

ALEXANDER DICKOW

« LE FAUX N'EST RÉVÉRÉ QUE POUR L'AMOUR DU VRAI »

Salmon et Prikaz

ABSTRACT: This article argues that André Salmon's *Prikaz* (1919) mounts a virulent critique of pre-World War I aestheticism through an obsessive return to the idea of falsity – false appearances, inauthenticity, the counterfeit, and related leitmotif. On the one hand, the poem proposes itself as “mere” play, a carnival that's all for show; on the other, this representational “fake” concerns real horrors and atrocities. Although Salmon explicitly suggests that he reserves all judgment with regard to the Revolution, the poem seems to demand that the reader judge for her own sake whether historical atrocities are an acceptable object for a playful, poeticized representation. In the wake of the historical trauma of World War I, the Revolution, and the Spanish flu, this voluntary ambiguity seems to tempt the reader to decide one way or the other – and it proves difficult not to condemn the pre-war aestheticism Salmon stages.

KEYWORDS André Salmon, revolution, modernism, avant-garde, authenticity.

« Innocence du monde » (Salmon 1986, 77).¹ *Prikaz* commence, naturellement, au tout début, à la Genèse, au moment de « l'arbre de la science avec sa pomme ronde, » avant la Chute (*ibid.*). Ce premier début, absolu, vient se superposer à d'autres débuts, à celui de la Révolution russe surtout, sujet principal du long poème de Salmon. Cette révolution accomplirait une rupture historique véritable et intégrale, un nouveau départ, incommensurable à tout ce qui l'a précédé. Et ce rêve de rupture rappelle immédiatement celui de la modernité poétique, de forger une parole neuve qui ne doive rien au passé. Ce texte reproduit un trope que j'ai décrit ailleurs sous le nom de la « rupture feinte » : il annonce une rupture historique et poétique d'une main, en la dénonçant comme un leurre de l'autre (Dickow 2015, 147-157 *seq.*). « Innocence du monde » : l'expression a déjà la couleur d'un oxymore, car le monde paraît comme le lieu même de la souillure, ce que confirmera le reste du texte ; il n'y a pas de pureté dans cette innocence-ci, même si l'on semble ignorer la différence entre le bien et le mal. L'ironie s'établit donc dès cette première phrase nominale, « Innocence du monde ». Dans l'édition de 1986, un point suit inopinément cette phrase nominale, alors que la suite semble l'établir comme le

¹ Je remercie Franca Bruera et Marilena Pronesti pour leur aide bibliographique précieuse lors de la rédaction de cet article.

début d'une phrase – qui demeure fragmentaire. L'intention semble de fixer l'attention sur le premier vers, « Innocence du monde », point. Oxymore et mensonge : il n'y a pas plus d'innocence révolutionnaire qu'il y a de monde sans passé ; le commencement est toujours *in medias res* ; l'origine se dérobe.

Le trope de la rupture feinte s'observe chez Cendrars, chez Apollinaire : dans « Le Musicien de Saint Merri », le souvenir de la révolte de 1832, réprimée, rappelle que si révolution poétique il y a, celle-ci est destinée elle aussi à une forme d'échec. Dans « Un fantôme de nuées », le saltimbanque fantasmatique du glorieux Avenir finit par disparaître sans trace. Dans *La Prose du Transsibérien*, le poète qui voyage n'arrive pas à oublier, à mettre le passé (en partie figurée par Jeanne) définitivement derrière lui.² De même, chez Salmon, tout dément « l'innocence » affirmée au début du poème ; cette nouvelle naissance du monde par la révolution est une fausseté. On peut trouver d'autres ressemblances entre le début de *Prikaz* et les antécédents de Cendrars et d'Apollinaire. Par exemple, *La Prose du Transsibérien* commence tout comme *Prikaz* avec une remontée aux origines, figurée par les trois rimes inaugurales du poème, « adolescence / enfance / naissance » (Cendrars 2006, 45).

Le début de *Prikaz* apparaît donc comme une répétition plutôt appuyée de ces antécédents, auquel il faut sans doute ajouter *Les Douze* d'Alexandre Blok.³ Il faut se méfier d'attribuer ces ressemblances à un effet simplement générationnel ou comme un phénomène d'époque. Salmon sait très bien que, malgré la précocité de ses premiers textes, il vient « après » – après Jacob, Apollinaire, Cendrars, voire après le mouvement dada ou les jeunes de *Littérature*. Comment Salmon affronte-t-il cette situation de relatif retardataire ? En bref, par un certain sens du décor. Ce qui caractérise *Prikaz* sur le plan poétique, c'est l'obsession de l'inauthenticité. Le début du poème déclare que « l'arbre de science [...] / Est un arbre de mai » ; or un arbre de mai, selon cette vieille tradition, est généralement une simple poutre symbolique, non pas un « arbre » au sens propre ; les vers de Salmon suggèrent que cet « arbre de la science » est un arbre tout à fait factice (on peut ajouter que la résonance judéo-chrétienne de l'arbre de la science s'annule dans « l'arbre de mai », car cette dernière tradition est d'origine païenne ; Salmon 1986, 77). Il en va de même pour le serpent, qui « n'est absolument rien / Qu'une enseigne de pharmacien », ou encore les signes « gravés sur les boutons » des « médecins militaires » (aussi ce serpent signifie-t-il non la Chute ni le péché, mais la protection) ; la « pomme ronde » de l'arbre s'avère être une bombe (*ibid.*). Même Ève, son visage restant hors champ, semble démarquée de *L'Origine du monde* de Courbet : « Quand de la nudité d'Ève seul resplendit le ventre » (*ibid.*) ; aussi se situe-t-on parmi des

2 Selon Guy Auroux, c'est à Cendrars que s'adresserait le poème XIII de *Prikaz*. Ce type d'adresse *sub rosa* à Cendrars n'est pas sans précédent ; voir les allusions à Cendrars dans « Arbre » d'Apollinaire, par exemple : voir Dickow 2013.

3 Voir la préface de Serge Fauchereau à l'édition Poésie Gallimard (Salmon 1986, 21). D'autres ont probablement posé la question bien avant Fauchereau.

représentations bien plus que dans le réel. Autrement dit, tous les signes annonçant l'histoire de la Genèse sont de faux signes, autant de feintes qui cèdent la place à une réalité tout autre.

Salmon, dans la postface télégraphique de l'édition originale, affirme qu'il ne souhaite pas « absoudre, glorifier, condamner » la Révolution bolchevik (Salmon 1986, 272). Le retrait, la distanciation d'une ironie omniprésente prétendent suspendre, sinon esquiver le jugement. Que faire, dans ce cas, de l'obsession de la fausse apparence qui règne dans *Prikaz* ? D'un côté, il dénonce le poème entier comme un jeu de faux-semblant. Salmon, malgré les années russes de sa jeunesse, n'a pas été témoin direct de la Révolution, et si « tout [est] faux » comme l'affirme un personnage du poème VII, c'est en partie une sorte d'aveu en sous-main du statut imaginaire et ludique des visions de *Prikaz*, ce poème, cette fiction (Salmon 1986, 94). Cette obsession reflète aussi, bien entendu, une certaine atmosphère idéologique – la nôtre encore, hélas ! – où règnent la rumeur et la fausse nouvelle, où l'on peine à distinguer le vrai du faux. Guy Auroux remarque que les événements décrits par Salmon sont « démenti[s] sur bien des points par les historiens » : l'Ermitage « n'a pas brûlé », « il n'y a pas eu de massacres en octobre », etc. (2010, 177). Auroux émet plusieurs hypothèses qui pourraient expliquer ces entorses aux faits : « manque d'informations fiables à Paris », « parti pris de dramatiser, d'exagérer » ou de « mêler les rumeurs ou des échos amplifiés à des bribes de réalité » (*ibid.*). A la lumière de la thématique obsessionnelle de la fausseté, on penche aisément en faveur de cette dernière hypothèse – à savoir, qu'il s'agit d'un mélange tout à fait volontaire de faits et de mensonges, à l'image même de la circulation des rumeurs lors d'un vaste bouleversement social. On aimerait croire (tant notre propre situation est désolante) que Salmon réproouve cet oubli de la vérité comme valeur, mais les choses ne sont pas si simples. Il y a une réjouissance transgressive dans cet abandon du vrai et du faux, dans cet abandon de tout repère dans l'explosion des apparences trompeuses, qu'on peut qualifier de carnavalesque, au sens proprement bakhtinien du terme, mais qui ont bien un peu de l'horreur des *amoks* évoqués par Georges Bataille à partir de descriptions de Roger Caillois (1957, 74-75). Justement, tout tient dans cette ambiguïté entre la symbolique de la fête d'une part, et l'horreur du bouleversement de l'autre : est-ce possible, en fin de compte, de rester « innocent » face à de tels événements, – ou encore, face à une simple représentation de tels événements ? N'est-on pas appelé à juger, d'une manière ou d'une autre ?

Ce qui caractérise le carnavalesque de Bakhtine ainsi que la transgression telle que Bataille l'évoque, c'est la suspension temporaire des conventions sociales, permettant de bouleverser l'ordre habituel des rapports et des hiérarchies. Aussi peut-on, le temps du carnaval ou de la révolution, insulter le roi ou vénérer la prostituée. Le trope le plus typique du carnavalesque (et, une fois de plus, de toute parenthèse révolutionnaire), c'est le monde à l'envers (Bakhtine 1970, 89-91, 97). Dans sa forme festive du carnaval (personne n'y est en danger de mort), c'est la reine menant l'armée vers la bataille de

fromages, tandis que le roi se repose, dans *Aucassin et Nicolette* (1984, 128-139, épisodes XXVIII-XXXII). Les poèmes III et V de *Prikaz* obéissent à une logique du monde à l'envers (le titre, qui signifie *ordre*, est d'ailleurs une antiphrase évidente, même s'il peut aussi désigner la *directive*). Ossip Ossipovitch Apraxin, le personnage fictif du poème III, est, jusqu'à la révolution, un fat qui, au lieu d'entretenir des courtisanes, se fait entretenir par elles, dont une « colonelle » au féminin, genre qui accuse l'inversion des rôles sexuels à cet endroit du poème (Salmon 1986, 85). La révolution vient à nouveau renverser cet ordre de choses : Ossip Ossipovitch, devenu un « fier général rouge », tue celles qui l'avaient entretenu, au nom, suppose-t-on, de son amour pour « Natache la paysanne, la bonne et simple fille », incarnation de « la terre russe qui est à tous » (Salmon 1986, 85-86).

(Remarquons au passage qu'Ossip est étroitement associé au théâtre, et donc au jeu des apparences de celui-ci : « Ossip Ossipovitch Apraxin / De la petite noblesse du Gouvernement de Toula / Vous en souvenez-vous, abonnés du Théâtre Michel et du Cirque [...] » (Salmon 1986, 83). Ossip fréquente le théâtre, mais c'est aussi un homme qui joue facilement des rôles, celui de fat entretenu par des femmes riches, ou celui de général meurtrier.)

Dans le poème V, il y a renversement des valeurs admises dans un éloge paradoxal de la trahison : « Les traîtres sont des saints / Et les cœurs les plus purs sont ceux des assassins » (Salmon 1986, 89). Il n'y a guère de doute que Salmon connaissait d'autres éloges paradoxaux ou ambigus, *L'Éloge de la folie* d'Erasmus, l'éloge (plus ambivalent) de Gaster ou du Pantagruélion chez Rabelais (dans le *Tiers Livre* chapitres 49-52 et le *Quart Livre* chapitres 57-62), l'éloge de la mouche de Lucien de Samosate.⁴ Son éloge de la trahison suit ce modèle, sans les développements qui en font partie ; Salmon feint de glorifier la trahison sans vraiment raisonner. Reste le symbole final de la graine, qui suggère que, s'il y a trahison de toutes sortes d'autorités, renversement de l'ordre établi, ces trahisons sème les « graines » d'un avenir fertile (Salmon 1986, 90-91). Emblème aussi de la dialectique, de l'avènement d'un ordre nouveau à partir de la négation d'un ordre ancien : Bakhtine insiste souvent sur le symbolisme de renouveau qu'implique l'esprit du carnaval et donc le « grotesque » :

[L]a nature profonde [du grotesque] est en effet d'exprimer la plénitude contradictoire et à double face de la vie qui comprend la négation et la destruction (mort de l'ancien) considérées comme une phase *indispensable*, inséparable de *l'affirmation*, de la naissance de quelque chose de neuf et de meilleur (Bakhtine 1970, 72).

Cette graine d'espoir, cette promesse de renouveau, pourtant, peut-elle justifier les trahisons ? La logique d'une fin qui justifie les moyens corrompt l'envolée lyrique qui conclut le passage, fait persister l'ironie.

4 Sur l'éloge paradoxal, voir Patrick Dandrey 1997.

L'ordre des choses s'inverse tous azimuts, et non toujours dans le sens du mensonge et de la fausseté. Dans le poème VII, le discours du marchand juif contredit toutes les règles du métier : il proteste qu'il ne faudrait pas dire au « vieux » client « qu'il a fait une bonne affaire », alors qu'on s'attendrait au soutien d'un marchand pour une démarche semblable (Salmon 1986, 94). Quand le marchand proclame que « tout était faux » parmi ses marchandises maintenant brûlées, on croit d'abord qu'il avoue sa culpabilité : « La couronne est en laiton / Et le globe est en carton, / Le sceptre ? hé ! un simple bâton ! » (*ibid.*). Mais à force d'insister, l'aveu sonne de plus en plus comme une vantardise, qui culmine avec la déclaration démesurée que les mains du marchand « sauveront le monde, enfin, demain, / D'un geste fort et tendre » (*ibid.*; « enfin, demain » n'a rien d'une cheville ; l'expression signifie que ce salut du monde sera perpétuellement remis à plus tard...). Le marchand a joyeusement bouté sa marchandise au feu, dont nombre de fausses reliques (nouveau rappel de Rabelais ?). Nouvelle trahison, trahison du métier de marchand, mais cette fois en faveur d'une vérité retrouvée, d'une joyeuse dénonciation d'un métier mensonger.

Bien entendu, le marchand juif ressemble un peu au poète reconnaissant ses artifices pour une bibeloterie sans valeur. Guy Auroux analyse un passage à portée un peu similaire dans le poème XII, où le personnage qui parle – on ne peut tout à fait l'identifier au poète, fondu dans le brouillage d'une polyphonie généralisée bien décrite par le même Auroux – semble dialoguer avec un Tatare dans les termes suivants :

Maintenant, toi, le Tatare, vends-moi des pierres !
 Quoi, on t'a volé en route ? Est-ce que tu te fous de moi ?
 Est-ce que tu crois me rouler avec des prières ?
 Oui ou non, est-ce que tu t'y connais en pierres ?
 Oui ? Eh bien, c'est plein de pierres sur le chemin,
 Tu n'as qu'à te baisser pour en ramasser à pleines mains ;
 Estime-les, puisque tu es connaisseur !
 Vends-les-moi ! Tu es marchand, je suis acheteur.
 Fais ton affaire, je ferai la mienne : vends.
 Idiot ! Puisque c'est toi le marchand !...
 Et si je veux, à présent que l'argent est à moi, à présent que j'ai tout l'argent des poltrons
 [de la finance]
 Si je veux que ce soient les pierres du chemin et non les autres qui soient précieuses et
 [belles et seules dignes de mon opulence ?⁵ (Salmon 1986, 107)

Selon Auroux, ce passage, ainsi que plusieurs autres qui iraient dans le même sens, témoignent du pouvoir poétique de « transmuter le réel trivial » ; le poète, tel

5 Michèle Monte observe des dialogues à une seule voix de même type dans *L'Âge de l'humanité*. Selon elle, cette forme d'apostrophe « apparaît [...] comme une théâtralisation qui accentue la mise sur la sellette du personnage. » En effet, l'absence de réplique engage un investissement interprétatif de la part du lecteur, qui doit les inférer. Cette technique semble très caractéristique de Salmon en particulier. Michèle Monte 2010, 198.

l'alchimiste, transforme le plomb en or, c'est-à-dire le trivial, le banal, l'ordinaire en matière merveilleuse (2010, 187). Celui qui parle serait le poète parce qu'il propose de faire des pierres du chemin des pierreries scintillantes.

Pourtant, il me semble que l'affaire (bonne ou mauvaise...) est plus compliquée que la lecture d'Auroux ne le suggère. « Dieu seul reconnaîtra les dupeurs et les dupes », déclare Salmon dans le poème XI (1986, 101). Qui est dupe, au juste, dans l'échange du poème XII que nous venons de citer ? Le « Tatar », l'interlocuteur implicite, n'a plus de pierres précieuses (« est-ce qu'on t'a volé en route ? » dit l'homme riche ; Salmon 1986, 107). Mais quand l'homme riche propose de lui acheter les pierres du chemin, le Tatar proteste ; il refuse d'estimer ou de vendre les pierres du chemin, et ce à n'importe quel prix : ce serait un mensonge et une tricherie ; ce serait profiter indignement de l'homme désormais riche qui veut acheter des pierres sans valeur. Mais puisque l'homme propose de les acheter en pleine connaissance de cause, en quoi cela serait-il malhonnête, proteste à son tour le nouveau riche ? C'est de nouveau le monde à l'envers, car un homme conjure un autre de lui voler son argent. Qui propose de tromper qui, dans ce scénario ? Le riche suggère peut-être que son argent, lui non plus n'a de valeur, ou que la valeur en tant que telle – d'une pierre précieuse, d'une pièce de monnaie – relève du fantasme : on *donne* aux choses une valeur. Il n'y a pas jusqu'aux vers eux-mêmes qui ne reflètent cette logique : un usage très lâche, très libre d'alexandrins approximatifs cède la place à deux longs versets finals, comme si la poésie cédait devant l'impulsion de la prose. Ce changement subit, cet effondrement du vers en faveur du verset prosaïque, permet de clore le poème de manière dramatique, tout en posant formellement la question des valeurs relatives de la prose et de la poésie...

Peut-on donc lire dans ce passage une allégorie du pouvoir alchimique de la poésie ? En transformant le réel en merveilleux comme on ferait des pierres du chemin en pierres précieuses, qui trompe, qui est trompé, du poète ou du lecteur ? Le poète est-il lui-même pris dans son jeu de dupes, un crédule qui croit à une richesse verbale tout aussi illusoire que le merveilleux en lequel il croit transformer le réel ? Le rare et le commun semble sans cesse changer de place dans cette équation ; c'est ce qu'Auroux appelle fort justement le « brouillage axiologique » de *Prikaz* (2010, 180). Au début du poème XII, cet homme riche s'adresse aux mêmes « Tatares » dans des termes qui préfigurent cette confusion de valeurs :

Les poux du Caucase
Valent-ils ceux des barbes russes ?
Bienvenu cavalier, Prince de la cuisine !
Puisque vous êtes tous princes dans ton pays de paysages en beurre fondu (Salmon 1986, 104).

Cette citation commence avec un faux geste d'évaluation en forme de question oratoire : bien entendu, les poux se valent partout au monde (c'est-à-dire qu'ils sont partout néfastes et sans valeur). Pourquoi émettre cette fausse question si ce n'est pour

introduire d'emblée la question de l'estimation, de la valeur des choses ? L'homme riche se moque, de toute évidence, en appelant « princes » ces Tatares, mais le geste est déjà celui d'accorder une valeur précieuse (prince) à ce qui en a bien moins (de cuisine). Le poète accomplit déjà sa transformation du réel en merveilleux, en faisant des paysages du « beurre fondu » et des « princes » de quelques hommes simples. Mais le riche fait tout cela pour se moquer (« Le ciel et jusqu'aux yeux de leurs filles [...] Tout est fait avec de la sauce » ; Salmon 1986, 104), et cette moquerie marque toute l'entreprise poétique de « transmutation du réel ». On serait bien en droit de se demander, face à ces enchantements poétiques : Salmon, est-ce que tu te fous de nous ? Tout compte fait, des pierres de chemin, qu'on soit richissime ou non, qu'on soit poète ou non, restent – de simples pierres.

Nouvelle transmutation, celle de la « bande » usée – sans doute des déserteurs – en faux rois, immédiatement avant la conclusion du poème, dans le poème XIV. Au début du poème, c'est l'image sans fard des soldats que montre Salmon : « La bande mange, boit, se querelle et roupille / Et ronfle parmi les tombes, sous les mélèzes / Vieillards pathétiques » (Salmon 1986, 110). En un tournemain, ou plutôt en un vers, les voilà « concile des faux tsars » (*ibid.*). S'ensuit une sorte de délire tourbillonnant de personnages historiques que représenteraient les membres de la bande, dont les trois « faux Dimitri », des imposteurs qui se sont battus pour le trône de la Russie au début du 17^e siècle. L'important, là encore, c'est le statut d'imposteur de tous ces soi-disant personnages historiques ; ce sont de pauvres déserteurs, des soldats en déréliction, non pas « Mazeppa » ou « Boris Godounoff » ; « Minine le Boucher » n'a rien d'un « rétablissement de princes » ; mêmes les barbes sont postiches (Salmon 1986, 111-112). « Le faux n'est révééré que pour l'amour du vrai, / Ce pourquoi Dimitri sur Dimitri l'emporte » (Salmon 1986, 112) : faut-il comprendre que l'espèce de célébration de l'artifice et du leurre dans *Prikaz* correspond à un désir secret de trouver enfin la vérité ? Et pourtant, ce qui succède à l'imposture, c'est une nouvelle imposture : on « révère le faux » comme version déchue du vrai. A défaut de pouvoir atteindre le vrai dans sa pureté, il ne reste qu'une copie plus ou moins fidèle (faut-il insister sur la logique platonicienne qui imprègne tout *Prikaz*, voire toute la poésie de Salmon de cette époque ? Dans *Peindre*, le poète écrira : « Tout est imitation de l'imitation » ; Salmon 1986, 126).

Les « vrais jolis faux dieux » du dernier symbolisme

Salmon partage ce platonisme avec Max Jacob, et, dans une mesure sans doute un peu moindre, avec Apollinaire. L'obsession de la copie et de la fausseté fait à peu près immédiatement penser quiconque travaille sur cette génération de poètes à l'article de 1903 écrit par Apollinaire, « Des faux », où le poète d'*Alcools* fait l'éloge, entre autres choses, de la tiare de Saïtaphernès, célèbre faux qui a été exposé au Louvre entre 1896 et

1903 (Apollinaire 1991, 74-77). On n'a pas manqué de lier cet article à la poétique d'Apollinaire ; ce dernier, en réponse à une enquête de 1914, répond à propos de la vérité : « authentiques faussetés, fantômes véritables » (1991, 984). Cette réponse à l'enquête, souvent rappelée en même temps que l'article de 1903, semble suggérer une certaine pérennité de cette sorte d'éloge de l'inauthentique chez Apollinaire. Mais l'article de 1903 doit aussi être remis dans son contexte : il doit beaucoup à l'esprit décadent de la fin du dix-neuvième siècle, et au symbolisme finissant. « Des faux » est très naturellement paru dans la *Revue blanche*. On pense à Jean Lorrain, par exemple, avec son amour baudelairien de l'artificiel, ou à Baudelaire lui-même, qui a pu lui aussi faire l'éloge de l'artifice.

Salmon participe évidemment lui aussi de l'atmosphère fin de siècle et du dernier symbolisme ; il partage ces origines avec Apollinaire. Salmon choisit dans *Prikaz* une forme de vers libre le plus souvent rimé, où le vers métrique n'est pas totalement absent : c'est là une forme qui s'apparente davantage au dernier Laforgue ou à Verhaeren qu'à Cendrars, et à la lumière de ce choix formel, Salmon appartient encore et toujours au dernier symbolisme, même dans *Prikaz*. Mais la situation idéologique de *Prikaz* n'est plus celle de 1903, ni même celle de 1914, un an après la parution d'*Alcools*. C'est que la Grande Guerre est passée par là, avec ses fausses nouvelles (*fosses nouvelles !* dira Jacob ; Jacob 2012, 352). Et la Révolution russe aussi, qui lui est consubstantielle. Et la grippe espagnole. En somme, vague après vague de traumatisme collectif jettent une lumière tout autre sur la fausseté et l'inauthenticité dans *Prikaz*, par contraste à la lumière assez insouciant des remarques d'Apollinaire. Pour Apollinaire, le faux est un jeu, comme celui de son faussaire de Honnef : « Ce faussaire n'était parfaitement heureux que les jours où il avait maquillé quelque fausseté. Il l'admirait ensuite en souriant et disant : "J'ai fabriqué un dieu, un faux dieu, un vrai joli faux dieu" » (1991, 77). C'est l'expression d'une joie sans mélange, qu'Apollinaire partage ; l'amour du faux, du brillant des apparences, relève d'un esthétisme franchement avoué : « Le mépris est un sentiment libérateur. Il exalte une belle âme et l'incite aux grandes entreprises. / Un seul mépris pourtant serait déplorable, celui de la beauté » (1991, 74).

« Innocence du monde » ! dira-t-on : après la Guerre, après tant de mensonges, l'accent ne peut plus être le même :

Des gestes fraternels Dieu seul dira le nombre,
Des crimes accomplis Dieu seul fera la somme.
Mais les crimes sont-ils pas aussi accomplis selon Dieu ?
Il est des forfaits mélodieux (Salmon 1986, 116).

Ces vers disent, en somme, que seul Dieu peut voir clair dans le mélange d'atrocités et de gestes nobles de la Révolution. Mais il faut bien en convenir : *Prikaz* montre bien peu de gestes nobles. Comment, après tout ce que la France (ne parlons pas de la Russie) a vécu, de telles remarques peuvent-elles ressembler à autre chose qu'à un mensonge

scandaleux ? Des « forfaits mélodieux », comme le viol (qui figure de manière atrocement visible dans les pages de *Prikaz*), le meurtre au nom d'une idéologie ? Quelques années plus tard, en 1956, Pierre Berger écrira, en élidant l'ironie profonde de « l'innocence » dans *Prikaz* : « l'innocence du monde devient synonyme de pureté [...] Les hommes tuent, pillent, violent... Aux purs, tout est pur » (Salmon 1956, 17). C'est une contre-vérité patente, et une perspective ignoble. Les « forfaits mélodieux » de Salmon, en 1919, dans le sillage de ces grands traumatismes historiques, ne peuvent être lus qu'ironiquement. Guy Auroux évoque, en plus du « brouillage axiologique », un brouillage de l'énonciation dans *Prikaz*, qui en fait un poème hautement polyphonique. Or qui prend en charge l'énonciation de l'affirmation « Il est des forfaits mélodieux » ? Salmon parle-t-il en son nom propre, ou bien parle-t-il encore en empruntant la voix d'un révolutionnaire ? Cette incertitude ne fait qu'ajouter à l'atmosphère ironique dans laquelle baigne tout le poème.

La fausseté, le mensonge, l'apparence trompeuse, toutes ces choses appartiennent en propre à *Prikaz* et en sont la substance même. Aussi *Prikaz* constitue-t-il une très percutante critique de l'esthétisme symboliste tel que l'exprime « Des faux » d'Apollinaire entre tant d'autres écrits : il n'y a pas que la beauté, fausse ou vraie, qui compte. *Prikaz* se demande jusqu'où peut aller l'esthétisme avant qu'il s'écroule de lui-même sous le poids de l'horreur.

S'il est tentant, comme on l'a remarqué, de rapprocher Salmon d'Apollinaire, on a également rapproché *Prikaz* des *Douze* d'Alexandre Blok, poème exactement contemporain au sujet de la Révolution russe. Mais outre une poétique très différente – Blok fait un usage maximal des sonorités, ce qui est relativement étranger à la démarche de Salmon en dépit des rimes de ce dernier – la thématique de l'inauthenticité telle qu'on l'a identifiée chez Salmon est absente des *Douze* (l'ironie, en revanche, est tout à fait présente dans le poème de Blok, mais ses implications ne sont pas les mêmes).

L'inauthenticité n'est pas non plus un thème propre à la *Prose du Transsibérien*, autre antécédent évident de *Prikaz*. Cette ressemblance-là tient à certaines parties du poème en particulier, dont le poème I avec sa rupture feinte, et le poème XIII, qui s'adresse vraisemblablement directement à Cendrars, qui dirigeait les Editions de la Sirène, qui ont publié la première édition de *Prikaz*. Autre point de contact entre la *Prose* et *Prikaz* : le poème IX, qui concerne un train « sans direction, [...] sans horaire [...] mené par un étudiant fou » qui continue, sans jamais arriver à destination... (Salmon 1986, 97). Mais on aurait tort, là encore, de faire de *Prikaz* un poème d'épigone : les références à Apollinaire, à Cendrars sont voulus et réfléchis ; aussi « l'étudiant fou » ressemble un peu à une version parodique du jeune Cendrars du *Transsibérien* également bêché – gentiment – dans le poème XIII.

La thématique du faux, cependant, appartient en propre à *Prikaz*. On relève parfois l'idée du faux dans d'autres poèmes de Salmon, bien entendu, mais jamais au même degré que dans *Prikaz* où l'idée sature les vers jusqu'au vertige. Dans *L'Âge de l'humanité*, on ne

trouve qu'une fois cette idée sous une forme transparente : « Ô fou qui croit au merveilleux de l'imposture ! / Tais-toi donc ! » (Salmon 1986, 224). Arrêtons-nous un instant sur ces deux vers, justement, car Salmon semble presque commenter *Prikaz* depuis un point de vue extérieur. *Prikaz*, c'est un poème où fourmillent les impostures, tels les Mazeppa et autres faux Dimitri. Mais ici, dans *L'Âge de l'humanité*, l'autre grand poème épico-lyrique de Salmon, le poète dénonce, justement, la fascination pour l'imposture, qu'elle soit poétique (on pense aux pierres du chemin achetées comme des pierres précieuses...) ou politique. Or quel est le sujet de *L'Âge de l'humanité* ? Est-ce « l'innocence du monde » ? Bien au contraire, c'est la perte irrémédiable de celle-ci, à travers les yeux d'un homme triste et désabusé :

Tu vas avoir quarante ans,
Tu as fait la guerre,
Tu n'es plus l'homme de naguère,
Et tu ne seras jamais l'homme que fut à cet âge ton père (Salmon 1986, 159).⁶

Et tous les enfants du pays partagent cette vieillesse prématurée :

Mais un démon dans la bataille,
Compteur frauduleux de tailles,
Inscrivait au visage des jeunes les rides des plus vieux ;
Quel âge a-t-il ? (Salmon 1986, 174-175)

Ces jeunes, comme le poète lui-même, n'ont plus rien d'« innocent ».

On peut se perdre dans l'ironie de *Prikaz*, et prendre un peu trop au pied de la lettre le vœu de la postface de ne pas juger la Révolution, de s'abstenir. Michèle Monte, à propos de *L'Âge de l'humanité*, écrit : « il n'y a de vérité que dans la diversité et le choc des points de vue, en opposition justement à la propagande où tous ne parlent que d'une seule voix, et en accord avec la multiplication des perspectives expérimentées par le cubisme » (2010, 207). Dans *Prikaz* comme dans le poème examiné par Monte, « aucun locuteur, pas même le poète, ne peut se prévaloir d'un point de vue surplombant qui unifierait le chaos du monde et indiquerait une vérité. Celle-ci ne peut être que partielle et menacée par des voix discordantes » (Monte 2010, 213). La polyphonie, en ce sens, fonde ce que Pierre Berger appelle le « scepticisme » de Salmon, une suspension du jugement face à la diversité des opinions sur le monde (Salmon 1956, 9).

D'autres critiques ont décrit cette attitude non comme un refus du jugement, mais comme un refus de généraliser à partir de faits particuliers. C'est Jean Royère qui a qualifié l'attitude poétique de Salmon de « nominaliste » : autrement dit, refusant à l'universel une existence autre qu'imaginaire, ce qui laisse le fait particulier, la singularité

⁶ Michèle Monte remarque ici, au début de *L'Âge de l'humanité*, un écho de « Zone » par le biais de l'auto-interpellation (le je désigné comme un tu). Là encore, Salmon dialogue avec Apollinaire, tout comme *Prikaz* avec Cendrars. Michèle Monte 2010, 196.

des choses. Selon Beth S. Gersh-Nešić, Salmon a « résisté » à cette étiquette avant de l'assumer dès 1912 ; le mot *nominaliste* semble ensuite plus ou moins revendiqué dans des poèmes de *Peindre* et dans la postface de *Prikaz*, qui cite Royère : « M. Jean Royère écrivait dès 1911 d'une moins exacte tentative : "Cette poésie est proprement nominaliste" » (2005, 11-14 ; Salmon 1986, 129, 272). Ce « nominalisme » expliquerait selon certains le refus de toute proposition théorique sur la poésie ou sur la peinture, ainsi qu'un refus de la notion des « écoles » de création : Salmon croit à la spécificité de la démarche de chacun, et résiste, au nom de l'individualisme, au désir de regrouper les tendances et de déceler les points communs entre les créateurs. De la même manière, *Prikaz*, s'il met en scène nombre de personnages qui vivent d'une manière ou d'une autre la Révolution russe, refuse de rassembler ces perspectives en une vision synthétique et totalisante de l'événement. Il n'y a que des perspectives qui doivent rester fragmentées ; de là l'absence d'un jugement clair de la Révolution.

Et pourtant, si le poète de *Prikaz* refuse de juger clairement face au brouhaha des voix divergentes, le lecteur peut difficilement éviter, lui, le rôle de juge ; c'est peut-être ainsi que Salmon l'a voulu. Les dialogues à une seule voix comme celle entre l'homme riche et le marchand de pierres, n'appellent-ils pas à une sorte d'implication du lecteur, le sommant de répondre, de participer au drame, de rendre son jugement ? Et après ce jugement, quand le compte des horreurs est fait, restera-t-il une place pour le « merveilleux » dont rêve Salmon ? Une graine dans le vent, peut-être...

Conclusion : transgression et carnavalesque

Le carnavalesque, ou le « réalisme grotesque » correspond de très près à la poétique de Salmon, avec son cycle implicite de destruction et de renouveau, le rôle des fonctions basiques du corps (sexualité, nourriture – on repense aux « princes de la cuisine » de Caucase ; Salmon 1986, 104), son vague air de festival détraqué, son bouleversement des hiérarchies symboliques et sociales, son ironie vertigineuse, son usage de mots argotiques ou familiers. L'image des tumuli de soldats suédois, « bosses moussues rondes autant que des ventres » qui « Crèvent et gonflent, de-ci de-là, la terre », qui sont « gros de morts » est déjà tout un programme bakhtinien, unissant la mort à la procréation, le cimetière à l'image de la grossesse (Salmon 1986, 110).

La nature soi-disant transgressive du carnavalesque est soulignée par Bakhtine lui-même à maintes reprises : le carnaval suspend les rapports sociaux normaux en faveur d'une culture « non-officielle » qui resurgit des couches populaires. Mais c'est une version esthétisée de la transgression, où prime nécessairement le faux-semblant ; l'ombre de la loi, c'est-à-dire des autorités de la culture officielle, plane sur la célébration qui est comprise comme une simple parenthèse. Ce n'est pas pour rien que le masque est l'emblème du carnaval : la fausseté est une caractéristique consubstantielle du carnaval, et partant du carnavalesque en littérature.

La transgression chez Bataille a aussi ce caractère de parenthèse : l'interdit, pour imaginaire et auto-imposé qu'il soit, vient réprimer l'explosion de l'énergie transgressive ; l'interdit est indissolublement lié à la transgression (1957, 75 et voir 42-48, 71-78). Mais les enjeux ne sont plus esthétiques, mais vitaux ; la transgression peut bel et bien entraîner la perte de la santé ou de la vie. La structure de l'interdit et de la transgression chez Bataille s'oppose, en réalité, à la structure du carnavalesque. Chez Bakhtine, le cours normal des choses se cache sous le masque d'une transgression temporaire, tandis que chez Bataille, c'est l'interdit qui est le masque, tandis que la transgression révèle la vérité des choses : même si la loi se rabat sur ces pulsions, cette loi cache l'abîme véritable des pulsions humaines (« Les hommes auront un jour vécu selon leur cœur », affirme le dernier poème de *Prikaz* ; Salmon 1986, 117). « Gratter à la surface de votre humanité et de votre société, » écrit Rebecca Roberts-Hughes à propos de la théorie de Bataille, « [...] et vous trouverez la violence, l'inceste et l'animalité » (2017, 157, je traduis ; voir aussi Bataille 1957, 46). Il n'y a pas d'esthétique possible pour cette violence-là.

Cette ambiguïté foncière plane sur *Prikaz* : il s'agit d'un poème, donc d'un *jeu* où la jouissance peut se donner libre cours : c'est le carnaval. Mais cette image donne à voir la Révolution russe, où l'on ne joue plus : le bouleversement est bien réel, et terrible. Peut-on dissocier le jeu de ce dont il est l'image ? Voilà ce qui me semble être la question ultime que pose *Prikaz* : il demande au lecteur si l'on peut distinguer, non plus le danseur et la danse à l'instar de W. B. Yeats, – « How can we know the dancer from the dance ? » – mais le sang véritable de la peinture rouge du théâtre (Yeats 2008, 222).

BIBLIOGRAPHIE

1984. *Aucassin et Nicolette*. Paris : Flammarion.
- APOLLINAIRE, G. 1991. *Œuvres en prose*. Tome II. Paris : Gallimard, 1991.
- AUROUX, G. 2010. « Réinventer le monde poétique et politique dans *Prikaz* ». Dans M. Michèle Monte, J. Gojard (éds), *André Salmon, poète de l'art vivant*. Toulon : Université du Sud Toulon-Var. 175-191.
- BAKHTINE, M. 1970. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- BATAILLE, G. 1957. *L'Érotisme*. Paris : Éditions de Minuit.
- CENDRARS, B. 2006. *Du monde entier au cœur du monde : poésies complètes*. Paris : Denoël.
- DANDREY, P. 1997. *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*. Paris : Presses Universitaires de France.
- DICKOW, A. 2015. *Le Poète innombrable : Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Max Jacob*. Paris : Hermann.
- . 2013. « "Arbre" : une quête de sens ». *Apollinaire* 14, p. 43-57.
- GERSH-NEŠIĆ, B.S. 2005. « Introduction ». Dans *André Salmon on French Modern Art*. New York : Cambridge University Press, 1-26.
- JACOB, M. 2012. *Œuvres*. Paris : Gallimard.
- MONTE, M. 2010. « Scénographie mouvante et hétérogénéité des points de vue dans *L'Âge de l'humanité* ». Dans M. Monte, J. Gojard (éds.), *André Salmon, poète de l'art vivant*. Toulon : Université du Sud Toulon-Var, 193-214.
- RABELAIS, F. 1994. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- ROBERTS-HUGHES, R. 2017. « Transgression and Conservation : Rereading Bataille. ». *Journal for Cultural Research*, 21/2 : 157-168.
- SALMON, A. 1956. *André Salmon*. Paris : Pierre Seghers.
- . 1986. *Carreaux et autres poèmes*. Paris : Gallimard.

