

JACQUELINE GOJARD, ALESSANDRO MARAS

« HALTE-LÀ LA MUSIQUE / PAR ICI LES CHANSONS »

André Salmon sur les airs de son époque

ABSTRACT: This article has two parts. In the first, Jacqueline Gojard studies the privileged relationship between poetry and song in the life and work of André Salmon (1881-1969). In the second, Alessandro Maras analyses the relationship between this poet and art music. Although he lived in a time of great musical revolutions, Salmon seems to have had nothing to do with the world of Stravinsky and Debussy, thus confirming and making explicit the attitude of many artists and poets in the context of the aesthetic paradigm shift between the nineteenth and twentieth centuries.

KEYWORDS: Song, Diaghilev, poetry, Apollinaire, Salmon, music.

André Salmon et la chanson

(JACQUELINE GOJARD)

Ami des peintres plus que des musiciens, fort peu porté sur le Bel Canto, André Salmon n'en fut pas moins, à sa manière et bien avant Charles Trenet, un « fou chantant ». En tout lieu, à tout moment, un couplet lui venait aux lèvres. Incapable de lire une partition, il avait en mémoire un répertoire inépuisable qui accompagnait la moindre circonstance de sa vie quotidienne, aussi bien que son travail d'écrivain. Qu'il s'agisse d'un article de presse, d'une fiction en prose ou d'un recueil de vers, le lecteur rencontre toujours, au fil des pages, des échos qui témoignent d'un goût personnel pour la chanson populaire. C'est une affaire d'éducation et d'époque, à coup sûr ; c'est une composante de l'état lyrique propre à Salmon ; c'est aussi un savoir-vivre. Face aux disgrâces et aux blessures qui l'affligent, le poète ne pleure pas, ne se raisonne pas, n'accuse pas le destin ; il chante et s'il esquisse quelques pas de danse, il n'en ira que mieux.

Né le 4 octobre 1881, quatrième enfant tard venu chez un couple de quadragénaires qui n'en demandaient pas tant, le jeune Salmon n'a reçu aucune formation musicale. Ses parents, réfractaires à tout embourgeoisement, n'ont même pas jugé bon de financer ses études au-delà de l'école primaire, laïque, gratuite et obligatoire. Fils d'anciens communards libres penseurs, il ne connaît ni les cantiques ni les chants liturgiques qui

ont bercé l'enfance de son ami Apollinaire, ni la pompe des églises dont le seuil lui est interdit. Aller au lycée, obtenir des diplômes, à quoi bon ? Convaincus que leur fils est doué – il sait lire à quatre ans, se nourrit des fables de La Fontaine et affirme dès dix ans sa vocation de poète – les Salmon pensent que leur bibliothèque, bien fournie, les conseils bénévoles d'un poète parnassien ami de la famille, seront plus efficaces que le discours de professeurs patentés. Émile Salmon, ancien sculpteur reconverti dans la gravure de reproduction, lui donnera le goût du travail bien fait et se chargera d'une initiation, toute visuelle, en l'emmenant au Louvre où il le laisse libre de flâner, pendant que lui-même vaque à ses occupations.

Que chante-t-on à la maison ? *Le Temps des cerises* de Jean-Baptiste Clément tient lieu d'hymne national. Les chansons antimilitaristes de Montehus donnent le ton « crosse en l'air ». Et Aristide Bruant renforce la compassion du jeune André, lecteur des *Misérables*, quand il l'entend chanter les horreurs du bagne (*À Biribi*) ou la détresse de ceux qui, tissant des « chasubles d'or », n'ont pas même de quoi se vêtir (« C'est nous les canuts / Nous sommes tout nus »). Dans la rue, les musiciens ambulants tendent leur chapeau pour recueillir quelques sous. Eugénie Buffet n'hésite pas à quitter la scène de la Cigale, des Ambassadeurs ou des Bouffes du Nord, pour chanter sur le trottoir, en tenue de pierreuse, sa *Sérénade du pavé*, au profit des sinistrés de la vie : « Sois bonne, oh ! ma chère inconnue / Pour qui j'ai si souvent chanté ! / Ton offrande est la bienvenue / Fais-moi la charité ».

Si l'on élargit le cercle, c'est toute l'actualité politique et sociale de la « Belle époque » qui défilait dans les chansons. Et les « vedettes » s'affichaient sur les murs de Paris. Le portrait d'Aristide Bruant, avec son chapeau noir et son écharpe rouge, celui d'Yvette Guilbert avec son toupet roux et ses longs gants noirs, que nous considérons aujourd'hui comme des œuvres de Toulouse-Lautrec dignes du musée, avaient alors une fonction publicitaire. Le Chat noir avait fait coup double avec une affiche de Steinlen et une chanson de Bruant – « Je Cherche fortune / Autour du Chat noir ». C'est par les affiches que Salmon a connu les chanteurs en vogue : Félix Mayol, Paul Delmet, Mac-Nab, Dranem, Fragson... et toutes les scènes où ils se produisaient : l'Eldorado, le Divan japonais, le Moulin rouge, le Parisiana, le Ba-Ta-Clan, la Gaité Rochechouart, le Bal Tabarin, l'Alcazar d'été, et tant d'autres cafés-concerts où l'on débitait, avec la boisson, chansonnettes, romances et airs d'opérette que le public reprenait en chœur. Jusqu'à quinze ans, André Salmon – enfant solitaire qui couchait dans un lit-cage replié chaque matin et à qui l'on demandait, avant tout, de ne pas déranger les grands – aura bénéficié d'une éducation parallèle, festive et joyeuse, sans franchir les limites de son quartier ni bourse délier. Le monde de la chanson s'exposait dans la rue et c'est par les affiches, beaucoup mieux que dans les salles du Louvre, qu'il a acquis la première notion de ce qu'il appellera plus tard l'Art vivant. Enfant sage et obéissant, il a baigné ainsi, à l'insu des siens, dans une ambiance de flonflon, loin des petits tracassés de la vie domestique. Il a trouvé, dans la rue, ce qui lui manquait, la convivialité, la joie de vivre, sans se sentir

coupable de la moindre faute. Chez lui, on attend « la lutte finale », on croit que « L'Internationa-a-a-ale sau'vra le genre humain ». En cachette, pour ne pas dire en fraude, la bonne emmène le gamin à Longchamp « voir et complimenter l'armée française ». Pétards et feu d'artifice achèvent la soirée. Rentré à la maison, l'enfant s'endort dans son lit-cage. Que reste-t-il de tout cela ? Une chanson sur un air de marche, *En r'venant de la r'vue*, qui, créée par Paulus, fait alors « un tabac ».

Salmon n'a pas encore seize ans quand, à la faveur des accords franco-russes, son père l'emmène à Saint-Pétersbourg. Il va y vivre cinq ans (1896-1901), d'abord avec ses parents, puis seul, employé au consulat de France, où il tamponne les passeports. Aux bals de l'ambassade où l'on danse la valse viennoise, il préfère les cabarets des Iles où on applaudit des chanteuses venues de France : la jeune Lina Cavalieri qui danse la tarentelle, « chantant aussi funiculi funicula avec beaucoup de bonne volonté », et sa rivale, la Belle Otéro, alors au sommet de sa gloire. De la grande musique russe, il semble n'avoir rien connu, par manque d'argent ou manque de goût pour les salles de concert. En revanche, il fait état de plusieurs découvertes, outre celle de la langue russe dont il acquiert la maîtrise. Il s'enthousiasme pour les musiciens ambulants qui, de ville en ville, font danser tous les couples du monde avec leur violon, tel le Tzigane, héros éponyme d'un de ses plus beaux poèmes.¹ Et il découvre la puissance du chant choral qui soude les membres d'un groupe et rythme leur travail : chœur de soldats, de bateliers, ou de ces équipes chargées d'ouvrir un passage aux bateaux sur la Néva, au moment de la fonte des neiges : « Ils chantent les casseurs de glace. Un soliste, puis tout le chœur. [...] Ils chantent avant de donner un grand coup de pic [...] Le grand marteau de bois frappe bien la glace, mais c'est vraiment comme si le chant la fendait » (Salmon 1925, 60-62).

À partir de 1903, année de l'entrée de Salmon sur la scène littéraire à Paris, c'est dans son œuvre et non plus seulement dans sa vie que nous chercherons les traces d'une imprégnation musicale. Il lui faut d'abord se déprendre de deux influences pernicieuses. Ce qui valait pour Mallarmé, et pour lui seul, s'est perdu dans le gâchis sur-esthétique et les mirages mortifères du symbolisme finissant ; de la musique en toutes choses, la « chanson grise » de Verlaine, oui certes, mais Salmon, n'entend pas renoncer au jeu des lignes et des couleurs. Son rêve s'attache à des objets précis et l'on peut dire qu'il aime, comme ses amis Derain, Picasso et Braque, les instruments de musique, très représentés dans ses vers, pour leur matière, leur forme et le jeu des mains les claviers ou les cordes, les bois ou les cuivres, plus que pour leur musique, qui n'a droit de cité chez lui que comme accompagnement d'une chanson, populaire de préférence.

Encore faut-il tenir compte des genres et des dates. Si l'on croise ces deux critères, on s'aperçoit que Salmon a écrit avant la guerre de 1914, deux spectacles de revue sur le mode parodique en 1905, *Le Marchand d'Anchois* en collaboration avec Apollinaire, et en 1911, *Garçon !... de quoi écrire !*

¹ Poème des Féeries (1907). Voir Salmon 1986, p. 55-58.

L'idée de faire chanter des couplets neufs sur des airs à la mode est directement empruntée au monde des chansonniers et des cafés-concerts : l'actualité était retraitée en complicité avec le public qui, reconnaissant l'air de la chanson, restituait en sous-texte les paroles originales. Dès leur première rencontre, le 25 avril 1903, au caveau du Soleil d'or, Apollinaire et Salmon ont sympathisé avec deux chansonniers, Armory et Cazals, qui divertissaient l'assistance par des intermèdes chantés, accompagnés au piano.² C'est sur ce modèle que fut conçu *Le Marchand d'anchois* (1905) que Salmon présente ainsi dans ses *Souvenirs sans fin* : « folie à grand spectacle », suite de « tableaux parlés, chantés et dansés sur les meilleurs timbres de l'année », écrite en une quinzaine de jours pour L'Européen, « café-concert batignollais » (Salmon 2004, 577-579). Tout ce qu'on a écrit sur les sources populaires du *Marchand*,³ sur son scénario loufoque et son esthétique irréaliste, sur son écriture en verve, farcie de jeux de mots et de calembredaines plus ou moins incongrues, tout cela est parfaitement juste, à cette réserve près qu'on en attribue le mérite au seul Apollinaire : le nom de Salmon, mentionné pour la forme, passe aussitôt à la trappe.⁴ C'est par ses *Souvenirs* qu'on a connu deux mini-conflits entre les auteurs, Apollinaire rejetant le titre ambigu *Mominette*, choisi par Salmon, pour imposer son *Marchand d'Anchois*, et Salmon rejetant le *Rondeau du petit balai* (celui des cabinets) dont Guillaume était fier. Il cite en revanche, comme une excellente trouvaille de son ami, le couplet farfelu du « phoque comique », sur l'air de *L'Internationale*, choisi à contre-emploi, selon les recettes éprouvées de la parodie, que l'on va retrouver dans *Garçon !... de quoi écrire !*

Contrairement au *Marchand d'anchois*, resté dans les tiroirs d'Apollinaire, cette revue de la vie littéraire a été représentée deux fois, à la salle Malakoff, en juin 1911.⁵ Elle est composée de deux tableaux, le premier situé au Pré Catelan, le second au Napolitain. Le changement de décor est meublé par un intermède nocturne : un dialogue entre une nymphe et un apache qui s'achève sur une danse, la pyrrhique chaloupée. Alfred Mortier, commanditaire avec sa femme Aurel, règle, au piano, les arrangements musicaux, et deux bonimenteurs, la commère et son compère, font la soudure entre les morceaux, sur le modèle de la Revue de fin d'année à La Gaîté Rochechouart. Tous les chanteurs, y compris Francis Carco, déguisé en singe, sont des amateurs, sauf Gaston Fréjaville qui chante en dansant la gigue, une parodie de la *Chanson du décervelage*, due à Alfred Jarry. Les extraits publiés dans une revue confidentielle⁶ donnent une idée du répertoire : pas

² On doit à Cazals l'hymne du Caveau, composé sur l'air de *Viens poupoule* : « Le sam'di soir après l'turbin / Le poèt'parisien / Dit à sa muse : Viens mon trésor / J't'emmène au Soleil d'Or ». Voir Salmon 2004, 70.

³ Voir en particulier, Morita 2008.

⁴ Franca Bruera et Marilena Pronesti font exception à la règle. Voir Bruera et Pronesti 1992, 70-74. Sur le *Marchand* voir Bruera 2003 et 2006, Maras 2017, Apollinaire 2020.

⁵ Voir le chapitre « Garçon de quoi écrire ! », dans Salmon 2004, 583-597.

⁶ *Le Printemps des Lettres*, revue éphémère, avait été fondé par Mme Haas du Rieux, qui incarna le personnage allégorique de La Jeune Revue, sur la scène de la salle Malakoff.

moins de quarante airs, piochés dans les succès de la veille ou de l'avant-veille. C'est un joyeux méli-mélo de romances populaires, chants patriotiques, airs d'opérette, chansons enfantines ou paillardes, qui se succèdent sur un rythme endiablé. Les « scies » bien connues du public sont reprises en chœur (« Hop ! Heidi ! Ohé ! » ; « Travadja la moukère / Travadja bono »). La guerre des tranchées mettra fin à ce genre de performance. Exit l'auteur des opérettes-revue. Deux traits génériques vont pourtant survivre au naufrage : le goût de la chanson, sous des formes diverses, et celui de la parodie.

Dans ses trois premiers recueils, Salmon opère des choix décisifs. Au chant perfide des poètes idéalistes, égarés dans les méandres du postsymbolisme, il oppose les vertus rafraîchissantes de la chanson : celle du « bon Cadet Roussel » et de « l'ami Pierrot » ; celle des poètes au cabaret, « hurlant en orphéon des couplets déshonnêtes », celle du vieil ivrogne au violon fourbu qui « fait danser en rond les petites filles », celle des pêcheurs de sardines rentrés bredouille, qui dansent devant le buffet : « Do ré mi fa sol, / Ô biniou toi qui consoles ». À la lyre d'Apollon, il préfère la flûte de Pan qui « fait danser les villageoises » en accord avec un rythme cosmique, solaire, élémentaire. Les poèmes de Salmon bruissent de chansons. Les rameurs, les moissonneurs, les vendangeurs, les acrobates, tous chantent avec les libellules qui « dansent le ballet des temps à venir ».⁷ Dans « Le Tzigane », Salmon célèbre « La note déchirée qui juggle l'espace / Et se brise en chantant sur la corde qui casse / Riche de tous les chants par quoi l'homme respire ». Qu'il nous suffise de citer l'article d'Apollinaire « André Salmon » paru en août 1908, dans le tome XIV de *Vers et Prose*, où il rend compte des deux premiers recueils de son ami *Poèmes* (1905) et *Les Féeries* (1907).⁸ Le lyrisme de Salmon, nous dit-il s'étanche à une source limpide :

Une chanson précise et mystérieuse rechant dans sa mémoire, au rythme des battements de son cœur, une de ces chansons qui, malgré les transformations qu'elles ont subies à travers les âges, les voyages et les langages, sont peut-être les plus anciens monuments de la pensée poétique, une de ces chansons qu'on chante parfois aux enfants et qu'on recueille de la bouche des vieilles femmes, revient l'émouvoir et de la bouche d'André Salmon il sort alors, parce que ce thème l'a inspiré, une chanson nouvelle, ni moins pure, ni moins précise, ni moins mystérieuse.

Le troisième recueil de Salmon, *Le Calumet*, confirme le propos d'Apollinaire. Les références à la chanson, tant formelles que thématiques, y sont nombreuses et sa fonction de sortilège apparaît dans ces cinq vers du « Nocturne bienfait » : « Est-ce l'oiseau des nuits persanes / Qui chante ou bien le violon / À demi brisé d'un tzigane ? / L'air se meurt ou renaît selon / Que mon cœur se gonfle ou s'allège ». Le poème facétieux *Berceuse* offre une parodie légère de *Dodo l'enfant do*, par un effet de transplantation : « Dodo, Jésus do, / Jésus dormira bientôt, / Chante Marie au fond des cieux » (Salmon

⁷ Nous avons fait un pot-pourri de citations qu'on retrouvera dans Salmon 1986, 31-59.

⁸ Voir Apollinaire 1991, 1007-1014.

1986, 73).⁹ On assiste toutefois à l'exclusion générique de la romance sentimentale, en liaison, semble-t-il, avec le rejet des valeurs anciennes dispensées au cercle de famille. Le poème « Quatorze juillet », exprime une rébellion : « Romance, on n'est pas plus romance, / Raillez, flûtes, / Toussez tambours ; / Mon cœur crapuleuse démente, / A pleuré dans tous les faubourgs. [...] / Je me souviens, je me rappelle : / *Le chef d'orchestre est amoureux*, / Tant pis pour lui, tant pis pour elle, / Cœurs perdus sur les grands flots bleus ». ¹⁰ En conflit latent avec ses parents, Salmon refuse de se soumettre. C'est le temps de la « bande à Picasso ». Au Bateau Lavoir, chaque soir, Max Jacob offre à ses amis un spectacle hilarant, soit qu'il chante la complainte de la « Langouste atmosphérique », ¹¹ soit qu'il retrousse ses pantalons pour imiter la danseuse aux pieds nus (Isadora Duncan), ou la gommeuse de café conc' dans son numéro de gambille. Quand on est en fond, on se rend en bande au Lapin agile où le patron, le vieux Frédé, chante en s'accompagnant à la guitare, devant un public de poètes et d'apaches. Au Quartier latin, Salmon fréquente les fripouilles qui lui fourniront le personnel de ses *Tendres Canailles* (Ollendorff, 1913). Et il fait la noce dans tous les sens du terme, puisqu'il épouse Jeanne, modèle qui pose pour les peintres et arrondit ses fins de mois, au hasard de rencontres sans lendemain. Les parents de Salmon n'assistent pas au mariage, mais Apollinaire, témoin de son ami, lui offre un cadeau royal, son *Poème lu au mariage d'André Salmon le 13 juillet 1909*, qui par le retour d'un vers refrain « Parce que mon ami André Salmon se marie », prend des allures de chanson. ¹²

Les quatre années de guerre et la mort d'Apollinaire, victime de la grippe espagnole, le 9 novembre 1918, constituent pour Salmon, comme pour tant d'autres, un fossé entre deux époques. Le temps des souvenirs commence et il note dans sa *Négresse du Sacré-Cœur*, ¹³ les joyeux couplets, improvisés naguère à Montmartre, par Max Jacob – Septime Fébur dans le roman – comme on fixerait les paroles d'un rituel perdu. Ses trois grands recueils de l'après-guerre, *Prikaz* (1919), poème de la révolution russe, *Peindre* (1920), poème de la révolution plastique, et *L'Âge de l'Humanité* (1921), poème de l'heure H, relèvent d'une esthétique nouvelle – juxtaposition de fragments en vers libres – qui a priori, n'a rien à voir avec l'univers de la chanson. ¹⁴ Et pourtant... Non seulement, Salmon ne supprime pas la rime, mais ses vers libres alternent avec des vers réguliers ; et ils sont scandés et rythmés par des répétitions de sons, de mots ou de structures syntaxiques. Dans *Prikaz*, par exemple, le poème d'ouverture est entièrement construit sur le retour du premier vers : « Innocence du monde ! » ; et les rimes internes qui font

⁹ La SACEM nous confirme que *Berceuse* a été mis en musique par Marie Coupet-Sarrailh.

¹⁰ Nous avons mis en italiques deux emprunts faits à une chanson, qui, reprise plus tard par Yves Montand, a connu un grand succès.

¹¹ Morceau tiré d'une opéra-bouffe d'Hervé, *L'Œil crevé*.

¹² Voir ce poème (*Alcools* 1913), dans Apollinaire 1965, 38-40.

¹³ Voir notre préface à Salmon 2009, 15.

¹⁴ Dans sa postface à *Prikaz*, Salmon affirme qu'il veut substituer « aux saisons du vieux lyrisme le climat instable de l'inquiétude universelle » (Salmon 1986, 272).

crépiter les mots : « Mélanite, cheddite, dynamite, ypérite », ont un effet explosif. Le fragment IV « Le Colonel et ses cinq fille » prend la forme d'une comptine octosyllabique ; le fragment V s'achève sur une litanie de douze vers qui commencent tous par « La graine est dans » (le vent, la paille, le pain, etc.), pour suggérer la fécondité de l'acte révolutionnaire. Le train fou qui, dans le fragment IX emporte des soldats ivres, apparaît comme un prodige musical : « Le sifflet lent siffle des étincelles / La bielle / Moud un air de Stravinsky » ; et le nom de Raspoutine, scande le fragment XI : « Raspoutine ! Raspoutine ! / Raspoutine n'est pas mort ! / Raspoutine vit encore ! ».

Le recueil *Peindre*, utilise ce verbe à l'infinitif comme une incantation ; et Salmon, confondant lyre et palette, art profane et art sacré, parle parfois de la peinture en termes musicaux :

Dufy tenté par la critique
Peint l'ÉLOGE DE LA MUSIQUE
Et dans un royal tintamarre
Battant la tôle à coups obliques
Pablo construit une guitare.

Modèle nu et sa romance !
Natures mortes
Larges et fortes
Autant que des chansons à boire
Un plain-chant espagnol en l'église de France,
Les hautbois des sous-bois et les ruisseaux qui sont des trompettes de moire.¹⁵

L'Âge de l'Humanité traite d'un thème angoissant entre tous, celui de l'heure H, qui menace notre planète. Les vers refrains font frémir : « Enfants voici l'Aveugle et le Paralytique ! / Enfants, voici le grand frère / Dans la voiture du petit frère ! ». Face aux mutilés de la guerre, aux victimes de la grippe espagnole, peut-on encore chanter ? Salmon le fait, et traite de la pandémie sur un rythme allègre, digne de « Il court il court le furet » : « C'est la grippe / C'est la Peste / Dans les nippes / Sous la veste / On l'attrape / On la donne / Dans les plis de la nappe / Sous les jupons de la bonne / On l'attrape / On la donne / C'est le jeu de la saison / La Peste est dans la maison ». La litanie des stations du métropolitain – Saint-Placide, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Denis, Notre-Dame-de-Lorette, etc. « Priez pour nous » – tente de venir au secours du poète privé du soutien de la foi.¹⁶

Une étude précise du *Manuscrit trouvé dans un chapeau* de Salmon, de ses romans et de ses contes montrerait qu'avec des moyens différents, il atteint le même résultat. Sa prose est d'essence chorégraphique. En octobre 1920, André Malraux, âgé de dix-huit ans, le dit fort joliment, dans la revue *Action* : « La dernière fois que j'ai ouvert *La Négrresse*

¹⁵ Voir *Ibid.* p. 133.

¹⁶ Voir Salmon 1986, 218-219 et 167-168.

du Sacré-Cœur, il en est sorti tout un essaim de danseuses qui ont exécuté leurs entrechats sur des pointes de pal, et à la fin, se sont épanouies en de grosses roses ».¹⁷

Non seulement la chanson fait partie intégrante de l'œuvre de Salmon, mais elle témoigne, selon lui, de l'instinct créatif propre à toute activité humaine :

L'artisan apprêtant des degrés de faux marbre
 Trouve les veines de la pierre dans les rides des arbres,
 Et s'il peint des lettres qui sont les plus belles formes qui soient au monde
 Il a grand soin de poser son pinceau en deçà du tracé à la craie,
 Et de peindre carrées les rondes.
 Ce n'est qu'un misérable moyen ; au moins ainsi il crée
 Se récréé et s'enchanté ;
 Aussi, ouïs comme il chante !¹⁸

Sur un autre plan, la chanson et la musique des films muets, fonctionnent comme un antidote contre les blessures de la vie, le cafard et la peur de la mort. Quand Salmon, écopé, traumatisé par la guerre des tranchées, est envoyé en convalescence dans un centre d'accueil à Nice, il retrouve le goût de vivre grâce à Charlie Chaplin. La gestuelle de Charlot, ses mimiques, en parfait accord avec la bande-son, ont une vertu roborative. Charlot siège au panthéon de l'Art vivant et Salmon lui rend hommage dans ce vers de *L'Âge de l'Humanité* : « Je voudrais comme Charlot / Jouer du piano dans l'eau ».¹⁹ Dans un de ses contes de *Monstres choisis* (1919), « L'Étoile d'amour », Salmon a transposé dans le contexte de la guerre des Balkans un de ses souvenirs du front.²⁰ Une escouade de Français, tremblants de peur et de froid, s'est réfugiée dans un fossé. Un petit mécanicien impavide, vêtu d'un bleu de chauffe, contrôle, sous la pluie battante, le moteur d'un véhicule. Dans la lumière livide de l'aube et l'odeur pestilentielle des cadavres de la veille, il se met à chanter, d'une voix de parigot : « Une étouèle d'amour / Une étouèle d'ivresse ... ». Les soldats, « transformés », sortent de leur « trou d'enfer » et ramassent leur drapeau pour monter à l'assaut (Salmon 1968, 48-60).

Pas question, dans ces conditions, de renoncer à la chanson. Elle accompagnera Salmon dans sa vie et dans son œuvre jusqu'à sa mort, le 12 mars 1969. Il applaudit les spectacles de Maurice Chevalier, de Mistinguett, fière de ses « belles gambettes », de Joséphine Baker, vêtue d'une ceinture de bananes. Il fréquente les dancings de Montparnasse (Salmon 1929); il aime les acteurs-chanteurs – Yvonne Printemps, Germaine Monteiro, Yves Montand, Jeanne Moreau et son *Tourbillon*, chanson fétiche du film de François Truffaut, *Jules et Jim* (1962). Et il salue les chanteurs-poètes, Charles

¹⁷ Voir notre préface, dans Salmon 2009, 15.

¹⁸ Voir Salmon 1986 (*Peindre*, 1920), 124.

¹⁹ *Ibid.*, 204.

²⁰ Voir le chapitre « La Romance du Front », dans Salmon 1917, 125-127. Ce livre est dédié « Aux morts du 66^{ème} bataillon de Chasseurs à pied », régiment d'infanterie (en argot la *Biffe*) auquel Salmon a appartenu.

Trenet, Léo Ferré et Georges Brassens révélés par Patachou. Par Danielle Darrieux, amie de sa seconde femme Léo, il découvrira l'univers de Jacques Demy, dans le film chanté et dansé des *Demoiselles de Rochefort* (1967). Toute son œuvre poétique, en dépit de constantes variations génériques, restera fidèle à l'esthétique de la chanson, sans jamais tomber dans les travers du populisme. Salmon ne cherche pas à rendre plus purs les mots de la tribu, selon le vœu de Mallarmé, mais il n'est pas pour autant un émule de Jean Richepin. Son lyrisme est de bonne tenue et les ruptures de ton font valoir la musicalité de l'ensemble qu'expriment fort bien certains titres de recueils, comme *Métamorphoses de la Harpe et de la Harpiste* (Les Cahiers libres, 1926) ou *Vocalises* (Pierre Seghers, 1957), petit plaquette de type oulipien dont tous les quintils sont réglés par la séquence A E I O U en fin de vers. Il est vrai que, si l'on exclut peut-être Erik Satie, il n'a été lié à aucun musicien, contrairement à Max Jacob, excellent pianiste qui fut proche de Georges Auric et d'Henri Sauguet. Ses meilleurs amis auront été des peintres, Picasso, Pascin, Kisling, et la plupart de ses recueils sont ornés de portraits des meilleurs artistes de l'époque, au point que nous avons proposé aux lecteurs d'*André Salmon poète de l'Art vivant*, un Index biblio-iconographique bien fourni (Gojard 2010, 367-370).

Signalons enfin que, par un juste retour des choses, des poèmes de Salmon ont été chantés sur les ondes ou enregistrés sur des disques. Francis Carco et Cora Vaucaire ont interprété à la radio, sa chanson des *Beaux-Arts* dont le texte figure aux pages de *Souvenirs sans fin* ; et Charles Aznavour a mis en musique le poème du *Calumet*, « Fraternité » (1910) : « Nous rentrions très tard mêlant des vers purs à des chants obscènes / Et l'on s'asseyait sur un banc / Pour regarder rêver la Sei- ei- eine ». Cet air a été un best-seller de l'année 1960.

Au terme de ce parcours, nous pouvons énoncer cette loi : qu'il s'agisse de peinture, de musique ou de danse, Salmon opte pour l'art vivant, celui des ateliers, du music-hall, des bals-musette et des dancings, par opposition à celui des musées et autres « conservatoires » ; non qu'il faille les méconnaître, mais parce que, selon lui, ils appartiennent au passé ou sont réservés à une élite collet monté. Lui-même reconnaîtra volontiers que, bien formé dans le domaine des arts plastiques, il était quasi inculte dans celui de la grande musique. En revanche l'alliance poésie-chanson est constante dans son œuvre ; on peut même dire qu'elle s'est accrue avec l'âge, en raison d'un stoïcisme élémentaire : l'homme qui chante, fût-ce dans la fournaise, est en accord avec lui-même et avec l'ordre du monde. Peu importe qu'il croie ou non en un dieu quel qu'il soit. Sa chanson est son viatique et la forme de sa prière.

La musique savante

(ALESSANDRO MARAS)

Environ la rue de Douai, l'une des autos de notre cortège ... manqua de peu d'écraser un passant. Un petit vieux à fine barbe grise, chapeau melon, veston d'alpaga, pantalon à petits carreaux, guêtres blanches et qui, sur le pavé, dansait une bien comique danse de la terreur en brandissant une ravissante ombrelle blanche doublée de vert chou. Pris à bras le corps et tiré sur le trottoir par un courageux citoyen, le petit vieux agitant son ombrelle jolie nous cria de toute sa voix fluette : « Assassins ! » C'était qui, ce petit vieux ? Je vous le donne en mille : ...Camille Saint-Saëns ! (Salmon 2004, 410)

Voilà peut-être l'épisode qui a le plus rapproché Salmon de la musique savante (aux sens littéral et métaphorique). Ses contacts avec les compositeurs et avec ce que les mélomanes et les snobs de l'époque appelaient la *grande musique* ont été sporadiques, fortuits, peu passionnants. Cela est d'autant plus surprenant quand on sait que Salmon appartient à la génération qui hérita de l'esthétique symboliste et wagnérienne, celle qui, d'un point de vue musical, connut l'essor de la composition moderne, depuis *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902) jusqu'au *Sacre du Printemps* de Stravinsky (1913), et qui parvint même à entendre de loin *Momente* de Stockhausen (1962-69). Salmon fait partie de la génération qui, comme le souligne Décaudin (1960), met en crise les valeurs symbolistes et, dans le domaine de la musique, peut être incluse dans cette « révolution de la musique populaire » (Scott 2008) qui a changé la relation entre la production et la réception du produit musical en amenant les chansons composées pour le café-concert et les fêtes foraines au rang d'œuvres d'art. Si la pensée de Salmon rejoint bien celle de sa génération il est important de souligner qu'il ne s'agit pas simplement pour lui d'une question de goût, mais surtout de sensibilité à un art très éloigné des développements de l'esthétique actuelle. Dans un article de décembre 1908, Apollinaire explique clairement cette situation :

Je pense qu'un abîme est creusé entre les grands poètes et les grands musiciens. Des sons mélodieux frappent le poète, le touchent, le divertissent, l'inspirent même... Mais cela n'a rien à voir avec l'allégresse, l'émotion clair-écoutantes que ressent un musicien. C'est à peine si les poètes établissent une différence entre les rumeurs des fêtes foraines et les compositions symphoniques d'un Beethoven. On sait que ce grand homme fut navré par l'incompréhension musicale de Goethe, et, de nos jours, Jean Moréas, John-Antoine Nau, Jean Royère, André Salmon, Théo Varlet ... ignorent les lois de la pure beauté musicale, et s'en passent... (« Theo Varlet », *La Revue des lettres et des arts*, dans Apollinaire 1991, 1017)

L'époque profondément *musicale* dans laquelle il vécut aura rendu paradoxalement plausible le fait que, dans certaines recherches, son nom ait été – volontairement ou par erreur – associé à divers contextes musicaux. Il a été associé, par exemple, à l'entourage de Georges Enesco (Lacombe 2013, 84-85). On lui a aussi attribué le rôle de pianiste dans la première représentation de *Socrate* de Satie (Davis 2007, 122). Il a été confondu

avec André Salomon, excellent pianiste dont il était cependant séparé par un O excessif, trois semaines à la naissance et, manifestement, un milieu culturel assez éloigné.²¹

Il est vrai que Salmon fréquentait des écrivains et des artistes qui aimaient ce genre de musique ; on pourrait mentionner Jean Cocteau et Max Jacob, mais on pourrait aussi ajouter René Fauchois, le librettiste de Fauré que Salmon connut pendant les années du *Festin d'Ésope* (1903-04), ou Michel Georges-Michel, qui collaborait avec Diaghilev, ou encore Alfred Mortier, qui sera le pianiste de *Garçon !... de quoi écrire !* Il ne fait aucun doute que Salmon se retrouve uniquement *par hasard* aux côtés de musiciens cultivés, plus ou moins célèbres. Dans ses jeunes années, il fut impliqué dans l'organisation de *l'Enquête sur l'orchestre*, conçue par Apollinaire pour le *Festin d'Ésope* dans l'intention d'inclure son journal dans les « discussions omniprésentes sur la musique dans presque toutes les grandes publications politiques et culturelles de la France contemporaine » (Fulcher 1999, 162). Cette enquête, qui portait sur les caractéristiques et l'évolution de l'orchestre au cours des cent dernières années (référence évidente à Wagner et aux symphonistes français), semble cependant n'avoir laissé aucune trace dans la pensée et dans les écrits ultérieurs de Salmon. Au cours de ces mêmes années, tout en fréquentant le groupe d'artistes scandinaves de Montparnasse (qui sera plus tard parodié dans *Le marchand d'anchois*), il fit la connaissance de William Molard, compositeur franco-norvégien méconnu, ami de Ravel, Delius et Grieg, voisin du Douanier Rousseau et qui louait une partie de sa maison, ou plutôt de sa *boîte à musique* (Salmon 1950, 56), à Gauguin. Il eut l'occasion de découvrir une partition manuscrite « d'un opéra [de Molard] peut-être très beau, qui ne serait jamais joué et dont j'ai entendu, l'un des rares à entendre cela, quelques mesures sur quoi mon incompetence ne me permet pas de fonder un jugement » (Salmon 2004, 229).²² Lors de l'aventure des *Soirées de Paris*, il eut l'occasion de rencontrer Alberto Savinio et probablement Edgard Varèse, tous deux amis d'Apollinaire et collaborateurs de cette revue. Après Guillaume, qui écrit le note au programme, il assiste à *Parade* (1917), le ballet de Cocteau et de Picasso sur une musique de Satie, compositeur que Salmon ne connaissait que superficiellement. Cependant, dans *Montparnasse*, il en dresse un portrait bref, mais intelligent et se terminant de manière précise et incisive : « Érik Satie, bohème d'une époque abolie, d'un style périmé, mais dans la peau apparente de M. Fenouillard à Montparnasse » (Salmon 1950, 213). Depuis 1916, il participe aux manifestations de Lyre et Palette, lisant ses poèmes (cf. Salmon 1950, 209-214). Il s'agit d'initiatives de musique, de peinture et de poésie dans un atelier de la rue Huyghens à Montparnasse, qui verra, entre autres, naître la nouvelle génération de musiciens français. Il rencontre ainsi Honegger, Auric, Poulenc (qu'il ne semble pas apprécier beaucoup ; cf. Salmon 1950, 213) et assiste à leurs nouvelles

²¹ André Salomon est né le 27 octobre 1881; il était un ami de Ravel, dédicataire de plusieurs compositions de Satie et enseignait le piano au Conservatoire de Musique de Troyes. Il meurt à Auschwitz en 1944.

²² Il s'agit probablement de *Hamlet* (cf. Carley 1975, 56).

productions. Il aime particulièrement *Le dit des jeux du monde* de Honegger, sur un texte de Paul Méral et avec les décors de Pierre Fauconnet, qu'il eut la chance de voir en octobre 1918 au Théâtre du Vieux-Colombier. Le spectacle – grâce notamment au travail de Fauconnet – le surprit « autant que la musique de Stravinsky, celle du *Sacre du Printemps*. (Je veux ici dire la *joie* divine de la *surprise*) » (Salmon 1920, 242-243).

À propos du *Sacre*, il faut analyser la position de Salmon vis-à-vis de l'événement principal des années 1910 et 1920, les Ballets russes. On ne sait pas s'il a assisté en personne au ballet fondamental de Stravinsky – bien qu'il ait affirmé avoir vu « l'un des meilleurs spectacles de Diaghilev », en compagnie d'Odilon Redon (Salmon 2004, 629) –, ou si cette « joie de la surprise » n'était que le reflet de l'euphorie qui avait saisi tous les partisans d'un renouveau de l'art total dans ces années. Ce qui est certain, c'est que la musique interprétée ou commandée par la compagnie de Serge Diaghilev – « en une même personne Mécène, l'esthète prodigue, et le Barnum du nouveau siècle » (Salmon 2004, 627) – le laissa complètement indifférent et qu'il n'y en a aucune trace dans ses souvenirs des Ballets russes. D'ailleurs, Salmon n'a jamais écrit sur la musique savante : dans *Montparnasse*, par exemple, pour décrire le milieu musical des années Vingt (Salmon 1950, 209-214), il s'appuie sur les mots que Cocteau avait publiés dans *Carte blanche* (Cocteau 1920, *passim*), se limitant à les commenter çà et là. Une seule fois (Salmon 1919, 64), il alla jusqu'à inclure la « musique allemande » parmi les éléments qui auraient empêché un développement fructueux des nouveaux arts, reprenant ainsi un refrain classique du début du siècle et résumé par la célèbre phrase de Marinetti : « Abbasso Wagner, viva Stravinsky ! ». Pour en revenir aux Ballets russes, l'intérêt de Salmon est centré uniquement sur la question de l'esthétique picturale proposée par Diaghilev (celle de Bakst, Benois et autres), qu'il appelle le *style Shéhérazade* (Salmon 2004, 633). Si Salmon n'a jamais été passionné par la peinture russe, il affirme en revanche que les décors des ballets de Diaghilev sont des beaux-fils métis de l'incapacité russe et du génie français. C'est ainsi qu'il se réjouit des productions de certains ballets qu'il a beaucoup appréciés (mais dont il ne mentionne ni les titres ni le nom des compositeurs [Salmon 2004, 628]) car ils ont été réalisés avec l'aide d'artistes français : *Les biches* (1924, Poulenc et Laurencin), *Jack in the box* (1926, Satie-Milhaud et Derain), *Le fils prodigue* (1929, Prokofiev et Rouault). Il aurait même souhaité un ballet avec les décors de Derain et Vlaminck, et un avec Redon (Salmon 2004, 628-629).

Il y a cependant une raison principale pour laquelle Salmon parle de tous ces ballets en ignorant leurs compositeurs – à l'exception de *Parade* et Satie. Celle-ci ne peut pas être attribuée à sa préférence pour les arts visuels ou à son incompetence à l'égard des techniques de composition. Il existe une distance sociale entre Salmon et les musiciens qui composent pour les Ballets russes, ceux qui travaillent pour l'Opéra, ceux, en somme, qui n'ont pas partagé l'expérience de l'art et de la vie de Montmartre. C'est cette même attitude envers l'art bourgeois qui a conduit Apollinaire à définir le monde de la musique savante comme des « orgies de bon goût » (« Musique nouvelle », *Paris Journal*, 24 mai

1914, dans Apollinaire 1991) et Breton à souhaiter que « la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre » (Breton 1965, 2). Le point de vue de Salmon sur les lieux qui ont caractérisé la sociabilité musicale moderniste au cours des trente premières années du XX^e siècle est remarquable en ce sens. Dans ses *Souvenirs sans fin*, il mentionne d'abord les salons, puis passe au Bœuf sur le toit, quartier général des Six dans les années 1920, et arrive enfin à ce phalanstère d'avant-garde dirigé par Max Jacob dans les années 1930 qu'était l'Hôtel Nollet, aux Batignolles. Là, pendant plusieurs années, musiciens (comme la violoniste Yvonne Giraud, les compositeurs Henri Sauguet, Vittorio Rieti, parfois Vladimir Nabokov et Francis Poulenc), écrivains (outre à Jacob, René Crevel et Alain Daniélou) et artistes (Christian Dior, Christian Bérard etc.) ont vécu, collaboré ou simplement partagé des espaces. Y est née l'idée de fonder la société de concerts La Sérénade, une association aristocratique, éphémère et influente de musiciens modernistes et néoclassiques (cf. Sauguet 1990, 290 et *passim*).²³ Salmon, cependant, en parle en ces termes.

J'ai traversé quelques salons, peu, et sans m'y attarder. Les salons à qui je ne demande rien n'ont aucun besoin de moi. J'ai peu estimé le fameux "Bœuf sur le toit", ce Lapin agile des gens du monde. Moi que l'on connaîtrait fidèle à Max Jacob jusqu'à la mort, j'ai négligé mon frère de la rue Ravignan aussi longtemps que ressaisi d'un certain snobisme ingénu, ... il tint bureau d'esprit aux Batignolles, en cet Hôtel Nollet où, un artiste tel que Henri Sauguet mis à part, tout ce que l'on connut de plus opposé au génie de Max accourait dans le sillage des couturières folles de remplacer le salon académique par leur salon d'essayage. (Salmon 2004, 825)

En l'absence d'un intérêt réel ou d'une véritable compétence dans la musique savante, la vision de Salmon sur le monde des symphonies et des compositeurs ne peut être qu'anecdotique ou, au mieux, socioculturelle. Si cela ressort évidemment des phrases qu'il a consacrées aux lieux de la musique dans les trente premières années du XX^e siècle, c'est encore plus clair dans l'enquête « Toute la musique », écrite pour *Le Petit-Parisien* entre août et septembre 1943 (Salmon 1943). Ce reportage prend en considération différents domaines et niveaux, diverses professions de la musique, parlant de son histoire plus ou moins récente et venant aussi s'appuyer sur des références rapides à la littérature musicale et musicologique – on lit les noms de Poulenc, Vuillermoz, Ravel, Rousseau et bien d'autres –, mais toujours avec une approche sociologique. L'enquête est divisée en huit épisodes. Dans chacun d'eux, Salmon écoute les voix de personnages fictifs ou réels qui expliquent la situation de la musique contemporaine, souvent en comparaison avec celle du début du siècle. Salmon traite de sujets qui, s'ils ne lui appartiennent pas totalement, font néanmoins partie du discours commun sur les pratiques musicales à la fin de la première moitié du XX^e siècle. Il aborde ainsi le problème de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, comme le dit Benjamin, ou, en d'autres termes,

²³ Sur l'Hôtel Nollet, voir Schmitt-Kummerlee 2007 ; sur la Sérénade et les compositeurs qui y ont contribué, voir Duchesneau 1997, 123-128.

la manière dont le disque, le cinéma et la radio modifient les modes de jouissance et de pratique de la musique. Il discute ensuite avec ses interlocuteurs de l'éducation musicale, c'est-à-dire des avantages et des inconvénients de l'étude d'un instrument ou de l'histoire de la musique. Enfin – et c'est peut-être le sujet qui lui tient le plus à cœur – il aborde à plusieurs reprises la relation entre la musique d'art et la musique de divertissement.

Ainsi, dans le premier épisode (*La fin d'une carrière*, 31 août), il s'entretient avec Emma Delavinette, pianiste de cinéma qui, devenue vieille, est supplantée par les bandes sonores (celles de Maurice Jaubert, dit-elle, par exemple) et n'a plus d'élèves en piano, car les jeunes ne jouent plus pour eux-mêmes, mais écoutent des disques. Dans le deuxième épisode (*La chanson ne mourra pas*, 1 septembre), Salmon écoute Ludovic Astric, compositeur de chansons et arrangeur de musique pour le théâtre, qui ne vend plus ses partitions : aujourd'hui, il suffit d'aller au cinéma pour apprendre une chanson. Francis Dumoulin, violoncelliste qui apparaît dans les troisième et quatrième épisodes (*L'harmonie et ses images* et *Sur un fond sonore*, 2 et 3 septembre), parle du déclin de la passion des jeunes pour la musique classique dû au manque d'éducation adéquate. Il poursuit en expliquant qu'il faudrait que la grande musique soit à nouveau jouée pour et par le peuple. « Les Français ont trop longtemps ignoré qu'ils étaient un peuple musicien », dit-il. Le cinquième épisode (*Place à l'orchestre*, 8 septembre) est le seul à ne pas traiter de questions musicales généralistes. Il expose au contraire un sujet d'une douloureuse actualité, le Service du Travail Obligatoire (STO) qui, entre février 1943 et la Libération, a obligé les citoyens français à remplacer les travailleurs allemands partis au front. En ce qui concerne les musiciens, le "groupe Kultur" de la Propaganda-Abteilung, qui organisait la vie professionnelle des artistes français, établissait qu'ils pouvaient éviter l'usine et rejoindre plutôt les orchestres allemands. À ce propos, Salmon ajoute une mention des activités d'Alfred Cortot en faveur des artistes musicaux pendant l'Occupation ; ce grand pianiste, toutefois, comme Salmon lui-même, fut accusé de collaborationnisme après la guerre.²⁴ Si le sixième épisode n'est pas publié – ce sont les jours où *Le Petit Parisien* commente la chute de Mussolini et son "sauvetage" par les nazis sur le Gran Sasso – le septième (*Récitatif dans la boutique*, 15 septembre) met en scène un luthier. Il discute des avantages et des inconvénients de la baisse des ventes (et de celle du nombre de musiciens) d'instruments classiques ; il soutient qu'il vaut mieux une Lucienne Delforge²⁵ qu'une jeune fille jouant grossièrement. Le luthier parle ensuite de la préciosité des partitions : il y a ceux qui collectionnent les partitions anciennes et importantes mais, souligne-t-il, même les partitions de chansonnettes ont leurs qualités ; il rappelle que Ferdinand Brunetière en 1885 a comparé la musique de l'Eldorado (le café-concert) aux morceaux contenus dans le Chansonnier Clairambault-Maurepas

²⁴ Sur la STO et sur Cortot, cf. Yagil 2012.

²⁵ Lucienne Delforge (1909-1987), élève de D'Indy et maîtresse de Céline, était une pianiste appréciée par le gouvernement de Vichy et fortement collaborationniste.

(XVIII siècle).²⁶ Enfin, le dernier épisode (*L'hymne de la jeunesse*, 18 septembre) décrit en deux parties la relation des jeunes au chant. Dans la première, il décrit de façon amusante une chorale d'adolescents : « il n'en va que de voix rauques, en pleine mue, et qui ne donnent pas toutes les notes du chant. C'est affreux. C'est à fuir ». Dans le second, il interroge le musicologue et musicien Pierre Duvauchelle²⁷ sur la meilleure méthode pour faire proliférer la musique parmi les nouvelles générations. « Il faut s'appliquer méthodiquement, patiemment, libéralement, passionnément, à former le goût de nos enfants, à les instruire musicalement, à leur inculquer la dignité du plus ancien des arts ».

Salmon porte donc un regard détaché sur le monde de la musique cultivée, milieu qui ne lui appartient pas et qui, bien qu'il montre le connaître, n'a rien ou presque rien à voir avec sa vision de l'art et de la vie. C'est peut-être à cause de cette position que dans le domaine opposé, celui de la musique savante, l'intérêt pour ses écrits fut si faible. Jacques Larmanjat²⁸ est le premier à écrire une mélodie sur un texte de Salmon : *Il fait beau temps* (1943), pour chant et piano. On peut ensuite citer *Cinq Mars*, mélodie écrite par Salmon en collaboration avec Henri Sauguet (1953) en souvenir de leur ami commun Max Jacob, décédé ce jour-là dix ans plus tôt. Puis il y a deux œuvres pour la radio : l'une de Sauguet, qui accompagne la lecture de *Tendres Canailles* (1951), l'autre de Claude Arrieu (1954), pionnière de la musique radiophonique, qui écrit une composition pour petit orchestre intitulée *Leur cœur*, inédite à ce jour.²⁹

La relation de Salmon avec la musique savante reflète donc de manière cohérente son attitude envers l'art : il s'intéresse plus aux aspects visuels (le ballet, dans notre cas) qu'aux aperçus techniques, davantage à la narration des relations sociales qu'à l'analyse philosophique des mouvements artistiques (comme on le voit dans *Toute la musique*). La voix de Salmon reste cependant emblématique de ce changement de paradigme qui, depuis l'époque d'Apollinaire, a conduit de nombreux artistes et poètes à faire descendre la musique cultivée du piédestal où elle avait été placée au début du XX^e siècle et à la replacer dans une évaluation et une perception plus large du phénomène musical et sonore, dont l'histoire est encore en train de s'écrire.

BIBLIOGRAPHIE

APOLLINAIRE, G. 1965. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade.
—, 1991. *Œuvres en prose*. t. II. Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade.

²⁶ Il se réfère à Brunetière 1885. Cf. aussi Brunetière 1880.

²⁷ Fondateur et chef de l'Orchestre de chambre de Paris, Pierre Duvauchelle (1906-2000) avait publié le livre *Morceaux choisis pour le certificat d'études* (1938), qui est cité dans l'enquête de Salmon.

²⁸ Jacques Larmanjat (Paris, 1878-1952), collaborateur des maisons Pleyel et Gaveau, a été directeur du Conservatoire de Rennes.

²⁹ Conservée à la Bibliothèque nationale de France, MS-22395.

- . 2020. *Teatro*, F. Bruera (eds.). Roma : Carocci.
- BRETON, A. 1965 [1928]. *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard.
- BRUERA, F., PRONESTI, M. 1992. “Alle origini del Dadaismo. Guillaume Apollinaire e André Salmon. *Le Marchand d’Anchois*”. *Sipario* 520:70-74.
- BRUERA, F. 2003. “Due personaggi in cerca di allori: il teatro scanzonato di Apollinaire e Salmon”. In *Lingua, cultura e testo – Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*. E. Galazzi, G. Bernardelli (eds.). vol. 2, 153-163. Milan : Vita e Pensiero.
- . 2006. “Des expériences théâtrales oubliées : Guillaume Apollinaire, André Salmon et l’échec du *Marchand d’anchois*”. In B. Meazzi, J-P. Madou (eds.). *Les oubliés des avant-gardes*, 9-22. Chambéry : Université de Savoie.
- BRUNETIÈRE, F. 1880. “Revue littéraire – Le *Chansonnier historique du XVIII^e siècle*, publié par M. Emile Raunié”, *Revue des Deux Mondes*, III période, t. 40.
- BRUNETIÈRE, F. 1885. “Les Cafés-Concerts et la Chanson française”, *Revue des Deux Mondes*, III période, t. 71.
- CARLEY, L. 1975. *Delius – The Paris years*, Londres : Triad Press.
- COCTEAU, J. 1920. *Carte blanche*. Paris : Éditions de la Sirène.
- DAVIS, M. E. 2007. *Erik Satie*, Londres : Reaktion Books.
- DÉCAUDIN, M. 1960. *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*. Toulouse : Privat.
- DUCHESNEAU, M. 1997. *L’Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont : Mardaga.
- FULCHER, J. F. 1999. *French Cultural Politics and Music from the Dreyfus Affair to the First World War*, Londres : Oxford University Press.
- GOJARD, J., MONTE, M. et alii. 2010. *André Salmon poète de l’Art vivant*. Toulon : Faculté des Lettres de l’Université du Sud-Toulon-Var.
- LACOMBE, H. 2013. *Francis Poulenc*. Paris : Fayard.
- MARAS, A. 2017. “La revue de fin d’année entre divertissement et avant-garde : le cas Apollinaire”. In M. Niccolai, C. Rowden (eds.). *Musical Theatre in Europe 1830-1945*, Turnhout : Brepols.
- MORITA, I. 2008. “Le théâtre d’Apollinaire et ses sources populaires”. *Études de Langue et Littérature Françaises* 39 : 73-10.
- SALMON, A. 1911. *Garçon !... de quoi écrire !* (extraits), dans *Le Printemps des Lettres*, 1^{er} juin.
- . 1917. *Le Chass’Bi*. Paris : Librairie académique Perrin et Cie.
- . 1919. *La jeune sculpture française*. Paris : A. Messein.
- . 1920. *L’art vivant*. Paris : G. Crès.
- . 1925. *Une Orgie à Saint-Petersbourg*. Paris : Éditions du Sagittaire.
- . 1929. *Montparnasse, bars, cafés, dancings*. Paris : Bonamour.
- . 1943. “À toute musique”. *Le Petit-Parisien*, de 31 août à 18 septembre 1943.
- . 1950. *Montparnasse*. Paris : A. Bonne.
- . 1968. *Monstres choisis suivi de Tendres Canailles*. Paris : Gallimard.
- . 1986. *Carreaux et autres poèmes*. Paris : Gallimard/Poésie.
- . 2004 [1955-1961]. *Souvenirs sans fin – 1903-1940*. Paris : Gallimard.
- . 2009. *La Négresse du Sacré-Cœur*. Paris : Gallimard.
- SAUGUET, H. 1990. *La musique, ma vie*. Paris : Séguier.
- SCHMITT-KUMMERLEE, P. 2007. *Max Jacob au grand quartier général Nollet: un nouveau Bateau Lavoir*. Paris : Al Manar.
- SCOTT D. B. 2008. *Sounds of the Metropolis – The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York : Oxford University Press.
- YAGIL L. 2012. “Alfred Cortot, entre mémoire et oubli : le destin d’un grand pianiste”, *Guerres mondiales et conflits contemporains* 246:117-136.