

La “fantaisie féerique” d’André Salmon : références savantes et populaires dans *Créances*

[...] Un soir, près de Fingal ou bien près de Moscou,
J’ai vu trois déserteurs menant par une corde

Viviane la fée au chapeau de lilas
Que suivaient tristement Élisabeth la Sainte
Et la reine Esclarmonde en robe de jacinthes ;
Je me souviens des vins que je bus ce soir-là. [...] (p.154)

Curieux cortège de femmes que celui qui apparaît dans le poème « Le Voyageur » : une fée, une sainte, une reine cohabitent dans l’infamie d’un joug. Quelques vers plus loin, Rose et Madeleine, filles peu farouches au prénom si simple, leur opposent l’ambiance libertine de l’auberge. Les premiers recueils d’André Salmon rassemblés sous le titre *Créances* mêlent ainsi très fréquemment des références de type savant avec des références populaires. Ces références empruntent à tous les domaines : à la littérature avec des personnages aussi différents que Scapin et Ophélie ou avec des auteurs comme Villon et Dostoïevski ; à l’histoire (le Petit Caporal), à la philosophie, aux chansons et comptines (Cadet Rousselle), aux contes et légendes (le Petit Poucet, Geneviève de Brabant) ou encore aux spectacles (Monsieur Loyal). C’est sans doute dans la perspective d’une poétique de l’évocation que l’effet produit est le plus intéressant : ce qui semble le plus singulier participe, et ce n’est plus un paradoxe, d’une expression universalisante. Nous verrons cependant que l’instabilité même de la typologie proposée nous poussera à étudier plus précisément l’emploi poétique des références, leur sens et les effets produits : illustration ponctuelle, recherche du pittoresque, caution esthétique... ? Enfin, au-delà de l’étude des références, c’est en réfléchissant à l’articulation du populaire et du savant, du trivial et du littéraire qu’on pourra mesurer l’indéniable séduction de la « fantaisie féerique » des premiers vers d’André Salmon, mais peut-être aussi les limites de sa poétique au début du XX^{ème} siècle.

Les références culturelles : définitions et enjeux poétiques

Étudier les références populaires et savantes dans une œuvre littéraire, c’est entrer dans le vaste champ de l’intertextualité. Pour Annick Bouillaguet, la référence est l’un des quatre types d’emprunts intertextuels, avec la citation, le plagiat, et l’allusion, types qu’elle a distingués en utilisant les notions de *littéral* et d’*explicite*. La référence est ainsi définie comme un emprunt non littéral et explicite. *Non littérale*, la référence ne donne pas le contenu et la signification du renvoi qu’elle opère ; *explicite*, elle est repérable grâce à certains indices (typographiques par exemple, comme des guillemets). Au-delà d’un fonctionnement sémantique puisqu’elle a un sens dans le contexte qui l’actualise, elle a donc un fonctionnement sémiotique : elle montre autre chose qu’elle-même, selon un rapport d’autorité, d’inspiration, d’explication... « La référence fait signe vers un

univers de représentations partagées parallèle à l'univers de la représentation » considérée.

Sur le plan morphosyntaxique, les références seront restreintes à un type précis d'expression, les noms propres. Sur les cent poèmes du recueil, la moitié présente ce type de termes. Les anthroponymes dominent, le nom propre le plus représenté étant *Ophélie* (sept occurrences dont un titre), suivi de près par *Hamlet* (cinq occurrences). Certains poèmes ne présentent aucun nom propre, d'autres sont construits sur des références multiples, comme « Féerie », « Rue Saint-Jacques », « La Marchande d'images », « Marche nuptiale » ou encore « Le Voyageur ». Les références qui dominent sont littéraires, puis religieuses et mythologiques. Viennent ensuite, en proportion, des références à l'histoire et à la géographie, aux contes et légendes, aux chansons, à la philosophie. Une catégorie attire numériquement l'attention : celle des prénoms féminins. Leur emploi se distingue d'autant plus qu'ils apparaissent dans un nombre très restreint de poèmes, et sous la forme de séries. Le fonctionnement linguistique et poétique des noms propres dans *Créances* est particulièrement intéressant. Ce sont bien des formes *explicités* d'emprunt, la majuscule fonctionnant comme indice permettant de les repérer. C'est le critère de *littéralité* qui fait problème. Sur le plan linguistique en effet, les noms propres ne feraient que désigner et n'auraient pas de sens, mais cette fonction restreinte a toujours été contredite par les études littéraires qui ont souvent souligné leur pouvoir de suggestion ou d'évocation. C'est la vieille question du sens des noms propres qui vient dans la poésie de Salmon croiser celle des références.

Jean-Michel Gouvard a très bien résumé cette question dans un article intitulé « Poétique des noms propres ». Sur le plan linguistique, le nom propre a effectivement une fonction référentielle : « désignateur rigide », il renvoie à une entité spécifique qu'il identifie sans la classifier ni la caractériser. Son rôle est bien de mettre en rapport un signifiant et un référent, relation qui s'établit sans passer par un signifié, un concept, ce qui fait de ce type de nom, dans la tradition, un terme vide de sens. Comment expliquer alors le pouvoir de suggestion du nom propre ? À quoi correspond ce contenu sémantique dont le lecteur a l'intuition ? Un nom propre ne renvoie pas à un concept mais à ce que le linguiste Grice a appelé un « dossier » constitué dans le temps. Le « sens » d'un nom propre est la représentation mémorisée et progressivement enrichie qu'on lui associe. C'est un ensemble acquis et assez stable d'informations encyclopédiques. Il ne relève donc pas d'une procédure linguistique (sur ce plan, le nom propre ne fait bien que référer) mais d'une opération extra-linguistique qui correspond à l'identification du porteur du nom propre et à l'accès à un dossier d'informations déjà constitué. Sur le plan de la communication, la relation qui s'établit entre le poète et son lecteur se fonde donc sur un consensus de représentation, mais il n'y a pas nécessairement identité entre les dossiers, chacun activant ses propres connaissances encyclopédiques. Si on reprend le poème « Le Voyageur », la fée Viviane est un personnage de légende assez connu, mais il est pluriel, intervenant sous plusieurs facettes dans les différents textes du cycle arthurien. Quel aspect du dossier le poème active-t-il ? Viviane, séduisant et ensorcelant Merlin après lui avoir dérobé ses secrets, Viviane donnant à Arthur son épée Excalibur... Pour « Elisabeth la Sainte », si on pense assez vite à la mère de Jean-Baptiste, il s'agirait plutôt d'Elisabeth de Hongrie. Quant à Esclarmonde, outre son origine médiévale, si ce prénom fut porté

plusieurs fois, il semble souvent lié au catharisme et a dénommé une célèbre Parfaite... Et que dire des deux prénoms de femmes qui suivent, Rose et Madeleine ? Leur dossier ne semble pas comporter beaucoup d'informations : ce sont deux prénoms féminins courants au début du XX^{ème} siècle, et leur association renforce surtout la résonance populaire de leur emploi.

Esclarmonde et Rose : s'esquisse ainsi, avec ces deux séries de noms propres, la typologie retenue, qui oppose des références savantes et des références populaires. Mais comment définir ces deux types de références ? Il ne s'agit pas d'évaluer des champs du réel (les éléments qui le constituent ne sont pas savants ou populaires), mais bien le mode d'appréhension du monde que l'emploi de certains termes révèle. Il y a une représentation du réel qui passe par une culture savante, c'est-à-dire élitiste, codée, qui est souvent le fruit d'un apprentissage ou d'une recherche. Il y a, à l'inverse, une représentation du monde qui emprunte ses repères à une culture populaire au sens où elle est répandue, accessible au plus grand nombre. On se gardera d'indexer les deux catégories retenues sur les registres de langue qui distinguent au minimum des niveaux populaire, courant et soutenu. Une réalité populaire comme la fête foraine n'est pas nécessairement désignée par un terme dit populaire. D'ailleurs, le choix de ces deux pôles, plutôt traditionnels, n'implique pas de dichotomie nette. La perspective serait plutôt scalaire, sans solution de continuité, certaines références culturelles n'étant pas univoques. On mesure bien en effet la relativité de ces catégories, dans l'absolu et selon les lecteurs. Les références culturelles sont souvent complexes : est-ce un savoir érudit qui est convoqué par le nom propre Geneviève de Brabant, ou une piété courante fréquemment nourrie d'une imagerie édifiante ? La notoriété de Geneviève de Brabant, s'est construite au cours du XIX^{ème} siècle à travers des romans, des pièces de théâtre et des ouvrages pour enfants, qui jouent tous de façons différentes sur la dimension édifiante de la vie de cette héroïne. C'est elle d'ailleurs qui hante l'imaginaire du narrateur par l'intermédiaire de la lanterne magique dans les premières pages d'*À la recherche du temps perdu*, c'est son histoire qui introduit l'idée du mal dans la vie de l'enfant. De nombreuses références à des contes ou chansons sont inspirés de faits historiques plus ou moins avérés et accaparés par la légende. On mesure bien ainsi l'instabilité même d'une référence et l'importance de sa mise en contexte. Et c'est bien de cela qu'il s'agit : de l'emploi poétique des références culturelles, et de ce qui se joue dans un poème lorsque des références différentes, voire opposées, coexistent. L'usage de ces deux polarités a un rôle essentiel dans l'émergence de la modernité poétique, du dernier quart du XIX^{ème} siècle jusqu'au début du siècle suivant, et singulièrement chez le Salmon de *Créances*.

La poétique de l'évocation à l'épreuve de la modernité

La présence de références culturelles dans une poésie en quête de modernité peut sembler paradoxale. L'emploi de noms propres dans les textes poétiques produit moins un effet de réalisme ou de pittoresque, qu'on imagine assez bien pouvoir trouver toute sa

place dans une esthétique moderne, qu'un mouvement d'universalisation dans une poétique de l'évocation. Théorisée par Marc Dominicy, la poétique de l'évocation repose sur l'idée que l'énoncé poétique ne représente pas, au sens où il n'est pas descriptif ; il évoque, suscitant une lecture symbolique. Ainsi le nom propre en poésie oriente moins vers une représentation particulière selon un processus linguistique d'identification qu'il ne tend à exprimer une universalité en empruntant à une sémantique du prototype. Cette tendance tient à l'indétermination fondamentale du sens dans la modalité poétique qui fait qu'un texte ouvre généralement sur une lecture plurielle. Le poème sollicite des représentations mentales disponibles qui relèvent d'un savoir commun, à travers l'activation de prototypes, qu'ils préexistent au poème d'ailleurs ou qu'ils soient construits par lui. Le nom propre perd son pouvoir particularisant, il n'identifie pas ; seule la présupposition de connaissance est conservée, mais elle ne s'indexe plus sur un référent unique. Elle interroge plutôt notre mémoire encyclopédique à la recherche non pas exactement du contenu sémantique du nom propre mais du prototype qui le soutend.

Dans « La Marchande d'images », Salmon additionne les références populaires hétérogènes. Le poème se construit sur une série hétéroclite de références précises qui, dans une poétique de l'évocation, prennent cependant surtout une résonance emblématique.

C'est la vieille qui fume la pipe,
Elle est de Bruxelles en Brabant
Et vend l'Histoire du Juif-Errant,
La légende tendre et terrible
Du Petit-Poucet qui semait des cailloux
Sur son chemin ainsi que font les fous
Et les poètes qui vont semant des étoiles
Sans se douter qu'ils sont sur des vaisseaux sans voiles ;
Elle vend des chansons bleues et des romans noirs,
Elle a le Messager Boiteux de Strasbourg et l'Histoire
De la Dame du Lac et du beau Lancelot,
Elle vend du tumulte du rire et des sanglots,
Des contes très pervers parfumés de morale
Et l'Histoire en couleurs du Petit Caporal.
[...]
Je crois qu'elle a toujours vécu
Et le Juif-Errant la connaît
Et peut-être a-t-elle tenu
Sur les marches du palais
Le beau manteau d'or sur fond blanc
De Geneviève de Brabant.
[...] (pp.73-74)

« La marchande d'images » évoque la littérature de colportage. Certains marchands ambulants, entre le XVI^{ème} et le XIX^{ème} siècles, se sont spécialisés dans la vente d'imprimés, comme ceux de la célèbre bibliothèque bleue éditée à Troyes : vie des saints, ouvrages burlesques, calendriers, romans de chevalerie, contes de fées, ouvrages pratiques d'agriculture ou de médecine par exemple, romans sentimentaux, histoires édifiantes... Ce sont des ouvrages de petit format, sur du mauvais papier mais enrichis

d'illustrations. Le texte de Salmon, pourtant, ne désigne pas concrètement les livres. Par un processus métonymique, il déplace l'intérêt du contenant vers le contenu : la marchande vend des « Histoire[s] » (trois occurrences au singulier), des « légende[s] », des « chansons », des « romans » et des « contes ». Tous ces termes étant complétés syntaxiquement par un nom propre, le texte fait immédiatement signe vers un ensemble d'images. C'est toute une imagerie populaire qui émerge : « l'Histoire du Juif-Errant », « la légende tendre et terrible/ Du Petit-Poucet », « l'Histoire en couleurs du Petit Caporal ». La marchande vend des images et non des livres, comme le dit le titre. Mais le texte va plus loin encore. Les supports disparaissent et les figures du folklore semblent prendre vie et côtoyer la marchande : le Juif errant la connaît et elle porte le manteau de Geneviève de Brabant. L'idée d'une poétique de l'évocation prend tout son sens ici avec des exemples précis d'imprimés qui renvoient cependant plus à des types : le Petit Caporal, c'est-à-dire Napoléon, c'est l'Histoire extraordinaire du petit qui devient grand ; le Petit Poucet exemplifie le conte, le Messenger boiteux de Strasbourg vaut pour tous les almanachs, les chansons bleues évoquent les romans sentimentaux ; la Dame du Lac, Lancelot et plus encore Geneviève de Brabant, qui incarne la vertu persécutée, sont des personnages médiévaux populaires associant aventures et perspective morale. Autre personnage lié au Brabant puisqu'il y serait passé selon Chateaubriand, souvent considéré comme une incarnation du mal, le Juif errant est un personnage également à la mode au XIX^{ème} siècle. On le voit, les personnages cités incarnent des stéréotypes assez facilement reconnaissables. Mais on est de nouveau confronté, par exemple avec Geneviève de Brabant et le Juif errant, à la difficulté d'une classification tranchée. Pour le Juif errant, on pourrait parler d'un continuum des représentations : sujet de recherche savante pour Edgar Quinet, motif littéraire chez plusieurs écrivains (Dumas, Balzac), le Juif errant se popularise avec le roman-feuilleton pour un public qui sait lire, et se montre dans les livres de colportage à destination d'une grande partie de la population encore illettrée et souvent rurale, à la façon des images d'Épinal. Quoi qu'il en soit, Salmon donne avec ce poème une vignette qu'on pourrait juger nostalgique : les références populaires sont anciennes et restent à distance du sujet poétique contemporain. Le populaire n'est pas le moderne. La poétique de l'évocation ne semble pas fonctionner comme une perspective permettant de mieux faire jouer l'espace-temps de l'énonciateur.

Prenons donc un exemple de thème plus nettement "moderne". Dans le poème « Cirque », les références qui appartiennent toutes à l'univers du spectacle populaire, présentent une grande unité.

Mister Clown assis sur un tambour
Fume la pipe,
Il est lugubre avec humour.
Mais sa lippe
Divertit Dolorès la danseuse de corde [...]. (pp.81-82)

Mais les noms propres n'orientent pas la lecture vers l'anecdote ou le récit pittoresque. Le mouvement d'universalisation est en fait rendu plus facile par le genre d'appellatifs employés. Les noms propres n'identifient personne en particulier car ce sont d'abord des noms de fonctions, d'emplois de spectacle : des noms de scène. Mister

Clown, Monsieur Loyal, Jocko et Dolorès identifient bien évidemment à l'origine des êtres singuliers : Jocko est le nom du singe du cirque Franconi, mais comme Monsieur Loyal subsume tous les présentateurs de spectacle de cirque, le nom de Jocko active l'image du singe de cirque. De même l'appellation Mister Clown n'est pas propre à ce texte, le « Poor Mister Clown » de Jehan Rictus en est par exemple une autre représentation à cette époque. Ces références plus ou moins précises sont en tout cas dépassées par le stéréotype auquel elles participent. L'art populaire qu'est le cirque est un thème "moderne" facilement identifiable, d'autant plus facilement ici que les noms propres masquent un nom commun. L'actualisation des réalités de cet univers par l'article défini montre assez qu'il y a présupposition de connaissance, à ceci près qu'elle concerne des êtres non pas singuliers mais universels : Dolorès est « la danseuse de corde », un numéro qu'on dit très ancien ; Jocko est « le singe » ; « l'orchestre », « la corde », les « coulisses », « la lumière » contribuent à solliciter dans la mémoire de chacun une représentation prototypique du cirque. La modernité formelle du poème n'est cependant pas si nette. Des familiarismes comme « mossieur », l'usage du chiffre « 4 » et la présence des termes anglais « Mister » et « Yes » qui rappellent l'origine britannique du cirque ne sont plus novateurs au début du XX^{ème} siècle. Vocabulaire relâché, chiffres écrits "en chiffre", mots étrangers sont une recette bien connue de Tristan Corbière par exemple.

L'ensemble de *Créances* peine à manifester un usage singulier et novateur des références culturelles en général. Vu l'abondance des noms propres, on pourrait craindre un tic d'écriture, sans la réussite de certains poèmes où leur emploi fait sens.

Poétisation des références : le "charme" de quelques lectures

Parfois l'usage des références culturelles fait mouche. Détournement, réévaluation, simple jeu : dans certains poèmes les noms propres sont au cœur de la construction du sens.

Dans « Pan fait danser les villageoises », on peut parler de processus d'esthétisation par le contraste des références employées : il y a un ennoblissement du populaire par le savant.

Pan fait danser les villageoises :
Huguette, Claudine et Françoise,
Martine et sa sœur Marie-Anne
Et Catherine et aussi Jeanne
La bossue qu'on n'épousera pas
Et qui n'a pas vingt sous pour s'acheter des bas.
Toute leur chair est parfumée,
Toute leur chair hâlée
Se pâme
Car l'été brame.
[...]
Caché dans le buisson
Magnétique,
Le berger des nuits antiques

Les fait danser toutes en rond,
[...]
Jeanne la bossue défaille
À cause du parfum des foins,
Un enfant nu et d'argile oint
Tresse des couronnes de paille,
Dans la senteur des foins coupés, des liserons et des framboises,
Pan fait danser les villageoises. (pp.49-50)

L'intégration des prénoms est parlante : elle se fait sous forme de liste dans la première strophe, après le pantonyme « les villageoises ». Ce terme au pluriel est actualisé par un article défini qui lui donne une valeur de notoriété. Cette valeur est justement relayée par les noms propres, simples prénoms féminins venant confirmer la connaissance supposée partagée. Le rôle de désignation dévolu au nom propre est ici dépassé par la recherche d'une connivence à travers un savoir présenté comme commun. D'ailleurs les prénoms ne sont pas là pour identifier, pour individualiser et singulariser un être. C'est la liste qui fait effet : les prénoms valent dans leur collectivité, ils font unité et les éléments ne sont pas différenciés ou très peu. Au-delà du principe de la liste qui, par l'effet d'une coordination prolongée en polysyndète, paraît ici encore ouverte et multiplie potentiellement le nombre des femmes, l'unité de l'ensemble est affermie par plusieurs indices. Une cohésion phonétique travaille la série : l'homéotéleute qui associe les trois prénoms « Claudine », « Martine » et « Catherine » ponctue l'ensemble tandis que la rime raccroche « Jeanne » à « Marie-Anne ». La suite du poème les évoque à travers des représentations métonymiques, du corps surtout, qui les font apparaître sous la forme d'une entité globale, totalisante : le déterminant possessif dans « leur chair » ou « leur vie » aussi bien que l'article singulier pour « un œil », « un sein », « la main », fusionnent ces femmes dans un vaste corps jouisseur qui les réunit. La présence récurrente du morphème *tout*, pronom et déterminant, renforce l'appréhension des individus comme une collectivité féminine indéterminée. Même Jeanne, qui semble distinguée par son handicap mis en évidence en début de vers, est rattachée à un stéréotype. À la fin du poème en effet, son nom intègre la malformation : « Jeanne la bossue » n'est pas aussi individualisée qu'on pourrait le penser. Les noms propres ne valent donc pas comme désignateurs rigides. En construisant une figure, celle de la villageoise, ils entrent pleinement dans une poétique de l'évocation : ils permettent d'induire un type plus qu'ils ne désignent un groupe d'êtres identifiables. Ces prénoms ne relèvent pas d'un emploi social ou administratif. Ils sont tous d'origine populaire et font partie des prénoms communs du début du siècle.

Le seul autre nom propre du poème est Pan, le dieu des bergers qui fait danser les nymphes. On oublie facilement cette référence, présente aux bornes du poème : dans le titre, comme premier mot des deux vers encadrant le texte, et enfin rappelée par une périphrase centrale. Or il y a là un indice culturel qui se fait discret mais qui rattache cette joyeuse représentation à des scènes antiques. Peut-on parler de tableau burlesque d'une antiquité qui, dans une dévaluation héroï-comique, se "naturalise" de façon anachronique ? Les nymphes apparaîtraient alors sous les traits de villageoises dans une scène de moisson, et, d'ailleurs, le dieu Amour lui-même se manifesterait sous les traits de cet « enfant nu et d'argile oint ». Le populaire serait-il en somme le comparant d'une

représentation d'abord mythologique ? Il paraît plus plausible, dans le contexte du recueil, d'inverser l'image. C'est sans doute plutôt au cœur du plus populaire que se cache le culturel. On verra davantage dans cette scène un grandissement mythique du populaire par le savant, réévaluation que l'on retrouve dans le poème « Les Nymphes de la Seine » (pp.172-3) qui présente aussi une série de prénoms féminins.

Dans « Rue Saint-Jacques », les références culturelles font plutôt l'objet d'un détournement... à des fins personnelles ! Elles sont finalement au service d'une valorisation littéraire. Au début du poème pourtant, l'univers représenté est nettement populaire. L'affichage est clair : une chambre d'étudiant dans le quartier de la Sorbonne à Paris, un étudiant expulsé pour « tapage nocturne » qui entasse ses biens sur une charrette. En parallèle émerge le quartier latin du poète François Villon, avec ses réalités d'un Moyen-Âge finissant : outre le « guet », les « écoles » et le « gibet », ce sont les personnages de Villon qui apparaissent sur trois vers.

[...]
Dans une pauvre chambre encombrée de reps vert
Été comme hiver plein de senteurs automnales,
Je pouvais tout le jour songer à François Villon
Pendant que mon voisin raclait son violon.
Et j'y songeais vraiment,
Couché sur mon vieux lit qui devait ressembler
Au lit qu'il posséda, peut-être, rue Saint-Jacques
[...]
René de Montigny et Marion l'Idole !
Messire Jehan Cotard ! Le guet et les écoles !
Et la grosse Margot et la belle heaulmière !
Comme vous dansiez jadis dans ma lumière !
[...] (pp.61-62)

L'effet massif de l'énumération accélère l'émergence de ces « fantômes » sur la scène de l'énonciation et vient superposer le Paris médiéval au Paris contemporain de Salmon. La vivacité de l'apparition de ces figures repose également sur l'emploi de la modalité exclamative, qui résonne comme une convocation, la reprise de ces figures par le vocatif « vous » confirmant la situation d'apostrophe. René de Montigny, ami de Villon, membre de la bande des coquillards, a été pendu en 1457 au célèbre gibet de Montfaucon. Dans l'œuvre de Villon, il est mentionné dans le *Lais* ou *Petit Testament* (« Item, je laisse à ce jeune homme/ René de Montigny, trois chiens »). Les autres personnages apparaissent tous dans le *Testament*. La « grosse Margot », qui est l'enseignante d'une taverne et qui renvoie aussi à plusieurs prostituées, comme « Marion l'Idole », vient clore la « Ballade des femmes de Paris » qui se poursuit par la « Ballade de la grosse Margot ». La belle heaulmière donne son nom à deux pièces du *Testament*, « Les regrets de la belle heaulmière désormais vieille » et la « Ballade de la belle heaulmière aux filles de joie ». Enfin Messire Jehan Cotard, un procureur ivrogne qui a lui-même eu affaire à la justice, apparaît notamment dans le dernier vers de chaque strophe de « Ballade et oraison » ou « Ballade pour Jean Cotart ». Au-delà de leur identité réelle ou littéraire, quelle est la valeur de ces noms propres de personne dans le poème de Salmon ? Tous ces personnages populaires du Paris de la fin du Moyen-Âge renvoient à la réalité la plus triviale : l'ivrogne, la prostituée, le bandit sont des figures que la morale,

si ce n'est la justice, réprouve. Mais, et c'est là l'aspect paradoxal de ce type de références, leur popularité a été transmise par la littérature, la poésie de Villon faisant figure de poésie savante accessible aux gens cultivés. La postérité de ces références, populaires par l'univers décrit, en fait des références savantes, par la voix qui les a pérennisées. Or cet univers médiéval vient se prolonger dans le XX^{ème} siècle commençant. En effet, il y a comme une contamination de la trivialité poétisée dans l'univers contemporain. Le poème présente ainsi des indices de familiarismes, sur le plan lexical par exemple avec « racler son violon » ou « tourne », contrebilancés par des marques de littérarité. La figure de Villon émerge ainsi à travers le locuteur qui va jusqu'à employer les expressions propres au poète disparu comme les deux séries anaphoriques « Item une lanterne, Item un vieux balai » et « Item tout le passé, Item tous mes regrets » : l'emploi d'*item* est une formule récurrente traditionnelle des actes légaux qui vient rythmer les énumérations du *Testament*. L'univers médiéval vaut donc ici comme comparant de l'univers énonciatif. La poétisation en ricochet de ces deux univers populaires, médiéval et contemporain, par l'œuvre de Villon, ennoblit sans complexe la figure du locuteur-poète. Le populaire aussi bien que le savant sont au service d'une même valorisation littéraire : l'énonciateur construit ainsi un ethos poétique, sur le mode singulier du « savamment populaire ».

Esthétisation, valorisation... le jeu des références culturelles ne peut-il pas être plus mordant, plus subversif ? Revenons par exemple au poème « Le Voyageur ». Le lecteur est aidé par le contexte puisque les noms propres sont accompagnés d'une détermination : les expressions « Viviane la fée », « Elisabeth la Sainte », « la reine Esclarmonde » orientent l'identification et la représentation. La série éclectique regroupe trois personnages féminins valorisés dans l'essence que nous rappellent ces déterminations. Mais elles semblent soumises à un mouvement de désacralisation. D'une part, elles sont représentées comme des prisonnières encordées : il y a comme une inversion des rôles puisque ces trois femmes estimables sont menées par trois déserteurs. D'autre part, les univers très différents qu'elles représentent peuvent être dévalués parce qu'ils sont mis sur le même plan : l'univers de la mythologie vient peut-être réduire la religion et la royauté, à moins qu'il ne s'agisse du paganisme associé au catholicisme et au catharisme. Enfin, un parallèle est fait avec une seconde scène d'auberge remémorée, celle dans laquelle apparaissent Rose et Madeleine, totalement nues, au comportement aguichant. L'assimilation des trois héroïnes à des femmes de mauvaise vie s'impose. Mais est-ce bien la seule transgression réalisée par le texte ? Cette auberge dans laquelle vient faire halte un mystérieux voyageur (on pense au « Cabaret vert » de Rimbaud avec son accorte servante), et dont les filles nues font plutôt penser à un bordel n'est-elle pas allégorique ? On peut voir dans ce « voyageur » qui a « tant marché », qui parcourt le monde de « Fingal » à « Moscou », une figure possible du Juif errant, fonctionnant comme une référence cachée, d'autant plus qu'un « juif battu » apparaît dans la seconde scène d'auberge. Mais c'est un Juif errant particulièrement noceur, qui boit et badine à l'occasion.

Avec la possible subversion de figures, « Le Voyageur » est un exemple plus rare de ce qui se joue chez Salmon dans l'usage des références culturelles. Leur emploi est ici soumis à une dynamique qui déstabilise aussi les représentations, comme on peut le voir

aussi à propos de Jésus dans « Berceuse » (p.179). Mais ce type de mise à distance n'est pas l'effet dominant de l'emploi des indices culturels. En effet, le travail des références est axiologiquement plutôt euphorique dans *Créances*.

La « fantaisie féerique », une poétique de transition ?

Folklore ou érudition, les références chez Salmon exercent une véritable séduction, qu'elle se fonde sur un emploi léger et enjoué, une démarche esthétique ou encore sur une intention plus subversive. C'est Apollinaire qui, commentant *Créances*, a parlé de « fantaisie féerique ». Si le terme *fantaisie* n'est pas présent dans le recueil, il en va tout autrement pour *féerique*, ou du moins pour le nom dont il dérive, *féerie*.

Ce terme retient l'attention à la lecture de *Créances*, par sa répétition et par son usage varié. Les huit occurrences relevées apparaissent en effet aussi bien comme titre de section du recueil, comme titre de poème et comme terme à l'intérieur d'un poème : les deux sections centrales s'intitulent *Féeries* et *Dernières féeries* ; trois poèmes, chacun dans l'une des trois premières sections, ont pour titre « Féerie », « La Féerie du beau mois d'août », « La Féerie perpétuelle » ; enfin le terme est présent dans trois poèmes des première et dernière sections, « Chanson marine », « Les Veufs de Rose » et « Le Zouave ». Si ce terme, dérivé du substantif *fée*, ne se démarque pas vraiment aujourd'hui où il tend à devenir un intensif positif, un peu comme le malheureux adjectif *surréaliste*, il est encore, au début du siècle, un mot d'époque, même si son emploi décline. Le *Trésor de la langue française (TLF)* distingue plusieurs acceptions : la *féerie* désigne, dans un emploi originel vieilli, « le pouvoir magique des fées », et, de façon métonymique, le « monde merveilleux où s'exerce le pouvoir des fées », voire, par extension tout « monde poétique, irrationnel ». Par analogie, si on conserve la valeur esthétique, le terme désigne un « spectacle magnifique, merveilleux », et tend vers l'emploi intensif précédemment évoqué. Mais le sens qui paraît le plus répandu alors est celui qui relève d'un vocabulaire artistique : une féerie désigne avant tout, au XIX^{ème} siècle, un « spectacle, [une] pièce de théâtre qui met en scène des fées ou, plus généralement, des personnages magiques, surnaturels ». *Peau-d'Âne*, *Mélines* et *La Fiancée du diable* sont donnés comme exemple. C'est indéniablement un terme du XIX^{ème} siècle, les citations relevées par le *TLF* en attestent : Zola et Balzac, qui apparaissent plusieurs fois, Michelet, Loti, Mallarmé, pour entrer dans le XX^{ème} siècle avec Proust.

Sur le plan historique, la féerie occupe une place singulière dans le théâtre du XIX^{ème} siècle, puisqu'elle recourt abondamment à la musique, à la danse, à la pantomime, à l'acrobatie, et à la magie, mêlant visée commerciale et dimension culturelle. Son public s'en trouve extrêmement diversifié, bourgeois et populaire, selon les lieux de représentation ; même les enfants sont visés. Sa vitalité tient pour une bonne part aux développements techniques (machines et accessoires) et au déploiement d'un luxe jusqu'alors inédit (décors, costumes). La fin du XIX^{ème} siècle marque pourtant son déclin, avec l'émergence du cinéma. C'est sur le mode de la nostalgie qu'elle est alors

évoquée, Mallarmé parlant de l'« ancienne Féerie ». Dans le champ poétique, on trouve le terme *féerie* plusieurs fois chez Rimbaud, dans les *Illuminations* (« Ornières », « Angoisse », « Matinée d'ivresse »). Jules Laforgue publie *Le Concile Féerique* en 1886, et Saint-Pol Roux donne *Les Féeries intérieures* en 1907. Le terme est absent de l'œuvre d'Apollinaire, qui emploie *fée(s)* mais pas *féerie* ou *féerique*.

Pour approcher le sens et l'emploi de ce terme chez Salmon, relisons le poème qui s'intitule précisément « Féerie » (pp.14-18). Ce long poème narratif de quatre-vingt-douze vers relève du conte de fées ou du récit de rêve : il opère un mouvement de déréalisation et de littérisation qui s'achève dans la troisième partie sur le mythe d'Ophélie. On suit en effet l'étrange promenade d'une jeune fille à moitié nymphe et à moitié sorcière, que le poème qualifie de « folle », ce qui annonce la figure finale d'Ophélie. Elle va danser au clair de lune puis parvient à une clairière où se trouve rassemblée une quinzaine de personnages pour les noces de Panurge. Les noms propres constituant « la bande/ Des rêveurs et des fous et des héros mauvais » relèvent d'une culture presque exclusivement savante et de type littéraire. Seul Cadet Rousselle semble appartenir sans ambiguïté à la culture populaire. L'enchaînement syntaxique des noms propres est fluide : juxtaposition, coordination, voire construction verbale, les relie. L'ordre de cette galerie n'a d'autre logique, semble-t-il, que le hasard ou plutôt le tour d'horizon effectué par le personnage féminin à son arrivée. Quelle est la cohérence de l'ensemble ? Si Alcibiade et Platon représentent la politique et la philosophie grecques, les autres sont nettement rattachés à une forme de fantaisie ou d'étrangeté : Sade et Nostradamus ont tous deux un rapport avec l'irrationnel de l'homme, Scapin, Sganarelle, Titania, Cassandre, Don Juan et le Commandeur sont des personnages d'œuvres théâtrales. Seul Panurge se distingue, mais il fait figure de héros : il est celui qui cherche à savoir s'il doit se marier, comme dans le *Tiers livre*. La réunion de ces personnages, fortement marquée par le théâtre, a bien une dimension féerique.

Il y a, dans ce poème, un écho de la sixième ariette des *Romances sans paroles* de Verlaine. L'air de la chanson populaire sur Jean de Nivelles, personnage initial de l'ariette, a d'ailleurs été repris pour devenir l'air de Cadet Rousselle. L'écho est également perceptible dans l'enchaînement syntaxique des références construisant une même narration et dans la galerie des personnages très divers. Chez Verlaine, le centon est cependant plus net, de même que le caractère divertissant de l'ensemble et l'origine populaire et enfantine des références. La fantaisie y masque en outre un dispositif de versification très pensé puisqu'il s'agit d'explorer les limites de la rime, par l'usage de finales androgynes, et par une évolution graduée tout au long du texte vers une rime fautive. Pas de projet de ce type chez Salmon qui achève son poème sur un mode tragico-comique : le suicide de l'héroïne et sa fusion dans l'univers angoissant d'Ophélie s'accompagnent d'une invitation saphique inattendue unissant – sont-ce les vraies noces du poème ? – les deux « bienheureuses » et « amoureuses ». Le suicide est d'ailleurs désigné de façon tout enfantine : Ophélie invite l'héroïne à faire un « dodo » dans la rivière d'où « des baisers d'enfant mont[ent] en glouglous », ces termes d'origine onomatopéique conférant au texte une dimension burlesque finale. Il y a là une pirouette qui fait le lien entre *Hamlet* et la féerie du *Songe d'une nuit d'été* que la référence au personnage de Titania, la déesse des fées tombée amoureuse d'un âne, introduit dès le

début des noces. C'est bien le théâtre qui l'emporte, avec des images de personnages réels ou fictifs connus, dans une véritable féerie.

Mais il y a là plus qu'un mot d'époque. Une esthétique se fait jour à travers l'emploi des références culturelles, celle d'un nouveau merveilleux qui associe le saugrenu et l'enjouement, l'insolite et l'enthousiasme, et qui peut voisiner à l'occasion avec l'inquiétant ou le fantastique. C'est l'hétérogénéité des références qui domine, le mélange en tant que tel du populaire et du savant. La question qu'on peut toutefois se poser est la suivante : est-ce qu'il a manqué quelque chose au Salmon de *Créances* pour que cette esthétique se déploie en une véritable poétique ? Jean Burgos a montré, à propos d'Apollinaire, que l'acte poétique au sens plein réalise « le passage d'une esthétique, entendue comme harmonie des formes, à une poétique qui serait, elle, concours de forces et dynamique propre à jouer des possibles ». S'interrogeant sur l'émergence de l'Esprit Nouveau dans les années 1910-1920, il constate qu'une œuvre « moderne » ne cherche pas à correspondre à « un produit plus ou moins fini », qui satisfait une esthétique ; elle est « un point de départ », elle vaut pour les « virtualités » qu'elle contient, « les possibilités qu'elle ouvre et qui déterminent une poétique ». La « fantaisie féerique » du premier Salmon n'a peut-être pas suffisamment transmis sa dynamique à la langue poétique, comme chez d'autres poètes. Chez Laforgue, en amont, le jeu du populaire et du savant est nettement plus mordant, qu'il prenne une allure parodique ou bouffonne. Les décalages de thèmes et de registres sont soulignés. Non seulement la dissonance n'est pas résolue, mais elle est soutenue par un vers prosaïque qui associe ses effets avec un relâchement morphologique, syntaxique et lexical. Chez Apollinaire, en aval, populaire et savant, qui pourtant se manifestent sous des formes très accusées, se fondent davantage dans la matière poétique. « Le Voyageur » d'Apollinaire, contrairement à celui de Salmon, fusionne subtilement tradition et modernité, recherche poétique et prosaïsme. Si « La vie est variable aussi bien que l'Euripe » ancre initialement le poème dans une tradition antique de représentation du passage et du mouvement par le biais d'une comparaison canonique, le prosaïsme du Christ qui s'envole et la modernité des « sonneries électriques des gares » produisent d'autres images. Mais formellement, il y a bien plus qu'un assemblage hétéroclite : la juxtaposition et la contiguïté des éléments disparates sont comme immobilisées, emportées dans une même conscience poétique du réel.

Conclusion

C'est par les noms propres que nous avons choisi d'aborder l'articulation du savant et du populaire dans les premiers recueils d'André Salmon parce que ces termes sont une entrée évidente dans l'oeuvre. Mais n'est-ce pas aussi un piège car la féerie de ce mélange joue davantage sur le plan thématique, au niveau de l'univers représenté, que sur le plan formel ? La question de la rencontre du savant et du populaire, de la réunion d'une culture noble, recherchée, et d'une culture commune, partagée par le plus grand nombre, se manifeste en effet sous des formes différentes chez d'autres poètes où elle engage plus nettement le lexique, la syntaxe, la prosodie et le rythme, c'est-à-dire la

langue poétique tout entière.

Que reste-t-il alors des élans du critique et ami Apollinaire à propos des premières œuvres de Salmon ? « [...] je place l'auteur des *Féeries* parmi ces poètes qui, premiers-nés du symbolisme, préparent le renouveau du classicisme français [...] ». On voit assez vite le paradoxe de cet enthousiasme, qu'Apollinaire s'empresse d'explicitier. Par le terme de *renouveau*, il souligne la « nouveauté de son inspiration » qui mêle modernisme, cosmopolitisme et folklore. Sa réserve concernant le peu d'innovation de Salmon sur le plan poétique, souvent citée, vient justifier le terme *classicisme*. C'est sans doute ce second point qu'a retenu jusqu'à présent l'histoire littéraire, qui a étiqueté André Salmon au rayon des avant-gardes qui n'ont pas tenu leurs promesses. Mais l'histoire littéraire a aussi ses aller-retour. L'indéniable séduction de *Créances*, qui tient pour une grande part à une esthétique de la féerie, fait parfois oublier le manque de fermeté d'une poétique alors en devenir. Il faut attendre *Prikaz* et *L'Âge de l'Humanité* pour qu'elle montre plus nettement sa singularité. Les noms propres sont toujours là, mais l'emploi des références a plus de souffle, il manifeste un véritable élan "nouveau" en développant un regard politique et éthique. Le poème a gagné en volume, associant des thèmes plus modernes, d'actualité, à une recherche formelle très nette aux niveaux du vers, de la phrase et des voix. Mais c'est alors la « féerie perpétuelle » du siècle commençant qui n'est plus guère dans l'air du temps.

Stéphanie Thonnerieux