

Gageures tenues et paris gagnés? Jeux et enjeux de la poésie d'André Salmon dans l'avant-guerre

Étrange destinée que la tienne ! *tu as eu tous les succès et pas du tout celui que tu mérites*. Salmon inconnu ! Salmon incompris !

Dans une lettre à Salmon du 10 avril 1925 Max Jacob évoque *l'étrange destinée* littéraire de son ami, une affirmation relancée ensuite par la critique qui ne cessera de s'interroger dès lors sur l'existence et les raisons d'un « cas Salmon ». En témoigne René Taupin qui en 1932 écrit : « le poète A. Salmon ne jouit pas du succès de certains de ses contemporains », là où *ses contemporains* devaient être identifiés bien sûr avec Max Jacob lui-même, Cendrars, Reverdy... S'il est vrai, comme l'a démontré Marilena Pronesti, qu'après la guerre d'Espagne Salmon est l'objet d'un sabotage dans le monde littéraire contemporain qui devient, à la fin de la deuxième guerre, une véritable *damnatio memoriae*, l'étude de sa réception permet de comprendre que cette exclusion est, en réalité, le résultat d'un processus qui avait commencé bien avant. Bien sûr, toute sa génération eut à souffrir d'une façon ou de l'autre de l'oubli que l'affirmation des surréalistes au lendemain de la guerre imposa aux aînés qui, consignés à l'histoire littéraire, finissent par abandonner symboliquement le champ poétique de l'avant-garde à la fin des années vingt. Et pourtant déjà au lendemain de la première guerre un clivage symbolique semble séparer Salmon de ses camarades d'autrefois, qui ont « vécu dans le même sillage diffamé » et cela en dépit même de ses œuvres résolument modernistes telles que *Prikaz*, *Peindre*, *L'Âge de l'Humanité*. En 1920 il est même obligé de se défendre de l'accusation de plagiat formulée par Dominique Braga qui renverse exactement contre l'auteur des *Féeries* et du *Calumet* la critique déjà adressée en 1913 par Duhamel à *Alcools* d'Apollinaire : « André Salmon est influencé très directement par ses lectures, ses compagnonnages. Il prend ici, ailleurs ». Cette accusation est relancée l'année suivante par Paul Neuhuys qui soulève au profit d'Apollinaire les mêmes doutes quant à l'originalité poétique de Salmon : « André Salmon est un de ceux dont les qualités poétiques se sont développées sous l'influence de Guillaume Apollinaire ».

Comment expliquer cette incompréhension si on se réfère au prestige et à la reconnaissance dont Salmon jouissait dans l'avant-guerre quand il était considéré comme l'un des poètes les plus prometteurs de l'époque, « le grand poète » de la petite bande d'artistes regroupés autour du Bateau-Lavoir qui comptait parmi ses membres officieux Max Jacob et Apollinaire lui-même? J'essaierai d'éclairer les raisons de ce renversement de jugement à partir de la production salmonienne de l'avant-guerre, la première période de ses ouvrages poétiques, que j'analyserai en relation avec le contexte littéraire du moment, avec les problèmes, les thèmes, les enjeux qui orientent la recherche poétique à cette époque. Je me propose ainsi de restituer à Salmon la place qui lui revient, et que ses pairs lui assignaient, dans les tentatives contemporaines de renouveler la poésie.

Dans sa défense contre l'accusation de Braga que j'ai évoquée plus haut Salmon

revendiquait orgueilleusement l'originalité de ses premiers recueils poétiques *Poèmes* et *Les Féeries*, « dont nul n'a contesté que ce fût une nouveauté ». Quelle était cette nouveauté incontestable? Quels étaient les acquis, les gageures tenues et les paris gagnés de ces œuvres qui situaient Salmon au cœur des orientations poétiques les plus fécondes de l'avant-guerre et anticipaient *Prikaz* et sa production moderniste de l'après-guerre ? Et pourquoi en excluait-il son dernier recueil de l'avant-guerre, *Le Calumet*, « moins exacte tentative » ?

Dans l'impossibilité de proposer une étude exhaustive du parcours et de l'œuvre de Salmon pendant l'avant-guerre, je me bornerai à tracer ici les lignes principales de ce « lumineux périple », susceptibles d'éclairer mon analyse.

« Et nul n'a contesté que ce fût une nouveauté » : de Poèmes aux Féeries

L'avant-guerre peut être considéré comme la période fondatrice dans la carrière littéraire de l'écrivain : c'est la phase où il compose des ouvrages qui sont considérés comme des étapes significatives vers un idéal de lyrisme renouvelé et où son parcours croise plus strictement l'aventure de l'avant-garde littéraire et artistique. Dès ses débuts aux soirées de *La Plume* Salmon arrive à se situer d'emblée « dans le cercle sans en plus chercher la quadrature. J'étais de la circonférence au cœur de la circonférence. » « Le cœur de la circonférence » désignait bien évidemment le circuit littéraire parisien, lieu concret et symbolique à la fois, où on élaborait les directions fondamentales de la recherche poétique. Salmon, qui fait preuve tout de suite d'un excellent sens du placement orientant ses choix, s'insère parfaitement dans l'espace poétique contemporain, y noue des relations avec des aînés (Jarry, Moréas, Golberg, Fort) et des amitiés avec les jeunes (Apollinaire, Max Jacob), qui se révéleront fondamentales dans ses développements poétiques. Je ne reviendrai pas ici sur la relation entre Salmon et Apollinaire que Claude Debon a déjà traitée et que j'ai développée tout au long de mon essai consacré au poète des *Féeries* et du *Calumet* ; je me limiterai à souligner combien l'affinité de leurs conceptions et la parenté de leurs parcours poétiques, l'esprit d'émulation positive, leurs efforts parallèles pour atteindre un nouveau lyrisme à travers le rire et l'absurde encouragent extraordinairement leurs recherches. Dans un monde aussi restreint que le circuit poétique, constitué par les autres poètes, producteurs et lecteurs des œuvres d'avant-garde, la contiguïté entre les artistes, le style de vie et les fréquentations communes, la collaboration aux mêmes revues jouent un rôle fondamental dans le processus créateur qui se déclenche autour des mêmes idées, des mêmes valeurs de référence.

Si *Poèmes*, livre « peu épais d'un mince débutant », publié en 1905, est une œuvre remarquable et remarquée, c'est que par ses enjeux et ses acquis cette œuvre se situe au centre de la recherche poétique ; aussi ne me semble-t-il pas exagéré d'affirmer qu'elle représente, dans un certains sens, la mesure commune du lyrisme contemporain de ce tout début du siècle.

Poèmes, qui ne désigne pas seulement le contenu de l'œuvre mais fait allusion aussi à sa nature métatextuelle, est une sorte de résumé du lyrisme contemporain, un parcours exemplaire à travers les tendances opposées qui définissent à ce moment-là l'état du champ poétique, partagé entre l'héritage symboliste et l'aspiration au renouveau, la perfection formelle et l'exigence de spontanéité expressive, la versification traditionnelle et les libertés prosodiques désormais acquises. Tout se passe comme si Salmon essayait tour à tour les différents possibles du lyrisme contemporain dans l'ouverture et la disponibilité propres à sa génération, si bien que la *dissonance thématique et formelle* que Golberg définira comme «la forme par excellence de l'art vivant, de l'art poétique fécond» devient une caractéristique majeure de cette première œuvre.

En parfait héritier de la tradition, Salmon y déploie sa maîtrise des règles du jeu, la compétence technique et la connaissance des valeurs qui orientent la recherche poétique, en rendant hommage à la poésie symboliste, et tout particulièrement aux aînés, cités dans les très nombreuses dédicaces qui parcourent l'œuvre. Cette adhésion à la culture symboliste (dans l'atmosphère, le répertoire expressif, les thèmes, le langage élevé) ne se réduit pourtant pas à un simple geste de bienveillance à l'égard des maîtres appelés à parrainer ses débuts poétiques. Comme l'a déjà souligné J. Gojard, ses *Poèmes* réalisent un acte « introjectif » nécessaire à la mise à distance du répertoire lyrique hérité de la tradition romantique, parnassienne et symboliste à travers le détournement subversif qui exhibe la crise de ce langage et dévoile le mensonge du je lyrique, renfermé dans son chant narcissique par des textes puant la fabrication (« Le Banquet »). En témoigne « Le Pervers » qui exhibe un véritable catalogue critique de ce lyrisme : « Je vis de ma folie et meurs de ma raison / et dédaignant chanter de purs épithalames / je sais pour excuser toutes les trahisons / des mensonges jolis qui séduisent les femmes ».

L'impuissance créatrice qui atteint ici la voix lyrique révèle l'inéluctable aphasie qui condamne un langage réduit désormais à la parodie de ses procédés :

Mais je ne saurais pas, coquet convalescent,
Composer avec mes remords des acrostiches (« L'Obstiné »)

Si mon sang n'a payé le royaume promis
J'ai bellement saigné, pardon si j'ai failli (« Prière »)

Après avoir brisé le *vers/verre*, le symbole du lyrisme traditionnel, source de l'inspiration poétique qui renferme dans sa magie incantatoire toute tentative de renouvellement, Salmon pourra explorer d'autres espaces poétiques comme le suggèrent les vers du « Banquet » dédiés à Picasso : « Et quand le dernier rire et le dernier hoquet / Se brisèrent en brisant la dernière coupe, / Nue et de lourds parfums ruisselant sur ta croupe, / tu me sacras Poète à la fin du banquet », qui résonnent dans le « Poème lu au mariage d'André Salmon » d'Apollinaire: « La table et les deux verres devinrent un mourant qui nous jeta le dernier regard d'Orphée / Les verres tombèrent se brisèrent / Et nous apprîmes à rire ».

L'expérience de *Poèmes* ne se limite pas simplement à un processus de

dévastation de la poésie conventionnelle, qui brise, par l'ironie, la source lyrique ; Salmon montre surtout qu'il a élaboré une position personnelle par rapport aux problématiques sur le rapport entre l'art et la vie qui définissent la poésie contemporaine. Cette position se traduit dans une gamme de possibilités diverses : la fantaisie poétique de « Féerie », la transfiguration poétique du quotidien dans « La Rue », l'aspiration à la spontanéité et à la simplicité de « Prière », la voie du lyrisme populaire par des modèles symbolistes tels que Fort et Moréas dans « La Bonne Auberge ». Dans cet univers des possibles on reconnaît déjà les attitudes majeures du lyrisme salmonien qui s'exprime d'un côté dans l'attention au réel du quotidien magnifié, perçu comme une source originale de la création poétique et de l'autre dans la fantaisie lyrique exaltée par les suggestions visuelles du langage. Ces deux options sont en fait des issues à l'impasse de la poésie contemporaine en tension entre l'esthétique de l'art et de la vie, l'idéalisme symboliste et les dangers de simplification réaliste et prosaïque de la poésie où se renfermaient depuis les naturalistes les efforts des groupes d'avant-garde. La position de Salmon vise à conjuguer l'attention au monde extérieur et la liberté visionnaire héritée du symbolisme dans le but de restituer l'art à la vie :

Je ne sais pas trop comment j'ai entamé la réconciliation. Peut-être dois-je ma chance à ma doctrine, - les gens de 1895 m'avaient poussé à en tirer un manifeste : Ne pas mettre la vie dans l'art mais restituer l'art à la vie.

Si le poète moderne se doit de « porter la vie dans la poésie et la poésie dans la vie », comme l'affirme Sergio Zoppi, alors Salmon est l'un des premiers poètes modernes parce qu'il fonde son art sur le signe de la vie et fait de ce principe son credo esthétique fondamental.

Dans des poèmes tels que « La Rue », « Le Poète au cabaret », « Chanson marine », « Orient », « Occident », un monde concret, exalté dans ses aspects insolites et merveilleux par le rapprochement d'éléments hétéroclites, et rempli d'objets banals (la pipe, les dés, le vin, de vieux almanachs) ou techniques (une boussole, un compas) trouve dignité de représentation en poésie. Ce quotidien magnifié s'exprime à travers une syntaxe simple, qui tend au style présentatif, un langage prosaïque, une attitude narrative conçue comme un dépassement de la subjectivité lyrique ; on retiendra à titre d'exemple l'attaque présentative de « La Rue »

C'est dimanche et la rue arbore ses guenilles
Les plus neuves ; le vieil ivrogne au violon
Fourbu fait danser en rond les petites filles
Et le vieux a des larmes pour leurs cheveux blonds.

L'attitude féerique se réalise par le pouvoir de transfiguration créatrice de l'image qui par la vision se charge des caractéristiques sensorielles du monde physique ; l'idéal s'appuie sur un référent concret qui acquiert la consistance du vécu ou sur des archétypes littéraires ou historiques (Alcibiade, Scapin, Sganarelle, Platon, Nostradamus, Cassandre, Don Juan, Panurge, Ophélie...) ; on se référera bien sûr à « Féerie ».

Dans ces textes d'un accent tout nouveau, la soumission réfléchie à l'ordre

traditionnel dans le respect des libertés acquises par le symbolisme, sert une recherche rythmique non euphonique par le dialogue, l'oralité, le prosaïsme qui s'accorde par ailleurs avec une orientation principale de la recherche poétique.

Cette relation nouvelle entre le réel, l'art et ses modalités de représentation est l'aspect qui suscite une grande attention chez les aînés: Golberg et Jarry louent ce lyrisme prosaïque et impersonnel où le réel devient une forme insoupçonnée de poésie, tandis que Barrès l'encourage à « demeurer fidèle à cette fantaisie qui domine tout ».

Poèmes obtient de nombreux comptes rendus, très favorables, qui, selon les orientations des critiques, soulignent les différentes tendances du recueil, la continuité avec la tradition symboliste, l'aspiration à une poésie plus humaine et vitale ou son originalité poétique et lui assurent une certaine reconnaissance, en renforçant la confiance dans ses moyens.

Or l'analyse nous permet de constater que le succès – un succès d'estime, bien entendu, limité au circuit poétique – qui est toujours un élément problématique pour un artiste, et surtout pour un débutant, n'est pas sans effets sur la trajectoire de Salmon : si on peut sans doute lui attribuer un effet positif qui l'incite à poursuivre ses recherches dans la voie tracée par sa première œuvre (« le compte rendu de Quillard renforça singulièrement mon courage »), de l'autre côté il faut bien reconnaître que la réussite précoce peut entraîner des conséquences moins favorables à l'évolution d'un artiste. Si par son talent, par ses dispositions, par son sens du placement, Salmon arrive à élaborer tout de suite une position originale sur la crise des valeurs symbolistes, appréciée à juste titre par des aînés prestigieux, ce succès risque de devenir en même temps une limite pour le développement du poète, qui par la suite aura tendance à privilégier particulièrement ces options, au lieu d'expérimenter plus librement dans des directions nouvelles.

Il nous est possible de mieux comprendre maintenant le sens de l'affirmation de Salmon concernant sa position au cœur de la circonférence poétique parisienne. La visibilité dont il jouit en tant que secrétaire de rédaction à *Vers et Prose*, la revue de Paul Fort, considérée comme le point de ralliement des différentes formes du lyrisme contemporain, l'estime que lui accordent ses pairs et les critiques encouragent son élan poétique, qui se traduit bientôt dans la publication de son deuxième recueil, *Les Féeries*, en 1907.

Les Féeries sont strictement liées au climat d'expérimentation, de confrontation et d'effervescence créatrice qui caractérise la saison du Bateau-Lavoir. Il ne m'appartient pas de retracer ici l'histoire de cette extraordinaire saison artistique. Je me limiterai à souligner combien le climat d'incitation réciproque, d'émulation positive, de confrontation entre des peintres et des poètes aussi exigeants qu'Apollinaire, Max Jacob, Salmon, favorise formidablement leurs recherches. Ce n'est pas un hasard s'ils ont tous considéré cette période comme une période exceptionnelle dans leur aventure artistique. En témoigne déjà une lettre de Salmon à Jacques Doucet en 1916 où, dans le climat morose de la guerre, il ne peut évoquer « sans une immense mélancolie [...] nos années les plus saintes, nos années d'absolu sacrifice, de rayonnante pauvreté ». Il ne cessera de se considérer ensuite comme un survivant de ce temps héroïque qu'il évoquera maintes fois tout au long de son œuvre littéraire, critique et bien sûr de ses *Souvenirs* :

Ô notre jeunesse
Gageures tenues
Et paris gagnés
Nos heures perdues
Ô jeunes années !
(*Peindre*)

Ce même climat nostalgique parcourt l'œuvre de Max Jacob (« je te regrette, ô ma rue Ravignan ») et même Picasso, malgré sa renommée, prétendait que c'était uniquement au Bateau-Lavoir qu'il avait connu la seule forme de gloire qui lui importait.

Ces années sont une phase de créativité particulièrement intense pour Salmon qui selon l'affirmation de Max Jacob passe pour « le grand poète de la bande du Bateau-Lavoir (bien autant sinon plus que Guillaume) », affirmation plus compréhensible quand on sait que cette époque coïncide avec une période de réflexion poétique pour Apollinaire et avec l'apparent silence poétique de Max Jacob.

Si *Poèmes* explorait les problématiques du moment en tension entre les différentes directions qui s'ouvraient à la recherche poétique, *Féeries* recompose ces apories à partir des éléments nouveaux déjà utilisés dans son ouvrage précédent. Dans cette œuvre Salmon pousse jusqu'à ses limites les possibilités expressives du code lyrique à tous les niveaux (vers et rythme, style, appareil rhétorique, statut de l'énonciation, thématique) à travers une adhésion plus attentive aux différents aspects du réel, le dépassement du subjectivisme par l'énonciation impersonnelle et l'abolition du *ronron* poétique par le style du reportage, un style prosaïque condensé en des notations essentielles. Pour Salmon il ne s'agissait pas de rompre avec la tradition mais de faire ressortir le nouveau de toutes les virtualités expressives dont s'était enrichie la poésie dans son histoire pluriséculaire. Son lyrisme renouvelé se veut aussi un dépassement par la pratique poétique des oppositions idéologiques entre la tradition et l'invention, le vers libre et le vers régulier. En cela il exprime, tout comme Apollinaire, une position originale par rapport aux orientations dominantes dans les groupes de l'avant-garde, dont la démarche s'inspirait du reniement du passé et du dépassement de la tradition.

Dans sa réponse à l'enquête de la *Revue littéraire de Paris et de Champagne* en 1906 Salmon instituait la simplification, déjà évoquée par Mécislas Golberg, comme l'élément fondateur de son art, proche en cela de l'art de « notre maître François Villon, sobre, riche de paroles si essentielles que nous en vivons encore », et se déclarait pour « ce lyrisme intuitif, qui n'a aucun cousinage avec le galimatias chargé d'images, d'inversions et d'adjectifs ». La tendance à la purification opérant tout au long des *Féeries* concerne en premier lieu la technique poétique ; si dans *Poèmes* Salmon avait utilisé des vers réguliers mais non exactement orthodoxes, avec des infractions à la norme qui après le symbolisme étaient désormais admises dans la pratique poétique, pour *Les Féeries* il crée des vers libres personnels, différents par rapport aux vers libres symbolistes, et conçus « selon une certaine méthode personnelle de modulation du souffle », des vers libres qu'on pourrait définir comme syntaxiques, pour reprendre une définition utilisée par Michel Décaudin. Le vers libre salmonien est élaboré à partir des ressources offertes par le vers traditionnel, généralement alexandrin ou octosyllabe, augmenté ou diminué, un vers le plus souvent rimé ou assonancé et construit dans le

souvenir, la citation ou l'infraction aux règles de versification : c'est une recherche où les innovations se conçoivent comme un élargissement des possibilités du code.

Des vers réguliers et césurés s'insèrent parfois dans un tissu de vers a-métriques; parfois le vers garde sa mesure mais perd son effet rythmique à cause, par exemple, de la suppression de la pause médiane. On pourra se référer au « Tzigane » qui offre un catalogue varié de ces ressources rythmiques :

C'est dans la petite voiture ronde
– Et si légère d'avoir couru dans le monde –
Où mal ou bien vivaient pêle-mêle
Mon père,
Ma mère qui fut aimée pour la gloire de ses seins
Et porta sans pleurer le fardeau des mamelles,
Mes quatre frères, dont le plus beau fut assassin
Et mes deux grandes sœurs qui faisaient en dansant
Fleurir une rose noire dans le cœur du passant,
C'est dans la petite voiture ronde et radoubée comme un ponton
– Le vieux ponton à la dérive –
Que je suis né, mais il y a si longtemps,
Que je ne connais plus ma part de jours à vivre.

Le vers des *Féeries* perd alors ses prérogatives traditionnelles de musicalité et d'euphonie pour s'approprier les effets de la prose à travers l'alexandrin dérythmé ou l'octosyllabe prosaïque :

La pipe au bec, un paysan traîne
Un vieux cheval tout harnaché,
Une vieille en maugréant mène
Une chèvre blanche au marché.
(« Les Libellules »)

Cet effet est renforcé par l'organisation de la chaîne phonique, qui proscribit les surcharges sonores, et par le recours aux formes ouvertes et au dialogue (« Ballade »). Salmon aboutit ainsi à une poésie directe et essentielle, qui s'apparente au ton discursif, au parlé dont elle reproduit parfois les interjections. C'est là une orientation majeure de la poésie moderne qu'on retrouve aussi dans l'œuvre de Jules Romains.

À côté de cette ligne fondamentale Salmon développe aussi des registres poétiques différents où la virtualité du chant, déjà exploitée dans *Poèmes*, s'inscrit dans la tendance prosaïque (« Le Roman du jongleur ») ; dans « La Féerie du beau mois d'août » le son se brise sur les soudaines inversions rythmiques, peu conformes à la tradition. Il s'établit ainsi un dialogue entre le chant et le prosaïsme qui s'exprime dans les chansonnettes populaires où la récurrence phonique détruit l'académisme du signifié « Marche nuptiale » :

Le Roi du Nord marie sa fille
(Tirez trois cents coups de canons),
Marie sa fille à son bouffon.

La Roi du Nord marie sa fille
Marie sa fille à son bourreau,
(Faites claquer trois cents drapeaux.)

Même si le vers libre a été l'élément le plus remarqué de l'œuvre, classée d'emblée au cœur de la poésie moderne pour ses acquis formels, il faut souligner que ce vers dépouillé trouvait sa raison d'être dans le projet d'un lyrisme direct qui concernait tout l'apparat poétique des *Féeries*. Les figures rhétoriques et les images s'espacent, le répertoire lexical se banalise et s'assimile au langage ordinaire sur lequel se détachent des termes insolites, exotiques (« sloughi », « tchinownick ») ; le style devient de plus en plus direct et présentatif : « C'est dans la petite voiture ronde/ Et si légère d'avoir couru par le monde » (« Le Tzigane »). Le souci de simplicité expressive est poussé à sa limite dans des poèmes tels que « Cirque », « Chanson », « Les Pipes », « La Pêche miraculeuse », « La Marchande d'images », composés par une série de courtes notations où l'effort de dépouillement sert un réalisme appréhendé sous les formes différentes du quotidien magnifié (« La Pêche miraculeuse », « Les Pipes », « Rue Saint-Jacques ») et de l'exotisme banalisé (« Makohoko Ier », « L'Assomption de Spiridon Spiridonowitch Marmeladoff », « Cirque »).

On dit
Que la Sardine
N'a pas donné
Cette année,
Cela n'a rien de surprenant.
En effet,
Pourquoi cet animal ne serait-il pas fait,
Comme tout le reste,
Pour attrister les honnêtes gens ?
(« La Pêche miraculeuse »)

Pour renforcer l'illusion réaliste et créer en même temps un effet de dissonance avec le langage poétique, Salmon insère aussi à la manière d'un collage des fragments de vécu qui attribuent au texte une nouvelle vérité et authenticité : proverbes (même renversés), clichés, expressions figées. Toujours dans « La Pêche miraculeuse » : « Qui dort dîne. / Dormez bons pêcheurs en attendant les sardines, / « Petit poisson, petit poisson / Petit poisson deviendra grand »./.../ – Serrons les dents – ».

Le moi hypertrophique de *Poèmes* se dissimule à présent derrière une pléthore de voix différentes, sujets et objets de l'acte poétique, un cortège de figures errantes dans l'espace et dans le temps qui sont les acteurs d'un drame exemplaire (« Cirque », « L'Assomption de Spiridon », « Makohoko Ier », « Le Tzigane »). La technique de la notation directe – la retranscription poétique du fait – tend à évacuer toute intrusion émotionnelle d'une poésie où le je lyrique devient le narrateur au second degré d'une

« fable qu'un chanteur / Avait bien le droit de chanter, / N'en demandez pas davantage » (« L'Assomption de Spiridon », « La Marchande d'images »). Ainsi la tendance autoréférentielle qui était un motif majeur de *Poèmes*, strictement associé à l'inspiration poétique, est-elle objectivée ici dans les sujets du discours, les doubles du poète. Il ne s'agissait plus de transposer les conflits intérieurs ou la crise des valeurs poétiques mais de recréer poétiquement un monde saisi sous ses aspects et dans les personnages « les plus singuliers ».

Le réalisme renouvelé de Salmon représente alors un des possibles du lyrisme, un nouveau rapport entre le monde et sa modalité de représentation qui se façonne un instrument privilégié, le vers syntaxique, un code expressif, le style reportage, qui est un des traits de la poésie moderne telle qu'elle se définira par exemple dans les *Dix-neuf poèmes élastiques* de Cendrars. Malgré l'attrait du chant lyrique, des « vieux vers qu'il me plaît de remâcher » que Salmon hésite à abandonner dans certains textes qui n'ont pas été repris dans l'édition collective de *Créances* en 1926, je ne pense pas trop m'avancer en affirmant que, publiées en 1907 par les éditions de *Vers et Prose*, la revue de Fort considérée comme le porte parole du lyrisme contemporain, ces *Féeries* reconnues comme des poèmes d'un accent nouveau par la jeunesse littéraire (Apollinaire, Max Jacob, Dorgelès) et des aînés comme Mécislas Golberg, ouvrent la modernité poétique, une modernité qui n'est pas exhibée dans ses ruptures formelles ou ses choix thématiques mais suggérée plutôt par la pratique poétique. D'un côté elles précèdent en effet le *Barnabooth* de Larbaud (1908) dans le refus du style traditionnel, dans la construction syntaxique du vers, dans le répertoire lexical insolite, cosmopolite, de l'autre elles utilisent un vers dérythmé et syntaxique que Jules Romains exploitera dans la *Vie unanime* et anticipent le style télégraphique de Cendrars.

La nouveauté des *Féeries* est toutefois mal saisie par la critique qui néglige complètement l'œuvre cette fois, exception faite pour le compte rendu de Quillard dans le *Mercur*e (15 juin 1907), qui révèle par ailleurs sa complète incompréhension de l'œuvre, tandis que le grand article d'Apollinaire sur *Vers et Prose* ne paraîtra qu'en août 1908. Après *Les Féeries* Salmon traverse une brève période de silence poétique, ce qui étonne vu la fécondité de la phase précédente. Son retour à la poésie, en mars 1908, est caractérisé par l'abandon du projet d'un lyrisme dépersonnalisé et objectif élaboré dans *Les Féeries* et le retour à la tradition, au code poétique, à l'apparat, à l'esthétique de l'artifice, bref aux formes et aux modèles qui lui avaient assuré le succès auparavant, et qu'il avait dépassés dans *Les Féeries* : « Ma Béatrice », publié dans le *Dernier Cahier de Mécislas Golberg* en 1908 en est la réalisation exemplaire.

Salmon ne pouvait pas pousser plus loin ses efforts de renouvellement poétique sans une rupture effective avec la tradition, qu'il n'accomplira pas dans cette phase. Tout laisse penser que la réception manquée des *Féeries*, signalée comme une flagrante injustice par son ami Apollinaire dans la conférence sur la « Phalange nouvelle » en 1908, a représenté une espèce de « traumatisme géant » pour Salmon, l'amenant à douter de ses recherches. Au silence de la critique on peut aussi ajouter que le succès d'œuvres qui poussaient plus loin les recherches poursuivies dans *Les Féeries*, en particulier *La Vie unanime*, publiée en février 1908, et accueillie comme une révélation par tout le monde littéraire de l'époque, et notamment par Gide, par des néo-symbolistes (Royère) et des

néo-classiques (J.M. Bernard), tout comme le *Barnabooth* de Larbaud ont pu jouer un rôle dans le soudain éloignement de Salmon de cette voie poétique. Ces éléments paraissent fonctionner comme un repoussoir pour Salmon qui dans ses *Nouvelles de la République des Lettres* – la revue qu’il a dirigée entre juillet 1910 et janvier 1911 – s’efforce de justifier ses choix poétiques par une sorte de malaise à l’égard du vers libre (« j’ai beaucoup aimé les vers libres, ils ne me réussissent plus ») et dans sa réponse à l’« Enquête sur la Renaissance de l’Idéal classique » parue dans *Paris- Journal* du 9 août 1910 accuse « certains vers-libristes unifiés », comme il appelle les poètes modernistes, de lui avoir volé ses trouvailles poétiques . En se référant au contexte littéraire du moment on peut aussi évoquer la peur de la simplification prosaïque de la poésie telle qu’elle était en train de se réaliser dans l’avant-garde ; chez Romains en particulier dans tous les mouvements modernistes. Salmon, qui avait essayé certains de ces procédés dans *Les Féeries* sans toutefois rompre avec le vers traditionnel, s’inquiète de l’avenir d’une poésie ainsi dépossédée de ses traits constitutifs, comme le fera Apollinaire qui en arrive lui aussi à douter du vers libre et qui traverse une phase classique sous le signe de Moréas, avec un retour à la prosodie traditionnelle et au vers qui chante.

En même temps une *vita nuova* s’ouvre pour Salmon qui en mars 1908 entre dans le journalisme – et on est amené à se demander si ses difficultés et la peur de n’être pas compris, ont pesé sur cette décision –, un choix qui par l’investissement de temps et d’énergie qu’il requiert a sans doute contribué à son éloignement des milieux littéraires d’avant-garde : « Le Nocturne Bienfait » (*Le Calumet*) et les *Souvenirs sans fin* témoignent du sens de la solitude de Salmon qui se déclare, certains soirs, « sourd aux appels des camarades fussent-ils Apollinaire, Jacob ou Picasso ».

On a vu Salmon évoluer dès son début au centre du circuit poétique parisien par sa présence active dans la vie de l’avant-garde et le rôle de poète nouveau qu’il y joue ; le parcours qui a suivi *Les Féeries* se situe en bonne mesure à contre-courant par rapport aux orientations dominantes dans les cercles avancés, et le retour au vers régulier constitue un choix controversé qui coïncide avec la renaissance du vers libre et la reprise de l’activité de l’avant-garde.

Ainsi *Le Calumet*, sa dernière œuvre poétique de l’avant-guerre, écrite entre 1908 et 1910, et les toutes dernières compositions publiées à la veille de la guerre semblent-elles inspirées par un modernisme personnel et alternatif par rapport à la poésie immédiate et apparemment spontanée qui était en train de s’élaborer dans le circuit avancé, à travers les œuvres de Romains et des autres *vers-libristes unifiés*. Ce modernisme pourrait se situer sous le signe d’un vers du *Calumet*, « Hier me garde de demain » (« Le Nocturne Bienfait ») qu’il ne nous semble pas exagéré de lire aussi comme le renversement spéculaire, et ironique, d’un vers de la *Vie Unanime* : « nous allons vers demain et nous quittons hier / comme un train qui s’ébranle et qui sort de la gare » (« *Nous* »).

Salmon qui réfléchit pendant tout l’avant-guerre sur le sens de la poésie à l’époque industrielle se conçoit alors comme le gardien d’un modèle pluriséculaire, un Orphée solitaire qui, dans la tension créatrice entre souvenir et avenir qui oriente dès le début son projet lyrique, se montre maintenant particulièrement sensible à l’attrait du

passé.

Le Calumet, une écriture contre-moderniste

À la différence des *Féeries*, le projet du *Calumet* se définit dans la récupération du répertoire poétique (formes fixes, rimes, versification, thèmes, images) et des modèles dont s'était enrichi le lyrisme dans son travail d'accumulation progressif, d'où le retour de la subjectivité et de la confession lyrique, de l'esthétique de l'artificiel. C'est une œuvre qui se conçoit comme une expression artistique élevée, dans l'architecture complexe, dans l'utilisation des formes ennoblies par la tradition, dans l'apparat rhétorique somptueux (surtout pour les sonnets allégoriques), dans l'abandon aux vertus de l'inspiration. Or ce retour à des formules qu'on pouvait croire dépassées dans la pratique, loin de se réduire à une simple oscillation de goût et de formes, peut être expliqué par une pulsion expressive à revenir, dans un moment de crise, aux formules déjà accueillies avec succès – une réponse explicite au vœux de Quillard qui dans son compte rendu des *Féeries* regrettait « la manière pleine, souvent somptueuse de ses premiers poèmes ». D'un autre côté force est de constater que le retour au code et à la poétique du songe et du mensonge, à la dimension poétique associée à l'ivresse et à l'illusion lyrique qui soumet le quotidien magnifié au délire de l'inspiration, renversant l'effort de simplification des *Féeries*, est tellement exhibé et élevé en *art poétique* (on se référera à « Ma Béatrice » par exemple), qu'il ne me paraît pas exagéré de parler à ce propos d'un contre-modernisme par rapport aux modèles qui étaient en train de s'élaborer dans l'avant-garde. Si on considère par exemple les images du monde moderne qui dans *Poèmes* et *Les Féeries* étaient neutres ou avaient même une résonance poétique (« Le Poète au cabaret » : « la danse des bandits et des épileptiques / s'allonge à la lumière électrique » ; « Voyages ») on s'apercevra que dans *Le Calumet* ces références sont presque abolies ou renversées. Je citerai à ce propos les images explicitement anti-modernistes des « Balcons » : « et le temps fuit / baigné de votre arôme, arbres qu'en vain mutilent / la cruelle industrie et nos fureurs débiles. / Le flamboiement des rails sous le feu des autos / les pierres, les odeurs, la flamme et les métaux, tout cela n'est plus rien qu'une mer d'innocence / et faite d'éléments ennemis. »

En effet si le discours poétique des *Féeries* se situait surtout dans un contexte de type référentiel, le modernisme personnel du *Calumet* vise à la création d'un lyrisme qui ne se nourrirait pas des suggestions musicales du rythme et de la « flûte agreste », mais du pouvoir de transfiguration des images évoquées par la pipe, devenue le symbole et le nouvel instrument de sa recherche poétique (« Tu seras innocent »). La capacité de réorganiser esthétiquement les données extérieures dans une vision essentielle, concrète et merveilleuse à travers des ressources telles que la surprise devient pour Salmon un antidote à la transposition naturaliste qui menaçait la poésie immédiate de l'avant-garde (« Le Cuisiner des Grâces » ; « Ma Béatrice »).

En opposition à l'esthétique de la rupture, du nouveau à tout prix prôné par l'avant-garde, l'enjeu majeur du *Calumet* est celui de revitaliser l'héritage de la tradition, classique et moderne, par une opération de recyclage, qui décontextualise le répertoire

lyrique par l'usage audacieux des schémas formels et des images, et revitalise le cliché par l'insertion de fragments hétérogènes à titre de dissonance. Parmi les voix multiples, anciennes et nouvelles, qui traversent l'œuvre on reconnaît par exemple celle de son ami Apollinaire et même des procédés autocitationnels des vers des *Poèmes* et des *Féeries*, en particulier une allusion au roi nu des *Féeries*, Makohoko, repris dans l'ouverture (« sois un roi nu ») et dans la clôture de l'œuvre (« tu ne seras jamais nu »).

Le projet de recyclage du matériau offert par la tradition concerne même la technique poétique qui est une partie essentielle de ce patrimoine. Par l'adoption de la versification conventionnelle Salmon en effet n'entendait pas adhérer à un retour nostalgique à l'ordre prôné par le néo-classicisme, mais revendiquer sa liberté de poète contre tout parti pris idéologique. Les ressources de la prosodie (vers régulier, formes fixes, jeux de rimes) ne sont pas au service du vieux *ronron poétique* mais tendent aussi à un effet prosaïque, non euphonique, analogue à celui qu'il avait produit dans *Les Féeries*, à travers la même tension entre chant et prosaïsme, ainsi qu'il l'affirme dans sa réponse à l'enquête sur le classicisme de *Paris-Journal*, le 9 août 1910 : « Ce fut naguère un jeu fort en honneur que de décomposer des alexandrins immortels. J'ai imaginé de reconstituer certains vers libres pour en faire des alexandrins de tout repos ». La recherche du *Calumet* tend alors à reproduire dans les vers réguliers le mouvement varié des vers libres: la désagrégation du vers des *Féeries* se confirme avec l'expansion ou la fragmentation du discours au-delà des limites syllabiques codifiées par les enjambements et les rejets. La progression discursive se superpose alors à la scansion rythmique de l'alexandrin où les pauses métriques entrent en tension avec les pauses syntaxiques, en provoquant un conflit entre la diction poétique, le chant, et la diction orale, le parlé. Salmon conteste l'association entre le lyrisme et la musicalité, à laquelle il attribue des connotations négatives : « Après la croix, brise la lyre, / Peuple, si tu hais les tyrans », « Quatorze juillet 1909 ». Ainsi privés de leurs contenus rythmiques, l'alexandrin et l'octosyllabe, devenus le vide simulacre de la tradition, se plient à des possibilités sonores encore peu explorées : des vers gardent l'accent principal en sixième position mais présentent une allure discursive qui détruit le pouvoir rythmique (« La Téléga » : « Qu'en devrais-je penser ? On y pense pour nous ») et alternent avec des alexandrins où l'accent principal est mobile où la césure se réduit à un accent secondaire (« Tu seras... », « Les Balcons », « À Jean Moréas », « La Maison du veuf »). On retiendra en particulier deux exemples de ce procédé:

Je serai, las, brisé, doigts gourds, bouche muette (« À Jean Moréas »)

« Lorsque, la mort, complice, hélas ! viendra pour moi,
Je veux dormir, Marie, au fond du verger rose, (« La Maison du veuf »)

Dans le cas des octosyllabes « prosaïques » décriés par Royère, la mesure du vers coïncide avec l'expression du discours et défie les attentes en substituant à l'effet musical conventionnel un effet discursif, narratif.

Alors, ayant honte, vraiment,

De nous connaître aussi lyriques,
Nous offrons un coup de blanc
Au balayeur mélancolique. (« Fraternité »)

On frappe : « Rosine, c'est moi,
Jenny, et je n'ai plus de rouge. »
Le banquier et le fils du roi
Saluent. Dans l'ombre, le rat bouge. (« Les Veufs de Rose »)

Ce n'est pas un hasard si Roger Frêne dans son compte rendu du *Calumet* assimilera *Les Féeries* et *Le Calumet* à de véritables livres de contes, « les plus beaux livres de contes que puissent aimer les lettrés ».

Par ces écarts Salmon essaie de redéfinir le lyrisme, traditionnellement associé à la lyre d'Orphée, dans le respect apparent des règles conventionnelles du vers : on peut faire du nouveau aussi avec le vers régulier et créer des effets inédits de prose et d'oralité à partir de la prosodie classique. Comme il l'affirme en octobre 1910 dans ses *Nouvelles de la République des Lettres* où il s'adresse aux poètes modernistes :

Messieurs, dis-je, ma conception des devoirs du poète ne diffère point tant de la vôtre. Poète français du vingtième siècle, je me considère, justement, comme un authentique produit de ce modernisme qui vous est cher. Mes cris d'homme moderne sont les plus modernes des chants ! [...] Qu'est-ce donc ce modernisme qui demain ne sera plus moderne du tout ? Votre poésie 'immédiate' est toujours d' 'hier'. La belle gazette sera celle qui donnera les nouvelles de demain. [...] Chers poètes [...] mon modernisme n'est pas le vôtre. Vous avez voulu souffrir pour la vérité, je suis prêt à me sacrifier pour le consolant mensonge.

Le bilan final est un acte de dénégation où dans un ton mi-sérieux mi-ironique Salmon exorcise la peur de son échec : « Ainsi ton calumet n'était qu'une bouffarde ».

La tentative de réaliser un nouveau lyrisme à partir des instruments traditionnels se situe en porte-à-faux par rapport aux effets de la bipolarisation croissante du champ littéraire contemporain divisé entre l'avant-garde renaissante et le néoclassicisme, le vers libre, devenu le symbole moral de la poésie nouvelle, et le vers régulier, héritage sacré du passé. Dans ce contexte l'œuvre de Salmon est perçue comme une prise de position explicite dans la polémique qui oppose les modernistes aux néo-classiques et apparaît comme un véritable changement de front venant d'un poète considéré comme un représentant de premier plan de la poésie avancée qui, en reniant le vers libre, reniait son propre passé pour adhérer au parti de l'ordre. Salmon s'expose ainsi aux attaques des groupes d'avant-garde qui prennent parti contre *Le Calumet* et en profitent pour excommunier un rival dangereux. Malgré ses aspects originaux – l'exploitation des suggestions visuelles du langage, l'utilisation de la prosodie traditionnelle dans des contextes inédits, l'élaboration d'une esthétique « post-moderne » du recyclage – *Le Calumet* est considéré dans l'avant-garde comme l'expression d'un art dépassé et cet essai d'un modernisme personnel n'a pas été retenu parmi les directions de recherche les plus significatives qui s'ouvrent à l'expérience poétique à la veille de la guerre. Autre

« traumatisme géant » pour Salmon qui semble ensuite accumuler les faux pas, les gaucheries et finit par entrer en guerre avec la littérature nouvelle : je me réfère à la revue qu'il lance en 1910, *Les Nouvelles de la République des Lettres*, et à sa revue musicale : *Garçon, de quoi écrire !* qui poursuivent une stratégie systématique d'autodéfense et d'opposition aux modernistes.

Ainsi, la polémique qu'il entreprend pour défendre son *Calumet* des attaques des vers-libristes l'amène-t-il à refuser la tension expérimentale qui définit les nouvelles orientations littéraires et à diminuer la valeur de ses recherches entreprises autour du vers libre, qu'il réduit à des trouvailles, à des jeux puérils, comme il le dit dans *Paris-Journal*, ce qui signifie dénier, et en même temps, délégitimer, son rôle d'innovateur, de précurseur de la poésie moderne.

Il ne cesse pas d'écrire des vers, même si *Le Calumet* sera son dernier recueil publié avant guerre, mais il poursuivra seul son parcours ; son isolement dans le monde littéraire affaiblit sa position et l'expose de fait aux tentatives d'annexion des nouveaux prétendants tels que les fantaisistes qui se veulent les héritiers les plus légitimes de ses dernières orientations poétiques.

La reconnaissance croissante qu'on accorde à son ami Apollinaire après la publication de « La Chanson du Mal-Aimé » au *Mercure de France*, de *L'Enchanteur pourrissant* (1909) et de *L'Hérésiarque et Cie* (1910) est un autre élément qui semble aussi fonctionner comme un repoussoir pour Salmon qui après 1910 s'exclut progressivement de la compétition poétique pour se concentrer surtout sur le journalisme, la critique d'art, les nouvelles pour les journaux.

Il finira aussi par s'exclure, après le deuxième numéro, des *Soirées de Paris*, la revue fondée autour d'Apollinaire en 1912, qui à la veille de la guerre, deviendra le laboratoire poétique et artistique de l'avant-garde parisienne, une sorte de nouveau Bateau-Lavoir, regroupant autour de la publication Max Jacob, Picasso et bien d'autres poètes et artistes modernes, à l'exception de Salmon.

En août 1913 Marc Brésil et Louis de Gonzague Frick publient dans *Les Écrits français* un article où le poète des *Féeries*, complice d'Apollinaire, Max Jacob et Picasso dans le projet commun de « saper les citadelles de l'Art et d'édifier sur leurs ruines leur Idéal » est relégué dans le passé :

Il ne renia pas ses dieux de la première œuvre, mais leur offrit un culte plus réservé[...]. Aujourd'hui M. Salmon évite avec un soin inspiré de se voir comparé à un bohème, il orne sa conversation d'un vocabulaire presque académique ...[...] et se vêt ainsi qu'un journaliste du Boulevard. Parvenu à la notoriété, armé du glaive de l'opinion littéraire à *Gil Blas*, romancier naturaliste renouvelé [...].

Bien des définitions qui, en soulignant le succès, la notoriété du journaliste et du romancier (naturaliste !), finissent par occulter son véritable rôle de poète moderne.

À travers l'analyse des trois recueils d'avant-guerre et de leur réception, on est en mesure de mieux comprendre peut-être les raisons de l'étrange destinée de Salmon, tour à tour précurseur (dans l'avant-guerre) et épigone (dans l'après-guerre) de la poésie

moderne, d'appréhender les oscillations de son parcours entre l'*Avenir* et le *Souvenir* qui, loin de suggérer l'idée d'une œuvre confuse ou contradictoire, comme on le lui a souvent reproché, s'expliquent en réalité par son évolution dans le contexte littéraire du temps. Salmon a bien tenu ses gageures, il a bien gagné ses paris mais après le silence de la critique sur *Les Féeries* il a préféré abandonner – provisoirement – les jeux et les enjeux dangereux de la modernité jusqu'à renier la valeur même de ses innovations poétiques.

Il est vrai que dans l'après-guerre une nouvelle ferveur de renouvellement poétique l'amène à publier les épopées modernistes *Prikaz*, *Peindre*, *L'Âge de l'Humanité*, mais bientôt l'irruption des surréalistes va briser cet élan, tout comme celui de toute sa génération, et occulter sa modernité poétique en reléguant Salmon parmi les survivants du symbolisme avec Cocteau, Radiguet, Gabory, Satie, Mme de Noailles... Il appartient vraiment à cette « génération effacée » qui, située entre le nouveau lyrisme apollinarien et l'affirmation des surréalistes, a été vite rejetée dans le passé. Ce n'est pas un hasard si à la fin de sa vie Salmon confessa, amer, à sa deuxième femme Léo, qu'il aurait dû arrêter sa carrière poétique après *Le Calumet*.

Si comme l'affirme Henri Meschonnic, la modernité est une dimension collective et plurielle, la relecture de cette première phase de l'œuvre poétique salmonienne nous semble contribuer à tracer une physionomie plus complète de son temps à travers les efforts, les tentatives et les insuccès d'une génération représentée rétrospectivement par le nouveau lyrisme apollinarien.

Maria Dario