

Salmon critique d'art

Il suffit de jeter un simple coup d'œil sur sa bibliographie pour mesurer l'ampleur de la critique d'art chez André Salmon. Ce poète qui se disait « hanté par les images » (dans *Peindre*) a pu se former à la formidable école du Bateau Lavoir de Picasso puis à la fréquentation assidue des ateliers de ses amis Derain, Kisling, Vlaminck ou Pascin. « L'Art vivant » que défend Salmon est celui des ateliers plus que des musées, un art qui par vocation doit se défendre des académismes, un art qui se discute ferme aux portes des Salons, qu'ils soient officiels ou se disent « Indépendants ». Salmon rappelait volontiers lui-même que le seul prix littéraire qu'il reçut en sa carrière fut le Prix Franz-Jourdain, « d'une valeur de deux cent cinquante francs » couronnant son travail de critique d'art.

La production de Salmon en matière de critique d'art peut se décliner en trois catégories : la critique journalistique, les ouvrages traitant d'esthétique et les monographies ou préfaces. Nous montrerons que dans tous les cas Salmon s'inscrit dans la lignée baudelairienne des poètes-critiques, revendiquant sa veine créatrice et s'émancipant de l'analyse froide et objective des œuvres.

Des débuts remarqués

Salmon reconnaît que l'intérêt des poètes – Apollinaire compris – pour la peinture d'avant-garde ne commence qu'avec la fréquentation de la rue Ravignan et de Picasso. Cependant, il rappelle dans *L'Air de la Butte* l'importance des conversations qu'il eut en terme d'esthétique avec Mécislas Golberg, auteur de la *Morale des lignes*, ouvrage paru après sa mort en 1908.

Salmon expliquera volontiers qu'il est devenu critique d'art par accident. En vérité, lorsque paraissent ses premiers articles dans *L'Intransigeant* Salmon a eu le temps d'exercer son regard et sa plume à la peinture d'avant-garde : depuis 1905 il est ami avec Picasso et a pu voir graviter nombre d'artistes autour du jeune maître espagnol. En 1907, *L'Intransigeant* est dirigé par Léon Bailby qui avoue n'y rien connaître en art moderne. Si le premier reportage de Salmon, signé sous un pseudonyme, porte sur le peintre de facture classique Alfred Roll, le jeune journaliste ne tarde pas à se faire connaître par un article retentissant consacré au Salon des Indépendants de 1909 : « un papier court mais sonore : un papier du tonnerre ». Le numéro de « *L'Intran* » est vendu en édition spéciale aux portes du Salon, « composé, tiré, vendu sans avoir été lu par personne au journal. Ça s'est enlevé comme du pain. Les camelots en ont redemandé. Je criais l'honneur des fauves et annonçais la fortune du cubisme ». Léon Bailby reçoit Salmon et lui dit : « J'ai lu votre papier des Indépendants. Vous continuerez ». Et Salmon de conclure : « Je devenais critique d'art. Montmartre et Montparnasse en ont su quelque chose ».

Salmon revient à plusieurs reprises sur l'importance qu'a joué cet article du 26

mars 1909. Nous en citons le début, pour donner le ton :

Demain nous entendrons encore les exclamations et les rires d'une partie des visiteurs. Vingt-cinq ans n'ont pas suffi pour habituer le public aux hasards de cette exposition qui, se passant de jury et sollicitant les plus hardis, va du grotesque au sublime.

Laideur pour laideur, l'excessive gaucherie de quelques indépendants qui le sont trop est moins irritante que tels agrandissements photographiques tenus pour œuvres d'art par certains jurys officiels.

Au reste, le respect de la vérité nous oblige à confesser qu'au Salon de cette année, où les toiles excellentes abondent, la platitude chez les médiocres tend à l'emporter sur le bouffon : ainsi les réactionnaires n'auront-ils presque rien à reprocher aux révolutionnaires des Tuileries et cependant c'est sous ce nom : le coin de Fauves ! qu'on désigne les salles où sont réunies les œuvres les plus notoires.

Le but initial de Bailby, dont les lumières en matière d'art se bornaient au XVIIIème siècle, était, dira Dorgelès, de « faire rigoler le monde aux dépens des peintres réputés d'avant-garde ». Prenant tout le monde à contre-pied, Salmon va faire l'éloge de ses amis peintres – Van Dongen notamment – mais ne se privant pas pour autant de fustiger tout aussi bien les « photographes » que les « bouffons » de la soi-disant avant-garde... Il s'autoproclame « critique d'art pour la vie par une erreur d'aiguillage d'un quelconque chef des informations et par la grâce d'un directeur n'aimant que la peinture du XVIIIème siècle ».

Ce critique par accident s'avère très vite d'une grande perspicacité. C'est lui, par exemple, qui écrit le premier article sur Modigliani à une époque où le peintre italien n'a encore fait aucune exposition personnelle et n'a vendu que peu de tableaux. Modigliani expose un « Violoncelliste » égaré sur les cimaises des Indépendants et on peut considérer que cet article de *L'Intransigeant* marque le véritable point de départ non de la carrière mais de la reconnaissance de Modigliani auprès d'un public averti. Découvrir. Faire connaître. Salmon assume pleinement son rôle de critique de l'avant-garde, autant par amitié pour ceux que Dorgelès appelait les « artistes maudits » que par conviction personnelle.

Salmon va travailler pour *L'Intransigeant* jusqu'en 1910. Charles Morice – dédicataire de *L'Art poétique* de Verlaine – lui propose alors la rubrique artistique de *Paris-Journal*. Salmon se souvient de cette période transitoire : « Mes critiques d'art ont donné du courage à beaucoup de peintres aux débuts difficiles. J'ose écrire qu'elles ne passèrent pas inaperçues et c'est ça qui détermina Charles Morice à me débaucher, comme on dit sur les chantiers ». Dans *Paris-Journal*, il dispose de trois colonnes quotidiennes qu'il doit remplir en fin de journée dans les locaux exigus du journal, sur un bout de table qu'il partage avec Alain-Fournier, chargé du courrier littéraire. Il donne chaque jour deux comptes rendus d'expositions plus une visite d'atelier, puis une « silhouette d'artiste signée : La Palette ». C'est dans un état d'enthousiasme fébrile que Salmon écrit ses articles, expliquant qu'il produit pour chaque Salon « une page entière avec (s)a description motivée salle par salle, besogne accomplie dans une fièvre joyeuse, en vingt-quatre heures pleines, la plume à la main, sans aborder table ni lit, soutenu d'énormément de café et de tabac ». Nous pouvons, afin de nous faire une idée du ton et du style employés par Salmon dans ses critiques, citer ce papier sur Picasso relevé par Kahnweiler lui-même dans ses archives :

Il a quitté son logis de trappeur, juché sur la butte, pour un atelier plus académique situé non loin du cirque Médrano. Le décor en est pittoresque et inattendu. Sur tous les meubles grimacent de singuliers personnages de bois, pièces les mieux choisies de la statuaire africaine et polynésienne. Picasso, bien avant de vous montrer ses œuvres, vous fera admirer ces merveilles primitives. Picasso, vêtu en aviateur, indifférent à l'éloge comme à la critique, montre enfin ces toiles que les collectionneurs recherchent et qu'il a la coquetterie de n'exposer à aucun Salon. Voici des gueux bariolés, vieux de douze ans : l'influence de Toulouse-Lautrec y est évidente ; voici les mendiants, les stropiats, les suppliantes, tous peints en bleu et blanc, douloureux, tragiques, et qui font songer au Greco ; voici les Arlequins, les saltimbanques, les baladins mystiques qui révélèrent la vraie personnalité de Picasso. Voici enfin les œuvres dernières auxquelles beaucoup se montrent moins directement sensibles. L'étonnement de quelques amateurs donne beaucoup de joie à Picasso qui ne les contredit point. Tout au plus se défend-il d'être le père du cubisme qu'il a simplement suggéré. À un cadet, lui demandant s'il fallait dessiner les pieds ronds ou carrés, Picasso répondit avec beaucoup d'autorité : « Il n'y a pas de pieds dans la nature ! » L'autre court encore, à la grande joie de son mystificateur.

C'est donc à une visite guidée que Salmon invite le lecteur dans l'atelier de l'ami Picasso. De même, il n'hésite jamais à chroniquer la parution d'un livre illustré par ses amis, et à double titre lorsqu'il s'agit de *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire illustré par Derain.

Outre ses collaborations plus sporadiques à Gil Blas et aux revues *L'Europe nouvelle* et *La Revue de France* pendant de longues années, Salmon va écrire plusieurs ouvrages critiques sur l'art moderne, riches de son expérience journalistique et de sa fréquentation des ateliers. En 1912, c'est *La Jeune Peinture française*, qui comporte la fameuse « histoire anecdotique du cubisme » où il mentionne *Les Demoiselles d'Avignon*, suivi de *La Jeune Sculpture française*. En 1920, il publie *L'Art Vivant* puis les *Propos d'atelier* en 1922 où il parle tout aussi bien de ceux que la postérité a retenus (Seurat, Degas, Redon, Cézanne pour les précurseurs) que d'autres moins connus : Maurice Asselin, Marcel Gaillard, Jacques Blot, Pierre Fauconnet... À cette approche globale de l'avant-garde ou non, il convient d'ajouter la rédaction des préfaces de monographies ou de catalogues d'expositions « à ce point que l'on put me surnommer "le roi de la préface" (à l'œil) ».

Salmon et les mouvements

Salmon met donc toute son énergie et tout son talent à défendre ses amis peintres. Pourtant, tout attaché qu'il soit au sort de la jeune peinture, il est loin d'adhérer à tout ce qui se réclame de l'avant-garde. Salmon aime les fauves. Mais Max Jacob a toujours décrit Salmon comme sceptique, sinon réfractaire, au mouvement cubiste : « Je ne comprenais pas le cubisme, écrit le poète de Saint-Benoît, Guillaume le chantait sans le pénétrer profondément, Salmon en a été l'ennemi ». Perplexité confirmée par Dorgelès : « Enfin, comme toute religion a besoin d'apôtre, Guillaume Apollinaire prit la tête du mouvement. Je ne pense pas qu'au début il y ait cru tellement. Pas plus que Max Jacob et André Salmon, qui riaient sous cape ». Il convient bien entendu de relativiser ce jugement : Salmon ennemi du cubisme ? Lui qui, en décembre 1917 tiendra conférence

sur « la jeune peinture » rue Huyghens, sera le premier à défendre l'idée d'un cubisme évolutif à l'encontre des attaques de Reverdy notamment qui reprochait à Picasso ses portraits trop réalistes au sortir de la période synthétique. Les œuvres critiques de Salmon confirment cette position. Dans *L'Art vivant*, il revient sur ses premières réticences : « Je ne fis, au premier jour, aucun crédit au cubisme. Témoin des âpres recherches de Picasso, je n'accordai aucune confiance particulière aux premiers qui mirent en application l'esprit de ces trouvailles ». En vérité, Salmon considère le cubisme comme un « passage » et non une fin en soi.

Pourquoi ne faut-il pas dire que le cubisme est un passage ? Parce qu'il faudrait dire aussi que le fauvisme et l'impressionnisme furent des passages, qui furent pourtant pour les créateurs responsables de larges places, des carrefours, de beaux boulevards (...) Considérons plutôt que, depuis l'impressionnisme, il n'y eut qu'un seul mouvement jusqu'à la veille de la guerre : le mouvement révolutionnaire à tendance constructive, dont le cubisme fut le plus net rayonnement ».

Le critique va dénoncer en outre les dangers d'une certaine forme de cubisme dont la phase synthétique pourrait dériver vers une forme d'art pour l'art décoratif, une sorte de marqueterie savante : « Hors des voies personnelles à Picasso, le cubisme pouvait n'être qu'une sorte de jeu parnassien ».

Salmon laissera ainsi toujours apparaître une certaine défiance vis à vis du cubisme ou plutôt de certains de ses prolongements. Il sera plus radical avec le Futurisme, « le Futurisme de Marinetti, ce futurisme destructeur qui, se détruisant d'abord, devait mourir d'être dogmatique ». Jugement entériné quarante années plus tard dans ses *Souvenirs sans fin*, où Salmon qualifie le Futurisme de « sympathique manifestation » mais qui n'a pas eu de suites. « Un peintre peut livrer l'essence du mouvement, on n'imité pas le mouvement », écrit-il en faisant allusion aux travaux de Marinetti ou de Boccioni.

On le sent en revanche très enthousiaste vis-à-vis du Dadaïsme dont il relève la logique paradoxale et dont il déclare dans une formule digne de Tzara : « Je décrète Francis Picabia d'utilité publique ». C'est aussi en pensant au Dadaïsme que Salmon écrit sa célèbre formule : « L'Art a besoin du ferment de l'absurde ». Dada qu'il accepte de défendre dans une conférence donnée en janvier 1920 à l'instigation de Breton et Aragon, conférence elle-même absurde, intitulée « La crise des changes » et donnée devant un public composé essentiellement de courtiers et de commerçants croyant assister à un débat sur l'économie.

On ne peut pas dire pour autant que Salmon appréciait le Surréalisme. Son jugement est même assez radical : « Je dirai avant d'aller plus loin qu'un tableau surréaliste ne vaudra jamais rien », écrit-il dans les *Souvenirs sans fin*. Il reproche aux peintres surréalistes leur « platitude académique ». Seul Dali trouve à peu près grâce parmi ces « médiocres artisans du rêve ». Mais selon Salmon, Dali a « perdu la foi et résolu de monnayer son désespoir » dans une forme de « dadaïsme parodique » très lucratif.

Un témoin vivant

Salmon désire avant tout délivrer un enseignement légitimé par son statut de témoin vivant. Il n'hésita pas à vulgariser, au risque parfois de simplifier à outrance des réalités plastiques plus complexes lorsqu'il évoque par exemple « ce désir moderne de rendre sensible sur la toile toutes les faces d'un objet à la fois ». Salmon énonce ainsi des règles qui, à défaut de prétendre résumer l'art moderne dans toute son ampleur et sa diversité ont le mérite d'être claires. « La grande loi qui domine l'esthétique nouvelle est la suivante : la conception l'emporte sur la vision ». Sans pratiquer l'étiquetage facile, Salmon a parfois recours à des catégorisations qui permettent de situer un artiste dans sa démarche ou dans la mouvance d'un courant artistique : Picasso est « l'Animateur », Derain le « Régulateur », Kisling et Chabaud appartient à ce que Salmon appelle le « Naturalisme organisé ».

Salmon explique, décrit, analyse. À l'inverse d'un pur théoricien, il se permet de parler technique, rapportant sur le papier ce qu'il a entendu dans les ateliers. À propos d'Ortiz de Zarrate, il évoque « sa façon de couler, en consommant beaucoup d'essence (...) l'outre mer, le cobalt, le véronèse de ses frondaisons aux volumes si puissants ». Dans *L'Art vivant*, il évoque de même le fameux peigne d'acier de Braque et « l'habileté des peintres en bâtiment qui tirent tant de marbre et tant de bois précieux de carrières et de forêts imaginaires ».

Salmon encense, mais se permet aussi de conseiller, voire de fustiger, et pas seulement les peintres académiques du Salon officiel. Il souligne ainsi les « défauts roturiers » d'un Chabaud – dont il fait l'éloge par ailleurs. Pour rester chez les peintres locaux, il met en garde le Marseillais Verdilhan contre les dangers du succès des affiches publicitaires qu'il réalisa pour la Ligue maritime. Verdilhan en qui il voit, avec un sens aigu de la formule pittoresque un « docker inspiré », un « anarcho de l'océan », un « pilleur d'épaves sentimental », un « fauve naval », « presque Van Gogh maritime qui taillait son crayon sur le roc du récif ».

Salmon critique d'art s'implique, défend ou condamne. Un enthousiasme indéniable, une certaine jovialité dans le ton lorsqu'il s'agit de parler de Picasso plutôt que du cubisme, de Vlaminck plutôt que du fauvisme, nous donne l'impression que sa plume est plus encline à défendre des individus que des mouvements. Salmon n'est ni un plasticien ni un théoricien désireux d'exposer de vastes systèmes esthétiques comme ont pu le faire Lhote et Metzinger. C'est un tout autre statut qu'il revendique : celui de poète.

Un critique poète

C'est en effet de ce double point de vue de témoin et de poète que Salmon va s'imposer comme un critique original, que ce soit dans le cadre du journalisme ou de la monographie. Que les activités artistiques et poétiques soient étroitement associées, le poème *Peindre*, en 1920, suffit à nous le prouver. *L'Art vivant*, en 1920, fait figure de manifeste critique : « Nous avons tué la vieille critique. Elle est morte à jamais. La critique remise aux mains des poètes rend impossible celle des critiques, magistrats

improvisés, condamnant ou acquittant. C'est la critique des poètes qui a délivré le public des plus solides préjugés ». Dans ses *Propos d'atelier*, il condamnera de même la « pratique sacerdotale de la critique officielle ».

La critique est aussi une écriture. Souvenons-nous de Verdilhan, ce « Van Gogh maritime qui taillait son crayon sur le roc du récif » : quand bien même il s'agit de critique, on entend, on voit tout ce que Salmon a investi de sonorités et d'images évocatrices dans cette simple chute. Mais on sera sensible aussi à son sens du pittoresque dans les portraits qu'il brosse dans ses biographies. Ainsi, dans son livre sur Modigliani décrit-il le marchand de tableaux Ambroise Vollard « à mine et allure de vieil éléphant pensif, un éléphant parlant par la trompe, éloquent d'une parole embarrassée ». De même Soutine est-il décrit comme un « monument de crasse ». Et après un long portrait à l'acide où l'humour le dispute à une forme subtile de lucidité journalistique, Salmon de conclure que « l'état physique de Soutine se pouvait comparer à celui du bœuf dont il eut tant de peine à se débarrasser », allusion, bien sûr, à l'envahissant et nauséabond bœuf écorché en putréfaction dont Soutine se sépara aidé de Foujita et Modigliani.

Autre portrait fort pittoresque, celui du peintre Alfred Roll dans les *Souvenirs sans fin* : « Avec sa belle barbe rouge, Roll me faisait beaucoup songer au sapeur Camember, cette heureuse création du père de la famille Fenouillard, le professeur Colomb qui pour cela signait Christophe ses dessins, l'une des rares joies de mon enfance détestée ».

Enfin, tout l'intérêt de la démarche critique de Salmon tient dans l'exposition d'une méthode. Méthode de poète, on l'a vu, mais aussi méthode de biographe. On a parfois reproché au mémorialiste son peu de rigueur dans l'exactitude des dates – quand elles apparaissent effectivement – dans les ouvrages biographiques. Cette carence participe en vérité d'une résolution consécutive à l'impossibilité, selon Salmon, de faire confiance aux souvenirs composés de « lambeaux rassemblés », le plus important étant de recomposer par l'écriture une atmosphère, une essence dont les effluves se diluent à jamais dans le passé. Son ambition est de « retrouver l'air et les puissances de l'air d'un certain espace de temps » écrit-il. C'est cette méthode de critique peu soucieux des dates, voire de chronologie, mais attaché au pathétique récit d'une existence douloureuse qu'applique Salmon dans son étude sur Modigliani, dernière biographie d'artiste publiée par l'écrivain. Il désire « rendre aux êtres et aux choses leur forme et leur couleur en les situant dans l'air du temps ». Et Salmon de conclure par une formule digne d'un manifeste : « Toute vie est un roman et rendre cela sensible ne sera point romancer ».

Le mérite essentiel d'André Salmon dans le domaine de la critique d'art est donc d'avoir imaginé le concept d'« art vivant » : « Par l'Art vivant, l'Art va vraiment se confondre avec la vie, pour la revanche de ce siècle ensanglanté ». À son image, la critique de Salmon est à considérer comme une forme de re-création poétique qui le plus souvent nous parle plus des peintres dans leur personnalité atypique et sympathique que de théories fumeuses portant sur les grands mouvements artistiques qui lui sont contemporains. Lui-même considérait ses articles comme « une main tendue » vers ses frères peintres à un moment où ils étaient loin de faire l'unanimité. Salmon, à sa mesure et avec enthousiasme, a contribué à écrire l'histoire de la peinture autant qu'il a été l'un des incontournables acteurs de la poésie moderne.

Salmon témoin passionné de l'art moderne avec ses enthousiasmes mais aussi ses défiances, ses perplexités ou ses rejets catégoriques : c'est l'homme de goût dans son entière complexité qu'il nous est donné d'étudier à travers le critique d'art qui a su trouver semble-t-il le bon dosage comme il l'explique dans *l'Air de la Butte* : « juste ce qu'il fallait de dynamite pour faire sauter les Invalides de l'art académique ».

Jean-Marc Pontier