

La poésie comme « art de la déception » :

André Salmon et Max Jacob

Les liens amicaux entre André Salmon et Max Jacob ont souvent été évoqués par la critique, tant ces deux écrivains ont eu une relation privilégiée au sein de ce qu'il est commun d'appeler l'« Esprit Nouveau » : chacun non seulement respectait l'autre, mais tendait également à le valoriser. Outre une sympathie manifeste entre les deux hommes, plusieurs éléments dans leurs esthétiques, leurs pratiques poétiques ou leurs postures d'auteur les ont rassemblés ; ce qui peut en partie expliquer la force et la durée de cette amitié intellectuelle. L'histoire littéraire les a laissés pour l'instant dans la pénombre d'Apollinaire, alors que, de 1903 à 1918, les échanges esthétiques entre ces hommes étaient nombreux. À la mort de l'auteur d'*Alcools*, André Salmon et Max Jacob affirment leurs spécificités face à cette œuvre, en envisageant une succession poétique au sein du milieu parisien, notamment par rapport à la génération montante des jeunes surréalistes. Leur positionnement dans le champ littéraire au début de l'entre-deux-guerres possède bon nombre de points communs même si le parcours distinct des deux hommes lors de la Seconde Guerre mondiale va considérablement modifier leur réception : l'un, mort à Drancy, est la victime du nazisme, tandis que l'autre se voit frapper d'« indignité nationale ». Ces éléments biographiques ont d'ailleurs souvent occulté, pour l'un comme pour l'autre, la spécificité de leurs apports à la poésie au début du XX^e siècle, de manière explicite pour Max Jacob, plus implicite pour André Salmon. Parmi les éléments communs entre ces deux auteurs se trouvent bien évidemment les relations étroites avec Pablo Picasso et les peintres majeurs qui séjournent à Paris au début du siècle. Mais plus largement, dans leurs singularités d'écriture, ces deux auteurs ont été considérés comme « inclassables » – et cette difficulté à les situer se poursuit aujourd'hui encore –, car leurs œuvres mêlent renouvellements lyriques, hétérogénéités discursives, écarts ironiques, refontes des genres littéraires et populaires. En les comparant à Apollinaire ou à Reverdy, ils pourraient être assimilés à des « fantaisistes » ou à des poètes « hermétiques ». Or, ce point de tension entre jeu et profondeur me paraît une conséquence de ce qui fait la puissante originalité de leurs œuvres et, en même temps, la source de nombreux malentendus : une volonté calculée de provoquer la déception.

Face aux contributions qui ont traité de leur amitié, il me paraît important d'insister ici sur des questions esthétiques dans leurs débuts littéraires, de 1903 à 1912. Un passage de *Souvenirs sans fin* donne une perspective particulièrement intéressante sur les liens entre ces deux auteurs :

Quelques heures après mon entrée au Soleil d'or, il y a eu mon introduction à La Closerie des Lilas où, m'ayant saisi par le bras, content de moi pour que je puisse l'être enfin un peu de moi-même, Paul Fort m'entraîna au sortir du caveau.

Il y a eu Paul Fort me présentant à Jean Moréas.

Il y a eu Alfred Jarry m'assurant que je choisissais la bonne route et si charmé quand je lui confiai mon désir de mettre ma vie dans l'art, l'art dans la vie, tout en pratiquant un certain art de la déception, ce que bientôt approuverait Max Jacob à son tour.

Dans cette anecdote, seul le nom de Max Jacob annonce le mouvement de l'Esprit Nouveau parmi les auteurs évoqués, qui relèvent plutôt, dans les classifications historiques parfois sommaires, du symbolisme, du néo-classicisme ou du fantaisisme. Or, dans ce récit, l'élément déceptif désigne quelque chose qui est commun à Jacob et à Salmon. L'« art de la déception » implique une interaction singulière avec les lecteurs, renouvelant l'effet esthétique par le plaisir de l'insatisfaction, quitte à dérouter sans permettre une participation et une identification aisées. Dans un premier temps, cette étude vise à caractériser les éléments de cet « art de la déception », pour ensuite l'observer dans les pratiques d'écriture au niveau de certaines attentes microstructurales (métaphores, rimes) ou macrostructurales (genre littéraire, discursivité, relation parodique). Afin de rendre mon corpus plus pertinent, je vais me concentrer avant tout sur des différences qui ont pu apparaître au tournant des années dix, notamment lorsque Max Jacob considérait que Salmon était encore trop « symboliste » à ses yeux. Pourquoi fait-il une telle critique ? Est-elle justifiée esthétiquement, ou cherche-t-il uniquement à écarter un concurrent dans la reconnaissance littéraire ? Si, après la Grande Guerre, les stratégies poétiques entre ces deux auteurs seront plus proches, notamment dans *L'Âge de l'Humanité* et dans *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau*, les différences entre 1910 et 1912 donnent à mieux comprendre ce qui est conçu à travers un « art de la déception » par rapport à des pratiques dominantes et valorisées dans la première décennie du siècle.

Qu'entendre par « art de la déception » ?

Étymologiquement, la « déception » renvoie au fait de saisir, d'attraper, mais aussi, dans un sens figuré, à celui de « séduire », voire d'« abuser ». Ce terme souligne l'écart entre l'attente et le résultat, en impliquant un effet négatif lié à un contrat, explicite ou implicite. Une « dé-convenue » intervient dans la mesure où ce qui était escompté, avec la mise en mouvement de celui qui y croyait, n'a pas été totalement tenu. Le sentiment de « tromperie » peut apparaître ; les dimensions dysphoriques sont importantes. La déception se lie à la « surprise », qui constitue une émotion en littérature et qui a été décrite en sémiotique tensionnelle. Si la surprise, en tant qu'émotion brève, succède à une attente, la déception qui la suit en est une résolution incomplète ou en partie insatisfaisante. La détente face à la surprise ne se produit pas totalement : il arrive que certaines lacunes dans le texte ne soient pas suffisamment comblées, que le « répertoire » des conventions soit contredit trop abondamment, que la configuration ne propose pas de résolution par rapport aux représentations ou aux schémas niés.

Dans la formule d'André Salmon, « en pratiquant un certain art de la déception », deux sens possibles sont impliqués par la préposition « de », selon l'ambivalence latine,

qui introduit la détermination subséquente : d'une part, la déception *est le sujet* d'une pratique artistique particulière ; d'autre part, l'art pratiqué *conduit à* la déception. Chez Salmon, comme chez Jacob, les deux sens sont envisageables. L'intentionnalité de l'œuvre est en elle-même « déceptive » (textuellement, contextuellement, conventionnellement), et son effet esthétique produit également l'insatisfaction. Je rappelle en cela la différence entre l'émotion dans le texte et l'émotion esthétique. S'il est commun d'avoir un « plaisir esthétique » en lisant une œuvre mélancolique, avoir une satisfaction en lisant une œuvre qui joue sur la déception est aussi possible. Une telle stratégie « oblique » se retrouve dans les visées ironiques ainsi que dans la plupart des écritures parodiques. Toutefois, dans la radicalité de « l'art de la déception », l'évaluation dysphorique qui suit la surprise du lecteur se produit aussi bien au niveau de la configuration du texte que de son effet esthétique. Cette déception généralisée, qui touche les possibilités de configuration comme le plaisir esthétique, ne devrait constituer qu'un moment du rapport à l'œuvre, pour parvenir à une plus haute satisfaction, par le désappointement même. Une telle tension entre puissance et défaillance, jamais totalement résolue, devient ainsi l'accomplissement d'une exigence importante face au lecteur. La jouissance esthétique de la déception permet de lever les illusions de la « diction poétique » pour faire entrer l'esthétique lyrique, dont la mécanique est mise en évidence par son échec, dans une complexité plus grande. Or, comme le démontre la réception de ces œuvres au XX^e siècle, l'estime de certains face à une telle stratégie, tels les peintres cubistes, n'est jamais très éloignée d'une mécompréhension par beaucoup face à ce qui peut sembler inabouti ou peu sérieux. S'éloigner de la stabilisation de « l'étonnement » après une « surprise » écarte les investissements participatifs pour conduire à une radicale étrangeté et à un effort par-delà ses jugements habituels.

Les principaux développements théoriques d'un « art de la déception » se trouvent chez Max Jacob, qui possède une esthétique particulièrement abondante et cohérente, à l'instar de celle de Pierre Reverdy. Dans son *Art poétique* de 1922, Max Jacob définissait la poésie moderne de la manière suivante :

Exagérer pour se faire comprendre, décevoir et rassasier, rassembler dans un seul bloc tout ce qui se rattache à une sensation pour la définir, ne définir que pour agrandir ou diminuer, pour caricaturer ou pour le contraire de caricaturer, dérouter pour l'amour d'un mot ou pour un coup de folie lyrique, se servir rarement des moyens anciens [...] Telle devrait être la poésie moderne si quelqu'un la pratiquait intégralement.

Dans cette définition de la poésie, la « déception » s'allie à un trop-plein, plutôt qu'à un minimalisme. « Exagérer », « agrandir », « diminuer », « caricaturer », « dérouter » ; les verbes utilisés par Max Jacob montrent une impossibilité de rester dans la mesure et dans les attentes : il s'agit de sortir des habitudes et de provoquer un radical mouvement de la conscience du lecteur. Dans sa préface au *Cornet à dés*, Max Jacob utilise les notions de « situation » et de « transplantation » pour caractériser les mouvements de la conscience ainsi que l'émotion esthétique du lecteur. Je ne reviens pas sur cette préface de 1916 sur laquelle j'ai particulièrement travaillé. Toutefois, dans un questionnement en lien avec Salmon, il me paraît important de considérer une lettre de

Max Jacob à Jacques Doucet, écrite en 1907, où il évoque les fondements de son art :

[Ceci est une] confidence de mes principes d'esthétique *actuels*, confidence qui vous fera peut-être prendre en considération ceux de mes poèmes qui vous semblaient indignes de votre estime. [...] On a recommandé aux artistes d'étonner (j'aborde la question psychologique) il y a là une erreur de mots. L'étonnement est un état stable. Les vieux psychologues disaient avec raison, selon moi, le plaisir est dans le mouvement, il faut « balloter » le spectateur, l'émotion esthétique c'est le doute.

La déception recherchée est le résultat d'une intentionnalité particulière qui, telle l'ironie, adopte une direction pour mieux s'en détourner : des récits aux narrations bancales, des poèmes aux rimes boiteuses, des commentaires critiques eux-mêmes commentés. Tout le problème consiste justement à comprendre que la déception est une construction intentionnelle, non le résultat insatisfaisant du texte en tant que tel. L'explication de Max Jacob dans la lettre de 1907 se fait à partir du désintérêt de Doucet pour certains poèmes. Dans cette lettre, Max Jacob part du principe que le plaisir, tout comme l'émotion, se constitue dans le mouvement. Ce dernier ne s'achève pas dans son esthétique en configuration concordante ou en clôture du sens, mais il devrait conduire au « doute ». L'impossibilité d'une stabilisation de la compréhension est au centre de la stratégie de la déception. Comment provoquer un tel doute ? C'est ce que Max Jacob indique à Jacques Doucet dans la suite de sa lettre :

Le doute s'obtiendra par l'accouplement de ce qui est incompatible (et ceci sans amener l'étonnement stable), par l'accord des langages différents, par la complexité des caractères... En poésie, l'intérêt naîtra du doute entre la réalité et l'imagination, la perturbation dans les siècles et les habitudes positives. La musique et la peinture n'ont d'autres lois. Le doute, voilà l'art.

Accouplement de l'incompatible, accord des différences, complexité et perturbations sont les fondements du mouvement. Si le doute n'est pas la déception, ils peuvent participer à un détournement commun des attentes en poésie et à un jugement esthétique indécis.

Je n'entre guère dans les débats pour savoir qui est le fondateur d'un art de la déception ou du doute. Est-ce Salmon ou Jacob ? Il nous faut simplement supposer que les échanges sont particulièrement nombreux entre poètes, peintres et musiciens à cette époque. Même si, comme le suggère André Salmon dans ses souvenirs, l'intuition d'un tel art pourrait venir de lui, Max Jacob en fait une détermination majeure de sa propre démarche et de sa théorie esthétique, dès ses premières formulations, en poussant ce questionnement dans certains retranchements. Il indiquera néanmoins régulièrement combien Salmon lui paraît un « précurseur » des poètes de l'Esprit Nouveau. Plutôt que d'en rester aux dimensions théoriques des esthétiques, il est intéressant d'en venir aux stratégies textuelles et aux moyens utilisés. Pour ce faire, je vais me concentrer sur la « première manière » d'André Salmon, plus particulièrement dans *Les Féeries* et *Le Calumet*, et sur sa résonance avec les recueils initiaux de Max Jacob, *La Côte* (1911) ou *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel* (1912). Après avoir vu en quoi Max Jacob radicalise l'art de la déception dans ses textes du début des années dix, il sera possible de rappeler combien cette radicalisation a pu avoir un impact en retour dans la

« deuxième manière » de Salmon au sortir de la Grande Guerre.

La radicalisation ironique de Max Jacob

Dans son premier recueil, *La Côte*, paru en 1911, à l'âge de 35 ans, Max Jacob met en place un dispositif singulier où il joue le rôle d'un éditeur savant qui publie un ensemble de faux textes bretons qui seraient issus de traditions populaires et folkloriques. Dans les faits, ils sont les réalisations de Max Jacob, et ce recueil préfigure les textes parus sous le pseudonyme de *Morven le Gaëlique*. Or, le recueil commence par une parodie de préface où il fait allusion à André Salmon :

Cambry parle aussi d'un certain peintre-poète, Valentin, que sa destinée attachait à Quimper. Il lui trouve des qualités merveilleuses et cite de lui une petite pièce que ne désavouerait pas le plus moderne de nos symbolistes, ce charmeur de rimes : M. André Salmon !

Le roi de Chypre et de Jérusalem
Peut à présent graisser ses bottes !
Car j'lui foutrai son Requiem
Pour dormir avec ses marmottes !

Puis nous irons dans ses États
Les ramoner du haut en bas
Les ramoner du haut en bas !

En le parodiant, Max Jacob retient de Salmon quelques éléments marquants : la chanson populaire (avec le *bis* des deux derniers vers), les rimes singulières (Jérusalem/Requiem ; bottes/marmottes), la comptine et les tensions des registres (« Car j'lui foutrai »). De nombreux poèmes de *La Côte* adoptent une telle stratégie d'écriture et rapprochent Max Jacob d'André Salmon, comme dans les deux poèmes suivants :

Marche nuptiale	La Fille du roi
Le Roi du Nord marie sa fille (Tirez trois cents coups de canon) Marie sa fille à son bouffon. Le Roi du Nord marie sa fille Marie sa fille à son bourreau (Faites claquer trois cents drapeaux.) ...	Rossignolet disait l'hirondelle La fille du roi est à Nantes en prison (bis). Qui la sauvera de cette citadelle Aura Bretagne avec tous les Bretons (bis). Marin du roi entendit la nouvelle Qui revenait de la guerre en Piémont (bis). ...
André Salmon, <i>Les Féeries</i>	Max Jacob, <i>La Côte</i>

Si les genres populaires, comme la chanson, rapprochent ces deux auteurs, Max Jacob tend cependant à davantage expliciter la relation parodique et à accroître les constructions polyphoniques dans ses premiers recueils. Dans *La Côte*, outre la préface qui installe d'emblée un rapport parodique, de nombreuses notes, prétendument savantes, après les poèmes viennent défaire les possibilités d'adhésion :

Rapprocher cette pièce à la moralité si moderne de la belle légende de Io... Mais les Grecs n'avaient pas d'esprit. Ce sont les Celtes qui ont inventé l'esprit en ce monde. Les Bretons sont-ils des Celtes, dira-t-on ? Je ne répondrai rien. (p.86)

La polyphonie entre les narrateurs, les sujets lyriques et les personnages des poèmes se trouve accentuée par les commentaires de l'éditeur fictif, mais ces derniers sont eux-mêmes soumis au régime parodique. Dans le commentaire cité, la clause caractérise l'indétermination et le « doute » pour le lecteur, provoqués par l'instabilité du raisonnement logique. La cohésion de l'information se fait bien par une reprise des rhèmes et des thèmes. La question finale, cruciale par rapport au développement, conduit néanmoins à la déception logique : « je ne répondrai rien. » L'intentionnalité première du commentaire est destituée pour donner un plaisir général à la perturbation des visées des discours. L'éditeur fictif n'est qu'une voix parmi d'autres ; elle-même étant soumise à la parodie, elle n'est guère une instance supérieure aux mondes des contes et des poèmes. Aucune voix énonciative ne l'emporte dans la configuration, car ce qui compte est de l'ordre du « montage » du recueil, de la polyphonie non résolue et de l'hétérogénéité discursive. Pour qui cherche un sujet lyrique unifiant en poésie, il est difficile de situer ce recueil, car ses irréductibles tensions fondent la concordance et la discordance de la configuration. Le sujet lyrique, en lien métaphorique avec l'auteur, ne peut être constitué qu'après-coup, comme l'aboutissement figuré d'un « recueil-sujet ». La figuration lyrique se développe avec les déceptions pour conduire à une complexité de la conscience levant les masques de l'énonciation. Les notes d'éditeur dans *La Côte* créent une distanciation et une démultiplication des voix ; la tonalité naïve et populaire ne peut dès lors plus être attribuée directement à Max Jacob en tant qu'auteur. Des degrés de fiction ou des visées critiques doivent forcément être pris en compte dans l'acte de lecture.

Dans les *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel* qui paraissent en 1912, Max Jacob radicalise encore le processus de tension et d'ironie avec un nouvel éditeur fictif, qui a des traits conservateurs et une idéologie de petit-bourgeois, alors que les poèmes ne sont plus rattachés au contexte folklorique breton, mais au personnage de Matorel – pas forcément si éloigné de l'auteur. Ainsi, un des poèmes les plus connus de Max Jacob, « Avenue du Maine », fondé sur la paronomase, repris dans différentes anthologies de la poésie du XX^e siècle, est suivi d'un commentaire particulièrement cinglant de la part de l'éditeur fictif :

Il est inutile d'insister sur la vulgarité de ces essais. Nous sommes habitués à plus de hauteur chez nos aèdes. Que les lecteurs se souviennent que ces modestes rimes ont été accouplées dans un des plus sinistres faubourgs de Paris et des plus éloignés des centres intellectuels. (p.231)

Constamment omis des anthologies, les commentaires de l'éditeur fictif qui

accompagnent ce poème sont pourtant au fondement même de « l'art de la déception ». Ils défont l'intentionnalité lyrique d'un poème comme « Avenue du Maine », construit jusqu'à l'excès sur un procédé paronymique, tout comme ils parodient les jugements conservateurs sur les reprises poétiques des genres populaires. Leur fonction est cruciale pour souligner combien la « déception », dans un « art de volonté », fait partie d'un processus global qui mène à une autre forme de satisfaction, fondée sur le doute et les tensions de la configuration générale.

Avant la Première Guerre mondiale, André Salmon n'a pas véritablement approfondi de tels dispositifs énonciatifs et ironiques, qui permettent une mise à distance radicale de ce qui peut paraître au premier abord une naïveté. C'est pourquoi le recyclage de la chanson, par exemple, semble marqué par une adhésion possible de la part de l'auteur. Il n'est pas anodin qu'André Salmon ait été qualifié de « poète de l'innocence » ou de « poète de la pureté », notamment par Pierre Berger. Les poèmes de *Morven le Gaëlique* ont eux-mêmes conduit à plusieurs commentaires de ce type pour Max Jacob. C'est oublier la réflexivité et les dédoublements qu'implique un art de la déception. Le titre d'un poème de Max Jacob dans les *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel* pourrait synthétiser cette bidirectionnalité : « Pour les enfants et pour les raffinés ». Le dédoublement de l'adresse dans le titre marque typiquement l'alliance d'une certaine innocence liée à l'enfance et d'une poésie de la plus haute tenue. Loin de correspondre aux attentes mesurées des habitudes de lecture, les stratégies d'écriture déceptives rassemblent ce qui est généralement en opposition : une connaissance exigeante de la poésie et une émotion première, simple et touchante.

Le recyclage des genres populaires, telle la chanson – souvent chez des poètes dits « symbolistes » – ou la comptine, avec un traitement identifiable des rimes et du rythme, est justement un moyen pour refonder la poésie sur des dimensions lyriques et critiques. Il s'agit de redonner puissance à la poésie qui se trouve en partie réduite à une reproduction de certaines formes ou de certaines postures de poètes. Par le recyclage des genres lyriques populaires, les illusions sur le pouvoir du poète se trouvent levées, en dévoilant la scène de l'écriture. Le traitement de la rime chez Salmon marque en profondeur Max Jacob. Les rimes pauvres et suffisantes sont abondamment utilisées, alors que les rimes riches, voire léonines, provoquent des associations inattendues. Une mise en parallèle de deux poèmes peut servir d'illustration :

Odelette chinoise	Pour les enfants et pour les raffinés
-------------------	---------------------------------------

<p>Que tu me plais, René Dalize, De si bien aimer les Chinois, Sages pour qui la moindre noix Est une énorme friandise.</p> <p>Gens délicats, esprits diserts Et cœurs prudents à l'aventure, Prisant avant tout les beaux vers Et les roses en confiture...</p>	<p>C'est la cloche qui sonne Pour ma fille Yvonne ! C'est la cloche de Paris Il est temps d'aller au lit C'est la cloche de Nogent, Papa va en faire autant. C'est la cloche de Givet, Il est l'heure d'aller se coucher... ...</p>
André Salmon, <i>Le Calumet</i>	Max Jacob, <i>Œuvres burlesques...</i>

Les quatrains à rimes embrassées ou croisées de Salmon se fondent sur des effets de surprise entre un premier terme qui crée la tension par l'attente de l'homophonie et un second qui concorde quantitativement en rimes pauvres, suffisantes (riches plus rarement), mais déçoit sémantiquement : Dalize/friandise, Chinois/noix, aventure/confiture. Chez Max Jacob, la comptine crée également des séries de déception à la rime avec le toponyme qui lance l'attente, plus particulièrement dans les deux derniers vers cités (Givet/coucher). L'écart par rapport aux attentes (tensions sémantiques, perte de l'homographie, rimes faciles) crée un effet insolite, dont l'évaluation esthétique tend dans un premier temps à être négative. Par ses transgressions déceptrices, la rime se charge cependant d'une nouvelle puissance, lyrique et ironique. L'évocation ne peut jamais être complètement investie sans un retrait ou une distanciation critique. Ce qui est parfois assimilé à une naïveté se conjugue en fait avec une stratégie esthétique particulièrement pointue.

Chez Salmon, il me paraît nécessaire de différencier les stratégies face à la rime dans *Les Féeries* et *Le Calumet* par rapport à *Poèmes* (1905). Le recueil *Poèmes* offre les dimensions statiques des rimes, en reproduisant des conventions plus importantes liées à la poésie symboliste : épithalames/femmes, que j'aime/poème, rose/morose, nuage/orage. L'insolite est plus important avec les rimes des *Féeries* par exemple : cierge/verge, geôlier/collier, drogue/dogue, rajah/déjà, doctorales/scandales. Cette modification entre le premier recueil paru et les deux ouvrages suivants justifie à mon sens certaines réserves de Max Jacob sur le « symbolisme » de Salmon, qu'il est important de détailler pour comprendre la radicalisation proposée par l'auteur de *La Côte*.

Salmon, « le plus moderne de nos symbolistes »

À la sortie du recueil *Le Calumet*, Max Jacob écrit dans une lettre : « Ah ! tu n'es pas un symboliste, non, non tu ne dois rien au siècle précédent ! ». Cela ne l'empêche guère de qualifier de la sorte son ami dans la préface de *La Côte* en 1911 et, en 1912, dans un commentaire de l'éditeur fictif sur un poème de Matorel :

Cette pièce et les suivantes sont toutes empreintes de l'esprit symboliste ; on dirait que Matorel

pense à la littérature avec des espérances chimériques et qu'il étudie les maîtres de l'heure. Matorel poète se cherche.

À André Salmon

Éclairé dans la nuit le hêtre aux premières branches émondées sous lequel la torche préside. La grosse duègne, son rouge en diagonale, jouait de l'harmonium comme à bicyclette. Bien qu'aucune lumière ne décelât le théâtre forain, la représentation n'était pas terminée. Nous partons à minuit quarante et la duègne se hâte. Bagages ! que de kilos de partition ! La jeune première fait crier le sable que sa mule de satin blanc éveille, et je lis des titres inconnus près d'elle : « Le faisan argenté » par Piccolomini, le « Terzinetto » et « Guatemala ». Cependant trois athlètes chicanent un fiacre dans la nuit solitaire. Tout s'arrange et même le cocher entrera dans la troupe.

La Gloire du poète André Salmon s'étendrait-elle jusqu'au faubourg Saint-Antoine ?

Dans cet extrait, que retient Max Jacob d'André Salmon en le caricaturant ? La première phrase souffre de quelques lourdeurs et clichés : « le hêtre aux premières branches émondées », la « torche [qui] préside ». Plus bas, « un fiacre dans la nuit solitaire » semble particulièrement convenu, tout comme l'emphatique « mule de satin blanc ». L'univers du cirque et du théâtre (la « duègne », le « théâtre forain », la « représentation », la « troupe », « trois athlètes ») apparaît fortement, avec les isotopies de la lumière. Un calembour sur un nom étranger, « Piccolomini », avec d'autres titres, crée un exotisme. Toutefois, ce poème n'est certainement pas directement un pastiche de Salmon. Dans la deuxième moitié du texte, le ton préfigure celui de nombreux poèmes du recueil de 1912 ainsi que du *Cornet à dés*. Considérée dans l'absolu, la différence entre « symbolistes » et « modernes » est bien entendu artificielle ; il suffit pour s'en convaincre d'observer la revue *Vers et prose*. Le reproche de « symboliste », comme continuité d'un « antiromantisme », n'a de sens que dans des confrontations esthétiques qui s'appuient parfois caricaturalement sur des notions d'histoire littéraire. L'utilisation de ce qualificatif pour André Salmon se fonde sur des attentes esthétiques qui produisent néanmoins du sens pour Max Jacob, même si la critique littéraire devrait se garder de les appliquer ensuite comme tels. Par la distance notable entre *Poèmes* (1905), les recueils *Les Féeries*, *Le Calumet* ou encore les poèmes d'après-guerre, ce reproche prend un sens particulier entre 1910 et 1912, au moment où Max Jacob publie ses premiers recueils. Par-delà une affirmation dans le champ littéraire et une rhétorique d'avant-garde, l'auteur de *La Côte* caractérise certaines différences esthétiques entre les deux démarches. Lesquelles ? Je mettrais en évidence trois formes de radicalisation qui peuvent paraître à ses yeux creuser l'écart entre « modernité » et « symbolisme » : 1. la polyphonie complexifiée ; 2. les calembours ; 3. la déstabilisation des visées discursives, comme le récit, et de l'identité logique.

Dans ses premiers recueils, Max Jacob défait aussitôt les illusions d'un sujet lyrique unitaire comme figuration de l'auteur, ce qui n'est pas toujours le cas chez André Salmon avant la guerre. La stratégie de l'éditeur fictif, petit-bourgeois ou scientifique peu convaincant, accroît les doutes quant à l'identification d'une intentionnalité discursive évidente. L'ensemble du recueil constitue alors la configuration des différentes positions énonciatives, non dans une synthèse, mais dans une tension non résolue et pourtant

significative. Le sérieux et le ludique, le lyrique et le parodique participent à contrecarrer une unité poétique attendue pour aller vers un type d'écriture touchant et distancié, plus proche des principes dits « modernes ». Dans les *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel*, Max Jacob se concentre particulièrement sur la dynamique du calembour, en reprenant et en approfondissant les principes de Salmon sur la rime. L'emploi du calembour est rare, voire absent, des premiers recueils de Salmon, alors que l'art de la déception et du doute chez Jacob se constitue sur cette dynamique parfois facile :

Sur un air connu

Le matelot
Mate l'eau
Et bat l'eau
Au milieu des ballots
Par les hublots
Vrai badaud !
Le matelot regarde passer l'eau
Passer l'eau !
Même mineur
Le mineur
Mine, mille et mille heures
(Roulement)...

Si de tels calembours provoquent principalement un certain dédain dans le jugement esthétique, tout l'intérêt est de les inscrire dans l'ensemble du recueil, où ils relèvent d'une étape d'écriture et de ce qu'il nomme les « enfantillages ». L'écriture poétique rejoint des techniques employées au même moment en peinture ou en musique ; c'est ce que Max Jacob et André Salmon ne cessent d'ailleurs d'indiquer.

Une autre forme de radicalisation vise à défaire certaines structurations discursives, comme le récit, ainsi que les catégories logiques de l'identité ou de la causalité. Bon nombre de poèmes s'organisent comme de petites fables décevantes : « Il y avait une fois une famille de cordonniers qui jouait à manger sous les arbres ; mais ils ne mangeaient pas. » La progression de l'action, les personnages, l'incohérence de l'intrigue ou de la conclusion ne permettent pas d'investir le récit pleinement et conduisent à une insatisfaction face aux intentionnalités narratives ou critiques de la fable. Néanmoins, le récit n'est pas totalement arbitraire, contrairement à certains textes surréalistes. C'est pourquoi d'ailleurs il est décevant, non incompréhensible. Face à cette remise en question du récit dans l'œuvre poétique de Max Jacob, de nombreux poèmes chez Salmon, même tardifs, maintiennent des séquences narratives ou fonctionnent comme de petites fables :

Rue des Blancs-Manteaux
C'était bien l'endroit
Elle avait un manteau d'hermine
Contre mon désir et contre le froid,
Contre le fouet du vent et mes doigts pires que des couteaux [...]
Rachel frigide à moins qu'un désir animal ne gonfle
Ses hanches et ses seins,
Me dit alors, méprisante un peu à cause que je ne pouvais pas lire les caractères sacrés :

- Cela, c'est le beau théâtre,
Autre chose que vos tréteaux idolâtres.
Non, sans doute, je n'y parais jamais, ça n'est pas fait pour les putains [...]

Ces différences conduisent Max Jacob à considérer parfois l'auteur des *Féeries* ou du *Calumet* comme un symboliste marqué par les principes modernes. Cependant, ce reproche sera également adressé à l'Apollinaire d'*Alcools*. Dans les deux cas, c'est la trop grande unicité du sujet lyrique, l'absence de parodie ou encore la tension insuffisante de la polyphonie ou de l'hétérogénéité discursive, qui lui paraissent à dépasser par la nouvelle avant-garde. Ces mêmes reproches adressés à Salmon ou à Apollinaire correspondent plus largement à ceux qu'il active face à l'œuvre de Baudelaire dans la préface du *Cornet à dés* : d'une part, la « surprise », notamment teintée d'« exotisme », lui paraît insuffisante pour « transplanter » le lecteur dans une recomposition logique de la réalité ; d'autre part, les « tableaux descriptifs », les « fables » et les « paraboles » sont condamnés par leur manque de poéticité, dans une perspective proche d'un art pur. Qualifier Salmon de « symboliste » lors de la parution des premiers recueils de Jacob revient ainsi à sous-tendre une série de valeurs en opposition à la « modernité » telle qu'il la conçoit. Il ne s'agit pas uniquement d'une affirmation dans le champ littéraire. Le recueil de Salmon le plus proche des perspectives modernistes de Max Jacob est *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau*. De nombreux éclatements et une plus grande hétérogénéité interviennent dans un art de la déception. Une telle proximité dans la recherche esthétique du désappointement du lecteur distingue dans les faits André Salmon et Max Jacob de poètes comme Apollinaire et Reverdy. Ces derniers semblent effectivement investir plus pleinement le rôle du poète figuré par le sujet lyrique, ainsi qu'une discursivité immédiatement identifiable. Dans l'Esprit Nouveau, comme dans d'autres mouvements esthétiques, certains poètes adoptent une voix dans la plénitude d'un « mode majeur », alors que d'autres lèvent les illusions sur un « mode mineur ».

Le poète lyrique en « mode mineur »

La notion d'écriture en « mode mineur » traverse les siècles, et elle se retrouve par exemple abondamment au XVIII^e siècle. Fréquemment fondée sur l'hétérogénéité discursive, sur les perturbations génériques, sur l'alliance de la simplicité et du superficiel, sur le refus de voir dans l'auteur une pleine autorité, sur l'insertion de l'intertextualité, d'annotations, de « commentaires commentés », cette catégorie s'applique particulièrement à la tendance ouverte par André Salmon et Max Jacob au sein de la mouvance de l'Esprit Nouveau. C'est pourquoi je reprends cette notion de « mineur » qui correspond à la figure du poète convoquée par ces deux auteurs. L'écriture lyrique en mode mineur inscrit une radicale méfiance, au début du XX^e siècle, sur des illusions liées au rôle du poète dans la « haute poésie ». La recherche d'une élévation, les croyances en une sublimation de soi, trop rattachées à l'*éthos* problématique du « lyrisme », sont mises à mal. S'éloignant de l'immédiateté de l'écriture comme de celle

de la réception, de l'adhésion trop forte de l'auteur à son œuvre, ce « mode mineur » brouille les pistes et les intentionnalités. Contrairement à la figure du poète en « mode majeur » qui adhère à la puissance de son dire, qui cherche à asseoir un *éthos* d'autorité par l'homogénéité de sa démarche – même s'il se place sous le signe du doute ou de l'humilité –, le poète en « mode mineur » veut lever le « masque » de l'écriture. Pour lui, l'authenticité se donne par la construction et par la mise en évidence des artifices, hors d'une sincérité immédiate qui lui paraît leurrer le lecteur. Chez Salmon et Jacob, l'*éthos* du lyrisme est sans cesse destitué par les ruptures d'une identification, d'une participation ou d'une linéarité évidentes. L'acte de lecture est forcément dédoublé entre l'intentionnalité lyrique et des visées critiques qui la déstabilisent. Le sublime apparaît dans le texte, par l'interaction du lecteur, et non parce que le poète l'atteint directement, par son génie ou par son travail. Le recyclage des genres journalistiques ou populaires (comme la chanson ou la comptine) permet de repotentialiser la poésie en la destituant d'une posture illusoire du poète en « mode majeur ». Plus que des dissonances, ces poètes cherchent le « doute » face aux habitudes de la poésie ou de la logique. Tout l'enjeu consiste cependant à ne point en rester à un jugement esthétique désappointé afin de goûter à une forme plus élevée de poésie et de plaisir de lecture. La déception n'est qu'une étape de tension critique apportée aux textes poétiques lyriques, voire narratifs. Le mouvement provoqué par la surprise, accru par la « transplantation » chez Jacob, devrait conduire à une émotion, en reconduisant les principes d'une visée lyrique :

Il y a quelque chose en moi qui demande plus que des accords, fussent-ils faux, plus que des couleurs, fussent-elles désaccordées, plus que des mots, fussent-ils néologiques, et ce n'est ni le sentiment, ni l'intelligence, c'est un besoin de folie harmonieuse, un besoin exquis de vrai lyrisme qui n'est que bien rarement satisfait et par aucun auteur... sauf les poètes de notre temps.

Dans une lettre après la publication du *Calumet*, Max Jacob souligne l'importance des « écarts » et des alliances chez Salmon entre l'« aimable » et la « folie aimable », entre une « pâleur byronienne » et une « ironie surnaturelle » pour célébrer « cette main légère qui attache avec l'iris noir l'aubépine à tige cruelle sous le ruban d'un même bouquet ». L'articulation entre les désaccords du « mode mineur » et la recherche d'une émotion esthétique plus complexe est à la source de nombreux malentendus, qui persistent aujourd'hui, notamment pour les lecteurs qui cherchent une confirmation de certaines habitudes, tout comme pour les critiques pressés de classer ces auteurs parmi les fantaisistes ou les poètes hermétiques sans approfondir davantage leurs démarches. Il ne fait aucun doute que l'art de la déception cherche à défaire une émotion directe à la lecture, mais son objectif reste néanmoins de toucher et d'émouvoir, en instruisant autrement. La discordance et l'hétérogénéité deviennent une dynamique pour viser lyriquement la vie affective, mais de façon renouvelée. Le poète « déchante » pour mieux « chanter » ; il « défigure » pour « refigurer ». La stratégie du « mode mineur » et de la « déception » n'est pas nouvelle dans l'histoire littéraire, mais elle s'applique, avec André Salmon et Max Jacob, aux mouvements modernistes de la poésie au début du XX^e siècle. Elle permet de voir des différences notables par rapport aux postures de Guillaume Apollinaire ou de Pierre Reverdy. C'est pourquoi la puissance d'affirmation de cet art est à considérer en permanence, pour ne pas en rester à des « faiblesses » supposées face à un

modèle majeur. Il s'agit d'une autre perspective, parfois plus risquée, souvent plus complexe. Ces modes mineurs s'exercent encore aujourd'hui en poésie, comme dans les versets de James Sacré ou d'Olivier Barbarant, dans les sonnets de Guy Goffette ou de William Cliff, avec des fonctions critiques accordées à l'écriture lyrique. Que ce soit au début du XX^e siècle dans les mouvances de l'Esprit Nouveau ou dans d'autres périodes historiques, comprendre l'impact et le plaisir esthétique du « minoré », par rapport à l'homogénéité attendue du « majoré », se révèle non seulement nécessaire pour la critique littéraire, mais également un décalage fécond, ludique et passionnant, pour l'acte de lecture.

Antonio Rodriguez