

## L'œuvre d'André Salmon ou la fable de l'Art vivant

Poète, conteur, romancier, critique d'art, mémorialiste, André Salmon a élaboré, pendant plus de soixante ans, une œuvre qui, envisagée dans son ensemble, peut laisser le lecteur perplexe : où sont les grandes lignes de force, où, la sacro-sainte unité ? Cette œuvre, comme la vie de son auteur, semble avoir subi le contrecoup des vicissitudes de l'histoire. La première guerre mondiale creuse un fossé entre les deux grands recueils collectifs, *Créances* (1905-1910) et *Carreaux* (1919-1921). À une période de trois années d'intense productivité, succède, en 1922 une époque de dispersion soumise aux servitudes alimentaires qui vont s'aggravant du fait de la crise économique de 1929. Le journaliste va-t-il avoir raison du poète ? Après la débâcle de la seconde guerre mondiale, tout semble perdu, et pourtant l'écrivain renaît, faisant preuve d'une étonnante fécondité.

Plus humaine, plus émouvante de ne s'être pas située « au-dessus de la mêlée », cette œuvre séduit par sa diversité même. On ne gagnerait rien à tenter de la réduire : une esthétique de la discontinuité, une liberté totale d'humeur et de propos, un refus délibéré d'adhérer à une école ou à un dogme quelconques découragent toute tentative de classement ou de tri en fonction des critères usuels de l'histoire littéraire. Et pourtant, Salmon, ami de Guillaume Apollinaire et de Max Jacob, né en octobre 1881 comme Pablo Picasso dont il fut le voisin au Bateau-Lavoir, appartient bien à une génération, celle qu'on a, rétrospectivement, appelée « cubiste ». Il participe de cet « Esprit nouveau », né de la rencontre d'artistes, peintres et poètes, ouverts à toutes les expériences possibles, menées successivement ou simultanément, sans souci de théorie ni de principe, la loi du genre étant de n'en point avoir. Cette diversité n'exclut pas une secrète cohérence. Tant il est vrai qu'on retrouve dans tous les textes de Salmon un certain ton, une certaine géométrie mentale qui lui sont propres, et plus encore une certaine qualité du regard qui fait du poète, conteur, romancier, critique d'art, ou mémorialiste, le fabuliste de « l'Art vivant ».

### **Tableaux vivants**

Autodidacte, Salmon n'a fréquenté que l'école primaire. En revanche, il a vécu toute son enfance environné d'images. Son grand-père paternel, Théodore, était peintre paysagiste. Son père, Émile, sculpteur puis aquafortiste, l'a mené au Louvre, comme on conduit d'autres enfants à l'église. Ce qui est certain c'est qu'il a acquis très tôt le goût des couleurs et des formes qui semble à l'origine d'un lyrisme essentiellement visuel.

Et j'aime d'un amour qu'elle ne peut comprendre  
La fille au fichu bleu qui vend de la lavande.

Ces deux vers qui clôturent « La Rue », dans *Poèmes* (1905), offrent une vignette

colorée, cernée d'une marge d'incertitude qui donne sa respiration au texte. L'amour du poète ne va ni à la jeune fille, ni à son emploi de bouquetière, ni à une fonction symbolique plus ou moins idéalisée, mais au tableau qu'elle incarne dans une gamme monochrome traduite par des effets d'échos internes (« fille »/ « fichu » ; « vend »/ « lavande »).

Deux strophes de « L'Aube rue Saint-Vincent », dans *Le Calumet* de 1910, montrent que ce lyrisme visuel naît d'un état de disponibilité et de réceptivité, au hasard des rencontres de la vie urbaine :

Voici, beautés d'apothéose,  
Merveilles du soleil levant,  
Traînés par une jument rose  
Des choux bleus et des coucous blancs.

La fontaine laborieuse  
Redit, inutile leçon,  
Une chanson d'esclave heureuse  
Au ruisseau libre et vagabond.

Ces quatrains sont inspirés par une scène vécue : Salmon rentrant chez lui, à Montmartre, après une nuit blanche, croise les carrioles des maraîchers qui descendent vers les Halles. Sous l'éclairage du jour naissant, la réalité se pare de couleurs nouvelles : « jument rose », « choux bleus », « coucous blancs ». Le poète salue ce tour de magie solaire par une double apposition antéposée (« beautés d'apothéose », « merveilles du soleil levant »). Les échos sonores, faisant tinter des mots simples et brefs (« choux »/ « coucous », « bleus/ « blancs »), expriment verbalement la fraîcheur de ses sensations. La petite fable de la seconde strophe, qui emprunte ses matériaux au décor de la Butte, en opposant la « fontaine laborieuse » (les maraîchers) au « ruisseau libre et vagabond » (le poète), implique une leçon : la féerie est quotidienne pour qui vit sans entraves, à rebours des normes sociales ; et le poème s'achève logiquement sur un paradoxe : « Ma nuit fut belle. Couchons-nous. »

Imagier, fabuliste, Salmon nous propose une vision emblématique du réel dans tous les recueils de toutes ses époques :

Un chasseur rouge se taille un habit vert  
Dans le drap du billard.

Le jeu des couleurs, dans ces vers de *Prikaz* (1919), extraits du fragment II qui évoque la mise à sac du palais d'Hiver à Saint-Petersbourg, confère une valeur picturale au geste révolutionnaire du chasseur qui s'approprie le bien d'autrui pour en détourner la fonction à son profit ; et le rouge, inversement, n'est plus seulement la couleur d'un vêtement, mais aussi celle d'un drapeau. Ce mode de représentation, quasi allégorique, épargne les longs discours. Dans *Peindre* (1921), un simple jeu de reflets permettra d'évoquer l'œuvre de Modigliani aux confins de deux traditions :

Le Dôme de Florence se mirait dans la Seine.

Hostile à la théorie, Salmon a l'art de ces images-synthèses, fruits d'associations mentales qui expriment une idée en faisant appel à la compétence du lecteur, sans recourir au concept didactique, qui met en fuite la poésie. L'impression de « féerie perpétuelle » que communiquent ses œuvres, même et surtout les plus graves, tient essentiellement à un niveau d'abstraction implicite, qui n'altère en rien la légèreté du texte, doté pourtant d'une signification plus profonde qu'il n'y paraît. C'est cette impression qu'Apollinaire a analysée, magistralement, dans un article consacré en 1908 aux deux premiers recueils de son ami, *Poèmes* et *Les Féeries*, en des termes qui s'appliqueraient tout aussi bien aux œuvres « nominalistes » du début des années vingt, *Prikaz*, *Peindre* ou *L'Âge de l'Humanité*, dont le sujet emprunté à l'histoire récente (la révolution russe, l'art nouveau, la guerre des tranchées) est recréé verbalement pour être situé « sur le plan merveilleux » :

Le ver Zamir qui sans outils pouvait bâtir le temple de Jérusalem, quelle saisissante image du poète ! Et cet André Salmon, dont l'avenir se souviendra, crache des constructions plus solides sur leurs bases mentales que les monuments de pierre. Ses paroles ont plus de réalité que les objets mêmes du sens qu'elles expriment. Son souffle anime des personnages dont la vérité corporelle est la conséquence de l'existence qu'il leur donne. {...}

Les poèmes d'André Salmon nous donnent de l'univers une vision essentielle, concrète et merveilleuse.

Toute la critique d'art de Salmon relève du même principe : des histoires exemplaires viennent au premier plan d'un propos qui maintient en lisière du texte les considérations générales sur l'histoire de l'art ou les doctrines esthétiques. Le chapitre intitulé « Petite histoire anecdotique du cubisme », dans *La Jeune Peinture française* (1912), donne l'exacte mesure des limites qu'il s'est imposées : parler de la genèse d'une œuvre singulière (*Les Demoiselles d'Avignon*), dans le parcours héroïque d'un peintre novateur (Picasso), plutôt que de recourir aux grandes abstractions qui banaliseraient le geste fondateur d'un artiste, dédaigneux des querelles d'école bonnes pour les épigones, voire pour les journalistes.

### ***Le complexe de Swann***

En référence au célèbre personnage de Marcel Proust, les psychologues ont baptisé complexe de Swann la tendance à voir le monde à travers des œuvres d'art. Salmon lui-même dit clairement, dans deux strophes de *Peindre*, être affecté d'un tel complexe qui ne fait pas de lui un peintre manqué, mais un poète « hanté par les images », recréant verbalement un univers dont les éléments peuvent être combinés à l'infini :

Trois pommes de Cézanne  
La guitare de Pablo  
Font dans le jour qui se fane  
Un profond tableau.

Je suis hanté par les images !  
Captif d'un monde récréé  
Mon pays n'est qu'un paysage  
Dans son cadre doré.

Tout le recueil propose sous le titre *Peindre* un art poétique à la jonction de deux plans, l'un réel, l'autre pictural, avec des glissements, des intrusions et des chassés-croisés propres à une figure appelée « métalepse », typique de la féerie salmonienne.

Des Italiens attendent qu'on les embauche, réunis autour de la fontaine de la place Pigalle, devenue le lieu d'une bourse aux modèles où se fournissent les peintres officiels. Ils offriront en vision directe des scènes d'art sacré :

Place Pigalle il y avait  
Une Italie foraine  
Échenillée à la fontaine  
Où la Mater dolorosa lavait  
Les langes de l'enfant Jésus.

Tout objet, même et surtout le plus modeste, toute situation, même la plus calamiteuse, peuvent ainsi prendre place dans un musée imaginaire. Tel est le « secret professionnel ». Rentrant tard, le soir, d'une mission pénible sur le front de l'Artois, en plein hiver, Salmon rejoint son bataillon à l'heure de la popote. Il ne se dit pas qu'il a les pieds gelés, qu'il va manger une tambouille infâme ; sensible à l'éclairage lunaire, il se souvient d'un tableau de Le Nain (*Le Repas des Paysans*), fait entrer le peintre dans la composition rustique offerte à ses yeux, escamote la référence personnelle, pour devenir « un combattant » qui restitue l'art à la vie :

Le Nain, caporal d'ordinaire,  
Servait à boire aux Paysans,  
Leur mesurait la miche et les fayots lunaires,  
La table s'allongeait à l'ombre d'un auvent,  
C'est ainsi qu'au désert du millier un combattant découvre  
À Souastre en Artois, dans la neige, le Louvre.

Il arrive qu'on assiste à des échanges insolites entre le peintre et le personnage qui fait l'objet du tableau, les automatismes verbaux enclenchant une permutation des termes attendus :

Delacroix sur la Croix par Jésus imité

S'agit-il d'un jeu déceptif, ou de faire entendre dans le vers un croisement lugubre ? Faut-il comprendre que le chevalet du peintre est le lieu d'un supplice consenti ? Salmon s'en prend-il, une fois de plus, à l'esthétique de l'imitation, coupable d'ignorer que le sujet de la toile est toujours recréé, au point que l'on dira : « c'est un Delacroix » avant même de voir une crucifixion ? On ne sait.

Les tableaux vivants peuvent aussi provenir de textes dont l'illustration, réelle ou mentale, est transposée verbalement, à la faveur de circonstances. Auditeur passionné des leçons données par Marcel Schwob sur François Villon, au cours de l'hiver 1904-1905, Salmon convoque dans son premier logis parisien, au 244 de la rue Saint-Jacques, les personnages liés à la vie et à l'œuvre du poète, « René de Montigny et Marion l'Idole ! / Messire Jehan Cotard ! Le guet et les écoles ! / Et la grosse Margot et la belle

heaulmière ! ». Le soir venu, les pendus de la célèbre ballade iront se projeter sur le papier peint de la petite chambre louée en meublé :

Et quand, enfin, le soir tombait,  
J'allumais ma bougie  
Et le portemanteau dessinait un gibet  
Sur le mur tapissé d'oiseaux extravagants  
Et dont je pouvais faire des corbeaux suffisants.

La pente de cette rêverie mène tout naturellement au pastiche. Salmon retrouve l'esprit et les termes du *Testament* pour évoquer, lors de son déménagement, ses maigres biens brinqueballés dans une carriole :

Des livres de poètes, une tête de mort,  
Item une lanterne, Item un vieux balai,  
Un carton à chapeau, des fleurs fraîches encore  
Dans un coffret, avec un billet égrillard,  
Item tout le passé, Item tous mes regrets.

Cette capacité de s'appropriier l'œuvre d'un autre artiste pour la réanimer est constitutive de ce que Salmon nomme « l'Art vivant ». Dans *Peindre*, une allégorie donne à voir ce processus de création continuée :

L'art c'est la pierre un jour jaillie  
D'un bloc de feu  
Qui ne tombe jamais, qui jamais ne se fixe, froide et qui s'irradie,  
Si tu crois la saisir au compas de tes yeux.  
Alors tes yeux seront la pierre  
Froide jusqu'à ce que d'autres yeux  
La saisissent pour mieux prolonger l'infini de sa course.  
Que de génies éteints dans les foyers de la Grande Ourse !

Salmon inverse ici la théorie des « phares » de Baudelaire : les œuvres des maîtres d'antan émettent certes un rayonnement, mais elles pâlisent, conservées dans la pénombre des salles de musée, à moins que le regard d'un peintre ne les remette en pleine lumière : en créant *Les Demoiselles d'Avignon*, Picasso recrée *Le Bain turc* d'Ingres ; l'invention du cubisme prolonge les découvertes de Cézanne, et ainsi de suite... Les effets de filiation ont un pouvoir rétroactif. Une œuvre morte, provisoirement, peut redevenir féconde, l'art ayant, comme le cœur, ses intermittences. Émetteur-récepteur, le peintre, comme son frère le poète, ne met pas la vie dans l'art (formule réaliste), il nous apprend à voir l'art dans la vie même, il nous offre une autre réalité capable de modifier notre regard, en nous proposant un répertoire individuel et collectif de références nouvelles. C'est la vie la plus ordinaire, celle des jours et des journaux, qui devient merveilleuse, et Salmon, adepte d'une esthétique de la réception, nous suggère de dire, en fonction de la transparence de l'air : « Il fait un temps de Tiepolo ! » ou, certains jours de brouillage mental, « J'ai du Whistler à l'âme ! ».

## **Chercher la fable ?**

Certains indices orientent parfois notre lecture dans ce monde de fables vivantes. Des titres de poèmes (« La Dame au lévrier », « Buveuse d'absinthe ») ou de recueils (*Le Livre et la Bouteille*) font directement allusion à des œuvres réelles ou virtuelles. L'épigraphe d'un poème comme « Un reçu rose et le *Petit Journal* » établira une relation entre le récit elliptique d'un fait divers (l'histoire d'une femme coupée en morceaux) et l'esthétique cubiste des papiers collés.

Lors même qu'une référence plastique ne s'impose pas, les pastiches, les effets de citation plus ou moins déclarée, les allusions à d'autres œuvres, à des proverbes ou à des chansons populaires exigent une agilité mentale très particulière. Chaque texte, sans être à proprement parler une fable, met en jeu les rapports de la poésie avec la vie, avec la grande et la petite histoire, avec les autres formes d'art.

Certaines séquences alternant les plans descriptifs, narratifs et les voix, ressemblent à des images d'Épinal ou à des bandes dessinées (vignettes, légendes et bulles) ; d'autres juxtaposent des points de vue multiples, comme dans les toiles cubistes, ou par des effets de montages (ruptures ou récurrences) rappellent le cinéma. Presque toutes sont à lire simultanément selon des pactes multiples.

Le roman de *La Nègresse du Sacré-Cœur*, paru chez Gallimard en 1920, au fil des années a changé de catégorie : on ne le lit plus aujourd'hui comme un récit montmartrois, mais plutôt comme un livre à clé dont l'action se situe en 1907 au moment où Picasso (Sorgue dans la fiction) renonce aux charmes de la période rose pour élaborer le cubisme, en intégrant dans sa peinture les apports de l'art nègre. Le personnage éponyme de la nègresse se situe à l'intersection de trois plans différents : danseuse dans une boîte de nuit du boulevard Rochechouart, elle représente une réalité bien connue des noctambules familiers du cabaret du Rat mort ; esclave de Médéric Bouthor, planteur mythomane établi sur la Butte, elle appartient au songe exotique d'un personnage de fiction ; *black Venus*, elle incarne à son insu la modernité d'une esthétique nouvelle liée au vœu formel d'un peintre (Picasso-Sorgue), sensible à la magie des fétiches que collectionne le planteur en son domaine du Maquis. Tout se complique, lorsque l'on perçoit que certaines « clés » doivent être cherchées, non seulement dans la chronique locale, mais aussi dans des toiles de Picasso. Le jeune Mumu, qui a posé pour Sorgue *Le Garçon à la cigarette*, naît d'une rêverie de Salmon sur le *Garçon à la pipe*, portrait exécuté par Picasso en 1905, laissé au repos, puis achevé, un soir de caprice sublime, quand le peintre eut l'idée de couronner de roses l'adolescent aux grâces équivoques, appelé dans le roman « le marlou rose ». Autant pourrait-on dire de la jeune Léontine, inspirée moins par telle ou telle gamine réelle que par la *Fillette à la corbeille de fleurs* de Picasso, dite aussi *Fleur de pavé*, acquise par Gertrude Stein qui l'expose dans son atelier, 27 rue de Fleurus. Léontine s'éprend de Mumu, tous deux périssent l'un après l'autre, victimes de basses intrigues sentimentales et policières, pendant que Sorgue, dédaigneux de ses œuvres anciennes, interroge les idoles zapotèques, en vue de sa propre mutation. Les êtres meurent, les tableaux demeurent ; l'artiste se détourne des uns et des autres pour entrer dans une ère nouvelle. Telle est la leçon de cette fable.

Une clé peut en cacher une autre, et l'œuvre de Salmon, accessible à tout lecteur de bonne volonté, provoque une sensation d'étrangeté qui tient à ce qu'on a l'intuition

d'avoir perçu un sens et non le sens du texte. Max Jacob confiait à Jean Cocteau qu'il voyait là le trait distinctif de l'écriture de son ami : « Il y a un caractère spécial d'indéfini dans ses livres qui me plaît ».

L'étude des pré-originales permet parfois de retrouver une référence ou d'explicitier un contexte. Dans le recueil *Le Jour et la Nuit*, paru aux éditions des Iles de Lérins, en 1937, on peut lire ce bref poème intitulé « Fable » :

Un forgeron fort à l'étroit logé,  
Assommé du bruit de son enclume,  
Avait pour compagnons un chat avec un geai,  
Que ce fracas rendait presque enragés,  
Sans parler de ce feu que toujours on rallume.  
S'accordant quelque jour un singulier congé  
Le forgeron au chat jeta le geai  
Pour le manger  
Jusques aux plumes,  
À son tour dévora ce chat gorgé,  
Puis cédant au hasard ou bien à la coutume  
D'un lointain aïeul étranger  
    Et hardi sur l'enclume !  
À la fois lourd d'un faix subtil et soulagé,  
Dans cet enfer qui pue et fume,  
Refit deux compagnons de songe, en fer forgé.

Le titre indique d'emblée un pastiche générique. Le choix de deux rimes pour l'oreille, « ume »/ « gé », avec une variation secondaire sur le timbre de la voyelle, « gé »/ « geai », transpose le son et le rythme du marteau sur l'enclume. Le passage à l'acte qui fait du forgeron un sculpteur constitue le sujet de la fable et sa morale implicite. Pris d'une inspiration soudaine, ou cédant à un réflexe atavique, l'artisan sort de son emploi quotidien et devient un artiste : un prédateur-créateur. L'absorption du réel se fait à deux niveaux : le chat mange le geai, le forgeron mange le chat gorgé de geai. On assiste donc à la genèse d'une œuvre qui se nourrit d'un réel recréé à des degrés divers, les circonstances, le caprice, le don, le savoir-faire, le rituel de la dévoration, concourant à la naissance d'une réalité nouvelle qui délivre le forgeron exorcisé par lui-même.

Plusieurs documents annexes montrent que l'apologue du chat du geai et du forgeron a été inspiré par une œuvre bien particulière. On peut lire en effet cette fable, jointe à une lettre écrite à Picasso le 15 novembre 1930, dans les archives de l'Hôtel Salé. On la retrouve, en prépublication, dans *Le Journal suisse de Paris* du 22 novembre, avec une dédicace à Picasso, le tout assorti d'un petit commentaire. Salmon dit avoir improvisé ce poème, rue de la Gaïeté, en sortant de l'atelier de Julio Gonzalès à Plaisance, où Picasso avait entrepris, à la mémoire de Guillaume Apollinaire, *La Femme au jardin*, sculpture en fer forgé. Un peu plus tard, dans *La Revue de France* (mars 1931), il rend compte de cette visite à l'atelier de Gonzalès. Il note que Picasso a quitté son somptueux appartement de la rue La Boétie, pour le local exigü de son vieil ami, afin de travailler au monument à ériger au Père-Lachaise, sur la tombe d'Apollinaire. La sculpture vue ce jour-là comporte, nous dit-il, trois éléments : d'une base triangulaire, jaillissent la figure arbitraire d'une femme et un feuillage qui équilibre l'élan de cette femme. On voit le rapport de cet assemblage avec la fable de Salmon. Le feuillage du

jardin (geai mangé par le chat) reste identifiable (arbre simplifié ou fleur surdimensionnée), alors que la femme (le chat gorgé de geai avalé par le forgeron) apparaît comme la synthèse géométrique d'un quadrupède qui tente de s'envoler. Une seule loi pour l'ensemble : la recherche de l'harmonie, la tige du jardin équilibrant la figure de la femme, comme la queue complète le squelette d'un animal. Le texte de Salmon combine donc deux références : l'une à l'art de la fable, indiquée par le titre, l'autre à une sculpture de Picasso, dédicataire effacé dans l'édition du recueil de 1937.

Cet exemple modeste – court poème improvisé, inséré dans une mince plaquette – montre à quel point tout se tient dans la vie et l'œuvre de Salmon fabuliste de l'Art vivant. Très avare de confidences directes, peu enclin à l'autobiographie, il met en scène des fictions dont les personnages, en dépit ou en raison même de leur singularité, renvoient comme autant de cas exemplaires à la figure de l'artiste empruntant ses matériaux à diverses réalités, celle de la vie quotidienne, mais aussi celle des œuvres d'art, celle des désirs ou des fantasmes, pour recréer des « compagnons de songe ». On apprend très vite à repérer en ces personnages des doubles du poète. Les gens du voyage, tziganes, montreurs d'animaux, funambules, jongleurs et clowns, les matelots et les métisses, les joueurs de flûte, les colporteurs et les contrebandiers, les jardiniers et les apiculteurs, les entrepreneurs de feux d'artifice, tous les buveurs et les fumeurs de pipe font partie de la confrérie. Tous incarnent des aspects ou des moments d'un Moi poétique en quête de lui-même, testant ses possibilités, sa malléabilité, refusant les limites d'un visage ou d'un emploi définitifs, cultivant l'ambiguïté sous un habit d'arlequin dont les pièces, dissemblables, en formes et en couleurs, n'en révèlent pas moins un corps d'homme.

Que l'artiste ait la capacité de faire peau neuve, cela nous paraît évident. Qu'il puisse endosser plusieurs costumes ou porter plusieurs masques à la fois, sans cesser d'être lui-même, voilà qui nous déconcerte davantage. La diversité thématique et formelle s'inscrivant dans une pratique de la simultanéité caractérise les hommes de l'Esprit nouveau qui ont fraternisé au Bateau-Lavoir dès 1905. Ils contrarient le schéma rassurant du découpage d'une œuvre par périodes successives, sans effets d'aller et retour. Apollinaire incarne à la fois l'ordre et l'aventure, l'harmonie et la dissonance dans *Alcools* et dans *Calligrammes*. Ainsi fait Max Jacob dans son *Laboratoire central* : « je » est plusieurs. Picasso sème la déroute en dessinant des portraits « ingresques », sans renoncer au cubisme. Salmon publie des recueils mixtes dans sa première période, avant la guerre de quatorze, comme dans la seconde, celle des années vingt ; juxtaposant vers libres et strophes régulières sous une double enseigne dans *Le Livre et la Bouteille*, il prend un malin plaisir à permuter les valeurs du « Livre » – ordre et mesure – avec celles de la « Bouteille » – ivresse et dévergondage. Cette désinvolture, cette esthétique déceptive, qui ont sidéré les contemporains, dérangent encore les critiques : on parle, faute de mieux, de fantaisie, voire de mystification. Ni Blaise Cendrars, ni Pierre Reverdy n'ont à ce point brouillé les cartes, ni Georges Braque, ni Fernand Léger.

En fait l'unité est à chercher ailleurs. Multigénérique, polymorphe, polysémique, l'œuvre de Salmon implique toujours une rêverie anthropologique sur les pouvoirs de l'artiste. Ces pouvoirs qu'illustrent à l'envi le poète et le peintre – chaque poète et chaque



peintre participant à la grande aventure de l'art vivant – se manifestent, collectivement, à l'heure de l'illusion lyrique, quand tout un peuple se libère du joug qui l'asservissait. Tel est « l'espoir splendide » de la révolution russe que Salmon salue dans la postface de *Prikaz* comme « l'événement le plus poétique de ce temps », sans toutefois préjuger de l'avenir. « Les hommes auront vécu un jour selon leur cœur », écrit-il, dans le dernier fragment de son poème épique. L'emploi du futur antérieur témoigne d'un double mouvement d'adhésion et de mise à distance. La guerre, sous ses formes les plus modernes, apparaît comme la menace suprême. Inscrivant « au visage des jeunes les rides des plus vieux », elle confond « les pères avec les bleus », fait de chaque moment un instant de l'heure H qui compromet l'avenir de l'homme en tant qu'espèce vivante sur la planète Terre. Pour Salmon, il est grand temps que l'homme redevienne humain. « L'âge de l'humanité » qu'il appelle de ses vœux, en rendant hommage à Jaurès, se confond avec les choix de l'Art vivant qui incarne les rêves des hommes et leur soif d'idéal dans des œuvres fécondes, créatrices d'une réalité toujours nouvelle, et non dans la poursuite vaine d'un ordre chimérique fondé sur des idéologies, séduisantes sur le papier, mais d'autant plus funestes quand elles sont récupérées par des intrigants cupides ou bornés. Selon lui, les régimes politiques sont susceptibles d'être jugés en fonction de critères esthétiques : la jeune révolution russe qui suspend aux balcons de Petrograd et de Moscou « de vastes toiles futuristes » n'a rien à voir avec le pouvoir soviétique qui prônera le « réalisme socialiste » et qui contraindra Chagall à regagner Paris en quatrième vitesse. Et l'on peut croire que Salmon, lorsqu'il proposait de décerner le prix Nobel de la paix à La Closerie des Lilas, au soir d'un banquet offert à Paul Fort en 1911, ne plaisantait qu'à demi.

*Jacqueline Gojard*

insérer couverture Peter Read