* est un pastiche hommage au Poe fantastique : « Très désespérément, je m'obstine à vouloir lire dans le miroir les insaisissables pattes de mouche de la morte, et c'en est fini de mon repos, car jamais Ellen ne me pardonnera ma lâche trahison » (P29). En 1905, *La mort de Coco*, le doux perroquet qui meurt dépecé par une bande de corbeaux en geignant : « Chacun votre tour, citoyens ! chacun votre tour » (P879), témoigne de l'ambivalence et de la complexité de la filiation qu'Allais s'est construite par rapport à son aîné. Deux intermédiaires l'y ont aidé. L'un est Baudelaire. Habitant la Villa Baudelaire[5], Allais ne pouvait qu'être « habité » par son œuvre et donc celle de Poe. L'autre est l'humoriste américain Mark Twain sur lequel Allais se défausse du calembour que lui inspira l'explosion du croiseur américain Maine, en 1898 : « Maine-et-Gloire : chef-lieu : Danger ![6] ». Double (*twin*) pâlichon de Poe et prête-nom d'Allais, ce faux Twain assume la dépréciation du calembour mais aussi son audace poétique.

Allais ne préfère pas le grotesque au sérieux. Il ne sacrifie aucun des deux registres, mais alors que Poe jouait de leur complémentarité, il développe leur coalescence, en dissociant, plus radicalement que ne l'avait fait Poe, registres et règles de la composition. Il emprunte ainsi indifféremment ses stylèmes aux deux sources poesques. Au plan thématique *Le Projet de ce qu'on peut appeler – sans se voir taxer d'exagération – une immense et peu banale tapisserie* (P619), avec l'invention des marsestres (habitants de Mars) évoque les *Aventures d'un certain Hans Pfaal*. *Les ballons horo-captifs* (A616), *Aérostation* (A756), sont des répliques du *Canard au ballon*. *Les hôtes du Castel Fêlé* (A885) se souvient du *Système du docteur Goudron et du professeur Plume*. Mais c'est du spiritisme du *Cas de M. Valdemar* que sont issus *Suggestion* (A253), *Mortambulisme* (P819), et *Autosuggestion* (A383), tandis que *William Wilson* fournit les doubles qui harcèlent les narrateurs d'*Un état civil compliqué* (P769), *Dans la peau d'un autre* (A157), et *Loufoc-house* (A269), où est interné par erreur un commerçant du nom d'Halfon-Sallait. Enfin, c'est au *Chat noir* ou au *Cœur révélateur* que renvoient *Avec des briques* (A365) et *Question de détail* (A743), avec leurs héros meurtriers par sens esthétique.

Parmi les procédés énonciatifs, la pseudo-citation est un trait générique du hoax. *Le canard au ballon* de Poe débute par une fausse dépêche. *Excellente innovation* (A1018) reproduit l'avis du maire du XXIII^{e}(sic) arrondissement de Paris : « *Toute noce qui ne se trouvera pas au grand complet, à dix heures précises, dans le hall de*

[5] À Honfleur de 1898 à 1900. Cf. la note de F. Caradec *in* Alphonse Allais, *Cher Monsieur vous-même ! Correspondance 1875-1990*, Paris, Arthème Fayard, 1999, p. 65.

[6] *Un assez joli mot de Mark Twain*, *in* Allais, Alphonse, *Allais…grément*, Paris, LGF, « Le livre de poche », 1965.

la mairie, verra son mariage remis à une date ultérieure ». Autre trait générique, la datation avrilesque, discrète dans *Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall* – le héros commence son journal le 3 avril, ce qui fait remonter son départ au 1er – affichée par Allais dans *Premier avril* (A1012) et ses albums primoavrilesques.

Poe a utilisé le baragouin[7] dans *Le Diable dans le beffroi*, *L'Ange du bizarre* mais aussi dans *Le scarabée d'or* pour faire parler le nègre Jupiter. Dans *Ancor la réform de l'ortograf* (P589) Allais invente un baragouin écrit, sorte d'ancêtre du SMS : « j'écris "NRJ" pour "Energie" et "RIT" pour "Hériter" ».

Enfin certaines des procédés empruntés par Allais ne se trouvent que dans les récits fantastiques de Poe. À lui seul, *William Wilson* en fournit trois :
- la traduction[8] qui consiste à citer une langue étrangère en la traduisant : « my first mental development had in it much of the uncommon even much of the **outré**[9] ». Allais s'y essaie dans *Anicroche* (P559) : « Ensanglanté cochon ! (Mauvaise traduction de l'invective anglo-saxonne : « bloody pig », parfaitement, d'ailleurs, intranslatable en français » ;
- la contre-traduction[10] qui est une citation non traduite : « Oh le bon temps que ce siècle de fer ![11] ». Allais en tire la philosophie dans *Balançoires* (P1037) : « Les Anglais écrivent *Paris* comme nous, c'est bien la moindre des choses que nous écrivions *London* comme eux » ;
- le pseudonymat : William Wilson, le nom du héros éponyme de la nouvelle de Poe, est un nom d'emprunt. Les pseudonymes d'Allais, imaginaires comme celui de l'imprimeur du faux journal loufoque *Le cerf-volant* (P205), un certain Delafosse, ou empruntés à une tête de Turc réelle, le plus souvent le critique Francisque Sarcey, sont des signatures.

Chez Poe la métathèse sert de matrice narrative, non seulement dans *Les souvenirs de M. Auguste Bedloe* (le nom du héros réorthographié Bedlo à la fin de la nouvelle justifie sa ressemblance avec son double historique Oldeb), mais aussi dans *Le Corbeau* (« raven » / « never »). Chez Allais, une couturière étourdie qui inverse deux lettres d'un prénom sur un costume de scène décide de la carrière de clown d'*Arfled* (A238). De l'inversion du sens de la lecture esquissée par Poe, Allais tire une esthétique du détournement, dont le but symbolique est d'assurer au clown la domination sur l'*Ar*(t).

2. Le triomphe du genre

Avec Allais, le canard littéraire atteint son apogée, quantitativement (quinze ans de chroniques, près d'un millier de contes), et qualitativement. L'indépendance financière que la presse lui accorde, pourvu qu'il assure à ses lecteurs leur sourire quotidien, lui permet d'oser toutes les expériences littéraires. Il a donc pu

[7] Déformation soit phonétique soit lexicale, qui vise à produire une apparence de langue étrangère, alors que le texte reste décodable dans la langue vernaculaire (cf. Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, UGE, 1984, « 10/18 », p. 88).

[8] Bernard Dupriez, *Gradus*, *op. cit.*, p. 454-455.

[9] E. A Poe, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London, Penguin classics, 2003, p. 114.

[10] Bernard Dupriez, *Gradus*, *op. cit*., p. 456.

[11] Bernard Dupriez, *Gradus*, *op. cit*., p. 456.

transformer le genre et son lectorat, tout en préservant les traits architextuels légués par Poe.

2. 1. La poétique d'Allais

Trouver chaque jour une idée de conte exige une escalade dans l'inouï proprement impossible. Aussi Allais a-t-il rapidement renoncé à faire croire à ce qu'il racontait, et accordé plus d'importance à la démystification qu'à la mystification. Exploitant l'ambivalence des motifs poesques, il les déploie d'abord sur le registre fantastique avant de les ramener au réalisme. Après avoir décrit les affres du dédoublement ressentis dans la *Peau d'un autre* (A159) Harry Cover finit par avouer qu'il était simplement soûl. À défaut, Allais recourt à l'hyperbole, classique marqueur d'ironie. Betzy qui s'est fait couper les cheveux à la garçonne, à la grande déception de son fiancé, les fait repousser en une nuit par *Un miracle de l'amour* (A333). Il multiplie les figures métatextuelles, comme celle du canard *Ferdinand* qui a échappé à la casserole après avoir « boulotté tous les petits pois qu'on devait lui mettre avec » (A5). Les ventriloques d'*Un cas peu banal*, *nous semble-t-il* (P901), qui flirtent sans parler et sans s'entendre, uniquement en identifiant les mouvements de leurs abdomens, illustrent l'ineffable dialogue de sourds que représente pour Allais la communication littéraire.

Comme si tout cela ne suffisait pas à déniaiser le lecteur, Allais l'entreprend par l'autre versant du pacte générique : la justification. Il affaiblit en l'exagérant la vérité d'expérience supposée rendre le canard plausible. Le démon de l'analogie lui inspire la *Suppression de la boue par un procédé fort simple mais auquel il ne fallait pas moins songer* (A914) obtenue en nettoyant les rues avec des rouleaux de papier buvard traînés par des chevaux. Celui de la psychologie du comportement lui souffle l'anecdote de *La Forêt enchantée* (P186), dans laquelle, à cinquante lieux de Paris, un garçon de café à la retraite, nostalgique de son ancien état, a reconstitué tout un « morceau de boulevard Montmartre ». Allais renvoie au lecteur l'image de ses propres fonctionnements inférentiels. Il explicite ainsi les conditions de fonctionnement du canard, littéraire ou non, qui repose sur les attentes et les croyances des lecteurs, bien plus que sur la modification rapide de leur environnement par les progrès techniques.

Pourtant, il n'ignore pas que ce miroir tendu au lecteur l'est souvent en pure perte, aucune invraisemblance ne résistant à sa soif de représentation. Il recourt alors à la mystification textuelle. Ainsi *Le vol du grand escalier de l'opéra* (P844) se révèle, avec la découverte d'un gang spécialisé, n'être qu'une remotivation de l'expression « escalier dérobé ». La mystification textuelle marque une étape dans la radicalisation du genre. Elle modifie profondément le canard littéraire, en substituant au vrai faux événement initial, un événement inventé mais dont l'origine est la matière même du texte. C'était aller plus loin que Poe, qui exhibait ses matrices textuelles, soit après coup, dans un métatexte (la *Genèse d'un poème* pour le *Corbeau*), soit dans le texte, mais dissimulées par l'habillage fictionnel, tel celui assuré dans *Les souvenirs de M. Auguste Bedloe* par les théories sur la réincarnation, le contexte hindou et la faute d'orthographe. La tension narrative change de cause : le suspense lié au besoin de connaître la fin de l'histoire cède la place à la curiosité éprouvée devant le dévoilement textuel. La surprise demeure, mais c'est une

« surprise encyclopédique[12] » : le lecteur découvre rétrospectivement qu'il n'avait pas la bonne clef interprétative.

Démonter le mécanisme de la représentation revient à frustrer le lecteur du plaisir de retrouver le reflet de son univers dans le texte pour lui faire connaître celui d'accéder aux arcanes de la composition. Dans le cas d'Allais, l'échange échoua. Peu familier de la lecture littéraire et formaté par l'horizon d'attente du canard, son public voulait être surpris, peu lui importait comment. La mystification littéraire fit long feu. Il en fut ri comme du reste. Victime de son succès, Allais souffrait de ce malentendu entre lui et son public[13]. Une exaspération progressive le conduisit à vouloir dépasser voire à saborder un genre qui le faisait vivre mais duquel il se sentait prisonnier.

2. 2. Le dépassement du genre

Pour exacerber les contradictions du genre et le faire imploser, Allais utilise trois tactiques. La première consiste à hypertrophier les traits génériques fondamentaux. L'excès d'invraisemblance rapproche alors le canard de genres purement comiques comme le comble : celui du *Dressage* (A491) est « un bonhomme qui avait dressé des oiseaux à se poser sur des fils télégraphiques selon la note qu'ils représentaient ». L'abus de la justification le transforme en fantaisie, lorsque le bleu de la surprise se mêlant à la pourpre du plaisir rend un quidam violet dans *Chromopathie ou l'arc-en ciel humain* (A615). Avec l'histoire de l'homme auquel son médecin prescrit d'aller respirer l'air des sapins, et qui, s'étant couché sous les fiacres – surnommés « sapins » à l'époque – et ne constatant aucune amélioration de son état, le tue en représailles, qu'il attribue à un jeune inconnu nommé « Foc » : *Début de M. Foc dans la presse quotidienne* (A460), Allais prend acte de la dégradation de la mystification littéraire en loufoquerie.

La seconde tactique est une tentative de refondation du genre qui emprunte les registres les plus outrés du fait-divers :
- l'horreur : *Collage* (A13) met en scène un chirurgien américain (comme par hasard), mari jaloux, qui prenant au pied de la lettre un billet où sa femme écrivait à son amant : « Être toujours avec toi ; ne jamais nous quitter ; de nos deux êtres ne faire qu'un être… », drogue les coupables et les coud dos à dos ;
- l'amour fou : *Le bon amant* (P21) s'ouvre le ventre le soir pour réchauffer dans ses boyaux les pieds de sa bien-aimée, qui le recoud tendrement au matin.

Ce qui différencie le canard du récit ordinaire, c'est l'importance accordée à la surprise par rapport au suspense. L'intrigue ne sert qu'à endormir la méfiance du lecteur pour mieux le prendre au piège et le faire rire de sa crédulité. Comme pour le récit policier, la solution doit intervenir le plus tard possible. La refondation tentée par Allais correspond à un moment où le genre se stéréotypifie. La surprise due à la démystification disparaît, puisqu'on n'y croit pas d'emblée. Le suspense redevient prédominant, mais c'est un suspense de 2nd degré. On se demande moins comment le

[12] Raphaël Baroni, *La tension narrative, suspense, curiosité, surprise*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2007, p. 258.

[13] F. Caradec rapporte dans sa préface aux *Œuvres posthumes* (Alphonse Allais, *Œuvres posthumes*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. IX) que « ses amis proches le plaignent d'avoir à prendre l'air d'un abruti lorsque ses interlocuteurs lui tapent sur le ventre en s'exclamant : "Est-il rigolo, tout de même !" ».

mari jaloux va se venger que combien de temps le narrateur va réussir à nous intéresser à l'histoire. Plus facile à éveiller que la curiosité métatextuelle à laquelle visait la mystification textuelle, cette curiosité méta-narrative correspond à une négociation équilibrée entre les ambitions de l'auteur pour son lecteur modèle et la prise en compte des compétences et des attentes de son public réel.

La troisième solution tentée par Allais est celle de la déconstruction. Elle n'a pas succédé aux deux autres. Toutes trois ont été explorées simultanément, en fonction de ses humeurs et de ses contradictions. Elle dévoile les procédés discursifs, montrant comment la représentation est construite et surtout co-construite. L'objet ou le fait de l'existence duquel on veut persuader le lecteur n'a pas besoin d'être extraordinaire, il suffit qu'il paraisse tel, comme dans *Une invention* (A94), qui nous fait redécouvrir le parapluie. Ou qu'on l'imagine tel : dans *Un bonhomme pas ordinaire* (A805) la raison commerciale du héros « Spécialité de fabrication d'objets en tous genres » pourrait tout aussi bien définir la littérature.

Puis, avec une parfaite mauvaise foi, Allais entreprend de dénoncer la collaboration lectorale qu'il sollicite. Dans *Un moyen comme un autre* (A10), l'enfant symbolise le lecteur avec ses questions incessantes qui relancent le récit à partir de l'assertion liminaire : « Il y avait une fois un oncle et un neveu ». La surprise finale : « Mais quelle histoire qu'il lui avait racontée, à son oncle ? Eh bien ! celle que je viens de te raconter » débouche sur une accusation réciproque : « Fumiste, va ! Et toi, donc ! ». En rappelant la réciprocité du couple narrateur-narrataire, Allais remet le conte à sa place, celle du canard qui n'existe que par la collaboration, volontaire ou non, des interlocuteurs. Cette fonction d'indexation de la communication littéraire va permettre au canard de coloniser tous les genres. Il lui suffit de poser une assertion puis d'en miner les présupposés et les sous-entendus. *L'accent anglais Monologue pour dire à la petite fête annuelle du syndicat des gens patients* (P519), est destiné à mettre en valeur le non-accent d'un non-anglophone, qui n'a jamais appris l'anglais, et que son public finit par interrompre avec « une véritable grêle de pommes cuites ».

Dans *Genèse d'un poëme*, Poe disait « vouloir composer un poëme qui satisfît à la fois le goût populaire et le goût critique[14] » tout en désignant la poésie « comme moyen le plus approprié » d'atteindre la Beauté. Adhérant à la première proposition mais récusant la seconde, Allais se refuse à spécialiser la poésie dans le registre poétique et se justifie en invoquant les *Inconvénients du baudelairisme outrancier* (A285). Il préfigure ainsi la transgénéricité de la fonction poétique jakobsonienne. Défenseur, à l'instar de Poe, de la priorité du langage sur la pensée, il dépasse pourtant le formalisme de ce dernier. Lui qui avait coutume d'essayer ses contes à l'oral fonde sa réflexion poétique sur l'échange discursif, annonçant cette fois le dialogisme bakhtinien. *Le singe et le perroquet* (A936) donne le dernier mot non au perroquet qui « tient pour le verbe » mais au singe qui « tient pour le geste », un geste qui ne peut être qu'illocutoire : « Tu parles, tu parles […] eh bien, moi, qu'est-ce que je fais, espèce d'imbécile, depuis une heure que nous sommes là à discuter bêtement ? ».

[14] *Genèse d'un poëme*, *in* E. A. Poe, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 987-988.