

MARIA DARIO

ANDRÉ SALMON À LA CONFLUENCE DE LA LITTÉRATURE ET DU JOURNALISME

Du « lyrisme du quotidien » au poème-reportage

ABSTRACT: This article aims to study the creative interferences between the newspaper, considered as an aesthetical model, a textual support and a media vehicle and André Salmon poetic work's from *Les Féeries* (1907) to the after war poetical cycle (*Prikaz, L'Age de l'Humanité, Peindre*). After having sketched out the features of "lyrisme du quotidien" conceived in the first phase of his poetic work, I will focus more specifically on the great post-war epics, where Salmon develops a new poetic form, the "poem-reportage", capable of expressing "le climat instable de l'inquiétude universelle". The poème-reportage proposes a redefinition of poetry that, by accepting the risks of confrontation with the referential, gives it the means to reappropriate its function of privileged intermediary with the world.

KEYWORDS: André Salmon, XXth century Poetry, Reportage, Press.

Et s'il suffisait d'apprendre à lire les journaux pour être poète ?
(Caizergues 1979, 11)

Cet article représente une étape d'une recherche plus vaste consacrée aux échanges entre la poésie et la presse dans les premières décennies du XX^e siècle, surtout en relation à la « génération du journalisme » (Gojard 1989, 27), celle d'Apollinaire, de Cendrars et de Salmon, entre autres, qui non seulement ont pratiqué le journalisme mais l'ont intégré de différentes façons à leur œuvre (Dario 2016 ; 2017). En raison de leur compétence, la connaissance des valeurs qui orientent le fonctionnement de la vie littéraire, et de leur volonté d'innovation non seulement ils sont en mesure de comprendre les possibilités que le journal peut apporter à la création poétique, mais ce qui plus est, ils se montrent particulièrement sensibles à ces ressources.¹

¹ L'attitude à saisir les virtualités du ressort journalistique n'est pas liée exclusivement à la pratique du journalisme mais semble dépendre davantage de la disposition individuelle à l'innovation et des orientations du champ littéraire ; en effet pour une partie de cette génération le journalisme agit plutôt

Dans cette perspective, le cas de Salmon est particulièrement éclairant. Par leur intensité, par leur imbrication avec l'œuvre et par les effets qu'elles produisent sur sa réception les relations avec le journal représentent un aspect incontournable de son parcours artistique, comme le témoignent les recherches pionnières de Jacqueline Gojard (1985) et de Marilena Pronesti (1996a).² En m'inscrivant dans le prolongement des travaux de Marie-Eve Thérénty et de son équipe sur le XIX^e siècle,³ je m'intéresserai aux interactions entre l'œuvre poétique de Salmon et le journal, considéré dans sa dimension plurielle de matrice, de réservoir et de diffuseur de formes, modèles et pratiques d'écriture, susceptible de répondre aux enjeux de nouveauté et de modernité qui se sont imposés à la recherche poétique entre l'avant et l'immédiat après-guerre.⁴ Après avoir abordé la première production de Salmon et plus particulièrement *Les Féeries* qui, dans cette perspective, figurent comme un premier exemple de « lyrisme du quotidien », dans le double sens du terme, je me concentrerai sur le traitement du journalistique dans les grandes épopées de l'après-guerre (*Prikaz*, *Peindre* et *L'Âge de l'Humanité*), où Salmon met au point une forme qu'on peut désigner comme « poème-reportage », apte à saisir l'« inquiétude universelle » par l'exploration des virtualités poétiques du reportage, le genre journalistique le plus représentatif de l'entre-deux-guerres. En reprenant ainsi l'invitation de Dominique Combe à valoriser « le rôle évident que les procédés journalistiques ont joué dans la constitution des formes et des genres modernes de la poésie, – chez Apollinaire, Salmon, Soupault, Tzara » (2004, 135), j'espère contribuer, ne serait-ce que partiellement, à l'élaboration d'une poétique plus générale des relations entre la poésie et le journal au XX^e siècle.

1. Le lyrisme du quotidien (1905-1907)

Les premiers recueils de Salmon, qui débute avec *Poèmes* (1905), suivi par *Les Féeries*⁵ en 1907, offrent un point de vue exemplaire pour appréhender les relations entre la matrice médiatique et la poésie au début du siècle.

comme un repoussoir surtout en ce qui concerne la pratique poétique et l'exploitation des moyens formels, on pensera par exemple aux poètes fantaisistes (Carco et Derème, entre autres).

2 Jacqueline Gojard, infatigable animatrice des études salmoniennes, à qui mes recherches sont redevables de tous les points de vue, et Marilena Pronesti par la relecture du parcours journalistique de Salmon, surtout depuis la guerre d'Espagne, à l'origine d'un processus de marginalisation du poète de l'histoire littéraire qui a intéressé rétrospectivement même l'activité précédente.

3 Dans ce contexte je me limiterai à renvoyer à quelques ouvrages de référence : Thérénty et Vaillant (2004) ; Thérénty (2007) ; Kalifa *et al.* (2011) ; Aron et Gemis (2012).

4 Pour une approche des relations entre la poésie et le journal concernant Mallarmé et les avant-gardes historiques (futurisme, dada et le surréalisme) voir Suter (2010).

5 Les citations sont tirées de l'édition la plus accessible des œuvres poétiques de Salmon, l'édition collective de 1968, *Carreaux et autres poèmes*. Paris : Gallimard.

Michel Décaudin a souligné combien la nouveauté de la poésie salmonienne est liée, depuis ses tout premiers essais, à un rapport nouveau au réel qui, dans un champ poétique encore tributaire des formes et du répertoire de la tradition symboliste, représente une attitude originale, même en relation à la poésie contemporaine d'Apollinaire (1971, 219). On pensera à certaines lyriques de *Poèmes* (« La Rue », « Chanson marine », « Le poète au cabaret ») et surtout des *Féeries* (« Cirque », « La Pêche miraculeuse », « Makohoko Ier », « Rue Saint-Jacques ») qui apportent des solutions inédites au court-circuit entre l'art et la vie, la problématique au centre de la recherche poétique au début du siècle, à travers l'émergence d'un réel transfiguré poétiquement qui suscite l'encouragement des aînés tels que Jarry : « – c'est bien de vous engager comme vous faites allez c'est votre affaire, que de poursuivre en féerie le quotidien. Ah, le quotidien, la vie... la vie à pétrir » (Salmon 2004, 57-58).

Dans une lettre inédite au critique Jean de Pierrefeu, Salmon explicite ce projet séminal :

Je ne sais comment j'ai entamé la réconciliation [entre l'art et la vie]. Peut-être dois-je ma chance à ma doctrine – les gens de 1895 m'avaient poussé à en tirer un manifeste. Ne pas mettre la vie dans l'art mais restituer l'art à la vie.⁶

Une telle approche traduit non seulement une inclination personnelle mais, on l'a vu, une exigence du champ littéraire qui le prédispose, comme Apollinaire (Dario 2016), à envisager en termes de ressources les possibilités offertes par l'avènement du régime journalistique moderne, à la fin du siècle. En dépit des ambivalences qu'il exprime à l'égard du journalisme – « enfer » comme il l'affirme dans une lettre inédite à Doucet⁷ ou métier privilégié pour un poète (Salmon 2004, 396) –, l'intérêt du quotidien, considéré dans sa matérialité de support, réside surtout dans l'élaboration de nouvelles modalités d'appréhension et de représentation du réel (Thérenty 2007 ; Kalifa 2011 ; Vaillant 2011). Dans ce cadre je me limiterai à évoquer brièvement les traits du phénomène, à partir de l'évolution technologique du journal qui, depuis les dernières décennies du siècle, a affecté non seulement ses moyens de production mais aussi son organisation, son contenu et ses procédés d'écriture. À la suite de ces bouleversements, la matrice littéraire du journal – dont l'une des manifestations essentielles consistait en une fictionnalisation de la matière journalistique –, laisse progressivement la place au modèle informatif, caractérisé par la domination de l'actualité (Thérenty 2007, 11-46), transposée dans une écriture dépersonnalisée. La transformation rapide du journal, façonnée par l'impact des technologies de communication, telles que le télégraphe et les moyens de transport, sur le support écrit manifeste ainsi l'émergence d'un nouvel espace textuel, qui sera vu avant d'être lu. D'abord par l'importance accordée aux effets

⁶ Lettre inédite à Jean de Pierrefeu, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, n.a. fr. 14688 f. 58.

⁷ Lettre à Doucet du 17 août 1917, Bibliothèque Jacques Doucet, A-V-4- 7 122.17.

typographiques, ensuite par la tendance à l'exploitation horizontale de la page, signalée par l'apparition des titres bandeaux annonçant synthétiquement l'événement du jour, un élément qui brise l'organisation discursive du journal par la juxtaposition de textes dont la mise en page n'assure plus la succession mais la coexistence (Tétu 1990). Dès lors le quotidien moderne ne produit plus une vision linéaire et cohérente du monde, comme c'était le cas aux débuts de ce qu'il est convenu d'appeler l'ère médiatique, strictement associée au modèle littéraire (Vaillant et Thérenty 2001), mais vise à évoquer dans la page, perçue comme un plan, la perception simultanée des événements. Par le rapprochement sur le même support des points de vue discordants, des textes, des images de nature différente, le journal moderne ne propose pas seulement une vision fragmentée et hétéroclite du réel, l'effet de mosaïque, qui s'accorde avec la sensibilité moderne tout en la façonnant, mais il impose en même temps un nouveau mode de lecture (Durand 2003) et des pratiques d'écriture différentes.

On a souligné combien l'apparition de la littérature moderne, dont la visée « n'est plus de dire (en ordonnant son discours conformément aux commandements des Poétiques ou des Rhétoriques) mais de voir et faire voir le monde concret » (Vaillant 2011, 1524), est liée aux changements majeurs qui se sont produits dans le journal. Ainsi, dans le contexte de « la crise des valeurs symbolistes » – d'après le titre de l'ouvrage de référence de Michel Décaudin (1981) –, exprimant l'aspiration à un nouveau lyrisme qui parcourt tout l'avant-guerre, le journal a pu représenter, malgré les apories et les contradictions qui avaient déjà été soulignées par Mallarmé (Durand 2011), un réservoir de thèmes, de formes et de possibilités expressives. Si le traitement du réel, la mise à distance de la subjectivité, la discontinuité et l'hybridation sont des éléments constitutifs du journalisme moderne (Thérenty 2007), ils définissent également une orientation propre au lyrisme salmonien qui, entrevue dès *Poèmes*, commence à s'élaborer avec *Les Féeries*. Sous cet angle l'originalité de l'œuvre s'éclaire – « et nul n'a contesté, j'ai l'orgueil de l'écrire, que ce fût une nouveauté », souligne-t-il dans une lettre à Dominique Braga de 1920 (Jannini 1986, 321) –, et peut être lue comme un premier effort de mise en place d'un « lyrisme du quotidien », conçu comme un processus d'intégration des ressorts journalistiques à l'écriture poétique.

En développant des éléments déjà implicites dans certains poèmes du premier recueil (« La Rue », « Chanson marine », « Le poète au cabaret »), *Les Féeries* présentent l'émergence d'un réel multiple, transposé dans une dimension déréalisante, à travers les aspects complémentaires d'un exotisme banalisé (« Makohoko Ier », « Le Tzigane », « Cirque ») et d'un quotidien exploré dans les interstices de la marginalité sociale (« Rue Saint-Jacques », « Les Libellules », « La Marchande d'images », entre autres).

Composées pour la plupart de scènes, des « paraboles sarcastiques et dolentes »⁸, que le poète, narrateur au premier degré, est supposé avoir vues ou entendues, *Les Féeries* peuvent déjà être appréhendées comme une forme embryonnaire de « petit

⁸ Pierre Quillard, compte rendu des *Féeries*, paru dans le *Mercure de France* du 15 juin 1907 : 690.

reportage » , genre journalistique comportant des micro-récits évoquant le vécu à travers la posture du témoignage (Thérenty 2007, 260-270). Une telle attitude convoque également l'intertexte journalistique à travers le recours à des sous-genres tels que l'anecdote (« Rue Saint-Jacques », « Cirque »), la chose vue (« Makohoko Ier ») ou entendue (« La Pêche miraculeuse ») qui, bien que d'origine littéraire, avaient désormais été incorporés à l'esthétique journalistique dont ils représentaient un trait emblématique (Thérenty 2007, 22).

A travers ces éléments, *Les Féeries* développent d'autres aspects de contiguïté avec le journal, à partir du réalisme lexical, dans sa version triviale et banalisante, sur lequel s'élèvent par contraste des termes insolites, vieillis ou exotiques : « Makohoko premier, roi des Alioussas/est tout nu sur la plage. Il regarde la mer/Et pétune en silence » (« Makohoko Ier »). Ce rapport nominaliste à la langue, appréhendant le réel par la singularité de chaque être (Gojard 2008), n'est pas sans relation avec l'hétéroclite de la page journalistique qui juxtapose sur la même surface les réalités, même linguistiques, les plus diverses.

La tendance à la mise à distance de la subjectivité lyrique – via la médiation de la tradition poétique depuis Rimbaud et Mallarmé – représente un autre facteur de proximité avec le système journalistique, par le biais du dialogisme (« L'Assomption de Spiridon Spiridonowitch Marmeladoff »), du pluralisme énonciatif (« Les Pipes ») ou de l'impersonnalité du style présentatif : « C'est dans la petite voiture ronde et radoubée comme un ponton/.../ C'est la route incertaine, au loin point un village/.../ça n'est pas très intéressant » (« Le Tzigane »).

Le recours à un vers libre syntaxique dérythmé – autre élément original de l'œuvre – renforce l'effet de prosaïsme, particulièrement évident dans les cas où Salmon arrive à une poésie de la notation pure, évacuant le philtre littéraire :

Mister Clown assis sur son tambour
Fume la pipe,
Il est lugubre avec humour.
« Cirque »
La pipe au bec, un paysan traine
Un vieux cheval tout harnaché,
Une vieille en maugréant mène
Une chèvre blanche au marché.
« Les Libellules »
On dit que la Sardine
N'a pas donné cette année
Cela n'a rien de surprenant.
En effet ;
Pourquoi cet animal ne serait-il pas fait,
Comme tout le reste pour attrister les honnêtes gens ? (« La pêche miraculeuse »)

L'ensemble des *Féeries* est caractérisé par les dissonances, aussi bien thématiques (par l'autonomie des images et la juxtaposition du féerique et de l'ordinaire) que formelles (les inversions rythmiques dues à l'alternance des mètres et à l'emploi d'une diction prosaïque sous-tendue mêlant à la diction poétique), dans la réélaboration des matériaux poétiques hétérogènes et contrastants qui laissent entrevoir une esthétique de la discontinuité par le jeu combinatoire des éléments (Gojard 2008, 132). Or, non seulement la discontinuité est un élément constitutif du lyrisme moderne (Vaillant 2011) – on pensera à la lignée qui va de Rimbaud et Mallarmé jusqu'à Corbière, Laforgue et Jarry – mais elle est également le principe caractérisant la « mosaïque journalistique » (Thérenty 2007).

Ainsi n'est-il pas exagéré de prétendre qu'à travers l'exploitation de certains traits des *Féeries* associables à l'esthétique journalistique, qui rejoignaient des tendances à l'éclatement et à l'hybridation propres à sa pratique littéraire, Salmon a pu contribuer dès ses premières œuvres à l'élaboration d'un lyrisme nouveau qui se cherche dans la première décennie du siècle.

Cependant, malgré la reconnaissance de ses intimes, les poètes du Bateau-Lavoir, Apollinaire⁹ et Max Jacob, cet apport est méconnu dans le circuit poétique, qui identifie dans *La Vie unanime* de Romains (1908) – « la poésie de la possession du monde », pour reprendre l'expression de Décaudin (1980, 352) –, et dans les *Poèmes par un riche amateur* (1908) de Larbaud les œuvres susceptibles de mieux exprimer les aspirations de l'époque. On peut penser que ce n'est pas un hasard si Salmon met aussitôt de côté le projet d'un lyrisme dépersonnalisé et dépouillé qu'il avait conçu dans *Féeries* pour revenir avec *Le Calumet* (1910) à une esthétique plus traditionnelle, tant dans la relation à l'imaginaire qui la sous-microtend, que sous l'aspect formel, caractérisé par un retour à l'apparat lyrique conventionnel et au subjectivisme. Craint-il un effet de contamination entre le journalisme, qu'il commence à exercer depuis 1908, et son œuvre poétique (Dario 2001) ? Suite aux polémiques déclenchées dans l'avant-garde par sa dernière œuvre, interprétée comme un retour à l'ordre, Salmon s'insurge contre les intransigeants du modernisme (Guilbeaux et Romains) et stigmatise les dangers d'une poésie banalisée qui ne serait que l'expression éphémère du présent : « votre poésie 'immédiate' est toujours 'd'hier'. La belle gazette sera celle qui nous donnera les nouvelles de demain » (Salmon, 1910, 32).

Ainsi, il privilégie d'autres formes d'expression (le roman, la nouvelle et la critique d'art) et s'exclut de la compétition poétique déclenchée à la veille de la guerre entre Apollinaire, Cendrars, Barzun et Romains sur la simultanéité, le terme qui désigne pour les poètes contemporains la volonté d'être modernes et qui, comme l'ont montré de nombreux travaux, est étroitement liée au travail de réflexion et d'intégration des ressorts journalistiques (Cortiana 2010, Dario 2016, McGuinness 2019, entre autres).

9 Cf. notamment l'article d'Apollinaire (1991), « André Salmon », *Vers et Prose*, juillet-août 1908.

Lancé comme une provocation, l'appel pour une poésie apte à exprimer l'« actualité de demain », pour reprendre le titre d'une nouvelle de Cendrars,¹⁰ ne sera pas pour autant abandonné et contribuera à l'essor poétique de l'après-guerre.

2. Vers le poème-reportage

Dans une lettre à Max Jacob de décembre 1918, Salmon situe la phase de renouveau poétique qui venait de s'ouvrir avec *Prikaz* sous le signe du journalisme, dans un accord retrouvé avec « un André total journaliste confondu dans le poète » (Jacob et Salmon 2009, 50). Composé entre décembre 1918 et janvier 1919, sous l'impulsion de la révolution russe, et publié la même année, *Prikaz*¹¹ inaugure « la seconde époque des ouvrages poétiques d'André Salmon » – selon la postface à l'œuvre – qui se poursuit avec les publications partielles en revue de « L'Âge de l'Humanité » (*Littérature*, mars 1919) et de « Peindre » pour le numéro cubiste de *Valori Plastici* (février-mars 1919), qui paraîtront sous leur forme définitive en 1921.¹² À propos de ces œuvres il n'est pas déplacé de parler d'un véritable cycle poétique, conçu à la même époque et apparenté par un même projet créateur.

Jacqueline Gojard a souligné combien « l'expérience du journalisme et plus encore celle de la guerre font éclore dans les années 1919-20 une nouvelle esthétique. Elle commande le choix des thèmes, la pratique de l'écriture, les principes de la critique d'art » (1987, 60). Certes, des essais de transposition poétique des genres journalistiques préexistent chez Salmon, explicites, citationnels même ; on se référera par exemple au poème « Un reçu rose et le *Petit Journal* », publié dans *Les Ecrits français* en mai 1914 et reproduit dans *Le livre et la bouteille* (1920). Le texte se veut l'équivalent lyrique d'un collage cubiste créé à partir d'un intertexte journalistique, un *topos* du fait divers, « la malle sanglante » renfermant le cadavre d'une femme assassinée. Or, le traitement poétique dans un ton badin de la chose vue journalistique (« La petite Rose repose/dans une malle à la consigne, /et l'homme attend qu'on lui en signe/le reçu sur un papier rose ») par les formes conventionnelles (quatre quatrains rimés) apparaît surtout comme un exercice sur des enjeux (l'exploitation des ressorts du quotidien) au centre de la recherche poétique contemporaine chez Marinetti, Apollinaire, Cendrars, Max Jacob. En revanche, dans le cycle de l'après-guerre la relation avec le journal sera à l'origine d'une forme novatrice, le poème-reportage, à partir de *Prikaz*, en ouverture du cycle, qui représente, à bien des égards, la matrice et le manifeste poétique du nouveau lyrisme salmonien.

10 Cendrars (2003) [1937]. *Histoires vraies* in *Œuvres complètes* 8. Paris : Denoël.

11 Publié par La Sirène.

12 *L'Âge de l'Humanité* (1921), publié par la Nouvelle Revue française et *Peindre* (1921) par les éditions de la Sirène.

2.1. L'âge du reportage

La guerre a profondément redéfini l'image du journal auprès de l'opinion publique ; associé à la propagande et au bourrage des crânes, il a perdu son innocence, qu'il devra reconquérir en disant le monde autrement. L'entre-deux-guerres sera l'âge d'or du reportage (Aron 2012), centré sur la relation directe entre le lecteur et le journaliste qui par son vécu se fait garant de l'authenticité de ce qu'il a vu, écouté et écrit. Dès lors on assiste au glissement du terme « reportage », qui encore à la fin du siècle désignait le genre journalistique le plus bas et méprisé, vers un statut prestigieux, attirant des écrivains illustres.¹³ En témoignage, non sans quelque ambivalence, Salmon lui-même qui deviendra reporter au *Matin* à partir d'avril 1919.

J'ai laissé les rubriques de luxe [la chronique d'art] pour le grand reportage. Je ne me dis pas aujourd'hui qu'il eut été bien naïf de désertier quand le reportage longtemps décrié commençait d'être tenu, par tant d'autres, pour un authentique genre littéraire, quand tant d'écrivains, voire des académiciens ou candidats bien assurés de l'immortalité, se disputaient les missions de l'envoyé spécial. Il me suffit d'enregistrer. (2004, 717)

Pour comprendre les « bénéfiques », pour reprendre les mots de Salmon, qu'un écrivain et surtout un poète pouvait espérer tirer du reportage, il faut considérer les traits distinctifs du genre qui par son statut ambigu et sa nature hybride représente un espace de rencontre privilégié entre le journal et la littérature.

Le *Dictionnaire des médias* (Balle, 1997) définit le reportage comme un « genre journalistique où le journaliste couvre un événement occasionnel sur place et le rapporte comme témoin direct. » La posture de témoignage,¹⁴ associée à la recherche de l'information authentifiée, représente ainsi l'élément distinctif du reportage où le récit subjectivisé du reporter tend à remplacer l'impersonnalité journalistique, valorisant la relation directe avec le lecteur qui demande « à voir de ses propres yeux », comme l'écrit Mallarmé (2002, 467),¹⁵ et auquel « le reporter, sans préoccupation de doctrine, sert d'équivalent sur le terrain des événements » (Durand 2011, 1013). Jacques Fontanille a montré comment, à travers l'instance authenticatrice (« je l'ai vu, donc c'est vrai »), il s'opère dans le reportage un passage de « la rationalité 'pratique' et d'un mode discursif inférentiel et référentiel » [caractérisant le modèle informatif du journal] à « une rationalité 'mythique' et à un mode discursif analogique et réticulaire » [prédominant dans le discours littéraire] (2001, 87). « Limite non frontière de la littéralité, le reportage se tiendrait ainsi au seuil de la vision artiste, dans la saisie impressive qui le préfigure » (99). Cette ambiguïté est confirmée aussi du point de vue générique, par l'origine et la nature hétéroclite du reportage, « fourre-tout du journalisme » qui, comme souligne Myriam Boucharenc, « n'a cessé de se construire en absorbant et en remaniant d'autres

13 Cf. Boucharenc 2006 ; Tassel 2008 ; Aron 2012.

14 J'adapte ce terme de Meizoz (2007).

15 Mallarmé (2002, 467).

genres, journalistiques et littéraires : le récit de voyage et le roman mais également la biographie et l'autobiographie » (2006, 9). En effet, la littérisation, liée aux procédés de mise en forme expressive, est un élément indispensable au reportage, « nécessaire à dire l'indicible et à donner l'équivalent vraisemblable de l'évènement » (Thérenty 2007, 326) ; elle concourt également à une fonction majeure dévolue au genre dans la politique journalistique, celle « d'emmener le lecteur hors de son quotidien » (Odaert 2010), grâce à l'effet de dépaysement qu'elle est censée susciter et qui procède d'une expérience tant formelle – l'écriture – que physique – le déplacement dans un ailleurs spatial ou social. Le reportage apparaît ainsi comme un support transgénérique, en double postulation entre « la littéralité (la soumission à l'évènement, à la 'chose vue') » et « la littérité (la soumission de l'évènement à la 'chose écrite') » (Boucharenc 2006, 2).

Dès lors, il n'est pas étonnant que les poètes se soient intéressés au potentiel littéraire du reportage. Pour McGuinness (2019) une attitude de reportage – par l'insertion du vu et du vécu – caractérise déjà certains poèmes de Cendrars (et plus particulièrement *La Prose du Transsibérien*) et d'Apollinaire (« Zone ») sans aboutir, il me semble, à une véritable poésie de l'évènement propre au genre journalistique. Il appartenait proprement à Marinetti, infatigable explorateur des ressources de la presse, de créer une première forme de reportage en prose poétique avec « La bataille de Tripoli » pour *L'Intransigeant* (25-31 décembre 1911),¹⁶ « le premier récit d'une bataille moderne vécue et décrite par un poète » – d'après les notes de la rédaction. Il exprime la saisie sur le vif de l'évènement dans un langage tendant à restituer la perception totalisante du vu et du vécu, une attitude qui sera développée ultérieurement dans *Zang Tumb Tuum* (1914) par l'abolition du discours linéaire et le recours aux procédés expressifs phonétiques et visuels, à travers la technique mot-libriste (Cortiana 2001 ; Suter 2010). Du journal au livre le reportage se fait poésie et Marinetti inaugure la circulation entre les deux genres sous le signe d'une écriture nouvelle intégrant la composante phonique et la dimension topologique de la page.

Or, dans la redéfinition des valeurs littéraires depuis la guerre, qui a remis en cause le principe d'autonomie du circuit poétique, la vision autotélique à l'origine de la surenchère expérimentale qui s'était déclenchée à la veille du conflit autour des recherches simultanéistes,¹⁷ le reportage est appelé à jouer un rôle différent, celui de rétablir « une nouvelle alliance entre la littérature et le vécu »,¹⁸ surtout par la valorisation de la fonction de témoignage.¹⁹ Ainsi devient-il non seulement un domaine

16 Dans les *Souvenirs sans fin* Salmon s'exprimera ironiquement sur le reportage de Marinetti, déplorant cet usage incongru, à des fins personnels, du moyen journalistique (2004, 424).

17 Cf. la lettre d'Apollinaire à Soffici du 26 mars 1918 : « ici tout ce qui est dit d'avant-garde est mal vu » (1966, 777).

18 Paul Morand à propos des Conquistadors de Malraux, cité par Eliane Tonnet-Lacroix (1993, 28).

19 Pour McGuinness les poèmes de guerre d'Apollinaire et *La Guerre du Luxembourg* de Cendrars relèvent déjà du reportage poétique (2019).

d'expression privilégié pour les prosateurs mais aussi un véritable terrain de confrontation pour les poètes, comme le suggère Pascal Durand en évoquant « l'influence incontestable » du reportage sur la poésie moderniste à propos de Cendrars, Mac Orlan, Malraux, Butor (Durand 2011, 1024).²⁰ En restituant Salmon à cette lignée de la modernité poétique, qui représente une orientation divergente en relation aux tendances qui s'affirmeront par le surréalisme, on soulignera comment dès 1918 le reportage – avant même de devenir une pratique journalistique quotidienne²¹ – est un laboratoire d'écriture pour le poète, à travers lequel, en explorant des éléments déjà entrevus dans *Les Féeries*, il peut réinventer son souffle lyrique. Cette attitude se traduit dans l'élaboration du poème-reportage, genre-valise pourrait-on dire, fondé sur l'appropriation et la réélaboration poétique des traits caractérisant le reportage journalistique (la focalisation sur l'évènement, sa captation sur le vif à travers la dimension expérientielle, la posture de témoignage), selon une tendance à l'hybridation des formes qui non seulement est, on l'a vu, propre à ce genre journalistique, mais qui est également un attribut de l'esthétique salmonienne et, plus en général, du groupe de la « Rue Ravignan » (Gojard 2001).

2.2. Le poème-reportage : mode d'emploi

Premier poème conçu après l'apparent silence poétique de la veille de la guerre,²² *Prikaz* joue, on l'a dit, une fonction modélisante auprès des autres ouvrages du cycle, qui justifie l'attention privilégiée qu'on lui a réservée, à partir de la postface, figurant dans la première édition de l'œuvre, parue en 1919 aux Editions de la Sirène, mais qui ne sera pas reproduite dans les publications ultérieures.²³ Véritable microcosme péritextuel, elle convoque le mode d'emploi du texte, à l'œuvre, avec les spécificités qui leur sont propres, dans les autres poèmes du cycle.

La référence au reportage, genre fusionnel avec l'évènement dont il se doit de rendre compte, est explicitée par l'écriture dépersonnalisée, articulée en points scandés à travers des notations sèches et concises évoquant le style télégraphique – un aspect paradigmatique de l'écriture journalistique – par laquelle, en recourant au langage injonctif des *Prikaz* – ordre du jour dans la révolution russe (on pensera au célèbre arrêt n. 1 de Péetrograd) –, l'auteur revendique le caractère inaugural, révolutionnaire même de l'œuvre, en opposition au « vieux lyrisme » :

Ce poème est le premier de la seconde époque des ouvrages poétiques d'André Salmon.

20 « Si l'influence du reportage sur le roman 'moderniste' ne fait pas de doute, comme l'ont montré nombre d'études, la relation avec la poésie moderniste sera incontestable » (1024).

21 Collaboration non signée pour le *Matin*.

22 Voir la lettre à Max Jacob déjà citée (Jacob et Salmon 2009, 50).

23 Elle est reproduite dans l'édition collective *Carreaux et autres poèmes* (1986, 272-273).

...

PRIKAZ est un premier essai de poésie substituant aux saisons du vieux lyrisme le climat instable de l'inquiétude universelle.

Il relève d'un art esquissé en des essais anciens déjà (*Les Féeries* – 1907 – et d'autres) restituant l'émotion à l'impersonnel ; un art tendant encore à créer chaque chose par sa description verbale.

Ce lyrisme nouveau, déjà entrevu, comme il le précise, dans *Les Féeries*, est situé en relation aux pôles du reportage et de la poésie. D'un côté par la tendance à restituer oxymoriquement « l'émotion à l'impersonnel », évoquant explicitement la posture du témoignage, censée donner voix – l'émotion – à l'impersonnalité de l'information : c'est le principe même de l'écriture empathique, participative du reportage (Thérenty 2007, 321), qui la distingue des autres genres journalistiques, tout en préservant l'impartialité de l'information (« délibérément rejetée toute intention d'absoudre, glorifier, condamner »). De l'autre, par le pouvoir proprement créateur de la « description verbale », apte à conférer une dimension concrète aux inventions de l'imaginaire (Gojard 1987), en accord avec les procédés de littérisation du reportage.

Dès lors, l'exploitation des virtualités poétiques de l'évènement par « l'acceptation d'un fait sur le plan du merveilleux » – une attitude qui renoue avec le projet de transfiguration lyrique du réel ébauché dans la phase précédente – permet d'attribuer une nouvelle fonction à la poésie, susceptible de concurrencer l'actualité journalistique :

PRIKAZ : traduction du sentiment transmis par les inconnues plus fortes qu'aucune « information » de l'évènement le plus poétique de ce temps, la révolution bolchevik.

L'organisation textuelle, modulée par énoncés minimaux juxtaposés paratactiquement, produit une fragmentation discursive qui, associée aux discontinuités typographiques, évoque métaphoriquement la fracture historique au centre du poème. Ainsi, le projet d'un cycle qui réinvente le poétique en se cherchant dans le réel, est situé par l'invention d'une forme susceptible d'incarner « la réalité brute dans sa singularité » (Gojard 1997, 40).

2.3. Poétique du poème-reportage

Le poème-reportage, forme ouverte se déclinant à travers les possibilités diverses du poème épique dans *Prikaz* et *L'Âge de l'Humanité* et du poème critique dans *Peindre*, peut être appréhendé comme la saisie poétique d'un évènement ou d'une expérience majeure – la révolution russe pour *Prikaz*, la crise de la conscience après la guerre pour *L'Âge de*

l'Humanité, la révélation de l'art en tant que *poïein*, acte créateur²⁴ pour *Peindre* –, ressortissant généralement à l'actualité (*Prikaz* et *L'Âge de l'Humanité*), une dimension qui peut éventuellement être dépassée comme dans le cas de *Peindre*, embrassant un horizon artistique transtemporel. Perçus comme une césure par l'opinion publique,²⁵ ces événements sont doués d'une poéticité intrinsèque, comme le souligne Salmon dans la postface à *Prikaz*, et consistant précisément dans l'attitude à interpeller la *Weltanschauung* en vigueur.

« Et nous sommes les hommes nouveaux de la nouvelle guerre » (*Prikaz*)

« Cela c'était avant la guerre/ Et les premières automobiles, /C'était hier, c'était naguère quand les peintres étaient habiles. » (*Peindre*)

« Spectateurs de vos funérailles/ Qui sont celles des hommes qui nous fûmes hier » (*L'Âge de l'Humanité*)

A l'instar du reportage, associant la recherche de l'information au déplacement dans un ailleurs spatial, social ou métaphorique, le poème peut se situer aussi bien dans une dimension exotique –, c'est le cas de *Prikaz* –, que dans un contexte plus ordinaire mais associé à un aspect marginal ou marginalisé de la société, comme dans l'enquête de terrain ; il a pour but alors de faire découvrir une réalité cachée ou ignorée de la contemporanéité (*L'Âge de l'Humanité*). *Peindre* adopte une perspective encore différente en ce qu'il se présente comme un parcours épiphanique et didascalique à la fois dans les contrées métaphoriques de l'art où s'invente le mythe de la peinture moderne. De manière analogue, les poèmes renvoient à une perception expérientielle de l'évènement convoquant la posture du témoin, censé avoir vu et entendu les faits personnellement (*L'Âge de l'Humanité*, *Peindre*) ou indirectement, comme dans *Prikaz*, par la médiation des sources journalistiques, revivifiées par les souvenirs de jeunesse du poète à Saint-Pétersbourg,²⁶ une attitude convoquant l'intertextualité du reportage (Thérenty 2007, 321).

Cependant, la mise en récit de l'actualité authentifiée propre au genre journalistique se traduit dans les poèmes par le biais d'un travail de déconstruction du rôle hypertrophique accordé au « je-reporter » (Jongeneel 2014, 4), en tant qu'instance énonciative première, à travers la mise à distance de la subjectivité lyrique. A partir des différents degrés d'imbrication entre le réel et l'invention et de la posture adoptée par le poète en relation à l'évènement évoqué, dont il est le narrateur, le témoin (*L'Âge de l'Humanité*, *Peindre*), parfois même le complice (*Peindre*), de différentes stratégies sont mises en œuvre.

24 Résumé dans le programme poétique de l'œuvre : « Peindre !/ C'est plus que voir, /Peindre c'est concevoir ».

25 Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que le cubisme fut même l'objet d'un débat parlementaire.

26 Voir *infra*.

Dans *Prikaz*, organisé en sections (I-XV) de longueur inégale, le poète se retire apparemment de la scène textuelle pour laisser les événements émerger d'eux-mêmes, à travers la succession paratactique des scènes, des images, des voix juxtaposées de la révolution, auxquelles il cède l'initiative discursive, directement liée à la fonction de témoignage, et, en partie, son rôle de narrateur. Il devient alors une sorte de *reporter implicite*,²⁷ perceptible parfois à travers les interpellations et les allusions (« ce que vous avez de mieux à Paris ce sont vos barbeaux » VI ; « Vous ne voudriez pas qu'ils se fassent casser la tête pour la France » IX), censé garantir l'authenticité et la mise en place de la narration, qu'il introduit (I) et clôt (XIV-XV) dans la modalité de l'impersonnalité énonciative. Mise en situation et véritable emblème du poème, l'ouverture de *Prikaz* manifeste ainsi la « disparition élocutoire du poète », relégué à l'arrière-plan par le discours dépersonnalisé « qui cède l'initiative aux mots », pour reprendre Mallarmé²⁸ et aux images :

Innocence du monde.
Quand l'arbre de science avec da pomme ronde
Est un arbre de mai
L'Arbre de la Liberté
...
L'Ermitage est en feu, le Musée d'Alexandre
Réchauffe son deuil à ses cendres
Et l'étudiant aux trop longs cheveux
Coiffé d'une casquette verte à turban bleu
Tout à la fois soldat, juge, consul et bourreaux
A la langue ardente offre la librairie de Diderot.
Prikaz I

L'authenticité du récit est alors garantie par l'insertion de voix intra-diégétiques commentant les faits dans l'alternance des points de vue hétérogènes :

Voix d'un professeur en chaire à l'Université
Au-delà de la Bourse et du port, sur l'autre rive :
« Aucun auteur ne peut citer
Aucun cas constaté de démence collective. »
Voix d'un cosaque du Kouban tourné du côté de la Mecque :
« Ce qui est écrit arrive. »

Comme dans l'ouverture, dans les sections successives (II-XIV) l'initiative énonciative est assumée tour à tour indirectement par le reporter implicite (« Son talpack en poils de tapir/Et son macfarlane d'Angleterre/Sa chemise sale en zéphir, » II)

27 Sans entrer dans le débat sur la notion d' « auteur implicite » élaborée par Booth (1961), je me limite à calquer le terme sur celui de « narrateur implicite », désignant un narrateur à qui attribuer les éléments textuels impliquant la perception ou la voix, quand le récit n'a aucun narrateur identifiable.

28 Mallarmé, « Crise de vers » (2003, 366).

ou par de différents actants de la révolution, dans la modalité collective (« Nous apportons au monde un nouvel évangile ») ou interpellative sous-entendant, on l'a dit, la présence silencieuse du reporter :

Comment voulez-vous que l'on vive
Avec trente-huit roubles par mois
Quand il faut tous les jours du bois
Au moins un hareng et de l'eau-de-vie
Un peu de cacha, du pain noir
Et payer la chambre à Pacha Yefimowna
Le journal et les livres
Qu'on doit toujours racheter
Plus cher qu'on ne les a vendus ?
Prikaz II

Parfois le fragment peut se présenter sous forme d'un énoncé rapporté par témoignage interposé (V, VI, VII, VIII, X), par le discours indirect libre, à travers l'interpolation des scènes alternant le récit et le discours :

La vieille au fichu noir arrive de si loin
Pour offrir au tyran ses pleurs et sa supplique
Puisque le maître est mort qui d'elle prendre soin ?
On lui décernera la couronne civique
Et son linceul sera payé par la République.
Prikaz II

Resurgissant derrière les différents énonciateurs, le reporter implicite est parfois convoqué en tant qu'allocutaire du discours et intégré au récit par la modalité détournée de l'allusion autobiographique :

Vous avez eu une fois une espèce d'attaché d'ambassade
A Saint-Pétersbourg
Qui se croyait plus fin que les autres parce qu'il ne savait pas
faire de calembours.
Prikaz VI

Dans d'autres scènes où le reporter est également pris en cause, résonnent, à travers les procédés autocitationnels (VI), les voix du monde littéraire de l'avant-guerre, les amis et les relations du poète, telles qu'Apollinaire (« Zone » et « Arbre »), Dalize (*via* l'« Odelette chinoise » du *Calumet*), Cendrars, entre autres. L'attitude autoréférentielle, composant un autoportrait en mosaïque du poète-reporter, exhibe ainsi le régime d'intertextualité « explicite, voir citationnelle » du reportage où l'effet de réel est le résultat d'un processus de stratification entre le factuel, le journalistique (la chose vue ou entendue) et le littéraire (la chose lue ou écrite) (Thérenty 2007, 321).

Nous n'attendons pas grand'chose de toi
 Que nous avons admis
 Dans la chambre de nos conseils en ami.
 ...
 Tu as écrit sur l'Amérique
 Un gros bouquin de leçon de choses,
 Tu t'es intéressé aux nègres,
 Tu as trouvé la Chine pittoresque
 Et tu fus même poète une heure au télégraphe de Formose.
 Tu crois à la fois au progrès, au pittoresque et à un univers intéressant
 ...
 Va donc leur télégraphier ça à tes patrons, mais fais ton prix !...
Prikaz XIII

La prolifération des discours et des points de vue qui est un trait de l'écriture salmonienne dans la prose, particulièrement évident dans *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau* (Gojard 1998) et, en partie, en poésie (Dario 2000), rend ainsi sensible l'effet cacophonique produit par l'éclatement de l'unité discursive du poème et la succession chaotique des événements dont le reporter se doit de rendre compte auprès du lecteur. Or, la polyphonie est un trait associé, d'après Bakhtine, au renversement carnavalesque du monde (1970 ; 1978), un phénomène qui, comme le montre d'une façon exemplaire *Prikaz*, sembla trouver sa réalisation exemplaire dans la révolution russe.

La reformulation des fonctions de narration authentifiée du reporter est à l'œuvre également, avec des distinctions, dans *L'Âge de l'Humanité* et *Peindre*.

L'Âge de l'Humanité, organisée en sections numérotées (1-24, chiffre symbolique scandant les heures d'une temporalité nouvelle), annonce en ouverture, à travers le dédoublement énonciatif convoquant sur le mode intertextuel la poésie d'Apollinaire (« Zone », « La petite Auto », « La Victoire »), le dépassement du vieux subjectivisme lyrique et l'avènement d'une autre ère :

Parti en guerre au cœur de l'été
 Vainqueur au déclin de l'automne
 Titubant d'avoir culbuté des tonnes
 Et des tonnes
 D'explosifs sur le vieil univers patiemment saboté,
 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.
L'Âge de l'Humanité 1

La succession des scènes surgissant autonomes, des instantanées associées à des expériences marquantes de l'après-guerre – telles que la grippe, l'armistice, la célébration en hommage à Jaurès de l'avril 1919 (SSF, 714) –, laisse entrevoir dans les flux immersifs des discours l'émergence d'une conscience collective :

A 2 heures 30 rendez-vous des Sections et des Groupes, Place du Trocadéro

Qui n'a pas son églantine ?

Achetez-moi la vôtre citoyen

En voici une bien coquette pour la citoyenne !

Et quelle journée !

L'Âge de l'Humanité 15

Dans *Peindre* le poète, caché derrière le jeu d'interpellation croisé avec les poètes (Max Jacob, Apollinaire) et les peintres du présent et du passé (Picasso, Braque, Modigliani mais aussi Léonard, Tintoret, Manet ...), fusionne avec la voix d'un reporter supersubjectif qui parle au nom d'une génération d'artistes et d'écrivains, les protagonistes de la peinture et de la poésie nouvelles :

Et toi !

Et ton rire,

Ô notre Braque

[...]

Ô notre jeunesse

Gageures tenues

Et paris gagnés

Nos heures perdues

Ô jeunes années !

...

Ô mondes élargis de nos sages ivresses

Ô patries tirées du néant

Ô rue des Abbesses

Ô rue Ravignan

Comme dans le reportage, dans les poèmes il ne s'agira pas de dire mais de faire voir et entendre l'évènement par la chose vue et entendue (Thérenty, 2007), sous-genres journalistiques où la parole, à travers la présence non déclarée d'un témoin – le reporter –, donne au lecteur l'illusion de voir immédiatement sous ses yeux, d'entendre et de percevoir avec tous les sens les faits et les émotions qu'ils suscitent:

Tremblant d'être surprise la dactylo se farde.

Le salon aux vingt glaces, plein de toiles fendues

S'emplit d'une terrible odeur de rat crevé.

C'est l'odeur de cette eau qui coule

Sur les faces des excellences plus qu'à moitiés pendues ;

C'est la Peur même qui pue

Ainsi que pue l'Enfer,

Ils portaient la clé d'or, à droite, sur la fesse,

Un enfant les tourmente avec sa clé de fer

Pajaloutza ! ... c'est le moment, Votre Haute Noblesse !

Prikaz II

A Péetrograd, à Moscou

On suspend- ainsi ferait un goinfre d'une serviette tachée de
vin à son cou –
De vastes toiles futuristes
A ces balcons où s'effondrait pour mentir à ses peuples, le Tsar.
A Berlin, à Munich, sur le Rhin, les ouvriers communistes
Apprennent de nos anciens élèves de Montparnasse
A considérer la Révolution comme un des beaux-arts.
L'Âge de l'Humanité 13

Dans *Peindre* la chose vue coïncide avec l'évocation des tableaux dans une
superposition frénétique signalant la simultanéité perceptive chère à l'esthétique
cubiste :

Tendre enseigne suspendue aux portes du tombeau
Un gros poisson volant s'engouffre sous une arche
Du Pont Mirabeau
La ville dresse ses millions d'étages
Que le fleuve pénètre ainsi qu'un boulevard.
...
J'ai décrit pour l'accordeur aveugle ce tableau de Survage.

Si le reportage journalistique apparaît comme une « *construction subjective*, cherchant
à endiguer la polyphonie des discours par le palimpseste des regards » (Boucharenc
2006, 4), la subjectivité du poème se manifeste plutôt dans la perspective excentrique
que le poète-reporter adopte sur les événements, à partir de la fresque révolutionnaire de
Prikaz, focalisée sur les épisodes marginaux, les comparses, le détail hypertrophique,
aptes à restituer, par un regard hiérarchiquement inversé, l'émergence chaotique d'un
monde à l'envers. En témoigne l'épisode emblématique du train qui « roule au hasard »,
pressé d'arriver « nulle part » :

Le train sans direction
Le train sans horaire,
Le train mené par un étudiant fou qui poursuite ses études
Dangereusement
Prikaz IX

Aussi bien dans *L'Âge de l'Humanité* (6) des destins exemplaires émergent à travers
la perception confuse de la conscience collective : l'oculiste enrichi, la fille morte de
grippe, le fantassin amputé.

Enfants, voici le grand frère
Dans la voiture du petit frère !
Il faut pousser fort, il est lourd
Bien qu'on ait coupé les deux jambes au beau fantassin

Dans *Peindre* la révélation de l'art moderne se réalise par la succession des scènes où coexistent l'anecdotique et les énoncés didascaliques :

Un kiosque rose de Dufy
Suffit
A receler le merveilleux, le miel de l'outre-ciel ;
Une nature morte de Derain m'offre le pain et le sel
Et l'on doit estimer à son prix le courage
De ce peintre peignant rode un sombre personnage
Tenant dans un JOURNAL tout le réel
Et l'éternel.

La valorisation du détail, devenu l'aspect emblématique, porteur de sens de l'ensemble, collabore à l'effet d'une perspective éclatée, par la superposition des plans effaçant toute distinction entre le centre et la périphérie.

Ces effets déréalisants sont accentués à travers la mise en forme des œuvres par le montage, accentuant les discontinuités. L'effet de rupture est évident depuis l'organisation modulaire des poèmes en sections fragmentées, qui peuvent être ultérieurement morcelées. Cette distribution souligne non seulement la vision prismatique sous-jacente des poèmes mais aussi la structure discontinue inscrite dans le genre du reportage, où l'écriture subit un processus de parcellisation en épisodes soumis à la périodicité et au formatage du dispositif journalistique. Cette logique, rejoignant une tendance propre à l'écriture salmonienne, inspire la structure du poème qui, s'opposant à la linéarité du récit factuel, est régi par la représentation démultipliée de l'espace et du temps, réalisée par l'esthétique combinatoire de la mosaïque journalistique, à travers le brouillage, l'interférence et la dissonance, érigés en principes poétiques majeurs. Le flux de scènes se succédant dans un ordre apparemment anarchique tend ainsi à renforcer l'effet d'un déroulement confus des événements dont il est impossible de saisir l'ordre et la signification. Le recours au collage et à l'assemblage est particulièrement sensible dans *L'Âge de l'Humanité* (16) où le texte mime le décousu des reportages cinématographiques des nouvelles,²⁹ intégrés avec les scènes de la projection des films où l'actualité se fond avec l'invention, annulant toute distinction entre le factuel et l'imaginaire :

Funérailles de Mounet-Sully
La nuit se fait quand Miss se glisse au lit.
...
Louise Michel éclipse Paulus
Paul Bert rapport le Tonkin dans son chapeau
Victor Hugo mourant tué par un vélocipède

29 On se rapportera à la section 16, consacrée au cinéma (« Je n'écris de vers plus que pour le Cinéma »), conçue en écho à l'« Écrit sur la SAF » de Max Jacob, hommage parodique à Fantômas, publié dans le dernier numéro des *Soirées de Paris*, 26-27, juillet-août 1914.

La simplification de la syntaxe par le style direct, le présentatif, la construction nominale ou l'énumération évoque l'essentialité discursive associée aux modalités de diffusion des reportages, dictés au téléphone ou transmis par fils télégraphiques, à l'origine du style reportage :

L'exil
Un duel
Le meurtre d'un sergent de ville
Londres, Lambessa, une chaire à Genève, un lopin à Constantine
On était saint à bon marché
L'Âge de l'Humanité 1

Si par ces stratégies de réinvention des ressorts du reportage, les poèmes réalisent une mise en forme esthétique du réel, la fonction proprement poétique de l'œuvre est soulignée par les rappels phonétiques, les rimes et les assonances, les jeux des mots, les parallélismes établissant dans la variation des mètres et des vers une cohérence interne à l'œuvre, comme le suggère l'ouverture de *Prikaz* :

Quand Adam adamite a vendu ses habits
Pour être Adam
...
Innocence du monde
Lorsque la pomme ronde
Crépité
Mélinite, cheddite, dynamite, ypérite,

L'organisation rythmique du poème ne répugne même pas aux clichés (« Jours anciens que le vent en cette nuit emporte/Une feuille morte/Fuit comme une fille/*Deci, de-là, / Deuil et gala* » – *L'Âge de l'Humanité* 2) ou de faire sienne la redondance cacophonique de la matière journalistique, employée en guise de rappel liturgique comme dans cette toponymie parisienne :

Saint-Placide
Priez pour nous
Saint-Germain-des-Prés
Priez pour nous
Saint-Denis
Priez pour nous
L'Âge de l'Humanité 3

Ces éléments rendent ainsi visible le pouvoir de la parole poétique apte à restituer une dimension artistique au référentiel par la remotivation du signe.

Le poème-reportage peut être considéré comme le point d'arrivée du parcours d'exploration des ressorts créateurs du journal entrepris depuis *Les Féeries*. Grâce à l'élaboration d'une forme qui résume et définit à la fois les traits de son œuvre multiple,

Salmon a pu recomposer les différentes facettes de son parcours protéiforme de poète, de narrateur, de journaliste, de critique d'art – c'est dans ce sens, il me semble, qu'il faut lire le cycle de l'après-guerre, ainsi qu'il le suggère dans la lettre citée à Max Jacob.

Par son statut hybride, par ses composantes hétéroclites, par sa disponibilité à intégrer les expressions les plus diverses, le poème-reportage interroge non seulement le rapport avec les autres genres littéraires, un aspect qui est au cœur de l'œuvre salmonienne – avec la prose notamment (on pensera au *Manuscrit trouvé dans un chapeau*) –, mais aussi la relation avec les pratiques journalistiques, une piste encore à creuser. En même temps, par l'appropriation et le détournement des virtualités poétiques du reportage, le poème-reportage propose une redéfinition du poétique qui, en acceptant les risques de la confrontation avec le référentiel, lui donne les moyens de se réapproprier de la fonction d'intermédiaire avec le réel, désormais exercée par le quotidien. A l'image du *Portrait de Monsieur X* de Derain évoquée dans *Peindre*, Salmon s'efforce ainsi de tenir dans son lyrisme du quotidien « tout le réel/Et l'éternel ». Dans ce but il met au point une écriture qui, à l'instar du reportage, peut être définie comme « démocratique », « empathique » et « cathartique » (Thérenty 2007, p. 321). « Démocratique », car elle tend à une relation immersive à l'évènement par l'effacement du rôle prééminent accordé au reporter au profit de la valorisation des voix et des points de vue internes au récit. « Empathique », en ce que, à travers les stratégies énonciatives, le recours à la chose vue et entendue, la mise en place d'une perspective éclatée, elle s'efforce de reproduire les effets troublants d'une réalité déroutante, privée de repères axiologiques. « Cathartique » par sa capacité à transcender les émotions discordantes évoquées par les évènements en une forme de purification collective – la fonction originale assignée par Aristote à l'œuvre d'art –, ici exemplifiée par le refrain de l'ouverture de *Prikaz* :

Innocence du monde,
Innocence !
Innocence !

Ainsi, si « nul n'échappe au journalisme », il appartient véritablement à Salmon de renverser le jugement de Mallarmé qui opposait le poète de l'actualité au reporter, en recomposant lyriquement la fracture que l'auteur de *Divagations* avait établie entre la « Littérature » et l'universel reportage (2003, 678).

Dès 1919, les poèmes-reportage de Salmon inaugurent une orientation qui représente l'une des voies possibles du lyrisme de l'après-guerre, avec Cendrars (notamment *Feuilles de routes*, 1924) et Mac Orlan (les recueils des *Poésies documentaires complètes*, composés entre 1919 et 1925) entre autres, mais qui s'avèrera divergente dans le contexte de l'affirmation du surréalisme qui subvertira le rapport esthétique entre la poésie et le journal en faveur d'une révolution éthique (Suter 2010).³⁰ Ce n'est pas un

³⁰ Elle ressurgira chez Jean Follain (Parent 2006).

hasard si les *Souvenirs sans fin* troisième époque, marqués par l'amertume d'un deuxième après-guerre difficile, doutent de cette expérience, en arrivant même, pour McGuiness (2019, 381), jusqu'à la dénégation.

Le reportage peut-il vraiment, avec le reste, alimenter une poésie fondée sur le réel à transposer ou si la miraculeuse tyrannie poétique sauve des misères du reportage le poète devenu journaliste ? (Salmon 2004, 740)

Si l'ambivalence de ces propos est indubitable, on ne peut pourtant ignorer qu'en poésie, règne de l'oxymore, les opposés se (con-)fondent et le recyclage lyrique du reportage entrepris dans le cycle de l'après-guerre n'exclut pas pour autant la fonction salvifique que Salmon a toujours reconnue à l'exercice de la poésie.

En réalisant une mise en forme lyrique du monde Salmon a fait la poésie avec la prose du monde. Je ne crois pas trop me tromper en concluant que pour l'auteur de *Prikaz* la vie était faite pour aboutir à un poème.

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, G. 1966. *Œuvres complètes IV*. Paris : Balland et Lecat.
- . 1991 [1908]. « André Salmon », *Vers et Prose*, juillet-août 1908, in *Œuvres en prose complètes II*, 1014. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- ARON, P. et GEMIS, V., sous la direction de. 2012. *CONTEXTES Revue de sociologie de la littérature. Le littéraire en régime journalistique*: 11. Doi : 10.4000/contextes.5387.
- ARON, P. 2012. « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage. » *CONTEXTES Revue de sociologie de la littérature* 11. *Le littéraire en régime journalistique*, sous la direction de Paul Aron et Vanessa Gemis. Doi : 10.4000/contextes.5387.
- BAKHTINE, M. 1970. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- . 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- BALLE, F. 1997. *Dictionnaire des médias*. Paris : Larousse.
- BOOTH, W. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press.
- BOUCHARENC, M., DELUCHE, J. 2001. *Littérature et reportage*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- BOUCHARENC, M. 2004. *L'écrivain-Reporter au cœur des années trente*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- . 2006. « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte. » *Cahiers de Narratologie* 13. Doi.org/10.4000/narratologie.320.
- CAIZERGUES, P. 1979. Introduction à Guillaume Apollinaire, *Merveilles du quotidien*. Montpellier : Fata Morgana.
- COMBE, D. 2004. « 'L'universel reportage' [...] 'Nul n'échappe décidément au journalisme' « . *Recherches et travaux*, 65 : *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, sous la direction de Silvia Disegni, 125-135. Grenoble : Ellug.
- CORTIANA R. 2001. « Portrait du poète en reporter : Cendrars et Marinetti. » In *Littérature et reportage*, sous la direction de M. Boucharenc et J. Deluche, 167-185. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- . 2010. *Attorno alla poesia di Cendrars*. Venezia: Studio LT2.
- DARIO, M. 2001. *André Salmon. Alle origini della modernità poetica*. Venezia: Istituto di Scienze Lettere ed Arti.
- . 2012, « Le Douanier Rousseau, Fantômas & Cie: La culture populaire, ressort majeur des Soirées de Paris », in *Regarding the Popular, Modernism, The avant-garde and high and low culture*, sous la direction de Sascha Bru, Laurence Nuijs, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum and Hubert Berg, 306-320. Berlin : De Gruyter.
- . 2016. « La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal ». *Ticentre*, numéro special « Mash up », V, 191-211.
- . 2017. « Il lirismo del quotidiano. Contributo a una lettura mediatica della poesia francese del primo Novecento: Salmon, Apollinaire, Cendrars ». In *Commixtio*, 215-226. Padova: Esedra.
- DÉCAUDIN, M. 1971 [1960]. *Le dossier d' « Alcools »*. Genève-Paris : Droz-Minard.
- . 1981 [1960]. *La Crise des valeurs symbolistes*. Paris-Genève : Slatkine.
- DURAND, P. 2003. « De 'l'universel reportage' au poème univers : l'hybridation mallarméenne du livre et du journal », in *Presses et Plume. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la direction de M.-È. Thérenty et A. Vaillant, 339-350. Paris : Nouveau Monde Éditions.
- . 2011. « Le reportage ». In *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de D. Kalifa, Ph. Régnier, M.-È. Thérenty, A. Vaillant, 1011-1024. Paris : Nouveau Monde Éditions.

- FONTANILLE, J. 2001. « Quand le corps témoigne : voir, entendre, sentir et être-là. Sémiotique du reportage. » In *Littérature et reportage*, sous la direction de M. Boucharenc et J. Deluche, 85-104. Limoges : Pulim.
- GOJARD, J. 1985. *Etude du « Manuscrit trouvé dans un chapeau » d'André Salmon suivie d'un état présent de la bibliographie d'André Salmon*, Thèse de troisième cycle sous la direction de M. Michel Raimond, Paris IV, 1985.
- . 1987. *Le Nominalisme d'André Salmon*. In *André Salmon*, 51-73. Roma-Paris : Bulzoni-Nizet, « Quaderni del Novecento francese » 9.
- . 1989. « Sources et ressources d'Apollinaire et de quelques-uns de ses contemporains. » In *Apollinaire en son temps*, sous la direction de M. Décaudin, 11-36. Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- . 1997 « Le nominalisme dans l'œuvre poétique d'André Salmon. » In *Les oubliés de la modernité*, sous la direction de C. Debon et H. Chudak, 39-53. Paris-Varsovie : Uniwersytet Warszawski.
- . 2001. « Bon usage et subversion du discours lyrique dans les premières œuvres d'André Salmon, de Max Jacob et de Guillaume Apollinaire » In *L'éclatement des genres au XXème siècle*, sous la direction de M. Mambre et M. Gosselin-Noat, 131-141. Paris : Presses de la Sorbonne.
- . 2008. « André Salmon et le mythe du cosmopolitisme. » In *Une traversée du 20^e siècle : arts, littérature, philosophie. Hommages à Jean Burgos*, sous la direction de J.-P. Madou, B. Meazzi, J.-P. Gavard-Perret, 127-138. Chambéry : Éditions de l'Université de Savoie.
- JACOB, M., SALMON, A. 2009. *Correspondance 1905-1944*. Paris : Gallimard.
- JANNINI, P.A. 1986. « 'L'aventure de l'Aventure', une lettre inédite d'André Salmon. » In *L'Esprit Nouveau dans tous ses états*, sous la direction de P. Brunel, J. Burgos, C. Debon, L. Forrestier, 317-324. Paris : Minard.
- JONGENEEL, E. 2014. « Les Combats d'Orphée : la poésie de guerre de Guillaume Apollinaire ». RELIEF 8, no. 2 : 1-14. < <http://www.revue-relief.org> >
- KALIFA, D., RÈGNIER, PH., THÉRENTY, M.-È., VAILLANT, A. 2011. *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris : Nouveau Monde Éditions.
- MALLARMÉ, S. 2002. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- MCGUINNESS, M. 2019. « Modernism and Mass Press from Mallarmé to Proust », PhD diss., Columbia University.
- MEIZOZ, J. 2007. *Postures littéraires*, Genève, Slatkine.
- ODAERT, O. « Écrivain et reporter : les enjeux documentaires d'une posture littéraire ». Fabula / Les colloques, *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, < www.fabula.org/colloques/document1748.php.
- PARENT, S. 2006. « Du poème de l'événement à la pratique de l'écriture. Pour une 'poétique' de Jean Follain. » In *Que m'arrive-t-il*, sous la direction de Ph. Corno et E. Boisset, 245-260. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- PRONESTI, M. 1996 a). *Polvere di stelle: André Salmon giornalista 1936-1944*. Roma: Bulzoni, « Biblioteca dei quaderni del Novecento francese » 18.
- . 1996. b) « André Salmon e l'art vivant': biografia di una nuova estetica. » In *Scrivere le vite, Consonanze critiche sulla biografia*, sous la direction de V. Gianolio. Torino : Tirrenia Stampatori.
- QUILLARD, P. 1907. « Les Féeries. » *Mercure de France*, 15 juin.
- SALMON, A. 1910. « Par à travers... ». *Nouvelles de la République des lettres*, octobre 1910.
- . 1986. *Carreaux et autres poèmes*. Paris : Gallimard.
- . 2004 [1955 I, 1956 II, 1961 III]. *Souvenirs sans fin*. Paris : Gallimard.
- SUTER, P. 2010. *Le journal et les lettres*. Genève : Metispresses.
- TASSEL, A. 2008. « Poétique du reportage dans *Témoin parmi les hommes* (1956-1969) de Joseph Kessel. » *Revue d'Histoire littéraire de la France* 108 (4) : 913-929.

- TÉTU, J.-F. 1990. « Mises en pages et illustrations au début du XX^e siècle. » In *Cahiers de textologie. Textologie du journal*, sous la direction de Pierre Rétat, 111-140. Paris : Minard.
- THÉRENTY, M.-È. 2007. *La littérature au quotidien*. Paris : Seuil.
- THÉRENTY M.-È. et VAILLANT, A. (sous la direction de). 2004. *Presse et Plumes*. Paris : Nouveau Monde Éditions.
- TONNET-LACROIX, É. 1993. *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*. Paris : Nathan.
- VAILLANT, A. et THÉRENTY M.-E. 2001. *1836 : l'an 1 de l'ère médiatique*. Paris : Nouveau Monde.
- . 2004. « Le Journal, creuset de l'invention poétique ». In *Presse et Plumes*, sous la direction de M.-È. Thérenty et A. Vaillant, 317-328. Paris : Nouveau Monde Éditions.
- . 2011. « La modernité littéraire », in *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de D. Kalifa, Ph. Régner, M.-È. Thérenty, A. Vaillant, 1523-1531. Paris : Nouveau Monde Éditions.