

Entre exaltation et circonspection : l'écriture inquiète d'André Salmon

Parmi les débats qu'il semble judicieux d'éviter quand on aborde un auteur dit mineur, celui de l'originalité vient d'emblée à l'esprit. Parce que l'image de l'auteur en pâtirait ? C'est ce qu'on est tenté de se dire, jusqu'au moment où, s'interrogeant sur le concept, on constate que c'est lui qui fait difficulté. D'abord, il ne recoupe que très imparfaitement la notion de nouveauté, et de façon hautement fluctuante. Pour juger de la nouveauté objective, il faut en effet être plus qu'un historien averti : un historien critique. On n'en a jamais fini de comparer des sources, et l'originalité à cet égard n'est jamais que provisoire. Reporter le problème du côté de la réception ne fait que l'accentuer. Car l'identité nécessairement située de ceux qui *reconnaissent* l'originalité, à tous les sens du terme, oblige à penser celle-ci en termes de luttes d'influence, de construction d'une culture et de justification d'un mode de pensée. Faut-il croire que l'originalité revienne à la simple personnalité ? Cette acception du mot n'est pas plus facile à articuler à la réalité des pratiques artistiques. Si elle permet d'éviter certaine mythologie du sens de l'Histoire que l'idée de nouveauté traîne avec elle, elle rameute, inversement, une conception individualiste du génie sujette à caution.

Face à tant de données contradictoires, légitimer le patrimoine hérité paraît ainsi bien léger et bien conservateur, mais il est tout aussi tendancieux de prétendre déterrer des chefs-d'œuvre inconnus, et c'est donc obliquement que la discussion esthétique, axiologique et historique sur cette question semble devoir être abordée – obliquement, c'est-à-dire en faisant un détour par une interrogation sur le sens humain de ce qu'un auteur fait en créant et le déplacement de sensibilités que son entreprise entraîne avec elle. Telle sera mon approche de la poésie d'André Salmon dans les années qui ont vu l'émergence de l'Esprit Nouveau, que guidera du coup la distance maintenue envers toute mythologie paternaliste, religieuse ou superstitieuse du Grand Auteur, et dont j'espère qu'elle permettra de l'entendre tel qu'en lui-même enfin sa disparition le change, puisque je ne m'occupe pas ici d'éternité.

Logique des forces vives

Je commencerai par des observations connues concernant les particularismes stylistiques de *Créances* et *Carreaux*. Si ces textes s'inscrivent dans la mouvance de l'Esprit Nouveau qu'ils contribuent à définir, c'est d'abord dans la mesure où ils participent de l'élan ambiant de libération réactive et provocatrice par rapport aux ambitions métaphysiques des modernités de la fin du XIX^e siècle, symbolisme compris, ambitions qui tournent autour de l'idée d'une refonte cognitive des potentialités du langage.

La légèreté du propos, une touche de désinvolture, d'apparentes négligences d'expression, des choix thématiques pris dans la catégorie de l'humble, en sont des

marques récurrentes. Salmon joue très tôt de la même insouciance apparente qu'Apollinaire ou Cendrars dans son traitement de la rime. Ironique, celle-ci est utilisée sans le support obligatoire de l'isométrie qui lui donne, dans la tradition poétique, une apparence de nécessité musicale. De là une impression de bizarrerie, avec des rimes aléatoires et fantaisistes, dont la seule valeur paraît tenir à la liberté créatrice dont elles témoignent en tant qu'ornements.

En règle générale, d'ailleurs, la fantaisie pointe un peu partout chez lui, éloignant d'autant certaine représentation sérieuse de la pratique littéraire, dont les fameuses prétentions cognitives dont je parlais. Disons qu'un jeu se met en place, au double sens du mot, qui finit par suggérer une propension globale à la déconstruction. Des détournements de vers, des allusions passant par les à-peu-près, les réécritures parodiques appellent à la complicité du lecteur. Le contexte du *Voyageur*, qui se clôt sur le vers « Parce que c'est au cœur qu'on a froid, lorsqu'il vente », invite à voir en celui-ci le détournement de l'expression *ne pas avoir froid aux yeux* ; dans *Rue Saint-Jacques*, évocation de la pauvre vie d'étudiant, le rythme et la construction des vers « Et j'y songeais vraiment,/ Couché sur mon vieux lit » ne manquent pas de rappeler la structure du vers de *Ma bohème* « Et je les écoutais, assis au bord des routes » ; Rimbaud reparaît au détour du vers « Quel âge est sans défaut ? » dans *L'Âge de l'Humanité* (p.186) – et le rappel du titre dans le vers signale qu'il n'y a là aucun hasard.

Le remodelage des genres parachève ce travail de sape de toute solennité. Les sonnets approximatifs, héritiers de la démystification du littéraire propre à un Verlaine ou un Laforgue, la chanson côtoyant l'épopée ou la méditation historique, elle-même juxtaposée à cette sorte de poème philosophique qu'est *Peindre*, le choix même de titiller l'épopée vulgaire, au sens premier du mot (et on a un point de comparaison parlant à cet égard avec ce que fera Saint John Perse quelques années plus tard seulement dans *Anabase*), les parodies de prières ou de poèmes religieux comme « L'Assomption de Spiridon Spiridonowitch Marmeladoff » (p.47-50), l'écriture de la note, voire la simple discussion ou le fameux poème-conversation (pensons au « Thème bouffe » de *L'Âge de l'Humanité* (p.180-182) et à tous les effets de polyphonie) : tout cela conforte le sentiment d'une poésie qui cultive un sens du décousu et s'évertue à faire pièce aux canons de la noblesse poétique. Il n'est pas jusqu'à l'imaginaire convoqué, avec la récurrence de motifs grotesques, de scènes ou de comparaisons et associations blasphématoires, qui ne nous renvoie à une écriture carnavalesque.

Un rythme en ressort, tout en sauts, gambades et éclats – que le titre même de *Carreaux* rappelle. Tant au plan grammatical que théorique, l'expression travaille à un affichage de la dislocation : listes avec asyndètes, disparates énonciatifs où le collage a la part belle, fractionnements rythmiques servis par l'asymétrie, séries inachevées, motifs hétéroclites sont suffisamment foisonnants pour déstabiliser tout horizon d'attente particulier. Dans *Le Livre et la Bouteille*, le poète joue du disparate des associations d'idées ou de sons pour faire claudiquer le propos :

Murs formidables de mots armés
des crocs des signes et du ressort des parenthèses
Et les pans lumineux innombrables de la bouteille
Et les feuilles du livre

Qui sont le luxe des fenêtres
Ouvertes au centre du monde.
Ah ! je suis soûl de boire à la régalade mon livre ;
À deux mains sur le mur j'ai cassé la bouteille
Et c'est un vol d'oiseaux noirs et blancs par la chambre
Et dans le trou du mur
Le soleil tournoyant des mille éclats de la bouteille (p.227)

Où le ton s'anime ! Mais ailleurs, l'animation tourne au languide et ainsi de suite. À l'échelle des poèmes comme des recueils, les décalages intentionnels, les changements de ton, les virages lexicaux et référentiels bousculent l'élan, et l'on passe sans scrupule de l'épopée à la farce, avec des systèmes de neutralisation réciproques : de la solennité par la légèreté, de l'esprit futile par la gravité, de la réflexion par la spontanéité ludique.

Qu'il y ait là à voir avec l'exaltation promise, supposée ou exigée par un renouveau, c'est certain. Cette poésie est extravertie ; elle est marquée par l'adhérence à une extériorité prise comme un tout, qui la délie de ses attaches mentalistes ou trop purement langagières. À preuve, son goût pour le dithyrambe et l'esprit de l'hymne, dont la réalisation syntaxique est souvent la modalité exclamative. Si un ton occupe Salmon, c'est celui de la célébration. Bien des sonnets du *Livre et la Bouteille*, bien des textes de *Peindre*, les « beautés d'apothéoses » évoquées dans « L'Aube rue Saint-Vincent » (p.65), l'« Innocence du monde » qui ouvre *Prikaz* (p.77) renouent avec la vieille tradition de l'ode, et cette tendance va même jusqu'à rappeler le retour de l'éloge qu'un drôle de monsieur Léger avait fait sien dès le début du siècle. Un sujet ouvert se poste au frontispice des vers pour mieux rendre hommage : rien de moins. Quand ses propos viennent croiser le goût de la liste – lorsqu'il met en parallèle les peintres et artistes avec les villes de haut héritage artistique (dans *Peindre*) –, s'impose tout un art de vivre. Sans chichi. On voit, on aime, on le dit. Le monde va parfois de soi.

Mais ce faisant, il faut bientôt embrasser un mouvement contradictoire. Car le renouveau et l'adhésion à l'extériorité passent par le délaissement des vieilles lunes, des vieux miroirs du rêve éthéré, par une forme de destruction, en somme, assumée comme telle au nom de l'équivalence théorique formulée dans *Peindre*, et à tout le moins d'une complémentarité de l'un et de l'autre. Salmon poète, c'est aussi un retour de satire, comme qui dirait de bâton, contre le monde sûr de sa massivité sur lequel il suffit de donner de petits coups pour le fissurer. Ses sonnets sont une dérision de l'esprit du sonnet, notamment amoureux, qu'ils revisitent, tout en étant des poèmes de célébration, par la touche grotesque qu'ils leur adjoignent. Un baroque remonte qui relève d'une rupture héritée. Comme si célébration et satire étaient les deux temps alternatifs d'une même énergie – celle qui ne prend pas de gants avec le réel face auquel elle se situe. Stylistiquement on est dans un mouvement dont la lame de fond est la prosaïsation du poème. La langue de l'humilité fait pendant aux rêveries sur une sublimité poétique. Pas de catharsis en l'espèce, et pas d'au-delà des sens. L'idéalisme est douteux, et la politique de Salmon même en tient compte, ou plutôt, le style est ici déjà politique : un joyeux désordre. Quelle autre valeur que la ferveur ? Le rappel de la bohème et sa représentation valorisante, partout présents, sont autant un tribut payé à la nostalgie qu'une mémoire gardée d'un rapport à l'art et à la vie considéré comme exemplaire :

Ô notre jeunesse
Gageures tenues
Et paris gagnés
[...]

On faisait un chœur solide
Pour pavoiser la nuit vide
Des airs de notre façon (p.153)

Si on est au cœur d'un éthos, c'est, mis en place et servi avec foi, l'éthos polémique et connivent. Cette poésie paraît sûre de ses prérogatives, elle proclame des certitudes, affirme, excommunie, tranche, juge, et ne fait pas par hasard usage du futur ou de la maxime. Ainsi se tracent les lignes de force de ses amours :

Maintenant il se peut que les étrangers soient vainqueurs
Rétablissant l'amende et la dîme et la règle,
L'oiseleur et l'oiseau, l'empereur avec l'aigle ;
Les hommes auront un jour vécu selon leur cœur
et qui peut prévaloir, Dieu, si le cœur des hommes n'est pire ni meilleur ? (p.117)

Un homme voit le monde, se positionne avec ferveur et le dit. Rien que de simple.
De trop simple peut-être.

Réflexions et retours

Car bientôt des questions se posent. L'exaltation spontanée, l'immédiateté de la dépense énergétique, c'est bien joli, mais ça ne tient pas, et l'énergie chaotique a tôt fait d'être contrebalancée. Des doutes, des réticences, voire des choix contraires naissent de son efficacité même. De quoi interroger sur les enjeux profonds de la libération par le désordre, fût-il joyeux !

« La Règle te garde du funeste hasard », affirme le poète-critique de *Peindre* (p. 126). Et si ces mots sont prononcés dans le cadre d'une esthétique, ils résonnent bien au-delà de conseils à un jeune artiste. À côté de cette histoire en marche qui paraît lui souffler une réticence tout intellectuelle au passéisme, Salmon donne la parole à Costal l'Indien, comme en un étrange retour de rousseauisme (p.261-263). Utilisation de la figure exotique pour une critique de la civilisation : un nommé Usbek, déjà... Et puis il y a « Prikaz », ce drôle de mot d'ordre signalant l'ironie noire qui sous-tend l'enthousiasme pour la révolution bolchevik : sans mesure dans ce joyeux bazar, ça va tourner à l'Ordre absolu, Salmon le martèle ! L'ordre viable, c'est le maintenant d'une recherche faite de forces contrariées et par là même canalisées sans qu'on ait besoin d'un autre ordre pour cela.

Salmon homme de la mesure dans l'excès, alors ? En matière de bousculement de la langue, en tout cas, la question fait plus que se poser. Quand d'autres autour de lui n'hésitent pas à mettre en péril la notion même de poésie par des gestes radicaux de déprédation, il *conserv*e. Son traitement de l'image, par exemple, est majoritairement au pouvoir du discours oratoire et ne se soustrait pas à la fonction ornementale ou

symbolique que lui attribue traditionnellement la rhétorique. Ce qui ne serait rien si ce problème ne concentrait à l'époque toutes les attentions. Mais on sait que c'est le cas chez Apollinaire, Huidobro, Reverdy, Tzara, bientôt Breton.

Et pour ce qui est de la dépense vers l'extériorité, elle n'est pas sans flirter avec un désir d'art instinctif ou naïf. Or, là encore, l'écart entre la position de Salmon et de nombre de ses contemporains est frappant. La vigueur, la célébration, la réaction de refus, soit ! Mais peut-on rejouer l'enfance de l'art ? Si l'on s'en tient aux apparitions magiques, à l'esprit du conte, à la féerie, qui est l'occasion de plusieurs titres, et jusqu'aux animaux qui témoignent d'une forme d'enfance maintenue, force est de constater que Salmon joue consciemment avec. De ce fait, l'humour qu'il délivre est en demi-teinte. L'onirisme n'est pas une clef. Il ouvre à la tristesse autant qu'à l'amusement, comme le laissent entrevoir les tercets du « Cuisinier des Grâces » :

Entends les chérubins mugir dans nos étables,
Sous le couteau du rite ils vont rougir la table
Des dévots affamés d'innocence et d'horreur ;

Princesse, il faut danser toute nue aux cuisines,
Écrasant sur tes seins les entrailles d'un cygne
Dont les ailes meurtries ménagent ta pudeur. (p.70)

Le carnaval de l'écriture, on s'en rend compte ici, a quelque chose d'au moins aussi inquiet que jubilatoire ; de plus en plus inquiet même, à mesure que l'écriture mûrit. Ses données sont réversibles. Sur un plan formel, le sens du retour est notamment compatible avec l'orientation prosaïque : la chanson, pour ne parler que d'elle, rend possible les décrochements énonciatifs ou l'autonomie des strophes. La fragmentation elle-même est tellement compensée par le jeu des rappels qu'on en vient à se demander si elle n'est pas là pour le servir, en un mouvement retors. Les quelques anadiploses, les fréquentes anaphores rhétoriques (en contexte d'apostrophe, en particulier), les polyptotes, les hypozeuxes, les expolitions surtout (entendues comme répétitions d'information), ont une valeur affective indéniable. Ce sont des formes récursives qui rassurent sur le sentiment de construction d'un sens. Peu importe de savoir si elles atténuent le modernisme de l'auteur. À tout le moins, elles accusent son goût du discours poétique sous son aspect traditionnel et à ce titre entrent dans le jeu de la pondération des élans initiaux. Les associations de référents hétéroclites, la multiplicité célébrée, l'abondance reconnue, sont accueillies dans l'exacte mesure où les relie un espace ou une logique unitaires. Le titre *Peindre* n'est pas pour rien un infinitif. Il vient montrer l'importance du générique dans l'univers aux formes mouvantes – ou, dirai-je maintenant au sens stylistique, la tentation de *l'abstraction*.

Remplacer un adjectif par le nom de qualité ou le verbe par un nom d'action est en effet un procédé récurrent chez Salmon, qui permet que son propos s'essentialise même dans le cadre étroit du discours de circonstance. De cette manière, le témoignage historique est soustrait à son éphémérité. À l'instar de l'idéalisme cubiste, dont il partage la prudence raisonnable dans la recomposition du réel, il illustre le désir d'une unité extérieure au *fait littéraire*, qu'il s'emploie à suggérer.

Un sens du retour, disons, s'impose partout, qui correspond à un mouvement

réflexif global. Il n'est pas question des prétentions cognitives du symbolisme ; mais la vieille angoisse de l'impuissance du poète plane encore en ces parages. La palinodie a ici sa partition. L'histoire de Spiridon Spiridonowitch Marmeladoff avoue n'avoir été « qu'une fable qu'un chanteur/ Avait bien le droit de chanter » (p.50). La réflexion de Salmon sur l'histoire n'est pas critique dans le seul sens qu'on croit en lisant *Prikaz*, mais aussi en ce qu'elle s'inquiète du pouvoir de la poésie et ne s'exempte pas de faire référence aux problèmes qu'il pose. *L'Âge de l'Humanité* met en scène, en ses premiers volets, des figures stéréotypées d'artistes où l'imaginaire de la bohème fin XIX^e trouve à se nourrir, et si, nous l'avons vu, la nostalgie n'est pas absente de cette représentation, la conscience s'y affiche d'une époque révolue, et avec elle la foi qui la portait. Autre texte sériel, autre inquiétude exprimée, sous la forme paradoxale de l'exaltation : le long poème *Peindre*. Il est l'occasion d'un développement méditatif où la consécration et la célébration de la peinture ne sont pas sans suggérer ce sentiment de rivalité, voire d'impuissance du poète, qu'on trouvait déjà sous forme de hantise dans « Le Pervers », titre phare celui-là !

Hésitation entre sens de l'aller et du retour, dynamique centrifuge et centripète : voilà ce qu'on gagne à fréquenter des Paul Fort et des Picasso en même temps ! À n'être pas sectaire ! La conscience du tournant d'époque est telle, la sensibilité à la *révolution* des astres si aiguë que l'on ne peut pas ne pas tourner la tête. Difficile, quand on *sait*, de choisir entre l'adhésion à un idéal de rupture, sous les formes diverses de la mobilité, du changement historique, de la fragmentation des formes, de la libération désordonnée du sens, et un souci de continuité. L'exaltation romantique sur le pouvoir de la poésie persiste comme idéal ; les prétentions cognitives des créations symbolistes sont aussi convoquées – en dépit du coefficient de caducité inquiétant qui les marque. « Que reste-t-il de nos amours ? » Eh oui ! tout est là.

À moins de conclure à une équivocité, à une inconstance ? Comme si le désir de rupture était un simulacre, le souci de continuité une dérision. Mais il ne faut pas aller bien loin pour comprendre que de telles suppositions s'empiègent elles-mêmes. La rupture entendue sous sa forme avant-gardiste ne serait-elle pas son propre simulacre ? On peut l'inférer de la loi promulguée :

Peindre, c'est imiter l'imitation,
Seul secret si tu dois recréer la nature
Et ne rien imiter
Que de l'illimité
Dans l'ordre et la mesure. (p.124)

La créativité esthétique et la rupture... Il ne faut pas longtemps pour que l'admirateur de Rimbaud et l'anarchiste qu'est Salmon ne comprenne quelle mythologie complaisante de la « révolution » ce couple sert ! Ce qu'il dira plus tard du futurisme et que rappelle Serge Fauchereau dans la préface à l'édition courante (« *opera buffa* prétendant au *serioso*») est en germe dès les poèmes de la Belle Époque. Inversement, le recours à quelques figures littéraires consacrées rappelle que la continuité proclamée ne poursuit que des fantasmes d'immortalité... Paul Fort consacré « prince des poètes » en 1912, cela peut laisser songeur l'ancien résident de Saint-Pétersbourg qui voit l'Europe

pluriséculaire des princes abattue en quelques années comme un château de cartes. Peu importent les exemples. Ce que la logique inquiète de cette écriture laisse apparaître, c'est qu'elle prend corps dans une philosophie où les systèmes binaires et les oppositions de surface ne sont plus opératoires.

La création face à l'histoire

C'est que Salmon est un poète de l'Histoire. Il s'inscrit consciemment dans une culture dès ses premiers textes ; dans *Carreaux*, il prend acte d'une réalité politique et sociale et situe sa poésie par rapport à cette réalité. Rien d'original ? Voire.

Parce que, si l'on pense à Apollinaire, même « Zone » n'avait pas exploré cette modernité-là aussi explicitement. Quant aux *Calligrammes*, sans doute ont-ils accueilli une inspiration en prise avec l'événement, mais le programme d'autonomisation esthétique par rapport aux objets-prétextes qui traverse le recueil place, *de par le fait*, l'Histoire au rang des thèmes subalternes. Faut-il parler de la jeune génération ? À l'issue de la guerre, les surréalistes, les dadaïstes et leur précurseur immédiat, Reverdy, n'ont, par rapport aux drames récents, de politique perceptible que du dos tourné.

Alors, il y a Cendrars. C'est le précurseur le plus sûr des grands poèmes épiques de *Carreaux*. Mais là encore, il faut préciser. Si la *Prose du Transsibérien* est récente, si le cadre russe l'affilie à *Prikaz*, elle fait état d'événements bien antérieurs, ceux de 1905 ; quant au *Panama*, l'ancrage historique du krach et des déboires qui lui sont liés (le krach eut lieu en 1899 et le Canal est ouvert en 1914) permet de jeter un regard rétrospectif sur un temps mêlant une épopée industrielle ratée et une épopée familiale en demi-teinte. De ce point de vue, il semble que Salmon écrive en contrepoint de Cendrars, qui se focalise sur les ratages historiques. Avec *Prikaz* ou *L'Âge de l'Humanité* il opte pour un projet aussi prospectif que rétrospectif et qui, surtout, assume les aléas de l'Histoire collective pour y trouver un sens. Le cheminement dialectique du dernier mouvement de *L'Âge de l'Humanité*, tout en thèses et objections, en longues séquences distinctes, nous situe bien dans le monde de la quête : il s'agit de trancher la question du mal dans l'Histoire par une réponse appropriée.

Or, et voilà le point capital, si la réponse donnée peut ressembler à une fin de non-recevoir, elle n'en est pas moins congruente avec une philosophie élaborée bien avant la guerre, précisément dans « Le Tzigane ». Dans *L'Âge de l'Humanité*, la dernière voix (celle du Seigneur ou du poète qui se range à ses vues) déclare que « Le propre de l'homme est de ne rien comprendre », et le texte se clôt du coup sur une succession de modalisateurs et de tournures dubitatives (« peut-être », « il peut », « sais-tu » p. 224-225). Rien de certain ici, sinon qu'est prescrite une nouvelle sorte de pari... sur le tambourinement d'un enfant. Mais dans « Le Tzigane » qu'enjoignait-il ? De ne jamais s'arrêter. On lit : « Plus avant ! C'est la loi. » et plus loin, cet aveu : « Et maintenant tout est fini./ Je me suis arrêté./ Or jamais le marcheur/ Qui a rompu son pacte/ Ne saurait retrouver la route dont son cœur/ Réva, belle comme un lac,/ Aux rives d'à-jamais et d'immortalité » (p.56-57). L'homme de 1907 qui s'est laissé aller à la nostalgie, à la rêverie d'un autre monde, a oublié une loi fondamentale et s'en repent. En 1921,

l'homme plein de ressentiment qui demande des comptes à Dieu se voit cette fois signifiées les conditions de son salut : accepter les risques afférents à une marche en avant quasi militaire que le tambourinement de l'enfant, en apparence un simple jeu, peut tout aussi bien métaphoriser... Je dirai : une loi martiale menace toujours de détourner dans un sens dramatique la nécessité d'avancer. Mais c'est un risque qu'il est nécessaire de courir, sans quoi c'est l'autre danger qui guette : celui du désabusement, de la déflation sentimentale, d'un nihilisme aux couleurs suicidaires. Ce n'est pas pour rien que Salmon met en scène un bon nombre de désabusés : le « poète » qui « se promène », Makohoko premier dans *Féeries*, le locuteur de la « Féerie perpétuelle » ou d' « Herbe tendre » dans *Le Calumet*, ou encore Costal l'Indien sont de ces hommes de l'après-coup que tout homme peut imaginer être, à fortiori quand les empires s'effondrent ; et tout se passe comme s'il essayait d'exorciser en eux sa tentation de la mélancolie.

L'adhésion à l'histoire en marche, alors ? Si la fibre sociale de Salmon ne fait pas de doute, si *Prikaz* a tous les traits d'un poème idéologique, il ne semble pourtant pas illégitime de penser que l'auteur y force un peu la note, ne serait-ce que par les répétitions auxquelles il se livre quand il est question de renversement des valeurs, par exemple quand il s'agit de justifier la trahison. La posture est alors celle d'un tribun qui martèlerait une même idée sous diverses formes pour mieux se convaincre autant que son auditoire. Comme si l'enjeu principal était moins de répandre une conviction politique, même de *Realpolitik*, que d'opter pour un réalisme existentiel.

Et, oui, on perçoit dans ce qui s'avère être une *adhésion par défaut* une des sources de l'aveuglement politique ultérieur. Mais on voit aussi ce qu'elle signifie en termes de rupture et de continuité. L'histoire, individuelle ou collective, révèle que tout passe et se métamorphose, mais selon un ordre qui apparaît désormais paradoxalement salutaire : où la rupture n'est jamais si franche qu'il n'en subsiste quelque chose et qu'elle ne soit même toujours-déjà là, condition de toute présence en devenir ; où la continuité n'est jamais que conquise sur une inéluctable révolution. Le schème dramatique qui oppose rupture et continuité se voit remplacé par le paradigme ontologique du *déchirement*, à comprendre sur le modèle de la déchirure musculaire, avec ce qu'elle suppose de tension de deux côtés d'un centre diffus – le présent, quand on parle de temps. Et si cela veut dire qu'on n'en a jamais toujours-déjà fini avec le passé, qu'on est toujours dans le lointain de l'avenir et qu'on a aussi toujours-déjà commencé avec lui, il s'ensuit, même pour les tard-venus, qu'une efficacité est possible, qu'on peut prendre en main son destin au lieu de rêver une rupture carnavalesque qui tourne au cauchemar ou au dérisoire, ou de traîner la nostalgie d'un continuum fantasmagorique. Pour cela, il ne faut que – mais quel « que » ! – *pratiquer* l'arrachement, perpétuer le geste de la naissance, avec les conséquences que tout arrachement entraîne en arrière comme en avant.

De quoi revisiter bien des choses, et naturellement les voies de l'esthétique, s'il est vrai que l'histoire est surtout un modèle et la synecdoque d'un paradoxe ontologique qui concerne toutes les formes de rapports entre intrinsèque et extrinsèque, intime et extime. Quoi donc ? La continuité est ici une façon d'instaurer une rupture, et rompre est une façon de continuer une origine en toute chose. En toute chose : donc également entre le monde de l'imaginaire et la réalité physique, comme l'établit le poème liminaire de

Peindre, hommage à la plasticité de la matière et à l'interdépendance des substances organiques :

Peindre la rose avec le sang de l'animal
Et le soleil
Avec le limon terrestre et le suc du végétal
Et la chair palpitante
Avec la pierre du gouffre,
L'écaille du poisson, le mercure, le soufre
Qu'une œuvre savante
Transforme en un pigment que l'art transforme encore. (p.119)

Une philosophie matérialiste est revendiquée – dont le substrat ontologique tient au fait que rien n'est jamais qu'imitation d'une origine elle-même figurale. N'est-ce pas ce que veut dire le slogan « Tout est imitation de l'imitation (p.126) » ? La deuxième occurrence du mot, la première dans l'ordre des choses, pose le *point de départ pensable* comme premier écart par rapport à une origine, posée du coup comme inaccessible et impensable alors que sa figure l'imite. Le modèle est clair : c'est l'ontologie de l'Incarnation débarrassée de Dieu ; elle suppose que toute réalité sensible est endeuillée, porte la marque d'une distance qui garantit son intégrité et figure en même temps une aimantation active vers cette origine, un mouvement *interdit* pour la rejoindre.

On voit mieux dans quel monde renouvelé l'expérience esthétique prend place. Dans cet espace de *déchirements* que les ruptures n'atteignent plus que comme images, le regard porté sur la réalité, la désignation qu'on en fait, le discours qu'on tient à son sujet, deviennent des gestes efficients, des imitations au sens de recommencements déplaçant ce qu'ils recommencent. Le début de *Peindre* définit le tableau comme une construction qui n'existe pas avant ni identiquement dans la nature – et en ce sens dénie toute validité à la mimesis au sens réaliste du mot ; mais la valeur morale et civilisatrice de l'art pourtant défini par l'artificialité fait l'objet d'un quatrain isolé qui n'appelle nulle contestation :

Distribuez aux enfants en récompense
Des images de Giotto
Et la terre sera parfumée d'innocence
Et seul l'agneau du sacrifice pantellera sous le couteau. (p.135)

Autant dire que l'Histoire sert de prisme à la nature qui ne nous apparaît que sous sa figure. Imitation de cette figure elle-même imitative, elle suppose deuil, tentative de rejoindre et exigence d'une différence. Tout ce que dit *Le Livre et la Bouteille*.

Poétique de la variation

Revenant sur le sens du retour, il faut donc dire que Salmon n'est méfiant qu'envers une façon binaire de pratiquer la rupture et que le souci qu'il manifeste d'une continuité n'est pas sans accepter une perte. Une satire comme « L'art console de tout » (p.231) écarte toute idée de sublimation par l'art comme valeur-refuge, exutoire ou

catharsis, mais c'est précisément parce qu'une telle conception sert la cause des frontières étanches, en l'occurrence du rationalisme positiviste.

Nous avons avancé. Satire, démystification, fantaisie ou parodie sont à prendre pour autre chose que pour un carnaval : pour une façon de maintenir une lucidité déchirante, une conscience de la déchirure et de la perte ; autre sorte de catharsis, sans retour à l'origine, que le geste performatif qui nous arrache à elle – qui n'est plus que déchirement quand, en effet, il laisse apparaître en son sein un simple rappel symbolique. Par là, Salmon est à la fois proche et loin du désabusement romantique. Car il y a une dérision aussi de ce qu'entraîne toute posture poétique décalée. Voici l'aspect lunaire du poète passé au crible de la dérision :

Dans son taudis tendu de lune,
Les yeux sur le reçu de Lise,
Il songe aux vieux amants qui lisent
Leurs lettres d'amour, une à une. (p.258)

C'est charmant et au moins à double cible. Entres autres, la lune et le contexte érotique rappellent un Musset qu'on expédierait dans un hors temps. Le refus de la gravité n'est qu'un masque ; il doit plutôt être tenu pour le moyen de mettre à distance une solennité qui confine facilement au mythe. Et certes le romantisme n'est pas seul touché, mais l'idéalisme poétique en général. C'est ainsi que Salmon revisite l'Idéal mallarméen dans « Miracles futiles » :

L'azur expire et tu te plains !
Ô tisseuse d'éternité,
C'est ton chef-d'œuvre ce lointain

Qui tempère le faux été,
Lorsque ton silence conduit
L'invisible orchestre des nuits. (p.256)

Tous les motifs mallarméens sont là, plus la référence au « Placet futile » qui s'adresse aussi à une entité féminine – et sont renversés. Salmon leur répond en prenant acte, en cherchant de nouveaux recours à l'idéalisme perdu et à l'esprit de liberté ancien qui le taraude.

Ici, maintenant, on peut dire que jadis, l'idéalisme fut libérateur. Mais aujourd'hui, la liberté doit passer par autre chose. Telle est la leçon du « Bal des mortes » (p.230) : le rappel du parrainage des décadents permet de saluer d'un œil critique la mythologie du progrès, à qui est dévolue l'image ironique de l'œuf gobé, forme à peine masquée d'une nouvelle jobardise. La distance envers tout est un gage de liberté. En même temps, le scepticisme est méthodologique. Il ne cautionne pas tant le refus d'un sérieux poétique (le poème *Peindre* le prouve assez) qu'il ne permet de tourner en dérision des mythologies qui ne se voient pas telles. Il est temps de ne plus mythifier le lieu et l'occasion de la démystification. C'est la raison pour laquelle *Costal l'Indien* est également un poème à deux têtes. L'aspect définitif et sans appel de la situation est posé par le futur et les termes généraux ; la figure de l'exilé rejoint tous les autres outils

servant la conscience de l'inéluctable ; le mythe du bon sauvage est repris avec sa valeur traditionnelle de mise en cause des valeurs « crues modernes », comme une piqûre de rappel de quelques valeurs nobles, selon un schéma intellectuel venu des ancêtres ; bref, sous son égide, la culture du livre apparaît sous ses dehors douteux. Mais elle n'est pas douteuse en soi. Là encore, le contexte prévaut et impose de dire qu'elle est *devenue* douteuse comme lieu d'intrication du militaire et du culturel, dont Costal devenu figure historique de la contestation fait lui-même partie. La construction du poème est parlante. Commencant par l'énoncé de convictions fatalistes, il se poursuit en narration. Comme dans les fables – et avec la même ambiguïté que dans celles de La Fontaine. À son exemple, Salmon retrouve la force qui consiste, face au constat de l'inéluctable, à répondre par une histoire qui est à la fois l'exemplification du constat *et* la négation de son absoluité. Adressé aux ancêtres et à la figure tutélaire du Père, ce discours les ressuscite fictivement pour le lecteur futur.

Deux têtes, oui. Binarité en berne, paradoxe exhaussé. Costal et les Décadents cristallisent en figures littéraires l'idée partout présente que la nécessité de démystifier ne doit pas entraîner la mythification du discours critique – car l'horizon en est la fin de la création. Le refus de la mythologie a aussi son travers, dont un des pires est la mythification du refus lui-même.

Bref, nous ne sommes jamais quittes des images, et pour que les moins charnues n'assèchent pas l'inventivité, il faut savoir accueillir celles qui rendent une lecture de prime abord univoque aux aléas d'une lecture ambivalente. C'est dire que l'écriture de Salmon tente de se défaire des diverses formes de *mythe*, dont celui de l'Histoire objective, pour leur substituer la *légende*. À la complexité interprétative et aux contradictions topiques du premier, le *legendum* peut opposer une simplicité ouvrant la boîte à poupées des paradoxes, des contradictions solubles dans l'ordre de leur succession chrono-logique. Ici, quelque chose *doit être lu*, qui prescrit, qui pose un sujet, mais un sujet conscient que ce qu'il donne à lire et prescrit est sujet à discussion, réserve de sens en puissance. Qu'on fasse l'essai avec ses fables, et on verra qu'elles se lisent comme des légendes de ce type. Réécritures par leur forme, ce sont aussi des scènes suffisamment visuelles pour être qualifiées de petits tableaux, dont le poète donne la clef mais surtout qu'il interprète ou réinterprète lui-même pour mieux obliger le lecteur futur à se situer ; telle « La Marchande d'images », qui vend une légende, qu'on calomnie, mais qui finit par être un double du poète :

Vieux poète en jupon ! viens donc, lorsqu'il fait soir
Dans mon cœur, m'enseigner tes plus belles histoires
Pour que mon âme épouse l'âme des amoureuses
Qu'emporte la fumée de ta pipe crasseuse. (p.46)

Ainsi apparaît une fissure interne au discours : celle qui le rend possible, la faille du discours interprétatif, *critique* oui, qui donne prise à un éventuel renversement thétiq ue à venir. Que penser, à la fin du *Livre et la Bouteille*, du motif ludique du bateau dans la bouteille ?

Radoubée aujourd'hui
Elle séchait entre les pages

Le verbe « sécher », avec ses connotations scolaires, renvoie à une cale sèche : il n'y a pas ici de message à transmettre – mais on le dit. Comme si la justification du poème était potentiellement, et contradictoirement, à la fois dans sa propre ivresse, dans son jeu, dans ses associations d'idées, qui ouvrent à d'autres, par l'exemple, et dans ce qu'il dit des dangers de cette ivresse. Didactisme ou féerie autonome, *on ne peut pas choisir*. Le plaisir de la narration est partout, presque autosuffisant comme un espace en train de se perdre et qui aime l'écriture – mais tout est dans le *presque*.

Jeu de l'infini variable que le déchirement littéraire, alors ? Ce que la création selon Salmon fait ressortir rétroactivement, dans sa pratique de l'anamnèse faillible, c'est le caractère faillible et anamnésique propre au modèle lui-même qui l'a aimantée. Sa poétique du déchirement est *critique* du fait de la réserve de sens qu'elle oblige à repérer en arrière comme en avant. Elle s'accomplit dans un art de la variation qui s'oppose à la mythologie créationniste non seulement parce qu'elle travaille les intertextes, mais parce qu'elle désigne les modèles inspireurs comme des intertextes en quête d'autonomisation au moment même de leur élaboration. On est frappé, lisant Salmon, de tout l'arrière-plan culturel qu'il découvre, mais plus encore de l'infinie irrésolution de cet arrière-plan, devenu sous sa plume inquiétant autant qu'exaltant. Inquiétant parce qu'il montre que le passé remue toujours – exaltant parce que sa recomposition en poème d'aujourd'hui requiert l'avenir.

Et ce n'est pas sans que, du coup, quelque chose en lui vienne déranger des habitudes. Peut-être comme poète dit mineur alors même qu'on le sait bousculer des cadres. Parce que, dans cet élan ambigu, il fait apparaître certaine conception de la littérature elle-même comme une possible mascarade que seule sa légende entretient : la conception créationniste. Choisir la *légende*, c'est choisir la solitude d'une réinterprétation du réel en même temps qu'une conception *relationnelle* du sens, donc relative, réalisée par et dans la déchirure – la distance qui lie. Bien sûr, derrière cette façon de s'arracher en montrant qu'on s'arrache, derrière cet art de la *variété* qui fait pièce à l'homogénéité de l'espace des variantes et autres variations intertextuelles, il y a le risque d'un maniérisme, au sens où Claude Gilbert-Dubois définit le maniérisme lorsqu'il dit que « l'art de la variation y est poussé en un point limite de déconstruction du modèle dont il est issu. La variation porte sur l'émergence de l'individu. » Mais c'est le propre de toute entreprise originale que de risquer ce qui la renverse du côté qui la nie. Et concernant Salmon et le problème de son originalité ou de sa place dans l'histoire littéraire, toute la question est de savoir si et jusqu'à quel point il échappe à une telle émergence de l'individu associée à la déconstruction d'un modèle originel, autrement dit à un affichage de sa virtuosité de créateur.

Je suggérerai, pour ma part, que ce maniérisme est présent dans les premiers poèmes, en particulier lorsqu'ils sont courts, ou lorsqu'ils se développent sur un canevas narratif ancré dans une culture avec laquelle il joue manifestement. Son sens de l'imitation en reste alors à la variation, œuvre dans l'homogénéité non critique de l'espace littéraire – et se perd avec son mythe, ignorant que le siècle l'appelle à la variété, à l'acceptation de sa propre extériorité. En revanche, dès que le poème prend de

l'ampleur (le premier essai dans le genre est « Le Tzigane »), dès qu'il ose affronter, surtout, un sujet objectif dont l'enjeu et la portée sont vécus comme étant à définir parce qu'il y va d'une proposition de sens ou de non-sens irrésolue, alors Salmon rivalise avec un Apollinaire ou un Reverdy. L'a-t-il lui-même pressenti ? Intituler un recueil *Carreaux* est en tout cas symbolique d'un projet architectural, d'habitat humain mais sans prétention monumentale, avec souci de transparence et conscience de l'opacité. Une certaine humilité plastique, comme dans l'art déco, ne renie pas son éventuelle touche ornementale et associe fragilité et dureté, goût de la couleur et matité.

Mais il y a autre chose. Si l'on suit encore un peu le titre, on ajoutera au motif de la transparence celui de l'éclatement, qui renvoie à une structure morcelée – alors même que le mot isolé suggère aussi une unité de l'ensemble. Tout se passe comme si Salmon parvenait à ce point où la réécriture se fait appropriation sans pour autant exproprier la communauté humaine dont il recycle le discours. Dans ses poèmes épiques, son discours travaille à un art de l'accolement que brasse un mouvement centripète. La polyphonie s'y résout en un équilibre des voix contraires né de ce que la part du questionnement reste ouverte. Le symbole se réalise dans la tension entre élan vers l'Autre, et endiguement de la perte que peut constituer toute altération excessive. Hésitations, disais-je en commençant. Voilà qu'elles prennent une valeur puisqu'elles accomplissent la variation – disent moins l'adhésion à l'histoire qu'une écoute de la pluralité de ses voix. Et cela, c'est tout sauf un hasard. Un choix énonciatif en est la cause, où l'on peut lire, comme les tenants de la rhétorique classique, la mise en place d'un ethos judiciaire, mais aussi et inversement, selon la poétique de Meschonnic, l'émergence d'un *sujet politique*. Soit, au lieu d'une posture, un positionnement éthique personnel.

Le fait est que le locuteur dans les poèmes de Salmon apparaît le plus souvent comme un témoin d'un esprit et d'un temps. La distance envers ce dont il parle, même dans *L'Âge de l'Humanité*, lui est précieuse. *Prikaz* décrit des événements contemporains mais éloignés ; le paysage est familier au poète, mais cette familiarité est passée ; enfin, l'ordre promis est à venir et de toutes façons gravé en russe dans le texte français... dans l'entredeux d'une distance. Plus encore qu'un témoin pourtant, mot qui fait penser à une neutralité, c'est un homme qui prend parti, et toujours dans le même sens : celui de la réhabilitation. N'est-ce pas le signe que son projet poétique déborde la poésie du côté d'un acte ? Au fond, son projet est triple. Il témoigne d'abord, selon un processus d'objectivation, pour ne pas se fermer les yeux. Après quoi, il tire une leçon, parce qu'il s'agit pour lui de comprendre ce qu'il voit. Et à partir de là, il réhabilite, parce que toute vraie compréhension se fait à ce prix : au prix d'un paradoxe, d'une complexité remise sur le tapis, et acceptée comme telle. Ainsi le poème consacré à Rimbaud (p.60-61) souligne-t-il la dualité de l'homme Rimbaud, qu'il innocente contre ses détracteurs et contre ceux de ses admirateurs qui ont besoin de faire de lui une icône pour l'adorer. De même, dans *Prikaz*, Salmon prend un malin plaisir à renverser les valeurs admises, en justifiant la trahison notamment, pour produire un brouillage axiologique et revaloriser la réalité dans sa diversité, contre son uniformisation.

C'est dire que la poésie ne peut plus être ni neutre et descriptive, ni souveraine et juridique. En tant qu'imitation efficiente, elle a le pouvoir d'abolir le réel ou de le réhabiliter en sa variété indéfiniment réinterprétable – mais pas de le ressusciter. Ce n'est

donc pas par passéisme qu'on rappelle les Décadents ou Rimbaud, mais pour déplacer au présent, afin de mieux renouer avec son Esprit, les modalités du rêve pluriséculaire associant vie et poésie. Par *inquiétude* salutaire. Mouvant, l'art poétique ne peut plus être que destruction *et* construction, et se doit de choisir, pour les modalités de cette dualité, entre sérénité oublieuse y compris des échappées du présent, et souci d'altérité, d'altération de sa propre superbe.

N'est-ce pas pour avoir choisi que Salmon se voue à un usage ponctuel de l'image *altérée* ? Métamorphique et interprétative, son image a quelque chose de prédicatif et de réflexif qui la dégrade aux yeux d'une certaine prétention imaginaire. Elle affirme et, en tant qu'image, discrédite aussi sa prédication – ou bien, elle travaille à même la vieille hallucination rimbaldienne, préfigure les associations surprenantes des surréalistes, mais à l'échelle d'un vers ou deux, comme dans *Un poète se promène*, texte autoréflexif à cet égard, où l'on peut lire que « la pendule, ainsi qu'une cigale/ Cisèle avec méthode des roses de métal/ Qui s'envolent légères jusqu'au plafond » (p.43). L'inventivité est ici la même que celle qui fait remotiver telle expression idiomatique en « coq du charbonnier (p.238) » : aigüe, elle n'en est pas moins émoussée par une absence de prétention globale. Voici donc une poétique réduite à la variété de quelques situations, de quelques vues, de quelques moments – fussent-ils aussi énormes que la Révolution d'Octobre – parce qu'il n'est pas d'autre leçon qu'un interprète et passeur de l'Histoire puisse offrir aux générations futures. *Le monde à sa taille* ne dit-il pas cela ? On y lit le drôle de retour de Vénus et de Rimbaud réunis :

Anadyomène issue du golfe de zinc
Va promener au Bois le désespoir de son sloughi. (p.265)

L'image de la naissance amoureuse, revue et corrigée par le sarcasme métaphorique, est là. La démythification passe ici par le comparant. Mais tout en s'inscrivant dans la tradition provocatrice héritée de Rimbaud, Salmon édulcore l'ancienne obscénité. Quelque chose de précieux, une insulte allusive, avec « va promener au Bois », rappelle l'obscène, mais sans le dire. Le titre lui-même, « Le monde à sa taille », est double : il stigmatise l'idolâtrie de l'amant et peut s'entendre dans un sens copulatif et identificatoire – avec l'idée qu'on a la Vénus qu'on mérite. Façon d'appeler à un futur en proclamant une leçon de réalisme désabusé. Leçon à reprendre, donc. D'où ce deuil à la fin de *Carreaux* :

[...] la place vide du pauvre
Est la place du roi
Exilé,
Cet absent éternel dont la foule est jalouse. (p.265)

*

Faut-il revenir à *l'original* ? Parmi les diverses façons d'embrasser la catégorie du

nouveau en art, celle des inquiets est de fait la plus susceptible d'engendrer des malentendus par ce qu'elle suppose d'hésitations, et c'est elle qui semble avoir voué André Salmon à une « impossible place » dans son époque telle que l'histoire littéraire l'a figée. Ni l'épithète d'académique ni celle d'avant-gardiste ne sauraient lui convenir sans reste, et j'espère ici en avoir effleuré la raison, qui tient à mon sens à ce qu'il oscille entre les formes d'emprunt qui rassurent et les formes inventives qui bousculent les codes hérités – qu'on entende le mot *formes* en un sens générique et macrostructural ou qu'on l'applique aux microstructures grammaticales ou prosodiques.

Ce qui *fait retour*, sur soi ou sur un public, comme les refrains, les chansons, les genres canoniques, les amplifications centralisées par une isotopie, les caractérisants en parallélisme positionnel, les énumérations associées à un thème commun, compense les procédés de fragmentation qu'il partage avec ses amis (sens de l'asyndète, collage, asymétries, séries inachevées ou hétéroclites, etc.) et l'exploration de structures délibérément modernistes affichant leur contemporanéité. Mais cette ambivalence donne aussi un ton particulier à son travail et en éclaire un des projets fondamentaux : la tentative d'élucidation soucieuse de déterminer les raisons de l'émotion. Ainsi ses textes épiques adhèrent-ils aux turbulences de l'histoire autant qu'ils témoignent de la quête prudente d'un ordre justifiant le désordre. Par ailleurs, on le voit ouvert au monde, soucieux d'écoute par la polyphonie qu'il laisse entendre, mais aussi désireux de dialectiser, par des prises de position appréciatives et un discours souvent explicitement *judiciaire*, le heurt des voix qu'il ne veut pas laisser au pouvoir louche de la neutralité testimoniale. En somme, une inquiétude de la destruction est présente partout chez lui, qu'il essaye de retourner en construction et qui justifie finalement sa *distance humoristique* envers les choses ou les héritages esthétiques et la confiance qu'il met dans la *construction* verbale ou mentale du réel. Humour et construction en demi-teinte, n'est-ce pas, dans sa polysémie, ce que symbolise le titre même de *Carreaux* ? Entre ce qui vole en éclats et une exigence de marqueterie, entre ce qui sépare et ce qui ouvre au monde, l'option est bien celle d'une architecture de la proximité sans aliénation, solide et accueillante à la fois.

Jean-Pierre Zubiate