

ANDRÉ SALMON ÉCRIVAIN : LA MODERNITÉ POLYPHONIQUE

sous la direction de *Franca Bruera*,
Jacqueline Gojard,
Marilena Pronesti
et *Peter Read*

COMITATO
DIRETTIVO**Direttore responsabile**

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino, Emerita

Direttori editoriali

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino

Federico BERTONI, Università di Bologna

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Viorica PATEA, Universidad de Salamanca

Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain

Diego SAGLIA, Università di Parma

Kristupas SABOLIUS, Vilniaus Universitetas

Émilien SERMIER, Université de Lausanne

COMITATO
SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Remo CESERANI†, Stanford University

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

John R. O. GERY, University of New Orleans

Carlo GINZBURG, Scuola Normale di Pisa/UCLA, Emerito

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Collège de France

Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Peter READ, University of Kent

Marie-Laure RYAN, Independent Scholar

Chiara SIMONIGHI, Università di Torino

Massimiliano TORTORA, Università di Roma "La Sapienza"

Federico VERCELLONE, Università di Torino

COMITATO DI
REDAZIONE

Matteo BAFICO (Università di Torino), Raissa BARONI (Università di Torino), Anna BOCCUTI (Università di Torino), Rachele CINERARI (Università di Pisa), Davide GIANTI (Università di Torino), Alessandro GROSSO (Université Lumière Lyon 2), Michela LO FEUDO (Università di Napoli "Federico II"), Chiara LOMBARDI (Università di Torino), Alberto MARTINENGO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Valentina MONATERI (Università di Torino), Benoît MONGINOT (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Francesca QUEY (Université Paris 7), Cristiano RAGNI (Università di Genova)

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi "Arti della Modernità"
c/o Dipartimento di Studi Umanistici,
Via S. Ottavio 20, 10124 - Torino
centroartidellamodernita.it

CONTATTI

sito web: www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO
e-mail: centrostudiartimodernita@gmail.com
© 2012 Centro Studi "Arti della Modernità"
ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

FOCUS • ANDRÉ SALMON ÉCRIVAIN : LA MODERNITÉ POLYPHONIQUE

sous la direction de Franca Bruera, Jacqueline Gojard, Marilena Pronesti et Peter Read

- 7 FRANCA BRUERA
Une voix protéiforme et polymorphe
- 13 PETER READ
André Salmon face à Picasso
« Le premier artiste de son âge »
- 27 JACQUELINE GOJARD, ALESSANDRO MARAS
« Halte-là la musique / par ici les chansons »
André Salmon sur les airs de son époque
- 43 ALEXANDER DICKOW
« Le faux n'est révééré que pour l'amour du vrai »
Salmon et Prikaz
- 57 ÉMILIE SERMIER
Un roman-conversation ?
Le « lyrisme ambient » de La Négresse du Sacré-Cœur
- 71 MARILENA PRONESTI
André Salmon journaliste
De la guerre d'Espagne à la libération
- 89 MARIA DARIO
André Salmon à la confluence de la littérature et du journalisme
Du « lyrisme du quotidien » au poème-reportage
- 113 JACQUELINE GOJARD
Guillaume Apollinaire et André Salmon : deux poètes en correspondance
Au fil des lettres et des textes, 1903-1969

PERCORSI

- 123 BENOÎT MONGINOT
« Un acte où le hasard est en jeu »
Accomplissement et négation du hasard chez Mallarmé
- 131 MATTEO BAFICO
Un viaggio del Gaddus
Documenti inediti sulla storia editoriale de L'affreux pastis de la rue des Merles
- 145 VANESSA PIETRANTONIO
Imparare a vedere
Rilke interprete di Cézanne
- 159 CRISTINA GRANDI
Il Tanztheater: dalla danza libera di Rudolf Laban al metodo di Pina Bausch
La valenza simbolica del movimento in danza
- 173 FRANCA FRANCHI
Tutti gli artisti sono i cannibali dei loro predecessori

LETTURE

- 189 ALESSANDRO GROSSO
Scrivere libri nella società dello spettacolo
Jérôme Meizoz, Faire l'auteur en régime néo-libéral : rudiments de marketing littéraire (2020)

FOCUS



FRANCA BRUERA

UNE VOIX PROTÉIFORME ET POLYMORPHE

André Salmon (1881-1969) a été l'un des animateurs les plus fervents de la vie artistique parisienne entre les premières années du XX^e siècle et le début de la deuxième guerre mondiale. Membre fondateur de « la bande à Picasso », celui que Max Jacob nommait « le précurseur », il a été tout au long de l'histoire du court XX^e siècle une figure centrale de la scène artistique de Montmartre et de Montparnasse, comme en témoignent les portraits de lui qui ont été réalisés par Pablo Picasso, Marie Laurencin, Amedeo Modigliani et maints autres artistes et écrivains venus de tous les horizons, tels que Léopold Survage, Moïse Kisling, Nino Frank, Constantin Brancusi, Ricciotto Canudo, etc.

Figure essentielle du renouveau littéraire et artistique prôné par les avant-gardes du début du siècle, témoin de la naissance du cubisme au Bateau-Lavoir, il a été l'un des grands explorateurs de la modernité aussi bien par son talent d'écrivain, que par son inlassable activité de critique d'art. C'est à lui notamment que l'on doit le titre attribué au célèbre tableau de Picasso *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* (1907) et également celui de *Joconde du Cubisme*, qu'il a donné au tableau *Le Goûter* (1911) de Jean Metzinger. Et c'est encore à lui qu'il faut reconnaître le mérite d'avoir découvert le génie d'Amedeo Modigliani, ce jeune inconnu « beau à faire trembler la beauté et vaciller la grâce » (Salmon 1961, 281) débarqué à Paris en 1906 et dont Salmon a continué de souligner le talent et la singularité dans les portraits biographiques qu'il lui a consacrés entre 1920 et 1957.

Poète, romancier et mémorialiste, ami et compagnon de route de Guillaume Apollinaire, de Max Jacob, de Pablo Picasso, de Gino Severini, il s'est mesuré avec la plus part des formes de la création littéraire au cours d'une longue carrière qui s'étend de 1905 - date de son exorde poétique avec le recueil *Poèmes* - jusqu'en 1968, date qui coïncide avec son dernier ouvrage, le roman *Le monocle à deux coups*.

Journaliste de profession, au cours des difficiles années 1930 et 1940 il a voyagé à travers l'Europe comme envoyé spécial, en témoignant de la naissance des totalitarismes, de la guerre civile espagnole, de l'invasion nazi en Europe, de la crise politique, culturelle et économique qui a conduit à la deuxième guerre mondiale, jusqu'à l'après-guerre des nouvelles ententes européennes.

Dans sa traversée du XX^e siècle, André Salmon a donc exploré de nombreuses formes d'écriture et a donné vie à une œuvre polymorphe qui témoigne d'une trajectoire

d'écrivain très dense, faite aussi de multiples collaborations et de rencontres marquantes aussi bien dans la période de son « existence collective » (Salmon 1961, 9), comme lui-même il définit ses expériences au cœur du groupe des artistes et des écrivains à l'époque des avant-gardes littéraires, que dans les années 1950 et 1960, qui témoignent de ses rapports jamais interrompus avec les amis d'antan, parmi lesquels Ardengo Soffici et Gino Severini qui n'a pas manqué d'en tracer le portrait dans ses mémoires – *La vita di un pittore* (1965) – en soulignant tout particulièrement son rôle de critique d'art partisan du Cubisme.

L'« existence collective » d'André Salmon a pris forme dans le contexte européen cosmopolite de toute une génération d'artistes nés autour de 1880. Il a vécu dans un atelier du Bateau-Lavoir et fréquenté Pablo Picasso jusqu'à en partager les amitiés et les recherches artistiques, comme *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau* (1919, livre illustré avec des dessins à la plume de Picasso et textes de Salmon) en témoigne. Guillaume Apollinaire a été son ami fraternel. Ils avaient le même âge, les mêmes goûts, ils ont fréquenté les mêmes artistes et les mêmes milieux littéraires. Ils ont collaboré aux mêmes revues et témoigné de leur exigence de participation active au renouveau du langage artistique et littéraire par la fondation et la direction de la revue *Le Festin d'Ésope* (1903-1904) et par leurs expériences théâtrales communes remontant aux années 1903-1906, lorsqu'ils ont écrit à quatre mains les trois pièces théâtrales *La Température*, *Le Marchand d'anchois* et *Jean-Jacques*. C'est précisément à partir de ces années-là qu'André Salmon s'est fait connaître pour ses qualités poétiques et pour son lyrisme renouvelé : *Féeries*, deuxième recueil du poète, qui remonte à 1907 – tout comme les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso – se distingue notamment par l'audace formelle de ses vers libres et par ses modulations proches de l'écriture en prose.

Si jusqu'aux années de la première guerre mondiale Salmon s'est consacré principalement à la poésie, à partir de l'après-guerre il a commencé à intensifier son activité de narrateur et de critique. *La jeune sculpture française* (suite de *La jeune peinture française* de 1912) date de 1919, *L'Art Vivant* de 1920 et *Propos d'Atelier* de 1922. Au cours de ces mêmes années, de nouvelles voix d'avant-garde commençaient à se faire entendre avec fracas en Europe. Pour Salmon, Dada ne représentait aucune nouveauté par rapport à l'expérimentation extraordinaire de sa propre génération. Dans ses *Souvenirs sans fin* il écrivait à propos du Surréalisme : « Personne n'oserait contester l'importance de la redoutable expérience surréaliste. André Breton et les siens ont voulu mêler l'art à la vie comme nous l'avions tenté aux soirs du « Soleil d'or » et aux matins du Bateau-Lavoir » (Salmon 1961, 61-62). Hostile depuis toujours aux étiquettes, il a souvent manifesté sa capacité à échapper aux entrelacs théoriques de l'esprit : « Je n'ai jamais signé le moindre manifeste. Je ne suis pas, comme de naissance, président ou chef d'école. Je n'ai pas eu, satisfait de mon modernisme et de ce que l'on savait reconnaître, besoin d'adhérer à l'Esprit Nouveau » (Salmon 1961, 232).

À partir de la publication du recueil de contes *Monstres Choisis* en 1918 et du poème épique sur la révolution russe, *Prikaz* (1919), Salmon semble avoir voulu rester hors de la mêlée avant-gardiste pour se consacrer à de nouvelles recherches conjuguant sa passion pour les lettres et pour les arts. C'est ainsi qu'en 1919 il a publié *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau*, orné de dessins de Pablo Picasso, qui demeure l'un des exemples les plus formidables de « cubisme littéraire » (Gojard 1983). Les années qui ont suivi ont été très riches en publications assez différentes entre elles : une œuvre majeure de critique d'art, les romans *La négresse du Sacré Cœur* (1920) et *l'Entrepreneur d'illumination* (1920), *L'Amant des Amazones* (1921), des recueils de poèmes *Le livre et la bouteille* (1920), *Vente d'amour* (1920), *L'Age de l'humanité* (1921) et *Peindre* (1921). À partir des années 1920, Salmon a également commencé une intense activité journalistique auprès de grands quotidiens populaires : *L'Intransigeant*, *Paris Journal*, *Gil Blas*, *L'Éveil*, *Le Matin*, et de janvier 1928 jusqu'au mois d'août 1944, il a collaboré au *Petit Parisien*. Au cours de cette période très intense, Salmon a suivi de près les événements de la guerre d'Espagne, les conflits des Balkans et a voyagé entre la Corse, l'Autriche, le nord et le sud de la France. Sa participation au journal de la zone occupée *Le Petit Parisien*, vaudra à Salmon une peine de cinq ans d'indignité nationale. Cette condamnation sommaire et arbitraire – comme l'a montré Marilena Pronesti dans son livre (Pronesti 1996) – est sans doute à l'origine de la réception problématique, intermittente et fragmentaire de l'écrivain journaliste après la libération. Au cours de ses dernières années, André Salmon, a poursuivi son activité de critique littéraire et d'auteur et a été élu conseiller communal sur la liste locale de gauche à Sanary-sur-Mer (Var). En décembre 1964, l'Académie Française lui a décerné le Grand Prix de Poésie pour l'ensemble de son œuvre poétique.

Si on fait la somme des principales œuvres poétiques, des romans, des œuvres dramatiques, des essais d'art, des monographies de peintres publiés par Salmon entre 1905 et 1968 on peut compter presque soixante-dix ouvrages signés de son nom. À cette production il faut ajouter notamment tout ce qu'il a écrit en tant que journaliste ; entre 1903 et 1944, il a collaboré à plus de trois cents périodiques : des petites revues d'arts ou de lettres aux grands quotidiens français. Des milliers de pages composent donc la galaxie de l'écriture d'André Salmon ; dans une interview de 1931 dans *Les Nouvelles Littéraires* du 20 novembre 1931 Georges Charensol demandait à Salmon : « Poésie, roman, reportage, critique, vous avez pratiqué tous les genres littéraires. Y-a-t-il rupture de l'un à l'autre ? » « Très peu, le moins possible », lui répondait Salmon, en ajoutant : « la plus part des choses que j'écris le sont dans un esprit, un sentiment à peu près égal et mes romans sont composés exactement comme mes longs poèmes. »

* * *

Les articles ici réunis se proposent d'ouvrir de nouvelles pistes de lecture à travers tous les territoires d'expression investis par cet écrivain, dont les œuvres ont été animées par les révolutions esthétiques et idéologiques qui ont secoué l'histoire moderne du monde occidental. André Salmon a été non seulement le chantre de son époque, mais aussi un témoin et un acteur majeur dont l'œuvre foisonnante mérite d'être relue aujourd'hui et resituée dans le paysage culturel du XX^e siècle.

Poète avant tout, témoin des bouleversements de son temps depuis ses débuts littéraires, Salmon a su saisir le quotidien et en faire un instrument de renouvellement du langage poétique le sous le signe de la fantasmagorie. Dans *Prikaz* (1919), qui fait l'objet de l'article d'Alexandre Dickow, l'expérience de la première guerre mondiale se noue à des souvenirs de jeunesse (l'enfance en Russie de Salmon) et à la barbarie des événements de la révolution russe élevée à « mythe moderne de la violence atroce et purificatrice » à la fois, comme l'écrivait Germana Orlandi Cerenza dès 1987 dans la première monographie consacrée à l'écrivain publiée en Italie par des spécialistes des avant-gardes littéraires et artistiques internationales du XX^e siècle. Dickow retrace ce long poème en mettant l'accent sur le rêve de rupture poursuivi par Salmon, qui rappelle celui de la modernité poétique, de forger une parole inédite par le mélange volontaire de faits et de mensonges. Son analyse porte sur la polyphonie de *Prikaz*, qui propose une fresque carnavalesque de la Révolution russe sans jamais rassembler les perspectives et les points de vue des nombreux personnages en une seule vision totalisante.

Écrivain prolifique dans les années 1920, dont l'inventivité esthétique a été trop longtemps sous-estimée, Salmon participe avec ses romans au « tournant spatial » du genre romanesque, comme l'écrit Emilien Sermier dans son article. *La Nègresse du Sacré-Coeur* (1920), *Archives du Club-des-Onze* (1924) et d'*Une Orgie à Saint-Petersbourg* (1925) témoignent d'une poétique romanesque encore une fois polyphonique à re-situer dans le contexte du modernisme international, comme ses « romans urbains » en témoignent par le montage simultaniste qui les caractérise et la fonction centrale de la ville, non pas simplement décor, mais sujet principal des romans salmoniens de ces années-là.

L'un des traits les plus évidents d'André Salmon est sans aucun doute la variété des intérêts qui en a dessiné l'image protéiforme et polymorphe d'auteur difficile à classer et dont l'œuvre « vaste, trop vaste, confuse trop confuse » (Faucherau 1986, 8) justifierait la difficile fortune critique. Et pourtant, comme les articles de Peter Read, Jacqueline Gojard et Alessandro Maras le montrent à la lumière de recherches bien plus approfondies sur l'auteur, la versatilité foncière du poète semble plus un avantage qu'un défaut. « La plume de Salmon oscille facilement entre vers et dessins » écrit Peter Read dans son article, en montrant comment à la « sensibilité artistique » de Salmon a pu répondre la « fibre poétique » de Picasso. Jacqueline Gojard et Alessandro Maras ouvrent quant à eux de nouvelles pistes de lecture critique des intérêts de Salmon pour la musique de son époque et pour la musique savante, sujet qui n'a jusqu'à présent jamais

été abordé par les commentateurs et qui permet de mieux comprendre les raisons de l'alliance entre poésie et chanson dans son œuvre ainsi que le regard détaché qu'il porte sur la musique cultivée.

L'activité journalistique de Salmon fait l'objet des contributions de Maria Dario et de Marilena Pronesti. La première porte sur la question du rapport entre l'œuvre poétique de Salmon et le journal en tant que source de formes, modèles et pratiques d'écriture et se concentre sur les grandes épopées de l'après-guerre (*Prikaz*, *Peindre* et *L'Age de l'Humanité*), dans lesquelles Salmon met au point une forme que Maria Dario définit comme « poème-reportage ». Marilena Pronesti s'interroge sur les raisons de la *damnatio memoriae* qui a frappé André Salmon et présente pour la première fois ses toutes dernières recherches auprès des Archives Nationales de Paris où elle a pu consulter le « Dossier Salmon » et mieux comprendre, à travers des témoignages jusqu'à présent inexplorés et des documents originaux de l'enquête judiciaire, le long parcours et les raisons à l'origine du procès intenté à André Salmon.

Pour conclure, Jacqueline Gojard présente dans son article des documents inédits qui permettent une relecture renouvelée et enrichie des rapports d'amitié et de collaboration entre André Salmon et Guillaume Apollinaire, rapports qui ont duré quinze ans. En dépit d'une vie difficile placée sous le signe de la solidarité et de la rivalité en même temps, malgré une entente parfois difficile en raison du désir d'hégémonie de l'un, au besoin d'indépendance de l'autre, Jacqueline Gojard a montré comment ces deux poètes, tout en allant chacun son chemin, ont réussi à ne jamais couper les liens qui les unissaient. Pionnière dans les recherches sur la figure d'André Salmon, Jacqueline Gojard accomplit et légitime ainsi, de façon tout à fait novatrice, le projet de ce dossier salmonien qui voudrait œuvrer à la redécouverte de cet écrivain par de nouvelles approches, de nouvelles sources, de nouveaux regards.

BIBLIOGRAPHIE

- FAUCHEREAU, S. 1983. Préface à A. Salmon. *Carreaux et autres*, Paris : Gallimard.
- GOJARD, J. 1983. *Le manuscrit trouvé dans un Chapeau*. Paris : Fata Morgana.
- ORLANDI CERENZA, G. 1987. *André Salmon "Prince e l'épopée"*. *Lo spazio epico in Prikaz*. In *Quaderni del Novecento Francese* n. 9 – *André Salmon*. Roma/Paris : Bulzoni/Nizet.
- PRONESTI, M. 1996. *Polvere di Storia. André Salmon Giornalista 1936-1944*. Roma/Paris : Bulzoni/Nizet.
- SALMON, A. 1957. *La vie passionnée de Modigliani*. Verviers/Paris : Gérard et Cie.
- 1961. *Souvenirs sans fin. Troisième Époque 1920-1940*. Paris : Gallimard.
- SEVERINI, G. 1965. *La vita di un pittore*. Roma : Edizioni di Comunità.

PETER READ

ANDRÉ SALMON FACE À PICASSO, « LE PREMIER ARTISTE DE SON ÂGE »

ABSTRACT: André Salmon and Pablo Picasso enjoyed a close relationship from 1905 onwards and Salmon's poetry and prose offer exceptionally clear-sighted responses to Picasso's work. Writing as an insider and eye-witness, Salmon provides vivid insights and key information on individual works, but also identifies and highlights significant turning points in the artist's development. Picasso cold-shouldered Salmon from 1935 to 1951, because of his journalistic activities. Once reconciled, they saw each other regularly in Sanary-sur-Mer and a late Picasso drawing indicates his interest in *La Terreur noire*, Salmon's 1959 history of anarchism.

KEYWORDS: Salmon, Picasso, Mécislas Golberg, Rimbaud, *Boy With a Pipe*, *Demoiselles d'Avignon*, *Woman in a Garden*.

Commentateur avisé, André Salmon a suivi d'un œil clairvoyant, à partir de 1905, la trajectoire de Picasso. Témoin rapproché, fidèle et fasciné, conscient dès le départ du génie inégalable de l'artiste espagnol, il a su par la suite discerner les étapes charnières de son évolution, avant de communiquer en prose et en poésie ce qu'il a vu, vécu et bien compris. Picasso, pour sa part, a enrichi de ses dessins les publications du poète et l'a accueilli à maintes reprises dans le secret de son atelier, parfois au moment même où prenait forme, dans la douleur ou dans la joie, une nouvelle œuvre d'une audace sans mesure. Ils ont connu aussi des années de rupture, mais leurs dernières années de vie ont été émaillées d'échanges renouvelés. Nous éclairons ici les œuvres et les événements qui ont marqué de façon significative plus de cinquante années de rapports fluctuants entre l'artiste et l'écrivain.

En ce début de 1905, Picasso fréquente depuis près de quatre ans Max Jacob, qui l'a initié aux rythmes de la langue française en lui récitant des poèmes d'Alfred de Vigny et de Paul Verlaine. Lié aussi depuis plusieurs mois à Fernande Olivier, Picasso fait alors la connaissance de Guillaume Apollinaire (par l'entremise de Jean Mollet) et de Salmon (par l'entremise soit de Manolo Hugué, soit de Paul Fort). Dès lors, l'artiste espagnol se trouve rapidement entouré d'autres jeunes talents, proches de ses deux nouveaux amis. Ils sont majoritairement poètes et écrivains de langue française, issus de milieux divers et cosmopolites, tels Nicolas et Georges Deniker, Maurice Cremnitz, et Maurice Raynal. Il y a aussi des musiciens, des acteurs, parfois même de rares collectionneurs, tels Olivier

Sainsère, conseiller d'État, qui arrive de temps en temps, sans prévenir, devant la porte de l'artiste espagnol. Déjà à cette époque, comme le dira Max, « C'était un honneur de pouvoir se dire l'ami de Picasso » (Guiette 1976, 52). Le peintre vit néanmoins alors dans l'insécurité matérielle et, quand Apollinaire et Salmon entrent dans son atelier, ils y découvrent, empilées, les œuvres invendues de la période bleue.

Mis à part Nicolas Deniker, angoissé permanent, les poètes de la rue Ravignan débordent d'espérance et d'avenir. Max Jacob nous rappelle encore que « Salmon était alors considéré comme le premier d'entre eux » (Jacob 1927). Ses cinq années vécues à Saint-Petersbourg, ville de milliardaires et de martyres anarchistes, augmentaient, sans doute, son prestige. Apollinaire, Salmon et Nicolas Deniker avaient fondé en novembre 1903 *Le Festin d'Ésope*, revue qui dura jusqu'en août 1904. Salmon, Secrétaire de la rédaction, signa des textes dans quatre des neuf livraisons, tout en développant parallèlement ses propres réseaux professionnels. Depuis juin 1904, il collabore à *La Jeune Champagne*, mensuel rémois, une activité qui continuera après janvier 1905, quand la revue deviendra *La Revue Littéraire de Paris et de Champagne* et Mécislas Golberg en sera nommé directeur littéraire. Salmon a toujours reconnu le rôle de mentor essentiel qu'a joué auprès de lui l'extraordinaire Golberg, ancien activiste anarchiste, philosophe et commentateur culturel, consumé à petit feu par une tuberculose attrapée lors d'une période d'exil londonien. Ce sera dans la revue champenoise, en novembre 1905, que Salmon publiera son premier éloge de Picasso. Censée rendre compte du Salon d'Automne, la chronique de Salmon souligne surtout l'absence d'œuvres de Picasso aux cimaises de l'exposition. Après avoir signalé, par honnêteté professionnelle, ses rapports personnels avec l'artiste, il se lance dans un panégyrique d'œuvres récentes du peintre :

Picasso que nous rencontrons n'a pas exposé, il a sans doute d'excellentes raisons, nous regrettons cependant de ne pas voir ici ses arlequins visionnaires, ses enfants prophétiques, ses fleurs pantelantes, ses mères douloureuses. Volland [sic] et Sagot plus heureux exposent quelques-unes de ses toiles poignantes entre toutes. Les peintres et les poètes ont le devoir de descendre rue Laffitte. On connaît trop le boulevard et pas assez la rue Laffitte, si proche, où il y a dix toiles de Picasso, qui sont l'apport le plus neuf de la peinture depuis dix ans (Salmon 1905, 490).

Aux 37 et 46 de la rue Laffitte, près du boulevard Haussmann, Volland et Clovis Sagot proposent en effet une contre-exposition Picasso, plus valorisante que ne serait sa participation à l'immense Salon. En signalant la stratégie de discrétion commerciale que maintiendra avec succès Picasso, Salmon établit les contours de ce qui deviendra l'image de marque du peintre : novateur sans pareil, qui se tient au-dessus des grandes foires artistiques parisiennes. Et déjà, Salmon le proclame peintre le plus novateur du siècle.¹

Salmon porte aussi son appui à Paul Fort, fondateur en 1889 du très symboliste Théâtre d'Art et qui, au printemps 1905, lance *Vers et Prose*. Gérant de la revue, Salmon y signera encore des poèmes. Avec Fort et Jean Moréas, il participe aussi à l'animation

¹ Pour une étude de l'ensemble des écrits sur l'art de Salmon, voir Jean-Marc Pontier 2010.

des mardis de *Vers et Prose*, au premier étage de la Closerie des Lilas, « belle académie de poètes libres » (Salmon 2004, 63), où s'entremêlent la jeune génération littéraire, leurs aînés symbolistes, et d'autres personnalités, tels Picasso et Fernande Olivier. À l'enseigne de *Vers et prose* paraîtra en 1905 le premier recueil poétique de Salmon, tiré à 250 exemplaires. *Poèmes* précède de plusieurs années les premiers recueils de Max Jacob, d'Apollinaire ou de Deniker. Une gravure récente de Picasso, *Deux Saltimbanques*, accompagne les dix premiers exemplaires de l'édition, numérotés et imprimés sur Japon. Le premier livre de Salmon est aussi le premier livre illustré par Picasso et, aux yeux du poète, le frontispice sert à « marquer notre alliance d'un beau signe » (Salmon 2004, 199). Picasso offre également à Salmon une épreuve du premier tirage du *Repas frugal*, sa première gravure, réalisée sur une plaque en zinc déjà utilisée, grattée et polie avant son réemploi. Le peu de moyens dont disposait Picasso l'empêchait de s'offrir du cuivre, situation transposée dans l'eau-forte : « Œuvre infiniment précieuse [...] deux déchirantes figures de pauvres devant une table de misère ! » (Salmon 2004, 200). Max Jacob confirmera la complicité qu'impliquent de tels cadeaux : « Picasso avait aussi une grande affection pour Salmon. Il aime beaucoup les gens intelligents, et Salmon a dans son intelligence un mélange de tendresse et d'humour mordant qui donne infiniment de charme à sa vision de la vie parisienne » (Jacob 1923).

L'aptitude artistique de Salmon s'est développée dès son enfance, grâce à son père, aquafortiste, avec lequel il fréquente le Louvre, et grâce aussi au souvenir d'un grand-père artiste-peintre. Dès lors, sa plume oscillera facilement entre vers et dessins.² Connaissant son talent artistique, Pierre Mac Orlan lui demandera d'illustrer la couverture de son premier recueil de poèmes, *Les Clés de la tour*, signé Pierre Dumarchey, ce que fera Salmon, à l'encre violette (Salmon 2004, 192 ; Salmon 1965, 11). Une de ses œuvres graphiques les plus abouties est son *Portrait de Monsieur Picasso*, dessin à l'aquarelle réalisé en 1908 (MP 3611).³ Parmi les œuvres de Salmon aujourd'hui perdues de vue figure un paysage peint à l'aniline, sur lequel le poète a collé l'image d'une batterie d'artillerie second-empire, découpée dans une gravure d'Épinal. Offert par Salmon en juin 1924 à la vente au profit d'un monument pour la tombe d'Apollinaire, le « découpage-montage » a été alors acquis, au prix de 250 francs, par Amédée Ozenfant (Salmon 2004, 914).

À la sensibilité artistique de Salmon répond la fibre poétique de Picasso. Le peintre cultive la compagnie des écrivains et, selon Salmon, l'on pouvait discuter avec lui « comme avec un autre poète » (Salmon 1945, 23-24). Picasso est aussi conscient, cependant, de l'utilité pratique que peuvent avoir ses amis écrivains, susceptibles de lui

² Voir Pronesti 1999. En tant que dessinateur, Salmon possède un « joli talent d'amateur », selon Gojard 2010, p. 37, note 16.

³ Le portrait a été révélé lors de l'exposition documentaire sur Picasso organisée par Roland Penrose en 1957 à la Librairie-Galerie La Hune de Saint-Germain-des-Prés. MP dans le texte indique le numéro d'inventaire de l'œuvre dans les collections du Musée national Picasso-Paris.

servir de porte-parole et d'assurer à ses travaux une présence médiatique. En ce domaine, Salmon ne l'a pas déçu et aujourd'hui encore, ses écrits continuent d'éclairer les qualités ainsi que la genèse d'œuvres importantes de Picasso. Un cas représentatif serait *Garçon à la pipe* (collection particulière), peinture de 1905. Salmon s'y est montré particulièrement attaché et s'est prononcé à son sujet à maintes reprises, plus souvent que sur toute autre œuvre d'art. Le tableau s'inspire d'un individu nommé P'tit Louis, jeune proxénète montmartrois qui fréquentait l'atelier de Picasso et qui exerçait sur lui une certaine fascination (Richardson 1991, 340). Dans *La Négrresse du Sacré-Cœur*, roman-à-clef de Salmon, paru en 1920, l'avatar fictif du P'tit Louis, nommé Camille Meunier, appelé aussi Mumu, pose pour un tableau intitulé *Le Marlou rose*, transposition romanesque de *Garçon à la pipe*⁴. La clé d'interprétation du livre, établie par Salmon en 1953, confirme la présence au Bateau-Lavoir de P'tit Louis, « un affreux petit personnage séduisant, un atroce et gracieux petit criminel » (Salmon 2009, 305). *Garçon à la pipe* confirme ainsi une remarque de Salmon concernant la mixité sociale à Montmartre : « Aux premières années de ce siècle, la littérature a été possédée du goût de la pire société. C'est fou ce qu'alors nous pûmes connaître de fripouilles colorées » (Salmon 2004, 298). Propos réitéré dans « L'aube rue Saint-Vincent » (Salmon 1986, 65-66), poème du recueil *Le Calumet* :

La lune a bu toutes mes larmes ;
Partageant mon vin, des filous
M'ont laissé caresser leurs armes ;
Ma nuit fut belle. Couchons-nous.

Au Lapin agile, les voleurs et les petits trafiquants se mêlent aux poètes, avant de débarquer au Bateau Lavoir.

Vêtu d'un costume bleu de mécanicien, Picasso s'attribue un statut d'artisan, frère de tous les bricoleurs et travailleurs manuels du 18^e arrondissement, ancrés politiquement dans une tradition libertaire. Dans *Garçon à la pipe*, il habille le marlou de Pigalle de façon semblable, lui donnant « À peu près l'apparence de l'artiste lui-même aux heures de travail » (Salmon 1912a, 42). Picasso se projette ainsi dans le tableau, s'identifie au personnage, afin de revendiquer non seulement son statut artisanal, mais aussi sa marginalité. Dans les ruelles de Montmartre, il s'arme même d'un revolver, jouant l'Apache redoutable (Olivier 2001, 126).

Fort incongruent, le jeune marlou du tableau est également couronné de fleurs, détail relevé plusieurs fois dans les écrits de Salmon. En 1912 déjà, dans *La Jeune peinture française*, il rapporte un souvenir éloquent le concernant : un soir, abandonnant soudain ses amis dans un bistro, Picasso était rentré précipitamment à son atelier pour retravailler la toile qu'il n'avait pas touchée depuis plusieurs semaines. Ce fut alors qu'il y ajouta la

⁴ Le commentaire présenté ici concernant *Garçon à la pipe* prolonge et développe des remarques parues dans Read, 2011.

couronne de roses : « Il avait fait de cette œuvre un chef d'œuvre, par un caprice sublime » (Salmon 1912a, 42). Dans *Peindre*, poème composite de 1921, où Salmon revoit ses débuts au Bateau Lavoir, c'est *Garçon à la pipe* qui encore une fois lui revient à l'esprit : « Apollinaire riait dans le creux de sa main, / Picasso couronnait un enfant merveilleux » (Salmon 1986, 154). Et plus tard, il révélera enfin la source de la trouvaille transcendante et transformatrice : « Les roses ? D'après une image de première communion offerte par une gosse de la rue Ravignan » (Salmon 1931b, 8). Le geste de Picasso confère ainsi au jeune homme si pâle une nature double, profane et sacrée, reconnaissant en lui la condition simultanée d'un pêcheur et d'un saint. Le marlou béatifié préfigure ainsi le minotaure, être hybride, incarnation d'une identité à la fois divine et brutale, avatar de l'artiste dans ses œuvres des années 1930.

Au centre du tableau, la main levée du jeune homme tient de façon bien singulière une pipe. Or, Fernande Olivier relève chez Salmon la même caractéristique : « Ses mains longues et fines tenaient d'une façon très particulière la pipe de bois qu'il fumait toujours » (Olivier 2001, 108). Inclus dans certains des portraits de Salmon que dessinera Picasso, il s'agit d'un détail emblématique. Introduit au cœur de *Garçon à la pipe*, il constitue un clin d'œil à l'adresse du poète et pour toujours l'associe à cette œuvre.

En 1905, *Garçon à la pipe* témoigne aussi de l'intérêt que porte Picasso à l'œuvre et à la réputation d'Arthur Rimbaud. Le positionnement, les traits et les proportions de la tête du jeune homme couronné de fleurs transposent en peinture la figure de Rimbaud, telle qu'elle a été éternisée dans son portrait photographique le plus célèbre, réalisé par Étienne Carjat en 1870. Mis à part le regard lumineux du voyant, la tête représentée dans le tableau est un reflet inversé de celle qui figure dans la photo. L'inversion opérée par l'artiste a réussi, jusqu'à présent, à en occulter la source.

L'association entre Rimbaud et *Garçon à la pipe* consolide le lien entre le tableau et Salmon, qui voue un culte au poète d'*Illuminations*. Rimbaud est souvent évoqué dans *La Jeune Champagne* et *La Revue Littéraire de Paris et de Champagne*, notamment sous la plume d'Ernest Delahaye, qui figure parmi les collaborateurs les plus assidus des deux revues. Jean-René Aubert, fondateur du mensuel, était également un passionné du poète, dont il possédait, par exemple, les cahiers de classe (Salmon 2004, 209). En 1905, Apollinaire, Jacob et Picasso dévalent la rue Lepic en criant, « À bas Laforgue, vive Rimbaud ! » (Jacob 1933). C'est l'époque où Salmon compose son « Arthur Rimbaud » (Salmon 1986, 60-61), poème qui paraîtra dans la livraison de mai-juin 1906 de *La Revue Littéraire de Paris et de Champagne*, avant d'être inclus en 1907 dans son recueil *Féeries*. « MORTEL, ANGE et DÉMON, poète et baladin » : dès l'ouverture, le poème promulgue l'image d'un Rimbaud visionnaire et irréductible, chantre humain, divin et infernal, et il contribuera ainsi à l'établissement de l'image perdurable, sulfureuse et

idéalisée de « l'enfant maudit de Charleville »⁵. Aventurier et africain, baladin comme les saltimbanques de Picasso, le Rimbaud de Salmon contredit l'image du poète diffusée alors par Isabelle Rimbaud et Paternine Berrichon, sa sœur et son époux, qui prétendent qu'il se serait finalement reconverti au Catholicisme. Salmon s'en prend directement à eux dans le dernier couplet du poème :

RIMBAUD ! ils t'ont dit mort en bon fils de l'Église
Car tu parlas d'Amour et de Terre promise...

Une couronne de roses est également une couronne d'épines. Dans *Garçon à la pipe*, lorsque Picasso confère une identité christique au jeune marginal à l'allure ouvrière, il évoque les deux côtés du conflit culturel qui oppose, d'une part, un Rimbaud irrécupérable, libertaire sans frontières à, d'autre part, le poète mystique qui retourne à la foi Catholique. L'ambiguïté de l'ouvrier couronné de fleurs que peint Picasso en fait aussi, sur un plan plus large, la synthèse incarnée du conflit alors en cours entre les valeurs laïques et religieuses. Cette bataille monopolise la presse et la vie politique françaises en 1905, année qui se terminera par l'adoption parlementaire de la Loi de séparation des Églises et de l'État. Quant au destin du P'tit Louis, Salmon suggère que sa vie aurait été abrégée lors d'une rixe, rue des Saules ou rue Saint-Vincent (Salmon 2004, 191). Transformé en mythe par le pouvoir conjoint du pinceau d'un peintre et des écrits d'un poète, il n'aura pas vécu plus longtemps que Rimbaud ou le Christ.

Au-delà des considérations iconographiques et contextuelles, Salmon se révèle également attentif aux aspects matériels et techniques du travail de Picasso. En 1906, attentif aux modèles que proposent l'art africain et l'art roman catalan, Picasso cherche à synthétiser les formes, tout en exploitant une gamme volontairement restreinte de couleurs. Dans *La Jeune peinture française*, Salmon fournira un commentaire éclairé sur les œuvres de cette période. Il affirme d'abord que « L'atelier de la rue Ravignan n'était plus 'le rendez-vous des poètes'. [...] Un peu délaissé, Picasso se retrouva dans la société des augures africains » (Salmon 1912a, 51). Entré dans une phase de mutation radicale, Picasso réussit à éloigner un bon nombre de ses amis et de ses collectionneurs, mais continue de recevoir Salmon. Il s'entoure déjà de sculptures d'Afrique, ici qualifiées d'« augures », vocabulaire qui indique avec raison qu'aux yeux de Picasso, ce sont des objets shamaniques et spirituels, des « intercesseurs », dont la fonction apotropaïque est de conjurer le mal. Salmon ajoute aussi que Picasso « se composa une palette riche de tous les tons chers aux anciens académiques : ocre, bitume et sépia, et brossa plusieurs nus redoutables, grimaçants et parfaitement dignes d'être exécrés » (Salmon 1912a, 51). S'éloignant de la Période Rose, Picasso opte pour une palette resserrée, à base de tonalités en ocre, bitume et sépia, susceptible de rappeler la surface des objets africains

⁵ Le prosélytisme rimbaldien atteint Ardengo Soffici, qui fera publier à Florence en 1911 son *Arthur Rimbaud*, premier livre sur le poète à paraître en Italie. Dans son *Ricordi di vita artistica e letteraria* (Florence, 1931), Soffici affirmera qu'il fut introduit à Rimbaud par Salmon. Voir Eigeldinger 1982, 90.

en bois, patinés par le temps et l'usage. L'association qu'établit Salmon entre de telles couleurs et une tradition européenne, établie par les « anciens académiques » est, néanmoins, tout aussi bien fondée. Le choix de couleurs que déploie alors Picasso n'est autre que « la palette tetrachrome », inventée par les Grecs, décrite dans *L'Histoire naturelle* de Plin l'ancien (Livre 36) et redécouverte pendant la Renaissance italienne. Elle est utilisée notamment par Le Titien, avant d'être transmise, de génération en génération, jusque dans les académies des Beaux-arts espagnoles, où Picasso a fait ses études. La lucidité de Picasso lorsqu'il s'attache à cette tradition est confirmée par son *Autoportrait* de 1906 (Musée d'art de Philadelphie), œuvre-manifeste, formellement solide et schématisée, où la figure de l'artiste a les contours d'un masque, où la gamme chromatique est riche mais exigüe. Debout dans son atelier, en bras de chemise, le peintre montre sa palette, sur laquelle ne s'alignent que quatre taches de peinture, aux couleurs du « tetrachromatikon » : noir, ocre jaune, blanc, ocre rouge (Hidaka 2015). Dans *La jeune peinture française*, Salmon relève et communique les échanges génériques qu'opère Picasso en transférant vers la peinture les formes et les couleurs des sculptures en bois. Il reconnaît aussi et définit avec grande perspicacité la rencontre chez Picasso de deux forces opposées, celle anti-académique des « augures africains », et celle d'une tradition chromatique européenne, héritée de l'Antiquité et de la Renaissance.

Vers cette époque, Picasso réalise plusieurs portraits de Salmon (voir Gojard 2019 ; Seckel 1996). Un dessin de 1907 montre le poète à l'âge de 26 ans, élégamment vêtu, une pipe à la main, un livre sous le bras. Grand et mince, la figure angulaire et prognathe, il a le front encadré de mèches de cheveux en ailes de corbeau (MP2000-2(r)). La silhouette serpentine du personnage, dessinée en des traits fluides et étirés, lui donne une apparence à la fois alanguie et quelque peu féminine. Psychologiquement pénétrant, le portrait correspond à une description que fournit Fernande Olivier : « Salmon s'imposait par un esprit délicat, subtil, fin, délié, élégant. [...] Rêveur d'une sensibilité toujours en éveil, grand, mince, distingué, les yeux pleins d'intelligence dans un visage trop pâle, il paraissait très jeune. [...] Ses gestes un peu gauches, maladroits, le révélaient timide » (Olivier 2001, 108). En 1921, le dessin servira de frontispice à *Peindre*. Dans un autre portrait réalisé la même année, Picasso donnera cette fois au poète une allure contraire. Salmon y est vu de face, debout et dévêtu. La forme charpentée et géométrisée du buste, les bras en tiges de piston, les articulations proéminentes, les jambes légèrement arquées, impliquent une puissance mécanique. La tête dans les épaules et le ventre proéminent suggèrent, néanmoins, un certain affaissement, qui vieillit le personnage. Il n'empêche que la multiplication de traits parallèles partout dans le dessin crée une vibration graphique qui lui insuffle une vitalité électrique. Fermement ancré au sol, l'ensemble communique une présence imposante, redevable encore à la force expressive et antimimétique des sculptures d'Afrique. Par un tel portrait, Picasso associe Salmon à son

propre dialogue avec l'art africain et l'inscrit pour toujours dans le récit du renouvellement esthétique qui en 1907 annonce la naissance du cubisme.

Fier de ce portrait, Salmon le qualifiera de « merveilleux fusain », avant d'ajouter qu'il s'agit d'une « esquisse en vue d'une statuette à tailler dans le buis » (Salmon 2004, 924). En 1906 et 1907, Picasso réalisera, en effet, une série de sculptures en bois, dont la matière, autant que la forme, constituent une prise de position anti-académique, en opposition au règne occidental du marbre et du bronze. Confirmant la remarque de Salmon, Picasso possédait bien un morceau de buis, dans lequel il va tailler, au printemps 1907, une *Figure féminine et hiératique* (MP 237).

À cette époque, Picasso est aussi un photographe passionné, « un artiste du déclic », selon la belle formule de Mécislas Golberg (Golberg 2017, 41). En effet, quand il photographie des amis, tels Braque, Apollinaire ou Marie Laurencin, Picasso les place toujours dans un décor soigneusement réfléchi. Lorsqu'en 1908 il photographie Salmon, il le positionne dans son atelier, devant *Trois femmes* (Saint Pétersbourg, Musée de l'Ermitage), œuvre ambitieuse, monumentale, en cours d'exécution, qui transpose et accentue en deux dimensions une schématisation propre à de nombreuses sculptures d'Afrique. Réalisé dans de vives tonalités d'ocres et de terres rouges, le tableau intègre aussi des espaces dans lesquels s'entremêlent des bleus et des verts océaniques. Trois figures féminines y sont situées dans un environnement rocailleux, contre une falaise, ou à l'entrée d'une grotte. L'un des nus se tient solidement assis, tandis que les deux autres, les yeux fermés, se tordent, s'étirent et se déhanchent, sur le rythme qu'imposent les formes et les surfaces qui s'y répètent et s'y répondent. En réaction contre les canons qu'incarnent les trois Grâces académiques, Picasso crée là un contre-modèle qui ressort d'un imaginaire préhistorique, tout en canalisant les forces occultes et paniques d'une lointaine Afrique. Puissants et effrontés, ce sont bien les « nus redoutables, grimaçants et parfaitement dignes d'être exécrés » qu'évoquera Salmon dans *La Jeune peinture française*. En photographiant ainsi le poète, Picasso capte sa présence au cœur d'un espace intime, lieu de création et de métamorphoses, inaccessible au commun des mortels. En choisissant *Trois femmes*, œuvre inachevée, comme toile de fond de la photo, Picasso confirme l'immersion de Salmon dans l'intensité actuelle de ses travaux.

La complicité entre Picasso et Salmon en 1907 est favorisée par le fait que ce dernier quitte son appartement de la rue Saint-Vincent, près du Lapin Agile, afin d'emménager dans un atelier du Bateau-Lavoir. Une telle proximité facilite la fréquentation de l'atelier de Picasso et permet à Salmon d'affûter son regard, de suivre de près l'évolution de l'artiste et d'apprécier particulièrement la toile la plus déconcertante du 20^e siècle. Dans *La Jeune peinture française*, Salmon consacrera des pages remarquables aux *Demoiselles d'Avignon*. Il y cite d'abord *Garçon à la pipe* comme l'exemple même d'une série d'œuvres charmantes et accessibles engendrées sans difficulté par le talent naturel de l'artiste. À

une telle production, Salmon oppose le défi et l'effort qu'ont représentés la conception et la réalisation des *Demoiselles d'Avignon*. Témoin direct, il raconte comment Picasso, inondé d'inquiétude, « retourna ses toiles et jeta ses pinceaux » :

Durant de longs jours, et tant de nuits, il dessina, concrétisant l'abstrait et réduisant à l'essentiel le concret. Jamais labeur ne fut moins payé de joies, et c'est sans le juvénile enthousiasme que Picasso entreprit une grande toile qui devait être la première application de ses recherches (Salmon 1912a, 42).

Aux yeux de Salmon, le résultat en a valu très largement la peine : « La volonté d'une telle création suffit à faire de celui qu'elle anime – dût-il ne connaître que les âpres joies de la recherche sans en recueillir la floraison – le premier artiste de son âge » (Salmon 1912a, 47). Aucun autre commentateur de l'époque n'a énoncé avec autant de clarté une telle approbation des *Demoiselles d'Avignon*. Et Salmon résume parfaitement la force factieuse de l'œuvre : « Nul souci de la grâce ; le goût répudié comme une trop étroite mesure ! » (Salmon 1912a, 47). En juillet 1916, revenu du front de guerre, Salmon confirmera l'importance qu'il attribue au tableau en le présentant pour la première fois au public lors de son exposition *L'Art moderne en France*, au Salon d'Antin, chez le couturier Paul Poiret. À cette occasion, Salmon baptisera le « Bordel philosophique » d'un nouveau titre ironique et définitif, *Les Demoiselles d'Avignon*, titre surtout propre « à ne pas effaroucher la police des mœurs, plus que jamais sourcilleuse, en ces temps de guerre où une opinion nationaliste dénonce le 'Kubisme' comme 'art boche' » (Gojard 2018, 690).

De nos jours, la réputation internationale de Salmon auprès des historiens d'art dépend en grande partie de sa lucidité exceptionnelle face aux *Demoiselles d'Avignon*. Également importants, cependant, sont ses écrits concernant les sculptures de Picasso. Jusqu'en 1912, Picasso n'avait créé que des sculptures solides, soit taillées dans du bois, soit modelées, comme par exemple les deux versions de *Tête de femme (Fernande)*, datant de 1906 et de 1909. En octobre 1912, cependant, il va créer sa première *Guitare*, construite en carton, papier et ficelle (New-York, MoMA), objet qui, en janvier ou février 1914, servira de modèle à la *Guitare* en tôle et en fils de fer (New-York, MoMA). Picasso, d'un coup, redéfinit les paramètres de toute une catégorie artistique, dont il augmente dramatiquement les possibilités expressives : la sculpture se transforme en un art d'assemblage, dans lequel l'espace vide assume autant d'importance que la matière solide. Bouleversant des conventions en cours depuis l'antiquité, la *Guitare* déclenche une révolution dans le vocabulaire, la syntaxe, le sujet, la technique et la matière de la sculpture. Picasso avait écrit à Georges Braque le 9 octobre 1912 pour lui annoncer qu'il était « en train d'imaginer » la fabrication d'une *Guitare* en carton (Cousins 1990, 385). Mais la gestation de l'œuvre avait déjà commencé près d'une année auparavant, comme le témoigne une chronique de Salmon parue dans le *Paris-Journal* du 11 janvier 1912 :

« Sculpture moderne. – Le peintre Picasso, sans jeter aucunement ses pinceaux, va, sans doute, exécuter d'importantes œuvres sculpturales. Ce n'est d'ailleurs pas un début, mais jusqu'ici Picasso ne nous avait fait connaître que des bustes » (Salmon 1912b). À nouveau perspicace, Salmon prévient que l'évolution plastique de Picasso s'approche d'une bifurcation significative. Deux années plus tard, *La Jeune sculpture française*, dont la publication sera retardée par la guerre, s'achèvera par un chapitre important consacré à la *Guitare en tôle*. Salmon y souligne le caractère hybride de l'œuvre, conçue pour exister sans socle ni cadre, réalisée en trois dimensions, mais faite pour être accrochée au mur, avant d'expliquer comment elle déstabilise les catégories artistiques établies et anéantit les certitudes plastiques :

Et voilà. Les cloisons étanches sont démolies. Nous sommes délivrés de la peinture et de la sculpture déjà libérées de la tyrannie imbécile des genres. Ce n'est plus ceci et ce n'est plus cela. Ce n'est rien. C'est el guitare !... (Salmon 1919, 104)⁶.

Salmon continuera longtemps de témoigner du travail de Picasso sculpteur. En mars 1931, à nouveau reçu dans le secret des ateliers, il fera paraître dans *La Revue de France* un reportage remarquable concernant la fabrication de *La Femme au jardin* (MP 267) créée par Picasso, outils en mains, pour clôturer une série de sculptures en métal soudé, construites avec l'assistance technique de Julio González, dans l'ancien quartier du Douanier Rousseau. Une fois encore, Salmon fournit un témoignage en direct, sur le vif, du travail de Picasso, Vulcain des temps modernes, qui déploie dans l'atelier de González des méthodes industrielles de découpe et de soudure : « J'ai vu Picasso fouiller au tas de ferrailles pour parfaire son monument, dans l'ancre de Plaisance où flambait la forge, où les torpilles pacifiques vomissaient leurs gaz. Il riait ! ». Salmon discerne les liens de parenté entre la *Guitare en tôle* de 1914 et *La Femme au jardin*, assemblage en fer, œuvre de première importance, d'une originalité féroce, « d'une absolue pureté » (Salmon 1931a).

En 1935, une brouille survient entre Picasso et Salmon, provoquée par les activités journalistiques du poète, envoyé spécial auprès des forces franquistes en Espagne, pour le compte du *Petit Parisien*. Le 9 novembre 1936, lors d'un rassemblement commémoratif auprès de la tombe d'Apollinaire au Père-Lachaise, Picasso se détournera de Salmon, refusant de lui serrer la main (Read 1995, 248), signalant une mise à distance qui va durer quinze ans, prolongée sans doute par certains reportages de presse réalisés par le poète-journaliste pendant les années de l'Occupation. Le 18 novembre 1951, enfin, au Théâtre de Suresnes, le Théâtre National Populaire de Jean Vilar crée *Mère Courage* de Bertolt Brecht. Édouard Pignon a dessiné les costumes, Germaine Montéro et Gérard Philippe tiennent la tête d'affiche. Ce soir-là, Picasso et Salmon se retrouvent face à face

⁶ Sur Picasso sculpteur, voir Jacqueline Gojard 2013.

dans la loge de Montéro. Picasso s'approche alors du poète et l'embrasse : « Il n'y a pas eu d'explication préalable, ni à proprement parler de réconciliation. C'était dans la nature des choses : la fraternité poétique l'emportait sur les vicissitudes de l'histoire » (Gojard 2019, 41). Ils se reverront parfois par la suite à Sanary-sur-Mer, où Salmon possède une maison et où il s'installera définitivement en 1961. Ils se retrouvent d'abord sur le port de Sanary, au bar Le Nautic, où Picasso a fait un arrêt, avec Hélène Parmelin et Édouard Pignon, sur son chemin de retour vers Cannes, après une corrida en Arles (Salmon 2004, 913-915). Parmelin favorisera d'autres rencontres et une photo montre Picasso et Salmon ensemble en 1957, à la terrasse de la maison qu'elle a louée avec Pignon à Sanary (Gojard 2019, frontispice).

Lors de l'anniversaire de Picasso le 25 octobre 1957, Salmon lui offre un bref poème, conservé par l'artiste :

O mesure du temps que notre œil dépassa !
Ce qui fut l'avenir s'appelle le passé,
C'est vrai. N'en a-t-il pas été toujours ainsi ?
Mais des quatre fers du Cheval à Picasso
Max enfonçait le ciel futur. Nous l'avons su.
(Seckel 1994, XXXI et 45, note 26).

Est mentionné ici « Le Cheval », poème de Max Jacob dédié à Picasso, paru en mai 1905 dans *Les Lettres modernes*, revue éphémère qu'animent alors Apollinaire, Salmon et d'autres poètes du Bateau Lavoir. Il évoque ainsi la convergence d'autrefois d'un quatuor exceptionnel, Picasso, Apollinaire, Jacob et Salmon lui-même, fondateurs du modernisme artistique et littéraire. Pour sa part, l'artiste espagnol ne manque de citer, chaque fois qu'il rencontre Salmon, le début d'un quatrain que celui-ci lui avait offert, un demi-siècle auparavant, sous la forme d'une dédicace, inscrite sur la page de garde d'un de ses premiers recueils : « Pablo, quand nous serons enfin deux beaux vieillards... ». Malicieux, l'artiste fait toujours remarquer, « Eh bien, tu vois, ça n'est pas arrivé. On n'est pas devenu des beaux vieillards » (Salmon 2004, 913). Picasso évite normalement de fréquenter les survivants de sa génération, dont la présence lui renvoie le reflet de sa propre vieillesse. Il continue, néanmoins, à laisser une place à Salmon dans son atelier, sous une forme emblématique. Si Picasso n'a jamais réalisé la sculpture qui en 1907 devait représenter le poète, il a acquis par la suite une sculpture en bois provenant du peuple Yaka, du sud du Congo. Elle représente un homme nu, debout, auquel le cou allongé et la coiffe ronde donnent une apparence phallique. Selon sa fille Maya, Picasso avait coutume de nommer cette statuette « Salmon » (Seckel 1996, 197). La statue Yaka ressemble, en effet, au portrait au fusain du poète, projet de sculpture de 1907, dont elle partage les contours et les proportions, notamment dans le bas du visage, au menton étroit et rallongé. En matérialisant la présence virtuelle de Salmon dans les ateliers méridionaux de l'artiste, elle commémore les années héroïques du Bateau-Lavoir.

Picasso peut réciter des vers anciens de Salmon, mais il n'ignore pas pour autant une publication récente du poète, comme le confirme un dessin inédit au feutre qu'il a réalisé aux alentours de 1959 (collection particulière).⁷ Au verso se trouve une inscription, d'une main autre que celle de l'artiste, qui affirme qu'il représente « le souvenir que Picasso avait de Mécislas Golberg ». Picasso aurait donc rencontré le philosophe polonais, par exemple à La Closerie des Lilas, où Golberg, dès 1905 souvent immobilisé par la maladie, continuait aux « meilleurs moments » à rejoindre ses amis (Salmon 2004, 900). La partie gauche du dessin de Picasso est occupée par une représentation du visage décharné de Golberg, tel que le décrit Salmon : « ce cadavre à chevelure d'Abyssin, aux yeux de braise » (Salmon 2004, 111). Son regard est tourné vers la partie droite du dessin qui représente, à une échelle plus réduite, une scène d'exécution capitale, esquissée avec une concision expressive. La lame surélevée de la guillotine s'y découpe avec précision et dans la lumière du soleil levant, les six traits qui en rayonnent donnent à la scène une auréole héroïque.

Au profil de Golberg, Picasso associe donc ici un fait divers qui avait préoccupé la presse pendant l'été 1922. Salmon a ravivé le souvenir de cet événement dans *La Terre noire Chronique du mouvement libertaire*, ouvrage écrit à Sanary et édité par Jean-Jacques Pauvert en 1959. Le dernier chapitre du livre se termine par un « Hommage à Mécislas Golberg », jumelé au récit d'une affaire qui concerne le fils unique de ce dernier, Jacques Mécislas Charrier, né en 1895, et qui portait le nom de famille de sa mère, Berthe Charrier, qui l'avait élevé. Le 25 juillet 1922, Charrier participa avec deux complices à un vol à main armée dans l'express Paris-Marseille. Tenu à l'écart de l'action, ses responsabilités étaient réduites, selon Salmon, à celles d'un guetteur, voire d'un « ouvreuse de portière ». Malheureusement, un militaire qui était intervenu a été tué. Les deux meneurs sont abattus lors de leur arrestation, avant que Charrier ne soit cueilli, de bon matin, chez lui. Salmon, correspondant au procès du journal *Le Matin*, raconte que devant le juge, Charrier s'est réclamé du père qu'il n'avait guère connu, avant de se tourner vers les jurés pour les défier de lui couper la tête. Le 22 août, le cou sous la lame de la guillotine, ses derniers mots furent « Vive l'anarchie ! ». Il fut, comme le souligne Salmon, le dernier martyr anarchiste à être exécuté en France.

Entre 1906 et 1931, André Salmon a donc joui d'un rapport de confiance privilégié avec Picasso. Avant la Grande Guerre, dans ses chroniques d'art, Salmon a tendance à diffuser des informations, sans trop s'aventurer dans des jugements de valeur. Sur Picasso, néanmoins, il s'exprime avec une assurance percutante, annonçant, identifiant et mettant en valeur certains de ses chef-d'œuvres les plus novateurs. Maître d'une écriture « savoureusement anecdotique » (Apollinaire 1913), Salmon nous fournit

⁷ Ce dessin appartenait à Hélène Parmelin et son époux Edouard Pignon, amis proches et camarades communistes de Picasso. Parmelin a offert le dessin à Léo, la veuve de Salmon, pour lui montrer sa sympathie après la mort du poète en 1969. Le choix du cadeau tend à confirmer un lien entre le dessin et les écrits de Salmon.

aussi, à travers ses écrits en tous genres, et sur une longue période, des témoignages précieux et des informations révélatrices, qui enrichissent notre appréciation d'œuvres spécifiques de Picasso. Après leurs retrouvailles en 1951, Picasso prendra plaisir à taquiner Salmon et les anciens amis continueront à dialoguer, parfois s'inspirant même, réciproquement, attachés tous les deux, à des degrés différents, aux souvenirs plus ou moins vivaces de leur jeunesse commune, libre, fraternelle et intensément créatrice.

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, G. 1991. « G. de Chirico. Pierre Brune ». Dans Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, vol. II, édition de P. Caizergues et M. Décaudin. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 603. Paru dans *L'Intransigeant*, 9 octobre 1913.
- COUSINS, J. 1990. « Chronologie documentaire ». Dans W. Rubin, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme* : 330-414. Paris, Flammarion.
- EIGELDINGER, F. 1982. « Lettres inédites de Georges Izambard à Ardengo Soffici sur Rimbaud. » *Versants : revue suisse des littératures romanes* 3: 89-107.
- GOJARD, J. 2010. « L'œuvre d'André Salmon ou la fable de l'Art vivant ». Dans *André Salmon poète de l'Art vivant*, textes rassemblés par M. Monte, avec la collaboration de J. Gojard : 25-38. Toulon, Université du Sud Toulon-Var.
- . 2013. « André Salmon poète de l'art vivant au service de la jeune sculpture en France », dans *Ecrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)*, sous la direction d'I. Rialland, 187-203. Paris : Classiques Garnier.
- . 2018. « SALMON André ». Dans B. Léal (éd.), *Dictionnaire du cubisme*, 688-692. Paris : Robert Laffont, « Bouquins ».
- . 2019. *Pablo Picasso and André Salmon: The Painter, the Poet and the Portraits*, traduction et édition de B. Gersch-Nešić et J. Gojard. New York : Zamir Press.
- GOLBERG, M. 1907. *Fleurs et cendres (Impressions d'Italie)*. Reims : Éditions de la *Revue littéraire de Paris et de Champagne*.
- . 2017 [1908]. *La Morale des lignes*. Paris : Éditions Allia.
- GUIETTE, R. 1976 [1934]. *La Vie de Max Jacob*. Paris : Nizet.
- HIDAKA, C. 2015. « Cubism and Non-linearity », dans le colloque *Revoir Picasso*, Musée national Picasso-Paris. <<http://revoirpicasso.fr/processuscreatifs/christian-hidaka-cubism-and-non-linearity/>>
- JACOB, M. 1923. « The early days of Pablo Picasso: a memoir of the celebrated modernist painter by a friend and contemporary », *Vanity Fair*, mai : 62-63 et 104. Traduction de l'anglais par J. Bouniort, dans Seckel 1994, 191-193.
- JACOB, M. 1927. « Souvenirs sur Picasso contés par Max Jacob », *Cahiers d'art* 2/6 : 199-202.
- . 1933. « Jeunesse », *Les Nouvelles littéraires*, 22 avril : 1-2.
- OLIVIER, F. 2001 [1930]. *Picasso et ses amis*, édition présentée et annotée par H. Klein. Paris : Pygmalion / Gérard Watelet.
- PONTIER, J.-M. 2010. « Salmon critique d'art ». Dans *André Salmon poète de l'Art vivant*, textes rassemblés par M. Monte, avec la collaboration de J. Gojard : 231-240. Toulon, Université du Sud Toulon-Var.
- PRONESTI, M. 1999. *André Salmon Les dessins d'un poète. Ses copains et les mythes d'une génération d'artiste*. Aoste : Région Autonome Vallée d'Aoste.
- READ, P. 1995. *Picasso et Apollinaire Les métamorphoses de la mémoire*. Paris : Éditions Jean-Michel Place.

- . 2011. « 'Toutes les matières de la connaissance'. L'art de Picasso et l'environnement intellectuel de ses premières années à Paris ». Dans M. McCully (éd.), *Picasso à Paris 1900-1907* : 155-173 et 227-228. Amsterdam, Van Gogh Museum / Barcelone, Museu Picasso / Bruxelles, Fonds Mercator.
- RICHARDSON, J. 1991. *A Life of Picasso, I. 1881-1906*. New York : Random House.
- SALMON, A. 1905. « Au Salon d'automne », *La Revue littéraire de Paris et de Champagne* 32, novembre : 490.
- . 1912a. *La Jeune peinture française*. Paris : Société des Trente / Albert Messein.
- . 1912b. (La Palette). « Courrier des ateliers », *Paris-Journal*, 11 janvier : 4.
- . 1919. *La Jeune sculpture française*. Paris : Société des Trente / Albert Messein.
- . 1931a. « Vingt-cinq ans d'Art vivant », deuxième partie, *La Revue de France*, 1^{er} mars, 112-134.
- . 1931b. « La Jeunesse de Picasso », *Les Nouvelles littéraires*, 11 juillet : 8.
- . 1945. *L'Air de la Butte*. Paris : Éditions de la Nouvelle France.
- . 1965. « Témoignage ». Dans C. Rathgeb (éd.), *Hommage à Pierre Mac Orlan*, 11. Lausanne, éditions Revue des Belles-Lettres.
- . 1986. *Carreaux 1918-1921 précédé d'extraits de Créances 1905-1910*, Préface de S. Fauchereau. Paris : Gallimard, Collection « Poésie ».
- . 2004. *Souvenirs sans fin 1903-1940*. Nouvelle édition préfacée par P. Combescot. Paris : Gallimard.
- . 2008 [1959.] *La Terre noire Chronique du mouvement libertaire*. Préface de J. Gojard. Montreuil : éditions l'Échappée.
- . 2009. « Véritable clé d'un domaine imaginaire », dans *La Négresse du Sacré-Cœur*. 265-317. Paris : Gallimard.
- SECKEL, H. 1994. *Max Jacob et Picasso*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- . 1996. « À propos de trois portraits-manifestes par Picasso : André Salmon, Guillaume Apollinaire et Max Jacob ». *Picasso et le portrait*, sous la direction de W. Rubin, 180-201. Paris : Flammarion / Réunion des Musées Nationaux.

JACQUELINE GOJARD, ALESSANDRO MARAS

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

André Salmon sur les airs de son époque

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

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

André Salmon et la chanson

(JACQUELINE GOJARD)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Voir en particulier, Morita 2008.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Voir Apollinaire 1991, 1007-1014.

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

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

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

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

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

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

¹³ Voir notre préface à Salmon 2009, 15.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Voir *Ibid.* p. 133.

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

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

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

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

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

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

¹⁷ Voir notre préface, dans Salmon 2009, 15.

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

¹⁹ *Ibid.*, 204.

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

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

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

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

La musique savante

(ALESSANDRO MARAS)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHIE

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

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

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

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

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

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

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 fantasmagorique 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. À 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.

ÉMILIE SERMIER

UN ROMAN-CONVERSATION ?

Le « lyrisme ambiant » de La Négresse du Sacré-Cœur (Salmon)

ABSTRACT: Long marginalised by literary history, André Salmon's novels contributed to the modernist and international renewal of the genre at the turn of the century. This article examines the 'simultaneist' composition of *La Négresse du Sacré-Cœur* (1920). While this 'urban novel' makes Montmartre the main enunciative subject of the text, it also redeploys the procedures of the 'poem-conversation' - as defined by Apollinaire - on the scale of the novel.

KEYWORDS: Novel, Poetry, City, Modernism, André Salmon.

André Salmon, romancier, reste absent de la plupart des histoires littéraires. Au même titre que des poètes comme Max Jacob, Pierre Albert-Birot, Joseph Delteil ou encore Jules Supervielle, il appartient à une constellation d'écrivains modernistes souvent marginalisée, et dont la critique a très peu examiné les productions romanesques au cœur des Années folles. De fait, pour expliquer les mutations génériques au début du siècle, l'histoire littéraire française s'est surtout focalisée sur les œuvres de Proust ou de Gide – étudiées jusqu'à la saturation – ou alors s'est concentrée sur la seule invention du « monologue intérieur ». Tout un ensemble d'expériences narratives contemporaines demeure, par conséquent, méjugé.

Et pourtant : l'œuvre romanesque de Salmon aurait pu trouver une place privilégiée dans certains essais. On pensera ici au *Récit poétique* (1976) de Jean-Yves Tadié, ou encore au fameux livre de Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt* (1966). Cet ouvrage de près de 500 pages mentionne d'ailleurs le nom de Salmon – mais seulement à trois petites reprises... et pour mieux le disqualifier. L'écrivain appartient en effet, aux yeux de l'essayiste, à un réseau de « romanciers fourvoyés dans la poésie » (Raimond 1966, 235) et, somme toute, assez frivoles :

L'esthétique de la surprise prônée par Apollinaire, l'influence du cinéma, celle du cubisme avaient conduit les romanciers à ne plus se faire un scrupule des incohérences que semait leur plume. L'esthétique de la surprise s'achevait en mystification burlesque ou en blague agressive : sans-gêne du romancier qui bouscule le lecteur, renverse les habitudes du récit et apostrophe le personnage, refus d'examiner les états d'âme, mépris du sérieux, on les trouve chez Soupault, Delteil, Cocteau, Salmon, Ribemont-Dessaignes, Max Jacob. [...] Ces auteurs turbulents n'ont jamais vraiment voulu

écrire un roman, se satisfaisant souvent assez vite de leur propre désinvolture, et érigeant leurs négligences en esthétique [...]. (Raimond 1966, 246)

C'est un peu court ; mais ces lignes cristallisent bien certains problèmes de réception liés à Salmon romancier. Non seulement le propos de Raimond perpétue un cliché tenace qui réduirait tous ces romans à leur versant « fantaisiste »¹ ou à leur modernité « datée » (tout en les assimilant, en vrac, à ceux des dadaïstes ou des surréalistes), mais il s'accompagne aussi d'un jugement de valeur très marqué – qui concerne non seulement les œuvres mais aussi les prétendues intentions des auteurs. Or un tel propos entre en divergence profonde avec ceux d'André Salmon qui, bien que rétif à toute théorisation, n'en a pas moins expliqué qu'un roman comme *La Négresse du Sacré-Cœur* (1920) « n'est pas de hasard » : il l'a « très rigoureusement composé, à [s]a façon » (Salmon 1920, in Jannini 1986, 322).

Et si nous prenions au sérieux une telle déclaration ? Tel sera le pari de cet article. Nous examinerons comment André Salmon re-compose et déplace les logiques romanesques : en complément à quelques articles – monographique (Morello 2010) ou centré sur *L'Entrepreneur d'illuminations* (Rialland 2015) –, nous porterons notre attention sur *La Négresse du Sacré-Cœur*, afin de le réinscrire au cœur des renouvellements « modernistes » du genre au début du siècle. On connaît généralement ce roman pour être une fiction à clés de la bohème montmartroise : on y croise en effet Salmon, Picasso, Jacob ou Mac Orlan sous des noms cryptés. Mais si la critique a souvent lu ce livre comme un témoignage fabulé de la vie littéraire – qui répondrait aux *Scènes de la vie de Montmartre* (1919) de Francis Carco –, son inventivité formelle ne doit pas être mésestimée. On va s'en convaincre : André Salmon y réalise, dans le souvenir peut-être d'Apollinaire, un insolite « roman-conversation ».

Sortir du « roman-roman »

Parallèlement à plusieurs poètes, Salmon effectue au cœur des Années folles une brève saison dans le roman. C'est que le genre est à la mode (Raimond 1966)², et les

¹ Souvent utilisé par la critique lorsqu'il s'agit de définir les œuvres de Salmon, ce terme (somme toute assez dévaluatif) a d'ailleurs été dénoncé par Julien Gracq comme un qualificatif « fourre-tout des manuels de littérature » (Gracq 1995, 200).

² En témoigne également, dès les années 1920, le préfacier (anonyme) de l'*Anthologie de la nouvelle prose française* (Paris : Le Sagittaire, 1926), qui constate ceci : « Pendant les années qui suivirent la guerre, le public, celui qu'on appelle le gros, se passionna pour la littérature en général et pour le roman en particulier. [...] Tous les écrivains dont certains auraient pu ou voulu être en d'autres temps des philosophes, des critiques, des poètes, des humoristes, des auteurs dramatiques, se mirent à composer des romans et apportèrent à ce genre la déformation que leur imposait nécessairement leur esprit voué naturellement à d'autres travaux. » (p. 2).

éditeurs contactent volontiers des écrivains de tout genre pour leur commander du « roman ». Pour des écrivains comme Max Jacob, Pierre Mac Orlan ou Salmon, qui ont tous trois connu la vie de bohème au début du siècle aux côtés de Picasso (bénéficiant pour sa part d'un succès marchand croissant dès les années 1910), le roman et le journalisme constituent alors des expédients financiers séduisants. En outre, comme il n'existe alors pas encore d'exclusivité éditoriale, ces écrivains naviguent souvent entre différents éditeurs – au gré des occasions. Ainsi Salmon publie-t-il sur une période restreinte une multitude de romans (de qualités à vrai dire assez inégales) chez des éditeurs variés – que ce soit chez le prestigieux Gallimard (à qui il transmet ses textes jugés les plus aboutis : *La Nègresse du Sacré-Cœur* [1920] ou *L'Entrepreneur d'illuminations* [1921]), chez le moderne Sagittaire (*Une Orgie à Saint-Pétersbourg* en 1925), chez les éclectiques Éditions de La Banderole (où travaille son ami Mac Orlan qui y édite *L'Amant des amazones* en 1921), chez l'éditeur confidentiel Mornay (*Archives du Club des Onze* en 1923) ou encore chez le commercial Albin Michel (qui lui « commande » un volume sans grande prétention littéraire : *Bob et Bobette en ménage* en 1920). Si ce papillonnage éditorial a sans doute permis à l'écrivain de bénéficier d'une situation économique moins précaire, elle n'a en revanche guère favorisé – en termes de réception – la visibilité de sa production romanesque comme un ensemble cohérent.

Reste que la saison romanesque de Salmon ne se réduit pas à des enjeux pécuniaires. Car si l'écrivain s'illustre dans le genre préféré de l'industrie littéraire, il se garde bien de « produire » des romans conventionnels ou de devenir en quelque sorte un professionnel de l'intrigue (comme peuvent l'être au même moment des romanciers à grands tirages comme Maurice Dekobra ou Victor Margueritte). Peu attiré par le succès commercial et les prix littéraires, et ne craignant pas de rester un auteur confidentiel, Salmon défend assez orgueilleusement – et lucidement – son indépendance artistique dans une lettre à Jacob, datée d'octobre 1923 :

L'audience ne me dictera aucun roman. [...] Des romans ? Le succès discret des *Archives* [*du Club des Onze*] m'indique nettement les limites de mon "public" (comme disent les Duhamel) et en même temps me délivre du roman-roman. (Jacob, Salmon 2009, 147)

La dernière expression, reprise plus tard par Cendrars,³ est jolie : elle indique combien Salmon, hors des formules, entend librement déjouer les horizons d'attente et les versions réalistes ou « romanesques » d'un genre auquel il ne renonce cependant pas. Tous ses lecteurs en auront déjà fait l'expérience : ses romans ne se lisent pas forcément comme des romans, tant ils contrarient le bon déroulement du récit rectiligne, et Franz Hellens a justement noté combien il était difficile de les résumer – ce qui en fait d'ailleurs, à ses yeux, tout le prix : « Qu'est-ce, un livre qui ne se raconte pas ? [...] c'est vraiment

³ C'est ainsi que Blaise Cendrars présentera plus tard *Emmène-moi au bout du monde !...* (1956), soit l'année même où Salmon revient également à l'écriture romanesque avec *Sylvère ou la vie moquée* – bien après leur grande « saison » romanesque des années 1920.

celui qu'on voudrait lire. » (Hellens 1921, 98). Au vrai, Salmon affranchit le roman du *récit* : en allant à rebours des préceptes aristotéliens selon lesquels les narrations doivent se succéder en fonction d'un « commencement, un milieu et une fin » (Aristote 2014, 885), il s'émancipe des conceptions dramatiques ou biographiques du genre. En témoigne sa Lettre-préface aux *Archives du Club des Onze*, dédiée à Max Jacob, où l'auteur explique avoir voulu créer une « histoire vraie », sans « queue, ni tête » – à l'image, rappelle-t-il, des « histoires » que les deux poètes se racontaient oralement dans leur jeunesse :

Nos histoires décevantes n'avaient pas toujours de fin.
Et comment, et où commençaient-elles ?
Ni queue, ni tête ?
[...]
Ce sont les vraies histoires, les histoires vraies, la vie, si la vie est une histoire vraie, qui n'ont ni commencement ni fin.
Elles ont tout de même un milieu.
Voire, elles sont un milieu. (Salmon 1923, III)

L'enjeu n'est donc pas simplement ludique ou parodique. Rejouant ici en creux l'opposition du « vrai » contre le « vraisemblable », Salmon fait prioritairement valoir la notion de « vie ». Or ce terme – véritable *mot-mana* d'une époque marquée par les réflexions de Bergson et de Nietzsche – est au même moment au fondement des projets romanesques de Jacques Rivière (dans *Le Roman d'aventure* en 1913), d'Apollinaire ou de Cendrars (Sermier 2021). À leur image, et loin d'être isolés, les romans de Salmon se révèlent eux aussi hybrides, digressifs, abondants – plein d'histoires enchâssées et de listes volumineuses. Reste à comprendre, plus exactement, comment l'écrivain fait prospérer ce qu'il appelle ici le « milieu » de l'« histoire ».

Une relecture de *La Négresse du Sacré-Cœur* va nous permettre d'y répondre plus spécifiquement. Ce roman de la « vie » montmartroise offre en effet une composition très particulière, consciemment recherchée par Salmon, et immédiatement devinée par Dominique Braga qui remarquait déjà (à la faveur d'une métaphore musicale) que dans cet ouvrage « l'harmonie remplace la mélodie » (Braga 1920, 4). De fait, l'auteur y élabore une composition moins linéaire que *simultanéiste*.

Cet adjectif doit nous alerter. Car l'idée de « simultanété » – autre notion phare des années 1910, surtout dans le domaine poétique – semble assez mal accordée aux formes narratives. Dans un important ouvrage sur les « écritures de la simultanété », Marie-Hélène Boblet et Dominique Viart ont rappelé combien la « simultanété » contrarie en principe le *continuum* du récit, d'autant plus qu'il est difficile pour le roman « de chercher du côté des jeux de disposition paginale et de production calligrammatique pour produire un effet de simultanété » (Boblet, Viart 1993, 34), au risque de sacrifier toute narrativité. Sans doute est-ce pour cette raison que la notion n'a jamais retenu l'attention des narratologues (y compris Gérard Genette). Ainsi Boblet et Viart réexaminent-ils les

pratiques narratives de la simultanéité au XX^e siècle, désenchevêtrant un peu la notion en différenciant efficacement simultanésismes « objectif » et « subjectif » :

Aussi faudrait-il distinguer deux types de simultanéité romanesque, selon que la simultanéité est celle des événements du réel ou la simultanéité d'idées, d'images mentales et d'émotions qui agite un sujet singulier : simultanéité du monde *versus* simultanéité du moi. Ce choix n'est pas seulement d'ordre thématique. D'un côté il se soutient de la conviction que le réel offre simultanément des phénomènes multiples qu'il s'agit de saisir et de représenter dans leur multiplicité contemporaine ; de l'autre, le choix se justifie d'observations subjectives : plusieurs choses sont à la fois présentes à l'esprit d'un personnage donné. (Boblet, Viart 1993, 38)

D'un côté, les auteurs « mettent en scène la simultanéité d'actions différentes dans une même période » ; de l'autre, « ils choisissent d'évoquer simultanément des actions séparées dans le temps ». Dans la première catégorie se rangent sans peine les romans de Dos Passos, Döblin ou Romains. Dans la seconde, ceux de Dujardin, Larbaud ou Proust. Ceux de Joyce (*Ulysses*) ou de Woolf (*Mrs. Dalloway*) peuvent relever, quant à eux, des deux catégories qu'ils explorent successivement. Autant dire que, selon le type de simultanéité choisi, les techniques romanesques ne sont pas les mêmes : la « simultanéité du moi » mène ordinairement à la pratique du monologue intérieur, tandis que la « simultanéité du monde » s'exprime plutôt par des montages polyphoniques.

On devine, dès lors, dans quelle catégorie se range l'œuvre romanesque de Salmon. Ouvert à la multiplicité du monde extérieur, *La Négresse du Sacré-Cœur* se donne effectivement à lire comme un assemblage simultanésiste et dialogiques. Il est donc temps de compléter et même d'amender une partie des réflexions de Boblet et Viart – qui centrent leur propos sur *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains (paru dès 1932), considéré comme « l'une des formes les plus achevées du simultanésisme narratif dans le domaine français » (Boblet, Viart 1993, 11). On va le voir : douze ans auparavant, *La Négresse du Sacré-Cœur* expérimente déjà une forme distincte de simultanésisme narratif.

La Négresse du Sacré-Cœur : un roman-conversation ?

Rappelons, brièvement, l'argument de *La Négresse du Sacré-Cœur*. Désireux de représenter « la flore et le folklore »⁴ de Montmartre à l'orée des années 1910, ce roman décrit non sans humour la communauté des tendres canailles et de « martyrs parisiens » (Salmon 2009 [1920], 29) qui cohabitent dans cet espace à la fois chaleureux et miséreux, sur fond de camaraderies et de crimes. On ne s'étonnera d'ailleurs pas que Mac Orlan, qui trouvera ce « livre éblouissant », ait été marqué par cette « peinture des enfants perdus de Montmartre » (Mac Orlan 1920, 2) (avant de lui-même proposer

⁴ Tel est le titre du deuxième chapitre du roman.

« son » roman montmartrois avec *Le Quai des brumes* en 1927). Plusieurs destinées minuscules s'y entrecroisent – celles des artistes de la bohème littéraire, du jeune marlou Mumu ou encore de la « négresse » Cora, émancipée d'une forme particulière d'esclavage à la fin du roman. Aux frontières du réel et de l'imaginaire, l'action se déroule ainsi en plusieurs lieux emblématiques du célèbre quartier parisien : dans la rue d'Orchamp ou sur la place du Tertre, mais aussi dans une rue baptisée l'impasse Trainée ou dans le jardin d'un Planteur qui semble tout droit sorti d'un tableau du Douanier Rousseau. Or pour restituer au mieux la vie multiple de cette communauté, le roman diffracte l'« histoire » en une série d'épisodes concomitants ayant lieu à divers endroits du quartier : tantôt ce sont des marqueurs synchroniques qui soulignent la contemporanéité de scènes diverses (« pendant ce temps », « à la même heure », « tandis que Florimond Daubelle méditait [...], Sorgue évoquait [...] » (Salmon 2009, 42, 118, 73)) ; tantôt ce sont des basculements diachroniques qui déportent l'action dans le passé à partir d'un même lieu : « Tous trois se trouvaient alors à cette même place où, douze mois auparavant, le trop joli Camille Munier, dit Mumu, était venu s'accouder. » (*ivi*, 97). Autrement dit, la cohérence de l'œuvre repose moins sur l'enchaînement temporel d'une action que sur des agencements spatio-temporels qui engendrent, dès lors, une narration extrêmement mobile et même ubiquiste. Si le roman de Salmon se révèle ainsi « simultanéiste », il met toutefois en place une esthétique assez différente de celle des *Hommes de bonne volonté* de Jules Romains.

Au vrai, si l'œuvre de Romains est également structurée par une série de « tandis que » ou d'« au même moment », ses transitions *balisent* le récit davantage qu'elles ne le *déroutent*, en construisant une vue panoramique et descriptive de Paris sur un mode relativement réaliste. Chez Romains, la prédominance d'un narrateur omniscient empêche l'éclatement polyphonique, tout en servant de socle énonciatif pour assurer la maîtrise et l'harmonie de la représentation (Boblet, Viart 1993). Il n'en va pas de même chez Salmon : moins systématisante et plus cahoteuse, la narration très « spectaculaire » de *La Négresse du Sacré-Coeur* ne cesse de transplanter le lecteur en faisant brusquement coulisser l'action d'un lieu à l'autre, par des changements de décors irréguliers et inopinés. De plus, le narrateur s'absente souvent sur de longues séquences – abandonnant le lecteur et les personnages à leurs destins. D'où un sentiment de déboussolement généralisé. Les personnages ne comprennent en effet pas toujours très bien ce qui leur arrive : comme livrés à eux-mêmes, ils ont le sentiment d'être les pions d'une pièce dénuée de sens, un peu comme les actants de *Six personnages en quête d'auteur* (1921) de Pirandello, allant jusqu'à thématiser leur propre désarroi sur un mode quasi méta-fictionnel : « Nous jouons depuis plusieurs semaines des rôles dont nous ne savons s'ils sont les premiers ou de la figuration, les rôles d'un drame dont l'auteur est encore à découvrir » (211). Leurs fonctions actantielles, ainsi que la finalité et la moralité de leurs actions, restent opaques aux personnages : ils ont le sentiment d'habiter un monde sans dieu ni auteur – « habitants familiers d'un mystère ironique », comme le remarque si

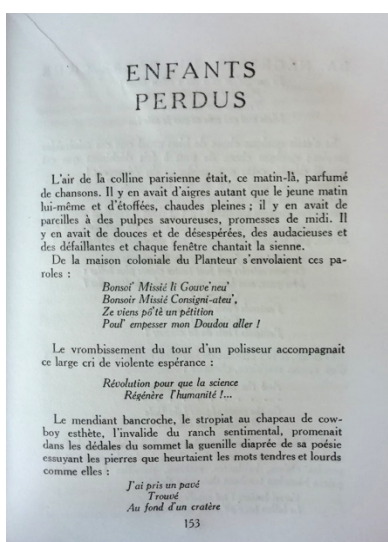
bien André Malraux (Malraux 2010, 17-18). À l'extrême fin du livre, l'un des personnages s'interrogera justement sur la signification de tout ce qui a précédé et sur la confusion existentielle dans laquelle ils évoluent : « Qu'avons-nous vécu ?... Est-il possible que tout cela n'ait aucun sens ?... Le mal et le malheur... Où sont les auteurs principaux ?... Qui sont leurs complices ?... Ne pas même savoir de quoi il convient de s'accuser !... » (Salmon 2009, 262). À l'image de la « vie » qui chez Salmon n'a ni fin ni commencement, ni d'axes axiologiques nettement définis, les événements de la fiction se déroulent hors de tout *telos* directeur et explicatif. Le narrateur assiste ainsi à ce spectacle anarchique de l'extérieur, comme une sorte de témoin-commentateur – et non plus comme un meneur de jeu omniscient (comme ce sera le cas dans *Les Hommes de bonne volonté*, où Romains cherchera encore à construire un monde mimétique stable et rassurant).

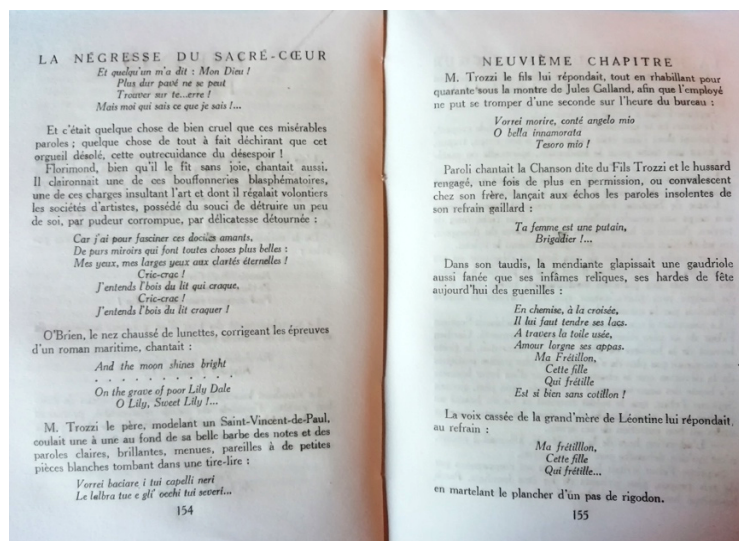
C'est dès lors moins dans la proximité de Romains que d'Apollinaire que doit se lire *La Négresse du Sacré-Cœur*. On se rappelle les « À ce moment », « Ailleurs » ou « Au même instant » qui scandent le poème simultanésiste du « Musicien de Saint-Merry » dans *Calligrammes*. Et l'on se souvient surtout, dans le même recueil, du poème-conversation « Lundi Rue Christine » : ce poème déconcertant – sans « queue ni tête » à première vue – élabore un montage discontinu d'énoncés et de fragments de discussions hétérogènes, captés dans une rue par un poète-auditeur qui s'absente énonciativement de son propre poème – ou alors qui se contente de quelques remarques ponctuelles (« ça a l'air de rimer »). L'enjeu du poème-conversation, tel qu'Apollinaire lui-même l'a décrit, est de faire en sorte que « le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant » (Apollinaire 1991 [1914], 976), afin d'introduire le lecteur dans le brouhaha environnant d'un lieu *in medias res*. Or n'est-ce pas dans le sillage d'une telle entreprise, mais sur un format ô combien plus ample, que Salmon réalise avec *La Négresse du Sacré-Cœur* une sorte de *roman-conversation* ? De même que le poème d'Apollinaire agglomère des bribes de conversations éparses, le roman de Salmon accumule les dialogues et même les polylogues à travers des « scènes multiples » (Salmon 2009, 99) où s'entrecroisent diverses voix urbaines. Le narrateur a l'oreille baladeuse : il relate volontiers les conversations qu'il entend au détour d'une rue (« Je ne perdais rien ainsi des propos qu'adressait Mémède à Honoré Gringole » [21], ou « Je pus surprendre une de leurs conversations » [81]) tout en se mettant en retrait d'un point de vue énonciatif sur de longues séquences. Non pas que ces discussions soient en elles-mêmes très substantielles : il s'agit le plus souvent d'un commerce d'« expressions banales » (*ivi*, 115), comme le relève le narrateur qui se souvient sans doute là des « banalités » voire des « quelconqueries » d'Apollinaire. Ces échanges prosaïques constituent en effet le tissu sonore quotidien de Montmartre, dont Salmon se fait en quelque sorte l'ethnographe auditif – le phonographe, aurait-on envie d'écrire – en restituant des types de parlars populaires ou argotiques variés, tout au long de son roman.

Mais il y a plus : le lyrisme ambiant, chez Salmon, dresse surtout un portrait de Montmartre en *biotope enchanté*. Car on n’y parle pas seulement ; on y chante aussi, et même beaucoup. La colline parisienne apparaît emplie de mélodies et d’airs populaires. Rappelons à cet égard le remarquable début du chapitre « Enfants perdus », qui donne une bonne idée du climat général de l’œuvre :

L’air de la colline parisienne était, ce matin-là, parfumé de chansons. Il y en avait d’aigres autant que le jeune matin lui-même et d’étoffées, chaudes pleines ; il y en avait de pareilles à des pulpes savoureuses, promesses du midi. Il y en avait de douces et de désespérées, des audacieuses et des défaillantes et chaque fenêtre chantait la sienne. (*ivi*, 171)

C’est ici à la manière d’un « paysage sonore » que Salmon représente l’environnement acousmatique de Montmartre. Adoptant la posture d’un spectateur-auditeur, le narrateur localise les mélodies perçues (« chaque fenêtre chantait la sienne ») et les donne à percevoir par des analogies sensibles (« pareilles à des pulpes savoureuses »). Mais ce n’est pas tout : quelques lignes plus loin, l’écrivain dispose ce lyrisme ambiant de manière particulière sur la page, afin de recréer dans l’espace textuel l’hétérogénéité polyphonique et plurilingue du lieu. Le récit se délinéarise, la temporalité se suspend, le narrateur oscille entre présence et absence, au profit d’un agencement typographique qui autorise une lecture tabulaire et une perception simultanée – ainsi, dans l’édition originale de 1920 :





À l'évidence, Salmon ne peut s'empêcher, jusque dans le roman, d'esquisser des poèmes. Des extraits de chansons sont ici retranscrits en italique et insérés en langue originale, comme des collages : on trouve un poème de Baudelaire parodié, une mélodie anglaise, une comptine populaire ou encore une mélodie napolitaine. Porteurs d'un cosmopolitisme fait de joies et de misères, ainsi que de cultures populaires contrastées, les chants du monde se rassemblent au-dessus de Montmartre : ce biotope enchanté représente emblématiquement, dans l'esprit de Salmon, le vivier de la poésie moderne. Car si une « poésie » émane de *La Négrresse*, c'est assurément de ce montage bariolé de voix et de chants quotidiens.

En somme, donc, *La Négrresse du Sacré-Cœur* introduit le lecteur dans le brouhaha commun de Montmartre. D'où cette « merveilleuse atmosphère » (Malraux 2010, 17) qui imprègne l'ensemble du livre : une rumeur de poésie ne cesse d'y circuler. Le lyrisme ambiant de Salmon a en effet ceci de particulier qu'il vise à rendre sensible un climat, une ambiance, un environnement vocal et discursif, une sorte de génie du lieu acoustique – qui échappent d'ordinaire aux descriptions réalistes, celles-ci reposant d'abord sur une sémiologie du visible. Le portrait *de auditu* de Montmartre dans *La Négrresse du Sacré-Cœur* rend dès lors palpable toute une dimension urbaine immatérielle, à la fois évanescence et quotidienne, familière et anonyme : ainsi Salmon capte-t-il ce qu'il appellera justement, plus tard, « l'air de la Butte ».

L'âge des « romans urbains »

Salmon n'a-t-il pas écrit *La Négrresse du Sacré-Cœur* pour que « Montmartre, qui depuis trop longtemps en manquait, eût son roman » (Salmon 2009, 73) ? Max Jacob ne s'y est pas trompé, en considérant que le sujet principal du roman était moins ladite « négresse » que le « pays » montmartrois :

Ce roman est plein de son sujet, rempli d'un seul sujet. Montmartre y tient, y tient entier et n'en déborde pas. L'intrigue y est du pays. Les personnages sont du pays, les descriptions, chaque détail y sont du pays. (Jacob, Salmon 2009, 74)

Lieu hautement pittoresque, et berceau de la modernité artistique depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, Montmartre est alors associé de près aux aventures cubistes du Bateau-Lavoir – Braque et Picasso ont d'ailleurs tous deux (dé)figuré le Sacré-Cœur en 1909 et 1910, en pleine période de « cubisme analytique ». Est-ce à dire que Salmon aurait cherché, avec ses propres moyens littéraires, à rivaliser avec les peintres pour donner à son tour une vue simultanée de Montmartre ? Du moins, en redéployant les procédés du poème-conversation d'Apollinaire à l'échelle du roman, *La Négresse du Sacré-Cœur* s'impose à sa manière dans l'histoire littéraire comme un « roman urbain ».

La formule est d'Albert Thibaudet : en 1924, dans la *NRF*, le célèbre critique cherche à décrire ce sous-genre littéraire dont il pressent alors une « belle flambée ». Quand bien même il ne cite pas Salmon (qu'il n'a probablement pas lu), son article permet de mieux comprendre la modernité de *La Négresse du Sacré-Cœur*. Thibaudet conçoit en effet le « roman urbain » comme un récit renversant les prévalences habituelles du genre – de sorte que la « ville » l'emporte sur le « personnage », et « l'espace » sur le « temps » :

Je parle seulement ici des romans où la ville fournit le sujet même, et non de ceux où elle fournit seulement un cadre [...] Ce ne sont pas les pays qui servent de cadre aux personnages, ce sont les personnages qui servent de cadre aux pays. [...] Le roman urbain met au premier plan, dans la matière du roman, la donnée d'espace au lieu de la donnée de durée. (Thibaudet 1924, 900)

Partant de l'exemple de *Colin-Maillard* (1924) de Louis Hémon, qui restitue le grouillement de la vie londonienne, Thibaudet évacue à cet égard les œuvres d'obédience réaliste ou naturaliste – à l'image des *Trois villes* de Zola, qui selon lui « étouffent le roman urbain en faisant éclore sur lui une pullulante facilité de description » (Thibaudet 1924, 897). Loin du guide didactique, le roman urbain devrait au contraire conférer à la ville un véritable effet de « présence ».

Tel est justement le cas de *La Négresse du Sacré-Cœur*, qui trouve dès lors à s'inscrire dans la lignée de plusieurs « romans urbains » modernes. Reste que ce roman-conversation se distingue par plusieurs aspects thématiques et poétiques. Car on est loin, chez Salmon, de la ville-fantôme déshumanisée et assourdie de *Bruges-la-Morte* (1892), telle que l'envisageait le symboliste Georges Rodenbach en ambitionnant de faire de la « Ville » le « personnage essentiel » de son livre, par l'insertion de photographies désertées de toute vie humaine. On est loin aussi de la métropole noire et blanche xylographiée par Frans Masereel dans son « roman sans paroles » intitulé *La Ville* (1925). De même, on est loin des villes machinistes et industrielles glorifiées par Émile Verhaeren dans ses *Villes tentaculaires* (1895) et plus tard par le futurisme – ou encore de la ville dionysiaque célébrée par Marinetti dans *La Ville charnelle* (1908). On est loin enfin des villes-paysages nocturnes du surréalisme, telles que les mythifient Louis Aragon

dans *Le Paysan de Paris* (1926) ou Philippe Soupault dans *Les Dernières Nuits de Paris* (1928) – où ne circulent dans les dédales des rues assourdies que quelques passantes silhouettées. Au contraire, le roman humaniste de Salmon s'attache principalement à exprimer un collectif humain et vivant, de surcroît étonnamment bavard et sonore, saisi dans son quotidien diurne et prosaïque. La « ville » y est ainsi moins à entendre en son acception littérale (géographique ou architecturale), qu'en un sens métonymique désignant l'ensemble de la communauté des habitants.

En définitive, *La Négresse du Sacré-Cœur* est moins un roman *sur* la ville que *de* la ville. Celle-ci n'y est plus simplement une chose vue, mais devient véritablement le sujet – thématique *et* énonciatif – du discours romanesque. C'est en cela que le roman de Salmon rejoint les grandes entreprises romanesques de son époque, participant ainsi d'un modernisme international. Relisons, pour s'en convaincre, ces lignes marquantes de Camille Dumoulié :

Ce n'est pas seulement que la ville, au XX^e siècle, soit devenue le protagoniste essentiel du roman, et ne soit plus un lieu ou un décor, comme elle pouvait l'être au XIX^e siècle, mais c'est surtout qu'elle acquiert le statut de sujet d'énonciation : laisser à la ville, à son discours collectif, l'autonomie, tel fut le projet romanesque de grand nombre d'écrivains dont Joyce, Dos Passos, Döblin, Biély, Kafka, Céline ou Butor. (Dumoulié 1993, 20)⁵

Tous leurs *Metropolitan Novels* ou *Großstadtromans* partagent en effet une même volonté de restituer le tohu-bohu de mégapoles modernes par une énonciation polyphonique – souvent mise au service d'une critique des formes discursives de dominations socio-économiques (chez Döblin ou Dos Passos, surtout)⁶. Or, autant l'histoire littéraire française aura canonisé ces grands romans étrangers, autant elle aura en comparaison bien oublié *La Négresse du Sacré-Cœur* de Salmon. Tout comme elle aura délaissé *Le Terrain Bouchaballe* (1923) de Max Jacob, qui se donnera également à lire comme un roman-conversation urbain, centré sur la petite ville provinciale de Quichen (figuration de la Quimper natale de l'auteur). Ce roman ne sera-t-il d'ailleurs pas dédié à André Salmon, « poète et précurseur des poètes modernes » (Jacob 2012 [1923], 1095) ? Max Jacob, de fait, s'est toujours montré soucieux des ordres de préséance, rappelant ainsi en mai 1930 à son ami : « On m'a laissé un livre ici *Gens de Dublin* de James Joyce : je trouve que toi et moi nous avons fait aussi bien dans nos bons jours. » (Jacob, Salmon 2009, 182) Riche formule, à vrai dire : elle laisse entendre une forte estime pour ce recueil (traduit en français dès 1926), mais aussi le regret de ne pas avoir été davantage reconnu pour un travail antérieur comparable. Notre article, du moins, aura cherché à réparer un peu cet oubli.

⁵ Rappelons d'ailleurs que, lisant *Berlin Alexanderplatz* de Döblin dès sa parution, Walter Benjamin notait ceci : « le montage est si dense que l'auteur a du mal à prendre la parole », car « l'écrivain parle du cœur de Berlin, ville qui est son mégaphone. » (Benjamin 2000, 193).

⁶ Sur cette problématique, voir : Morel 1978.

* * *

Longtemps tenu en marge des histoires littéraires, *La Négresse du Sacré-Cœur* d'André Salmon participe ainsi à sa manière aux renouvellements mondiaux du genre romanesque au début du siècle. Tout autant qu'avec les fictions à clés des années 1910-1920, cette œuvre peut être mise en parallèle avec les « romans urbains » modernistes à une échelle internationale – tant elle élabore, loin des intrigues propres au « roman-roman », une composition simultanée apte à faire résonner le brouhaha quotidien – parlé et chanté – d'une communauté parisienne.

Si les historiens de la littérature ont méconnu le roman de Salmon, tel n'a pas été le cas, on l'a vu, de certains grands écrivains (Hellens, Jacob, Mac Orlan, Malraux). Voire de certains peintres. On ne saurait ainsi conclure cet article sans évoquer le portrait de Salmon par Jules Pascin, peint en 1921, intitulé « André Salmon et Montmartre ». On y voit le poète en pied, représenté au premier plan d'un paysage parisien (on reconnaît le Sacré-Cœur et le Pont-Neuf) dessiné d'un trait souple et entièrement filtré dans des teintes chaleureusement ocre. Ce « pays » semble tout droit sorti de *La Négresse du Sacré-Cœur*, dont le titre est d'ailleurs calligraphié sur la toile. Est-ce à dire que ce tableau, qui figure Salmon au cœur d'un monde recrée, offrirait une sorte de transposition graphique de son roman urbain ? Évoquant l'imagination colorée du poète, il donne à voir sur différents plans une série d'actions simultanées et de personnages en mouvement – derrière un Salmon demeurant en posture de témoin attentif et étonnamment sérieux. Ainsi l'écrivain se retrouve-t-il visuellement, et pour reprendre encore une fois les mots de Guillaume Apollinaire, « au centre de la vie » parisienne dont il aura su « enregistrer le lyrisme ambiant » – jusque dans l'espace du roman.



Jules Pascin, *André Salmon et Montmartre*, 1921, huile sur toile, 195 x 129,8 cm, Sapporo, Hokkaido Museum of Modern Art.

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, G. 1991 [1914]. « Simultanisme-librettisme ». In *Œuvres en prose complètes II*, 974-979. Éd. P. Caizergues et M. Décaudin. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- ARISTOTE 2014. « Poétique ». In *Œuvres*, 885. Éd. R. Bodéüs, trad. P. Somville. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- BENJAMIN, W. 2000. « Crise du roman. À propos de Berlin Alexanderplatz de Döblin ». In *Œuvres*, t. II, 193. Paris : Gallimard, « Folio ».
- BOBLET, M.-H., VIART, D. 1996. « Esthétiques de la simultanité ». In Boblet, M.-H., Viart, D. (dir.). *Jules Romains et les écritures de la simultanité*, 19-44. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- BRAGA, D. 1920. « Un roman montmartrois. A. Salmon ». *L'Europe nouvelle*, 26 septembre : 4.
- DUMOULIÉ, C. 1993. « Poétique de la ville et poétique du roman ». In *Littérales 12 : La Ville moderne dans les littératures (fin du xixe – xxe siècle)*, Cl. De Grève (dir.) : 17-28.
- GRACQ, J. 1995. *Lettrines*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- HELLENS, F. 1921. « André Salmon : L'Amant des Amazones ». In *Signaux de France et de Belgique 2* : 98-100.
- JACOB, M. 2012. *Le Terrain Bouchaballe*. In *Œuvres*. Éd. A. Rodriguez. Paris : Gallimard, « Quarto ».
- JACOB, M., SALMON, A. 2009. *Correspondance (1915-1944)*. Éd. J. Gojard. Paris : Gallimard, « Cahiers de la NRF ».

- JANNINI, P. A. 1986. « L'aventure de l'Aventure » — une lettre inédite d'André Salmon ». In P. Brunel et alii (dir.). *L'État nouveau dans tous ses états*, 319-324. Paris : Librairie Minard.
- MAC ORLAN, P. 1920. « *La Négresse du Sacré-Cœur* par André Salmon ». In *La Petite Gironde*, « Chronique littéraire », 19 novembre : 2.
- MALRAUX, A. 2010 [1920]. « *La Négresse du Sacré-Cœur* d'André Salmon ». In *Essais (Œuvres complètes, VI)*, 16-17. Éd. J.-Y. Tadié. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- MOREL, J.-P. 1978. « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente ». In D. Bablet (dir.). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, 38-73. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- MORELLO, A.-A. 2010. « Du *Manuscrit trouvé dans un chapeau* au *Monocle à deux coups*, André Salmon romancier ». In M. Monte (dir.). *André Salmon, poète de l'art vivant*, 241-252. La Garde : Univ. du Sud Toulon-Var, « Var et poésie ».
- RAIMOND, M. 1966. *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris : José Corti.
- RIALLAND, I. 2015. « L'Entrepreneur d'illuminations : le feu d'artifice chinois du douanier Salmon ». In P. Alexandre-Bergues (dir.). *L'Idée de littérature à l'épreuve des arts populaires (1870-1945)*, 197-211. Paris : Classiques Garnier, « Rencontres ».
- SALMON, A. 2009 [1920]. *La Négresse du Sacré-Cœur*. Éd. J. Gojard. Paris : Gallimard, « Collection Blanche ».
- 1923. « Lettre-préface ». In *Archives du Club des Onze*, I-IV. Paris : Éditions Mornay.
- SERMIER, É. 2021. « Apollinaire romancier ? La Femme assise, “plus beau roman des temps modernes” ». In *Revue d'Histoire littéraire de la France* 1/21 : *Métamorphoses d'Apollinaire*, F. Bruera, L. Campa, P. Read (dir.) : 57-68.
- THIBAUDET, A. 2007 [1924]. « Le roman urbain ». In *Réflexions sur la littérature*. Éd. A. Compagnon. Paris : Gallimard, « Quarto ».

MARILENA PRONESTI

ANDRÉ SALMON JOURNALISTE*De la guerre d'Espagne à la libération*

ABSTRACT: For years, several specialists have questioned the *damnatio memoriae* that has dogged the writer, poet and journalist, André Salmon, who, nevertheless, played an essential role in poetry and aesthetics, and was a considerable influence on the world of arts and letters during the first decades of the twentieth century. In this article, I propose a few different areas of research that help us trace the origin of this literary oblivion, which even today is difficult to understand. Tracking these clues, scattered over different sources—periodicals, books, or even court documents—I have reconstructed the contexts for the various reasons that André Salmon lost his rightful place (either large or small, time will tell) in the history of French letters. Thanks to the few but significant sentences written by Salmon in his memoirs, and above all, thanks to the courage of a small group of literary and art specialists on this common path, I have been able to find meaning in certain clues, strewn like pebbles in a fairytale, from the memories and commentaries dedicated to this author since the 1930s. It is an itinerary marked by a precise series of chronological steps that allow me today to better understand André Salmon the person and the strange fate of his literary career.

KEYWORDS: André Salmon, Spanish war, liberation, purge, historical memory.

André Salmon ou de la damnatio memoriae

Depuis des années, plusieurs spécialistes s'interrogent sur les raisons de la *damnatio memoriae* qui a frappé André Salmon, écrivain, poète et journaliste qui eut, cependant, un rôle essentiel du point de vue poétique et esthétique et une influence considérable dans le monde des lettres et des arts dans les premières décennies du XX^e siècle. Dans ce texte nous proposons quelques-uns des différents segments de recherche qui nous ont permis de remonter à l'origine d'un oubli littéraire difficile à comprendre encore de nos jours. Suivant des traces éparpillées sur différentes pages – soit périodiques, soit livresques, ou même judiciaires –, nous avons reconstruit le contexte des diverses raisons pour lesquelles André Salmon a perdu sa juste place, – petite ou grande l'avenir nous le dira –, dans l'histoire des lettres françaises. Grâce à un nombre restreint mais significatif de propos tenus par Salmon dans ses mémoires¹ mais surtout grâce au courage d'un petit groupe de chercheurs, sur ce chemin de recherche on a pu trouver un sens à certains

¹ Salmon 1955, 1956, 1961 et 2004 (Nouvelle éd.). Pour les citations des pages, nous nous référons toujours à la première édition.

indices semés comme les petits cailloux d'un célèbre conte tout au long des souvenirs et des commentaires consacrés à cet auteur à partir des années Trente. Il s'agit d'un itinéraire rythmé par des séquences précises qui permettent aujourd'hui de mieux comprendre la figure d'André Salmon et l'étrange affaire de la « fortune » littéraire de son œuvre.

Le poète-journaliste

On sait qu'entre 1908 et 1944, sans interruption, Salmon, écrivain et poète, fut aussi un journaliste professionnel auprès de grands quotidiens populaires : à partir de *L'Intransigeant* pour passer ensuite à *Paris Journal*, *Gil Blas*, *L'Éveil*, *Le Matin*, et de janvier 1928 jusqu'au août 1944, au *Petit Parisien*. Comme journaliste, il a signé une somme d'articles qui n'a jamais fait l'objet d'une étude. La bibliographie détaillée établie par la première spécialiste française de cet auteur, Jacqueline Gojard (Gojard J. et J. 1986), nous a permis de remonter la trajectoire professionnelle de différents périodiques où Salmon a fait paraître ses articles. En dehors des grands quotidiens, Salmon a rédigé des milliers d'articles, d'échos ou de critiques dans environ trois cents types différents de revues : littéraires, artistiques, célèbres, durables ou éphémères. Critique d'art, chroniqueur judiciaire ou sportif, il devint aussi dans les années Trente l'un des grands envoyés spéciaux du *Petit Parisien*, - *le plus lu des journaux du monde entier* comme on lisait en sous-titre, voyageant dans différents pays d'Europe.

Il s'agit d'une période de vie et de voyages journalistiques assez intense : de la guerre d'Espagne aux conflits des Balkans, de la Corse à l'Autriche, du Nord au Sud de la France. A cause de son activité journalistique, après la libération, Salmon est condamné à cinq ans d'indignité nationale pour sa participation à un journal de la zone occupée : *Le Petit Parisien*. Il s'agissait de la peine minimale pour les cas les plus ambigus. Pour mieux connaître ces textes journalistiques et pour mieux comprendre son attitude politique, qui seraient à l'origine de cette condamnation, nous avons examiné un *corpus* de plus de trois cents articles signés par André Salmon parus entre juillet 1936 et août 1944.

Pour ne pas oublier Salmon : quelques traces

En 1952, Luc Estang, directeur littéraire du quotidien *La Croix* de 1940 à 1955, Prix de la Littérature (1962) et grand animateur des Éditions du Seuil, écrit dans un article de la *Revue de la pensée française* (numéro du mois d'août) après avoir rappelé l'importance du rôle de Salmon en qualité de critique d'art, éludant une question de caractère politique concernant notre auteur:

André Salmon fut le critique d'art le plus influent de la presse parisienne. Il fut aussi reporter et il n'est pas impossible que les servitudes du métier, quand elles entraînent sur les sentiers broussailleux d'une guerre d'Espagne, par exemple — les broussailles fussent-elles affrontées honnêtement — n'aggravent la « malchance » tout à coup, d'une conspiration du silence de la part des anciens alliés en position, eux, sur des chemins adverses. Passons.

En décembre 1967, Pascal Pia reprend le sujet dans un article publié au *Magazine Littéraire*, avec quelques éléments supplémentaires. Évoquant le contexte qui avait accueilli en 1952 la publication du recueil de poésies de Salmon, *Les étoiles dans l'encrier* (1952), il affirme :

Une malveillance injustifiable s'exerçait contre Salmon, accusé d'avoir été correspondant de presse à Burgos pendant la guerre espagnole comme s'il eût dépendu de lui que le *Petit Parisien*, dont il était l'un des rédacteurs, l'envoyait du côté des Blancs plutôt que des Rouges.

En Italie, la première voix qui s'élève pour signaler l'ostracisme critique qui avait frappé André Salmon, fut, en 1980, celle de Pasquale Aniel Jannini, professeur de Littérature Française à l'Université de Rome. Il profita de la notice qu'on lui avait commandé pour un dictionnaire de la littérature mondiale pour rappeler que : « Fra i grandi protagonisti dell'avventura letteraria e artistica del Novecento, Salmon è certamente il solo a subire un ostinato ostracismo da parte della critica di oggi. » (Jannini 1980, 2633).

En 1985, Pierre Assouline publie un petit essai aux Éditions Complexes, sur le grand sujet tabou de la littérature française de l'après-guerre : *L'épuration des intellectuels* dévoilant le débat autour de cet argument. Parmi les documents en annexe, l'on trouve une liste à usage interne des écrivains considérés « indésirables » par le C.N.E. : le Comité National des écrivains. Le nom d'André Salmon fait partie cette longue liste clandestine composée de plus de cent cinquante écrivains cités comme collaborationnistes par ce comité qui joua un rôle très important dans l'histoire des lettres françaises de l'après-guerre. C'est à partir de ces listes clandestines, devenues instruments d'enquête, que dans l'après-guerre ont eu lieu plusieurs procès intentés à différents intellectuels.

L'année suivante, en 1986, la maison d'édition Gallimard publie une nouvelle édition des poésies de Salmon : *Carreaux et autres poèmes*. Serge Fauchereau qui signe la préface, souligne ainsi la beauté poétique du poème *Prikaz* (1919) : « La conclusion du poème est magnifique, pleine d'une générosité qui imprègne la poésie d'André Salmon en cette après-guerre » (Salmon 1986, 22).

Ce commentaire élogieux est complété par un autre qui nous indique non seulement le point du départ mais aussi le point d'arrivée de ce long parcours du *journaliste Salmon* entre les années Trente jusqu'à l'après-guerre :

Ce qui est singulier, pour un homme qui allait être reporter au pro-franquiste *Petit Parisien* au moment de la guerre d'Espagne et se retrouver un temps parmi les écrivains décrétés indésirables par le C.N.E. au lendemain de la guerre suivante.

Du point de vue critique, avec cette préface, le nom d'André Salmon se trouve directement associé à l'histoire des écrivains collaborationnistes et aux condamnations politiques-judiciaires qui suivirent à la fin de la deuxième guerre mondiale. Et pourtant la qualité de son lyrisme, ample et généreux, n'en demeure pas moins « étrangement » réaffirmée.

L'argument « tabou » des écrivains collaborateurs se recompose donc, pièce par pièce, petit à petit autour de la figure d'André Salmon, « ce précurseur, comme ne cessait de le proclamer Max [Jacob], et victime d'un ostracisme immérité ou d'une injuste indifférence. » (Adema 1986, 22).

1986, c'est aussi l'année de la publication par Herbert Lottman chez Fayard, de *L'Épuration 1943-1953*. Dans l'analyse complexe de ces années-là, l'auteur consacre quelques lignes à Salmon pour rappeler que :

Une autre affaire qui eut les honneurs de la presse fut celle d'André Salmon, critique et journaliste. Il avait écrit non seulement sur l'art et la littérature, mais également sur la guerre en Syrie, sur les éléments français de l'armée allemande et sur les francs-maçons, dans le quotidien collaborationniste « *Le Petit Parisien* » [...]. Salmon eut droit aux circonstances atténuantes, ce qui réduisit sa condamnation à cinq ans de dégradation nationale en juillet 1946. » (Lottman 1986, 294)

Quelques années plus tard, en 1999, la difficulté d'exprimer un jugement clair net et précis est bien représenté dans les pages de *La guerre des écrivains, 1940-1953* de Gisèle Sapiro où André Salmon prend place parmi les exemples d'intellectuels entachés « d'ambiguïté idéologique » (Sapiro 1999, 419) et qui « alla jusqu'à témoigner son appui à la Légion des Volontaires français » (*ivi*, 90).

Les chroniques d'Espagne d'André Salmon

« Événement-monde », la guerre d'Espagne se tient à un moment-charnière du XX^e siècle, qui voit l'affrontement entre des démocraties libérales et des nationalismes autoritaires. Conflit international autant qu'interne, véritable guerre civile européenne, la guerre d'Espagne n'a pas seulement précédé la Seconde Guerre mondiale. Elle l'a annoncée et préfigurée. La Seconde Guerre mondiale commence à Madrid (Temine 1990, 173-183). Voilà quelques bonnes raisons pour comprendre pourquoi toutes les majeures agences de presse du monde engagèrent à l'époque de grands écrivains pour « raconter » ce qui se passait dans ce pays : de Ernest Hemingway, à George Orwell, Gustav Regler, George Sterr et bien d'autres. André Salmon fut un de ces écrivains-envoyés spéciaux.

Le troisième volume de *Souvenirs sans fin* (1961) d'André Salmon commence évoquant son activité de reporter. Il est daté par son auteur 1920-1940 : « un moment capital de mon existence » (Salmon 1961, 13). Un adjectif, « capital », parfait pour ce contexte puisqu'il représente dans sa polysémie une véritable prolepse existentielle et métonymique de ce qui furent les années à venir. Deux chapitres sont entièrement consacrés à la guerre civile espagnole : le premier intitulé « La visite à Don Manuel » et le seconde « Fue sueño ayer; mañana tierra ».² Ces pages sont les seules qui concernent ce qui a été, sans aucun doute, une lourde et surprenante expérience professionnelle et humaine. Contrairement au style très fragmentaire de ces trois volumes de souvenirs, le récit de la période espagnole se distingue du point de vue narratif par un flux très rapide. Aucune autre publication de Salmon ne rappellera plus la guerre civile espagnole.

La guerre civile eut un ample écho aussi sur le quotidien *Le Petit Parisien*. Entre le 18 juillet 1936 et le 20 novembre 1939 André Salmon signa une centaine d'articles comme correspondant sur le front nationaliste et, une dizaine, entre mars et avril 1939, de Madrid. Pendant ces trois années, André Salmon rentra de temps en temps en France chargé d'autres enquêtes et d'autres chroniques.

Ses articles de la guerre civile espagnole, « une machine politique étrangement compliquée » (20 août 1936) furent pour l'essentiel des comptes rendus de chroniques, des descriptions lucides des erreurs et des horreurs des deux fronts. « Un étripage fratricide » écrivit souvent Salmon, fait de tortures, d'assassinats d'innocents, de violences indicibles, d'enfants-soldats, de profanations, de destructions d'églises, de persécution du clergé, qui ne pouvaient certes pas être passés sous silence. Elie-Joseph Bois, le directeur de ce qui fut un des principaux quotidiens de son époque (Amaury 1972), avec un million et demi d'exemplaires vendus chaque jour, au fur et à mesure que le conflit s'intensifiait envoya d'autres journalistes pour suivre ces événements.

Parmi les premiers envoyés en Espagne, on retrouve aussi Andrée Viollis, « une femme intelligente, presque toujours bien renseignée et de tête assez froide pour ne rien entreprendre à la légère », nous dit Salmon (1961, 16). Elle était bien connue comme la fondatrice en 1935 avec André Chamson et Jean Guéhenno de l'hebdomadaire marxiste *Vendredi* qui représentait les idéaux du Front Populaire. Les articles de cette journaliste correspondante de Madrid sur le front des « rouges », parurent à partir du 31 juillet jusqu'au 3 novembre 1939, dernier en date.

Un mois après le début du conflit, le 15 août 1936, *Le Petit Parisien* présenta au milieu de la une, les deux différents articles de ces deux journalistes. En harmonie typographique, l'un à côté de l'autre, Viollis et Salmon bénéficiaient, sans aucun doute, d'une bonne visibilité. Andrée Viollis, de Tolède avec : « Le sanglant cauchemar d'une nuit de fièvre » et à sa droite, André Salmon : « Miguel de Unamuno. Une interview du savant de l'Université de Salamanque ». Il s'agissait d'une interview exclusive du

² Citation, quoique inexacte, d'un vers du poète espagnol Francisco de Quevedo : « ¡Fue sueño ayer, mañana será tierra! ».

philosophe et politicien Miguel de Unamuno, recteur honoraire de l'Université de Salamanque, ancien socialiste et militant du Front populaire qui après le soulèvement de juillet 1936 et l'éclatement de la violente guerre civile expliquait à Salmon que dans ce moment-là, il fallait soutenir les phalangistes afin de limiter «les horreurs de la guerre civile» et le risque d'«un régime de la terreur des hordes marxistes aux indicibles cruautés» (15 août). Après la mort imprévue du philosophe,³ le quotidien publiait, le 6 janvier 1937, un autre article de Salmon. Il rappelait ainsi la dernière prise de position politique du grand philosophe et l'importance de son interview :

J'étais alors le premier des correspondants de guerre étrangère à m'inquiéter de prendre à Don Miguel une interview qui ne pouvait être que sensationnelle. Celui qui passait pour incarner la gauche intellectuelle espagnole et qui, pour le moins, le champion du libéralisme, celui qui à cause de ses opinions, avait connu l'exil sous la dictature du général Primo de Rivera, [...] ne venait-il pas de donner à la campagne nationaliste du général Franco, [...] une éclatante adhésion ?

Dans ses *Souvenirs*, Salmon confie aux lecteurs :

Ce n'est certes pas la vanité qui me pousse à avancer que mon papier ne passa pas inaperçu ; il fut beaucoup reproduit, toutes les revues de presse en donnèrent de larges extraits. Avant tout mon interview inspira furieusement Charles Maurras. Ça donna trois colonnes de *l'Action Française* [...]. Bientôt, beaucoup d'amis de la République espagnole attribuèrent à l'envoyé spécial du Petit Parisien les commentaires parisiens du directeur politique de *l'Action Française*. (Salmon 1961, 20)

En effet, le jour suivant la publication de l'interview, le 16 août 1936, le quotidien de la droite maurassienne *L'Action Française* dans la rubrique *Revue des revues*, publia un assez long commentaire aux paroles de Unamuno recueillies par Salmon. En feuilletant de différents quotidiens des jours qui suivirent, nous en avons repérés d'autres. En particulier, le 17 et le 18 août des journaux tel que *La Liberté*, *Échos de Paris*, *L'Œuvre* firent place aux propos du philosophe espagnol. La prise de position anticommuniste de Unamuno fut présentée surtout sur les pages de *Les Hommes du jour* à travers un jugement politique assez sévère envers Unamuno. Au mois de septembre 1936 ce journal dirigé par Henri Fabre, un des grands défenseurs du bolchevisme en France, consacra un numéro spécial à la guerre civile espagnole. Parmi ces pages, il y avait un article signé «W.» ayant comme titre : «André Salmon, ou le manuscrit trouvé dans un godillot». En voilà un petit extrait :

Les cireurs de bottes de la péninsule ibérique sont d'une habileté légendaire. Mais jamais Mola n'aurait soupçonné que la concurrence française pourrait avoir si facilement raison d'eux. C'est que les autres emploient des brosses, et que Salmon, lui, lèche les bottes sans autre instrument que sa propre langue, rompue depuis longtemps à telles besognes.

³ 31 décembre 1936.

D'autres jugements assez amers accompagnaient le texte farci ici et là de banales citations de ce que même l'échotier « W. » reconnaissent être seulement « un maigre échantillon de la prose salmonienne ».

A preuve de cette perspective de critique idéologique radicalisée, nous avons le témoignage de Salmon lui-même qui, en août 1937, au cours d'une interview accordée à Pierre Lagarde pour *Les Nouvelles Littéraires*, affirmait :

A cause d'une part de mon activité on a voulu me prêter une apparence politique. Je dis une apparence parce que Dieu merci, c'est un titre plein de contradictions [...]. A mon retour d'Espagne, j'ai vu une hypocrisie monstrueuse. Puisque vous m'en parlez, c'est une occasion de faire le point. [...] Je n'ai pas eu à prendre le parti de Franco. J'ai pris, par rapport à mon pays, le parti du moindre mal. [...] Si j'étais lié à l'esprit d'un chef, ce serait à l'esprit de Miguel de Unamuno. [...] J'ai publié une interview dès le mois d'août 1936 ce qui est exactement ce dont on me fait le plus grief.

Salmon s'occupa de l'Espagne jusqu'en novembre 1939. Pendant cette période de déplacements continus pour ses correspondances, au mois de juin 1938, au lendemain de l'*Anschluss*, il fut envoyé en Autriche. Il nous reste de ce voyage une enquête fort intéressante intitulée « Autriche Martyre ». André Salmon, bien avant d'autres signaux d'alarme, mais surtout bien avant le discours d'Hitler du 30 janvier 1939 dans lequel le Führer formulait sa haine antisémite et le projet explicite de l'extermination des juifs, n'hésita pas à dénoncer la grave humiliation et la dure persécution des juifs envoyés aux « champs de travail » contraints « aux travaux forcés » et plus en général, la perte de liberté pour tous les Autrichiens. Le 18, le 19 et le 20 juin 1938 son journal publiait une longue enquête à travers laquelle Salmon donnait la description d'« un système méthodique d'élimination des juifs » (19 juin 1938). Voici quelques extraits pour mieux comprendre la manière et l'envolée journalistique avec lesquelles Salmon lança son alerte :

Le régime est impitoyable. Verboten ! Tout est défendu ! Interdiction de lire, d'écrire, de recevoir aucune visite, aucun colis. [...] C'est par la torture que la Gestapo tient ses captifs en respect. [...] Vienne n'ignore plus rien de ces abominations, en dépit de la précaution prise par les geôliers auprès de ceux qu'ils consentent parfois à relâcher et qui doivent signer « l'engagement de ne rien raconter de ce qu'ils ont vu ou entendu ». Au surplus il n'est pas rare que des prisonniers soient devenus fous. (18 juin 1938)

Journaux et revues nazis accablent de calomnie les dirigeants de l'ancien régime autrichien transportés dans les camps de concentration allemands. Leurs articles tendent à démontrer que le national-socialisme a sauvé l'Autriche du bolchevisme. [...] Il est arrivé que des S.A. se soient « amusés » à ajouter des liquides corrosifs à l'eau servant aux nettoyages. [...] Contraints à porter aux casernes du charbon ou de l'eau du Danube, de jeunes juives ont été préalablement soumises à un honteux déshabillage. C'est en chemise qu'elles ont dû faire leur corvée. (19 juin 1938)

L'incroyable doit être cru. On fait la guerre au bonheur, la guerre à l'esprit, la guerre à l'amour ! On fait la guerre à la romance, aux chers vieux lieds que Schubert, jadis, composa pour les enfants et pour

les fiancées, pour le temps d'innocence et des idylles. C'est comme si l'on déclarait la guerre au printemps. Il faut que Vienne devienne la « Ville sans joie ». [...] Le maréchal Göring s'est prononcé lui-même là-dessus en proclamant la venue du temps dur, du travail acharné et héroïque et la fin du Gemütlichkeit. (20 juin 1938).

À partir du mois de juillet, Salmon reprend ses voyages en France, qui le mènent, à la fin de janvier 1939, jusqu'en Corse, d'où il consacre quatre reportages (27, 28, 29, 30 janvier) à : « La propagande italienne à la conquête de la Corse » qui expriment très clairement une prise de position contraire aux dessins des revendications irrédentistes de l'Italie fasciste sur la Corse. À partir du 21 janvier 1939, il est de nouveau en Espagne, où il reste jusqu'au 20 novembre suivant, date de parution du dernier article avec lequel il annonce à ses lecteurs que « L'Espagne nouvelle strictement neutre reste à l'écart du conflit européen. »

En janvier 1940, André Salmon est chargé des correspondances de Belgrade, où se tint la grande conférence qui devait garantir la paix de l'Europe du Sud-Est. Il s'agit pour la plupart de comptes rendus très descriptifs et, comme nous dit Salmon lui-même, « dans l'ordre du roman »,⁴ sans pour autant négliger de critiquer les ambitions expansionnistes et économiques de l'Allemagne envers le pétrole de la Roumanie.

Alors que la situation va rapidement changer en France, Salmon continue ses correspondances de Bucarest, Istanbul, Ankara et Beyrouth. C'est au Liban qu'il apprend la défaite de la France et malgré d'énormes difficultés dues à la nouvelle situation politique, il réussit à rentrer dans son pays et débarque à Marseille en octobre.⁵ Il obtient un laissez-passer pour rejoindre Paris désormais occupé. Salmon, qui ne reçoit plus aucun salaire, s'adresse au *Petit Parisien* même si son ami, le directeur Élie-Joseph Bois, est absent, étant parti en exil à Londres. Il reprend sa collaboration au journal qui, à partir du 6 décembre et jusqu'au 11 décembre 1940, publie en première page une série de six articles de Salmon sous le titre : « Je reviens de Syrie ». L'existence d'André Salmon se trouve, d'un point de vue professionnel, entrelacée à un autre un moment « d'importance capitale » : l'histoire de la presse parisienne pendant l'occupation. A Paris, on vivait désormais sous la Propagande Staffel, un système de contrôle dirigé par un commandant qui, comptant sur une trentaine de personnes, assurait le contrôle, et donc la censure, d'articles de presse, de livres, de pièces de théâtre, d'œuvres cinématographiques, de discours publics et même de la publicité (cf. Rossignol 1991). L'histoire de la censure (cf. Forcade 2016) exercée par les services allemands à bien expliqué qu'au cours de cette période les fonctionnaires de la Propagande intervenaient directement dans les textes pour les remanier à leur gré. La Liste Otto (du nom de l'ambassadeur allemand Otto Abetz) fournissait notamment la liste des livres autorisés

⁴ *Le Petit Parisien*, 27 février 1940.

⁵ Pour les données biographiques concernant André Salmon nous invitons à consulter : Gojard 2010 et la bibliographie sur le site « André Salmon Official Website ». Ce site a été créé en 2006 par Beth Gersh-Nešić, spécialiste d'André Salmon critique d'art.

à la vente (cf. Spitz 2010). Face aux textes dont nous allons nous occuper, il faudra donc prendre en considération le fait que sous l'occupation allemande les articles publiés au nom d'André Salmon peuvent avoir été contrôlés par la censure avant leur publication, et modifiés sans en prévenir l'auteur.

Tout article était examiné par la censure et les directeurs devaient périodiquement participer à des conférences où ils étaient soumis à un endoctrinement. Parfois ils recevaient l'ordre de publier un article sous peine de se démettre. [...] Le contrôle de la presse devint parfait avec la mainmise sur le groupe Hachette qui jouissait du monopole de la distribution des journaux et périodiques. Lui est substituée une « Coopérative des journaux français », qui n'a de français que le nom, au moins en ce qui concerne son contrôle, entièrement à la discrétion des Allemands. (Boncompain 2016, 34)

Vers la fin de 1940, la vie à Paris devint de plus en plus difficile pour tous. La situation était devenue très problématique, surtout pour plusieurs de ses amis d'origine juive. Moïse Kisling se réfugia aux États-Unis. À partir d'octobre 1940, Max Jacob en tant que juif ne pouvait plus rien publier. En juillet 1942, on avait interdit aux juifs de posséder une radio, une ligne téléphonique, d'appeler d'une cabine publique, de fréquenter tous les lieux publics. Le 24 février 1944, Max Jacob est arrêté et le 28 il se retrouve sur un train pour Drancy. En grande hâte, Salmon avec Jean Cocteau, Picasso, Marcel Béalou, Marie Laurencin, Jean Denoël, Conrad Moricand, lancent un appel pour sa libération. L'ordre d'élargissement arrivera malheureusement trop tard : peu après son arrivée au camp de Drancy, le 5 mars 1944, Max meurt d'une congestion pulmonaire. (Sustrac 2009, 119-127)

Les années cruelles

Vers la fin de l'année 1943 naît le C.N.E., le Comité National des écrivains, voulu par un premier groupe d'intellectuels résistants qui s'identifiaient avec *Les Lettres Françaises*, la publication clandestine fondée par Jacques Decour et Jean Paulhan en septembre 1942. Parmi les plus assidus de la première heure, Guéhenno, Claude Morgan, François Mauriac, Queneau, Vildrac, Édith Thomas. Un grand nombre d'autres écrivains y adhèrent rapidement. Ce journal devient bientôt le « Grand hebdomadaire artistique et politique organe du Comité National des écrivains français ». À partir du numéro du 21 octobre 1944, il publie les premières listes des intellectuels qui « avaient aidé, encouragé et soutenu par leurs écrits ou par leur influence la propagande et l'oppression hitlérienne » (Assouline 1985, 105).

Par l'ordonnance du 30 mai 1945, le gouvernement provisoire de la République Française institua officiellement le Comité national d'épuration des gens de lettres, auteurs et compositeurs, des artistes peintres, dessinateurs, sculpteurs et graveurs et la Commission d'épuration des journalistes ; les listes des auteurs à poursuivre rédigées

dans la clandestinité des réunions périodiques du C.N.E. à partir de 1942, devinrent alors le premier instrument d'enquête.

Parmi les centaines de noms faisant partie de la liste du C.N.E., outre ceux notoirement plus tristes de Georges Suarez, Robert Brasillach, victimes directes de l'article 75, ou indirectes comme Drieu La Rochelle ou tant d'autres, l'on trouve également celui de notre André Salmon. Le 2 juillet 1946, l'un des quotidiens devenus un symbole de la libération française, *Combat*, dirigé par Albert Camus, publie un compte rendu détaillé de la séance judiciaire. *Le Monde* consacrera un autre résumé, plus bref, le 3 juillet. L'article de *Combat* est riche d'informations, est assez clair et politiquement efficace à partir du titre : « André Salmon est condamné à 5 ans d'indignité nationale ». Le sous-titre en explique la raison : « Pour les articles qu'il écrivit sous l'Occupation ». L'affaire André Salmon fut débattue par la 1^{ère} Chambre Civique le 1^{er} juillet 1946.⁶

Parmi les escamotages adoptés pour favoriser le sort de personnages compromis dont le nom suscitait des prises de position opposées, les juges essayaient de faire reporter la date des débats. Le procès d'André Salmon fut ainsi fixé en juillet 1946, quand beaucoup pensaient que la machine de l'épuration allait ralentir. De fait, la position de Salmon n'était pas simple à définir. Il était connu par son histoire de poète et d'écrivain, de découvreur et de défenseur du cubisme, de Picasso et de nombreux autres artistes devenus célèbres dans le monde entier. Plusieurs intellectuels connaissaient son lien fraternel avec Max Jacob, l'hospitalité clandestine offerte aux amis juifs, peintres ou non, pendant la période la plus dangereuse de l'occupation. De même, il était impossible de sous-évaluer la franche amitié qui le liait à des personnages de la gauche française et de la résistance comme Jean Paulhan, Pascal Pia, André Billy.

Le chroniqueur de *Combat*, après avoir souligné la « naïveté » de Salmon qui n'avait pas tenu compte des « circonstances politiques », admettait que « par ailleurs les témoignages à décharge concordent. Salmon spécialiste de critique d'art, très lié avec de grands peintres juifs, a démenagé les œuvres de Milich et Kisling pour les mettre à l'abri. Le peintre Lautrec, un parent de Toulouse Lautrec, raconte les péripéties de ces sauvetages. »

Le témoignage d'un autre écrivain, Jacques Yonnet, est également intéressant : « chef de la résistance, [qui] insiste longuement sur l'équilibre intellectuel qui lui procuraient les conversations fréquentes qu'il avait avec Salmon à cette époque : l'accusé lui avait même procuré un alibi. A la fin de l'audition de ce témoin », - continuait le chroniqueur de *Combat* – M^e Guionnet résume assez bien l'interrogatoire : « Vous avez écouté, [...] M. Yonnet, un homme de lettres qui a les deux pieds sur la terre. Or M.

⁶ La Chambre Civique était l'un des trois types de Tribunaux Spéciaux qui, à partir de la Libération, devaient s'occuper de l'épuration. Elles étaient notamment chargées des cas les moins graves de collaboration. Quant aux deux autres, la « Haute Cour » était chargée des hommes politiques et des fonctionnaires, et les Cours de Justice (réparties dans plusieurs villes) jugeaient de nombreux journalistes et écrivains.

Salmon c'est un homme de lettres qui n'a pas d'assise sur terre. ». La conclusion de l'article semble cependant vouloir justifier la condamnation : « Mais les articles sont sous les yeux de la Cour. Ils condamnent leur auteur. »

Les réflexions juridiques sur l'épuration de l'après-guerre (cf. Simonin 2008), nous expliquent que le crime commis par ces collaborateurs était un crime nouveau, dû à une situation historique absolument inédite, servant à juger de nouveaux types d'ennemis, les Vichystes, mais qu'il s'agissait pourtant d'un crime de dimension politique dont le libellé était l'indignité nationale et la peine, la dégradation nationale. Il s'agissait d'une peine rétroactive et privative de droit, transitoire ou perpétuelle, mais surtout il s'agissait d'une peine infamante. L'accusé était ainsi frappé par 18 interdictions : à partir de l'exclusion du droit de vote, l'inéligibilité, l'exclusion des fonctions de direction, pour arriver à la confiscation des biens et à la suspension des droits à la retraite. Il est bien évident que pour un écrivain ou un journaliste, le plus grave était l'éloignement de toutes maisons d'édition.

Tous les écrivains appartenant au Comité des Écrivains avaient tous déclaré en 1945 qu'ils refuseraient catégoriquement de travailler pour des maisons d'édition ou des journaux si ceux-ci réservaient un espace à des textes d'intellectuels considérés comme des anciens collaborateurs, et dont les noms figuraient dans la liste des écrivains collaborateurs. Les conséquences mais surtout la conduite des maisons d'éditions sont facilement imaginables. (Assouline 1985, 99)

A partir du 10 janvier 1941, la collaboration d'André Salmon au *Petit Parisien* avait repris avec de petites enquêtes telles que « L'atelier de Mini Pinson » ou « Haute mode à tous les étages », « Les coulisses de la beauté » ou encore la rubrique de vente à « L'hôtel Drouot », et des échos sur « Nos familiers les bêtes », « Fleurs de Paris », « Toute Musique ». Des comptes rendus de l'audience faits par la presse et par les observations de quelques historiens, il apparaît assez clairement que les accusations ne concernaient pas ce genre d'enquête apparemment sans intérêt, mais concernaient d'autres sujets abordés par Salmon dans différents articles signés avec son nom. En fait, au début de l'audience son avocat, M^e Guionnet affirma : « quel que soit le jugement, sa plume est brisée à jamais, comme par l'usure. »⁷.

Les dossiers des Archives Nationales

À compter de janvier 2016, soixante-dix ans s'étant écoulés depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, il est devenu possible d'accéder aux Archives Nationales de Paris et de consulter les importants dossiers qui y sont déposés. Dans le cadre de notre recherche cela nous a permis d'étayer les hypothèses en partie déjà soutenues par une documentation indispensable pour comprendre ce qui a nourri l'ostracisme vis-à-vis

⁷ *Combat*, 2 juillet 1946.

d'André Salmon au fil des années. Dans son *Dictionnaire de l'épuration des gens de lettres* Jacques Boncompain nous apprend qu'aux Archives Nationales⁸ de Paris plus de 2 000 dossiers concernent les auteurs qui ont créé sous l'occupation et qui ont subi différentes condamnations, de la plus lourde à la plus légère, jusqu'en 1949.

Nous avons ainsi pu nous aussi consulter le *Dossier Salmon* aux A.N. et mieux comprendre, à travers les documents originaux de l'enquête judiciaire, le long parcours et surtout les raisons qui ont mené au procès.

Le nommé Salmon André

Le dossier du *nommé Salmon André* déposé aux A.N. comporte environ 200 pièces. Dès le début, la nature inquisitive de la documentation qui compose le dossier est clairement perceptible. Ce dossier, suivant le style de tous les autres, est composé de rapports de police, de questionnaires, de témoignages concernant sa vie et sa façon de vivre, de comptes rendus détaillés de ses salaires, de toutes ses données bancaires et, évidemment, des articles de presse publiés pendant la période de l'occupation. L'on ressent immédiatement le climat policier qui régnait en France dans ces années-là.

En une synthèse extrême, dans le dossier l'on trouve :

a) un inventaire des pièces rédigé par la Cour de Justice et concernant « la procédure instruite contre *le nommé Salmon André* prévenu pour « atteinte à la sûreté extérieure de l'État » ;

b) un répertoire, portant le tampon du Ministère de l'Information, des articles signés *André Salmon* et publiés entre décembre 1940 et août 1944. Il s'agit d'environ cinquante articles⁹ découpés, intégralement insérés dans différentes pièces de dossier ;

c) un rapport de la Préfecture de Police sur la vie et sur la conduite de vie d'André Salmon ;

d) des actes des procédures déposés devant la cour d'Appel de Paris et la Cour de Justice le 1^{er} juillet 1946 (rogatoire, témoignages, procès-verbal d'interrogatoire et de confrontation).

Parmi ces articles joints au dossier d'accusation, on trouve les coupures de la série de l'enquête « Je reviens de Syrie ». Dans ces textes, on lit du rôle dominant de l'Angleterre sur le contrôle du pétrole syrien au détriment de la France. Ces comptes rendus sont classés, par le fonctionnaire préposé de la lecture, comme le témoignage de l'attitude « *naturellement antibritannique* » du journaliste. A côté d'un reportage du 3-4 juin 1944 intitulé « J'ai connu l'horreur de voir brûler Rouen et sa cathédrale » un trait de crayon rouge, souligne une phrase d'estime envers les pompiers qui étaient intervenus et parmi lesquels figuraient également des pompiers allemands. Voici un passage :

⁸ A.N. dans ce texte.

⁹ Il s'agit évidemment d'une sélection des articles publiés pendant cette période par notre auteur.

Cependant tant fut admirable le dévouement des équipes de sauveteurs, pompiers de Paris et pompiers allemands tous bravant le péril et la fatigue, je puis dire que l'aube venue l'incendie ne s'étendra plus.

Parmi les documents figurant au dossier, il y a deux articles, qui encore aujourd'hui s'avèrent être les plus incriminants sur « La Légion des Volontaires contre le bolchevisme » le controversé corps de combattant de quelques 2 500 volontaires français fondé en juillet 1941 dans le but de participer à la croisade contre l'Union Soviétique sur le front de l'Est.

Dans un article de mars 1943, le journaliste Salmon semble manifester une certaine difficulté à expliquer le but de ce corps spécial. *L'incipit* à l'air d'être une invitation, pour les historiens à venir, à la prudence dans la formulation du jugement sur ce corps de combattants volontaires :

Quand le monde aura retrouvé son équilibre dans l'ordre nouveau favorisant enfin les longs travaux, ce sera la tâche d'un historien de chez nous d'écrire la chronique de la Légion des Volontaires français contre le bolchevisme sur le front de l'Est, cette poignée d'hommes qui maintient hautes nos trois couleurs au pays de la neige et des glaces. Il compulsera les annales de ce corps exemplaire, les journaux de bataillon et de compagnie, les rapports collectifs, les notes individuelles, les textes de citations, les attributions de croix de fer et de médailles militaires. Il devra encore s'intéresser aux fiches d'hôpital, à ces graphiques de fièvres et d'évolution, trop souvent lente des guérisons, les graphiques du martyres stoïquement accepté » (13 mars 1943)

Dans la section « Observations » de la fiche d'accusation, le fonctionnaire observait diligemment « Il a rendu visite aux blessés de ce corps exemplaire et rapporté les conversations avec eux. » Sur un autre feuillet on lit encore : « Il exalte la LVF ».

La deuxième coupure d'article, concernant encore la LVF, est datée du 28 août 1943 et s'intitule : « D'émouvantes et grandioses cérémonies ont marqué le II^{ème} anniversaire de la Légion des Volontaires Français » ; cinq lignes ajoutées au crayon soulignent que Salmon exprimait avec une « emphase excessive » son respect vis-à-vis du patriotisme des hommes de la Légion des Volontaires. Dans la section « Observations » on trouve ce commentaire : « plusieurs passages de propagande en faveur de la LVF ».

Voici un extrait :

Parce que de tels hommes ont fait délibérément le sacrifice de leur vie pour que la France ne soit pas hors de l'histoire, qui dans les jours pathétiques que nous vivons, s'écrit dans le sang des meilleurs, le drapeau tricolore a pu flotter au haut du mât de gloire, exactement devant l'image de bronze de Napoléon, soldat et prophète de l'Esprit européen. (...)

Parce que de tels hommes ont paru quand la France risquait le pire, voici qu'aujourd'hui les Français comprennent enfin la vertu d'un élan dont ils ne surent saisir l'immense signification. (28 août 1943)

À ce propos, nous apprenons par une autre pièce relative au *Procès – verbal d'interrogatoire et de confrontation* contenu encore dans le dossier AN qu'au moment de

son interrogatoire, Salmon donna cette étrange réponse à la question relative à son intérêt envers la LVF : « mon article sur la parade de la LVF, daté du 28 août 1943 voulait signifier que pour le gouvernement qui envoie des hommes à la mort, c'est un devoir élémentaire de leur donner une mystique. »

Dans une autre pièce du dossier l'on trouve aussi une dizaine d'articles consacrés à une série de conférences sur la franc-maçonnerie, parus entre janvier 1942 et avril 1943 accompagnés par ce commentaire du fonctionnaire : « Très nombreux articles contre la franc-maçonnerie. ». En voici les titres : « La Franc-maçonnerie de 1717 à 1940 » (9 janvier 1942) ; « Rites et mystères de la Maçonnerie » (2 février 1942) ; « La Franc-maçonnerie ne sut jamais construire » (16 février 1942) ; « Les Réseaux de la Franc-maçonnerie » (2 Mars 1942) ; « La franc-maçonnerie et la politique » (16 mars 1942) ; « La Franc-maçonnerie ennemie du peuple » (30 mars 1942) ; « Un bilan de l'action maçonnique » (14 avril 1942) ; « M. Bernard Fay dénonce le rôle de la Franc-maçonnerie dans la Révolution de 1789 » (12 janvier 1943) ; « Pour discréditer Marie-Antoinette la Franc-maçonnerie complota l'affaire du Collier » (9 mars 1943) ; « Le Traité de Versailles victoire maçonnique » (6 avril 1943).

Le dossier d'investigation signalait aussi un article intitulé : « M. Liebig, le savant allemand découvrait il y a cent ans l'engrais chimique et le bouillon concentré. Ce fut l'un des créateurs de la chimie moderne » (9 juillet 1942). À côté de ce titre, l'usuel trait de crayon rouge et un commentaire : « Volontairement exagéré » qui devenait, dans la section « Observations » du fichier accompagnant le dossier : « Papier qui ne s'impose pas et qui accorde à Liebig une place plus importante que celle qu'il mérite. »

Tous ces documents répertoriés, étaient présentés par cette fiche biographique :

André Salmon était, au *Petit Parisien*, critique d'art et critique littéraire. Il a publié de nombreux articles sur des expositions de peinture, des manifestations littéraires, les ventes de l'Hôtel Drouot et des articles de fantaisie dans lesquels il n'y a rien à relever. Mais il était aussi grand reporter et, à ce titre, il a fait un reportage en Syrie qui est naturellement antibritannique, des papiers sur divers bombardements de villes, etc. Il a été également chargé des comptes rendus sur les conférences antimaçonniques et a fait quelques articles sur la L.V.F. Ce sont ces articles que nous avons coupés et collés en y ajoutant, pour date, le dernier article signé de lui et qui traite uniquement de l'olivier.

Dans un rapport de la Direction de la Police Judiciaire daté 16 juin 1945, l'on trouve aussi un autre commentaire à propos des articles de Salmon parus entre 1941 et 1944 sur des revues comme *Panorama*, *Révolution Nationale*, *l'Appel*, classées encore aujourd'hui sous l'étiquette de presse « collaborationniste ». Sous la signature « Inspecteur Petitjean » on lisait :

Le nommé Salmon André [...] a collaboré pendant l'occupation au *Petit Parisien*, à *Panorama*, à *l'Appel* et à *Révolution Nationale*. Dans ce dernier organe il a fourni une vingtaine de feuillets sous le titre *150 lignes à l'heure* qui était une suite de souvenirs et d'anecdotes sur la presse parisienne depuis trente-cinq ans. En outre trois ou quatre feuillets de souvenirs de grand procès sous le titre *En âme et en conscience*, enfin quelques courtes chroniques sur des sujets de littérature pure et

bien souvent hors d'actualité. Aucun de ces articles ne présentaient la critique d'un ouvrage paru pendant l'occupation, la plupart sans lien avec la politique.

Textes remaniés ?

La grande organisation de la Propagande Staffel et le contrôle capillaire de la part de la censure sur toutes activités intellectuelles est une donnée acquise historiquement. La difficulté, sinon l'impossibilité de découvrir et révéler les remaniements des textes et le degré d'intervention de la censure, ou de l'autocensure, sur les articles parus avec la signature André Salmon est évidente. Le choix salmonien de continuer à travailler au *Petit Parisien* n'est pas non plus un sujet simple à aborder, étant donné la grave situation économique et familiale dans laquelle André Salmon se trouvait à vivre à Paris dans ces mêmes années, à côté de sa femme Jeanne gravement malade.

Encore de nos jours, d'après querelles déclenchent les débats autour de la question de la responsabilité morale des intellectuels face à l'histoire. Dans l'espace restreint de notre recherche, on a choisi plus simplement de remonter le fil de temps à travers des documents pour essayer d'ouvrir un regard nouveau envers le personnage d'André Salmon, suivant une trajectoire de recherche historique et documentaire : « Si rileggano i documenti, si analizzino pure i suoi giudizi e si veda se sia possibile definirli come fascisti. Si rileggano le sue riflessioni e osservazioni da Vienna, del '38, e si vedrà come non sia stata affatto apprezzata l'annessione dell'Austria alla Germania nazista. Lasciamo parlare i documenti, da soli dicono e smentiscono. » (Zoppi in Pronesti 1996).

La condamnation du « traître » Salmon pour ces articles rédigés pendant l'occupation allemande en France, fut soulignée par les deux comités professionnels d'épuration : celui des journalistes et celui des écrivains. En tout, près de 100 000 personnes furent condamnées à la peine de dégradation nationale à titre principal et complémentaire. Ce fut la sanction la plus appliquée durant cette période.

Dans les années 1944 - 1946, le journal *Le Franc-tireur* publiait régulièrement une rubrique faisant le point sur les procès d'épuration en cours et dont le titre était déjà tout un programme : *Pourvu que ça dure*.

« Une interview de Miguel de Unamuno, ça me vaudra bien des embêtements dans la paix », voici comment André Salmon commentait selon son style, ce qui avait été pour lui cette peine rétroactive (Salmon 1961, 18).

La pensée politique d'André Salmon

Fidèle à son esprit libertaire, Salmon n'a perdu jamais l'occasion de manifester celle que Michèle Monte appelle une certaine « marginalité idéologique ». Sans aucun doute, il était tellement « méfiant à l'égard de tout embrigadement politique, parfois naïf, [qu']

il ne bénéficia de l'appui d'aucun des blocs politiques qui s'affrontaient dans les années '30. » (Monte 2010, 5-6).

L'on sait qu'il fut, dès sa jeunesse, fasciné par la pensée anarchique, en particulier celle de Max Stirner. En 1959, à soixante-huit ans, l'écrivain publia une recherche volumineuse sur l'histoire du « mouvement libertaire », dont le titre est « La terreur noire ». Lors d'une entrevue accordée en août 1960 à l'hebdomadaire *L'Express*, André Salmon expliquait que le choix de ce sujet lui avait été suggéré par la réflexion que la valeur et l'importance de la pensée et de l'action anarchiques étaient peu connues et sous-évaluées. D'après lui, le mouvement anarchique avait contribué à « améliorer la situation de la classe ouvrière ». Le journaliste, A. Guérin, lui posa alors une question bien précise, pour essayer de comprendre comment il était possible d'approuver les actes de terrorisme qui avaient accompagné l'histoire du mouvement anarchiste. André Salmon répondit ainsi : « Je ne suis pas un anarchiste. Et je n'irais pas jusqu'à tuer. Mais, je me préoccupe singulièrement de la sauvegarde de l'individu, cruellement menacé de nos jours ».

« Je ne suis pas anarchiste » déclarait donc Salmon en 1960. Il n'en reste pas moins que cette doctrine a exercé sur sa pensée une influence indéniable. Malgré le scepticisme dont il avait souvent fait preuve tout au long de sa longue existence envers tout type de règles prédéfinies, de préceptes littéraires ou artistiques ou de groupements collectifs, André Salmon, en 1961, posa sa candidature et fut élu conseiller communal comme indépendant sur la liste locale de gauche à Sanary-sur-Mer (Var). Sa deuxième épouse, Léo Salmon, nous a dit qu'il travaillait sérieusement à ses charges et qu'il s'occupait surtout de questions écologiques.

En décembre 1964, l'Académie Française décerna à André Salmon le Grand Prix de Poésie pour « l'ensemble de son œuvre poétique ». Dans son discours à la séance publique, le directeur de la NRF et ancien résistant Jean Paulhan, le présenta de manière féérique comme le « prince chevaleresque d'une histoire de la poésie française ».¹⁰ Une belle définition pour un poète qui encore de nos jours voyage dans le monde pour raconter sa véritable histoire.

L'école Poétique, qui s'est appelée la Poésie moderne ou l'Esprit Nouveau a été fondée, entre l'année 1900 et l'année 1914 par cinq poètes : [...] Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Max Jacob, Pierre Reverdy et André Salmon. [...]. Salmon a eu le mérite [...] de fixer les moyens et la raison d'une Poésie Nouvelle qui n'est moins vivante ni moins moderne aujourd'hui qu'elle ne l'était il y a soixante ans. » [...] Dénué de pose, de calcul et d'envie, il figure assez bien le prince chevaleresque d'une Histoire de la poésie Française.

¹⁰ PAULHAN J., Séance Publique annuelle tenue le jeudi 17 décembre 1964 à L'Académie Française. Source : site Académie-française.fr

BIBLIOGRAPHIE

- AMAURY F. 1972. *Histoire du plus grand Quotidien de la III République, 1876-1944*. Paris : PUF.
- ARON, R. 1975. *Histoire de l'Épuration, t. 3-2. Le monde de la presse, des arts et des lettres*. Paris : Fayard.
- ASSOULINE, P. 1985. *L'épuration des intellectuels*. Paris : Editions Complexes.
- BONCOMPAIN, J. 2016. *Dictionnaire de l'épuration des gens de lettres 1939-1949. Mort aux confrères!*. Paris : Honoré Champion éditeur.
- DARIO, M. 2001. *André Salmon alle origini della modernità poetica*. Venezia : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- FORCADE, O. 2016. *La censure en France pendant la grande guerre*. Paris : Fayard.
- GOJARD, J. et J. 1986. « État présent de la bibliographie d'André Salmon ». In *Quaderni del Novecento Francese n. 9 – André Salmon*. Roma/Paris : Bulzoni/Nizet.
- GOJARD, J. 2010. « Biographie d'André Salmon ». In M. Monte, J. Gojard (eds.). *André Salmon, poète de l'art vivant*, 355-365. Toulon : Université du Sud Toulon-Var.
- GERSH-NEŠIĆ, B., GOJARD, J. 2019. *Pablo Picasso and André Salmon. The painter, the poet the portraits*. New York : Zamir press.
- JANNINI, P. A. 1980. « André Salmon ». In L. Galati (cur.). *Dizionario della letteratura mondiale del Novecento*, 2633. Roma : Edizioni Paoline.
- LAQUEUR, W. 1980. *The Terrible Secret: Suppression of the Truth about Hitler's Final Solution*. Boston, MA : Little, Brown.
- LOTTMAN, H. 1986. *L'Épuration 1943-1953*. Paris : Fayard.
- MONTE, M., GOJARD, J. 2010. *André Salmon, poète de l'art vivant. Actes du colloque Laboratoire Babel*. Toulon : Université du Sud Toulon-Var.
- PRONESTI, M. 1996. *Polvere di Storia. André Salmon Giornalista 1936-1944*. Roma/Paris : Bulzoni/Nizet.
- ROSSIGNOL, D. 1991. *Histoire de la Propagande en France de 1940 à 1944*. Paris : PUF.
- SALMON, A. 1955. *Souvenirs sans fin. Première Epoque 1903-1908*. Paris : Gallimard.
- 1956. *Souvenirs sans fin. Deuxième Epoque 1908-1920*. Paris : Gallimard.
- 1959. *La terreur noire*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.
- 1961. *Souvenirs sans fin. Troisième Epoque 1920-1940*. Paris : Gallimard.
- 1986. *Carreaux et autres poèmes*. Paris : Gallimard.
- 2004. *Souvenirs sans fin 1903-1940 (Nouv. éd.)*. Paris : Gallimard.
- SAPIRO, G. 1999. *La guerre des écrivains, 1940-1953*. Paris : Fayard.
- 2020. *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*. Paris : Seuil.
- SIMONIN, A. 2008. *Le Déshonneur dans la République. Une histoire de l'indignité 1791-1958*. Paris : Grasset.
- SPITZ, J. 2010. *La situation culturelle de la France sous l'Occupation*. Nantes : Edition Josepf.
- SUSTRAC, P. 2009. « Étapes des persécutions contre Max Jacob et sa famille ». In *Les Cahiers Max Jacob* 9 : 119-127.
- TEMIME, E. 1990. « La guerre commence à Madrid ». In *Les Années trente. De la crise à la guerre*. Paris : Le Seuil.

André Salmon Official Website – Bibliographie : <https://andresalmon.org/bibliobiographie.html>

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 traîne
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 *poëin*, 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 Pétrograd, 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,
aptés 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 réapproprié 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. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1014.
- ARON, P. et GEMIS, V., sous la direction de. 2012. *CONTEXTES Revue de sociologie de la littérature* 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, 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, Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 167-185.
- . 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, Berlin : De Gruyter, 306-320.
- . 2016. « La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal ». *Ticontra* 5, numéro special « Mash up », 191-211.
- . 2017. « Il lirismo del quotidiano. Contributo a una lettura mediatica della poesia francese del primo Novecento: Salmon, Apollinaire, Cendrars ». In *Commixtio*. Padova: Esedra, 215-226.
- 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. Thérénty et A. Vaillant. Paris : Nouveau Monde Éditions, 339-350.
- . 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. Régner, M.-È. Thérénty, A. Vaillant. Paris : Nouveau Monde Éditions, 1011-1024.

- 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. Limoges : Pulim, 85-104.
- 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*,. Roma-Paris : Bulzoni-Nizet, « *Quaderni del Novecento francese* » 9, 51-73.
- . 1989. « Sources et ressources d'Apollinaire et de quelques-uns de ses contemporains. » In *Apollinaire en son temps*, sous la direction de M. Décaudin. Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 11-36.
- . 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 XX^e 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. Chambéry : Éditions de l'Université de Savoie, 127-138.
- 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. Paris : Minard, 317-324.
- JONGENEEL, E. 2014. « Les Combats d'Orphée : la poésie de guerre de Guillaume Apollinaire ». *RELIEF* 8, n. 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 XIX^e 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. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 245-260.
- 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. Paris : Minard, 111-140.
- 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. Paris : Nouveau Monde Éditions, 317-328.
- . 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. Paris : Nouveau Monde Éditions, 1523-1531.

JACQUELINE GOJARD

GUILLAUME APOLLINAIRE ET ANDRÉ SALMON : DEUX POÈTES EN CORRESPONDANCE

Au fil des lettres et des textes, 1903-1969

ABSTRACT: This article, based on correspondence and various exchanges, tells the story of an undying friendship between two poet-brothers: Guillaume Apollinaire and André Salmon. This story has indeed continued well beyond the death of Guillaume, November 9, 1918. This is evidenced by a posthumous dialogue with the lost friend, maintained by the author of *Souvenirs sans fin*, who died on March 12, 1969.

KEYWORDS: Friendship, correspondence, various exchanges, posthumous dialogue.

Pour vous présenter un livre à paraître en 2022 chez l'éditrice Claire Paulhan – *Guillaume Apollinaire 1880-1918 & André Salmon 1881-1969* / « *Parce que notre amitié a été le fleuve qui nous a fertilisés* » –¹ j'ai choisi un titre qui joue sur le sens du mot « correspondance ». Dans un emploi restreint, ce mot désigne en effet un échange épistolaire. Sur un tout autre plan, il suggère des affinités électives entre deux personnes. Dans un contexte littéraire, il renvoie au fameux sonnet de Baudelaire évoquant les accords, sensibles et spirituels, entre l'homme et son milieu. Il peut aussi impliquer, entre deux artistes, une communauté de vision exprimée par des moyens différents. C'est ainsi que Salmon a intitulé *Correspondances* un album, paru aux *Chroniques du jour* en 1929, composé de poèmes inspirés par des estampes du peintre hongrois Étienne Farkas.²

¹ Édition établie, préfacée et annotée par Jacqueline Gojard. Une riche illustration (textes manuscrits, cartes postales, photographies pour la plupart inédites), fera découvrir au lecteur un nouveau visage d'André Salmon. La citation qui figure dans le titre de cet ouvrage renvoie au célèbre « Poème lu au mariage d'André Salmon le 13 juillet 1909 », qui sera repris aux pages d'*Alcools* (Éditions du Mercure de France, 1913).

² Mort gazé à Auschwitz en 1944 ; récemment célébré par une exposition à la galerie nationale de Budapest.

N'excluant aucune de ces significations, j'ai conçu un livre en deux parties, avec une frontière chronologique marquée par la mort d'Apollinaire en 1918, qui, paradoxalement, n'interrompt pas la « correspondance » entre les deux amis.

1903-1918

Cette période va du 25 avril 1903, date de la rencontre à Paris des deux poètes, lors d'une soirée poétique au Caveau du Soleil d'or,³ jusqu' au 9 novembre 1918, où un télégramme de Jean Cocteau⁴ a appris à Salmon la mort de son ami, victime de la grippe espagnole. Elle présente, dans l'ordre chronologique, un ensemble hétérogène de quatre-vingt-dix textes, comprenant, pour la moitié, la correspondance proprement dite entre les deux poètes : un corpus disparate de courts billets plus ou moins griffonnés, postés ou déposés à la va-vite chez le concierge ; quelques pneumatiques expédiés pour prendre ou décommander un rendez-vous ; des cartes postales envoyées à l'occasion d'un circuit en France ou à l'étranger ; quelques poèmes épistolaires de tonalité héroïcomique qui, en cas d'absence prolongée, transmettent les menus potins sur la bande des amis communs restés à Paris ; et quelques épaves de la correspondance aux armées, encodée au besoin, pour déjouer la censure militaire.

Pour créer du lien entre ces échanges décousus, nous avons intercalé des textes écrits l'un pour l'autre ; essentiellement une quinzaine de dédicaces. Du témoignage fervent à l'hommage impersonnel,⁵ elles suffisent à repérer trois périodes dans les relations entre les deux poètes : sept années de fraternité lyrique (1903-1910), qui incluent le mariage de Salmon, le 13 juillet 1909 ; puis, sans qu'on puisse jamais parler de rupture, une phase plus chaotique de brouilles et de réconciliations (1910-1914), liées, certes, à des tensions internes au sein de l'avant-garde artistique, mais surtout à un conflit de pouvoir entre Apollinaire et Jeanne, la femme d'André, qui sème la zizanie entre les deux amis et prend fait et cause pour Marie Laurencin, lors de sa rupture avec Apollinaire, en 1912 ; et pour finir (1914-1918), un pacte tacite de secours mutuel entre deux anciens combattants rescapés du front – l'un blessé, publiant ses œuvres, dans un sentiment d'urgence quasi prémonitoire ; l'autre éclopé, attendant le retour de la paix pour trouver un second

³ Soirée organisée par la revue *La Plume* au sous-sol d'un café parisien, à l'angle du boulevard et du quai Saint-Michel.

⁴ Contrairement à ce qu'affirme François Sureau dans *Ma Vie avec Apollinaire* (Paris Gallimard, 2020, p. 51) : « C'est Cocteau qui se chargera du faire-part, des notices dans les journaux. », le télégramme de Cocteau, demandait à Salmon, rédacteur au journal *L'Éveil*, d'annoncer dans la presse la mort d'Apollinaire, lui-même n'ayant aucune expérience en la matière ; ce qui fut fait dans la nuit même.

⁵ On comparera, par exemple, la dédicace enthousiaste de *Poèmes* : « À Guillaume Apollinaire / à l'ami parfait / au cher poète de tout cœur / André Salmon 8bre1905 » à l'envoi passe-partout, de *La Jeune Peinture française* (novembre 1912) : « À mon ami Guillaume Apollinaire / André Salmon ».

souffle, celui qui animera les grands recueils des années 1919-1921, *Prikaz*, *Peindre* et *L'Âge de l'Humanité*.⁶

Pour faire revivre l'époque, on a restitué à leur contexte d'origine, le « Poème lu au mariage d'André Salmon, le 13 juillet 1909 »⁷ et deux contes qui transposent « sur le plan merveilleux »⁸ la vie au Bateau-Lavoir : « La Serviette des poètes », paru dès 1907, puis inséré dans *L'Hérésiarque et Cie* d'Apollinaire en 1910;⁹ et « Sorieul », prose poétique de 1911, revue et corrigée dans *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau* de Salmon en 1919.¹⁰ Ces trois textes témoignent d'une aptitude commune à métamorphoser une réalité quelconque en petit miracle. « Il changeait l'eau en vin comme à Cana, » confiait Marie Laurencin à l'abbé Mugnier, à propos de Guillaume.¹¹

Un recensement des textes publiés l'un sur l'autre par nos deux poètes, dans des revues ou des journaux, complète le dossier de cette première partie. Les petits échos annonçant la parution de tel ouvrage ou la programmation de tel spectacle, relèvent du service de presse dans des quotidiens comme *L'Intransigeant*, *Paris-Journal*, le *Gil Blas* ... La critique littéraire apparaît dans les revues anthologiques. L'article « André Salmon », signé par Apollinaire dans *Vers et Prose* (été 1908), largement émaillé de citations,¹² propose une défense et illustration des deux premiers recueils de son ami, *Poèmes* et *Les Féeries*.¹³ Salmon lui renvoie la balle, aux pages de la même revue (printemps 1910) où paraît « L'Orgue. » Il trace un portrait métaphorique d'Apollinaire entouré des personnages de son *Enchanteur pourrissant*,¹⁴ au moment où son deuxième livre, *L'Hérésiarque et Cie* va sortir chez Stock pour concourir au prix Goncourt ; et ainsi de suite. Paradoxalement, les tensions se manifesteront dans un autre domaine, celui de la critique d'art, Apollinaire voyant d'un mauvais œil *La Jeune Peinture française* de Salmon

⁶ Voir Gojard, J. 2021, « Apollinaire et Salmon sur le pont des reviens-t-en », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 121^{ème} année, n°1, p.105-114.

⁷ Voir Apollinaire, G. 1965. *Œuvres poétiques*, texte établi, présenté et annoté par M. Adéma et M. Décaudin. Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, p. 83-84.

⁸ Nous empruntons cette expression à la postface de *Prikaz*, poème inspiré par la révolution russe (*La Sirène*, 1919). Voir Salmon, A.1986. *Carreaux et autres poèmes*, *Poésie* / Gallimard, p. 272.

⁹ Voir Apollinaire, G. 1977. *Œuvres en prose*, t. I, textes établis, présentés et annotés par M. Décaudin, Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, p. 191-194. Le personnage de Georges Ostréole, un des quatre poètes de « La Serviette », a été inspiré par Salmon, grand amateur d'huîtres.

¹⁰ Publié par La Société littéraire de France, le *Manuscrit*, orné d'une quarantaine de dessins par Pablo Picasso, a été réédité, en *fac-similé* et en format réduit, par Fata morgana, en 1983 ; une préface de J. Gojard présente la genèse (1904-1919) de cet ouvrage hors norme, qui regroupe des textes appartenant à des époques et à des genres différents.

¹¹ Voir Meyer-Stabley, B. 2011. *Marie Laurencin*, Paris, Pygmalion, p. 61.

¹² Voir Apollinaire, G. 1991. *Œuvres en prose* t. II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, p. 1007-1014.

¹³ Parus aux Éditions de Vers et Prose, en 1905 et 1907.

¹⁴ Ce texte a été publié dans *Vers et Prose*, t. XXI, p. 174. Nous l'avons repris en document additif, dans Salmon, A. 1983. Fontfroide-le-Haut : Fata morgana, p. 117.

(Albert Messein 1912) sortir un an avant ses *Méditations esthétiques* (Eugène Figuière 1913).

Tous ces textes se trouvent imbriqués, selon l'ordre chronologique, dans les échanges épistolaires. À défaut d'une correspondance croisée, ils témoignent d'un haut degré de connivence entre deux écrivains qui hantent les mêmes lieux et partagent une vision poétique du réel.¹⁵ Pour faire parler les « p'tits papiers », nous avons convoqué les voix des proches – Max Jacob, Marie Laurencin, Pierre Mac Orlan, Picasso, Fernande Olivier, Jeanne Salmon, entre autres. Et nous avons signalé les effets de pastiche, quand l'un écrit à la manière de l'autre. Finalement, tout se tient plutôt bien dans cette première partie et l'annotation restitue les pièces manquantes du puzzle.

L'impression dominante, c'est que l'entente entre les deux poètes n'est pas fondée sur l'adhésion à une doctrine quelle qu'elle soit, mais sur l'habitude de travailler et de rire ensemble, pour faire face à des situations difficiles dues à la nécessité de gagner sa vie, sans soutien familial, sans diplôme ni qualification qui vaille. Chacun comprend ce que l'autre veut faire, sans forcément être d'accord. Nul n'est tenu de s'aligner. À propos des querelles concernant les partisans d'une orthodoxie cubiste, Salmon s'est moqué, dans sa *Jeune Peinture*, de ceux qui, au lieu de se servir de la règle, ont cru bon de l'avalier. Il a parlé volontiers de « la bande à Picasso », sans jamais se référer à une école ou à une doctrine. Les trois poètes de ladite bande, Apollinaire, Max Jacob et Salmon, bannissaient le discours dogmatique, réservé à un usage parodique. Chacun était libre d'aller son chemin. Et on finissait toujours par se réconcilier, Guillaume ayant l'art de rentrer en grâce par de belles dédicaces, protestant d'une amitié « qui ne peut finir », d'une entente « indéfectible », quand il avait quelque chose à se faire pardonner.

1918-1969

Notre seconde partie rassemble, dans un « florilège », vingt-huit textes écrits par Salmon entre deux dates incontournables : celle de la mort d'Apollinaire le 9 novembre 1918, et celle de la sienne, le 12 mars 1969, soit plus de cinquante ans après. Il a fallu dans cette partie inverser notre stratégie : non plus étoffer, mais réduire certains documents pour éviter les redites. En revanche nous avons retenu tout ce qui favorisait une lecture rétroactive de la première partie, en particulier deux extraits de *Souvenirs sans fin* qui complètent l'évocation d'épisodes majeurs, comme la fondation du *Festin d'Ésope* dans une brasserie de la rue Christine ou le mariage de Salmon en l'église Saint-Merri ;¹⁶ et un troisième fragment qui, donnant la parole à Mme de Kostrowitzky – « Quel est celui de

¹⁵ Sur cette connivence, voir notre entretien avec Laurence Campa, « Sur les chemins d'une amitié/ Guillaume Apollinaire et André Salmon », dans *Europe*, n° 1043, mars 1916, p. 54-61.

¹⁶ Parus en trois volumes chez Gallimard (1955, 1956, 1961), les *Souvenirs* ont été repris en un seul gros pavé, préfacé par Pierre Combescot. Voir Salmon, A. 2004. Paris : Gallimard, p. 118-122 et p. 324.

vous deux qui a débauché l'autre ? » –¹⁷ éclaire d'un jour nouveau les propos tenus par Apollinaire dans son *Journal intime*, en ce qui concerne les mœurs particulières de Salmon.¹⁸

Un bon tiers de ces documents a été publié dans la presse à l'occasion des anniversaires de la mort de Guillaume. Il s'agit d'hommages encadrés par deux images obsédantes. Celle de la première nuit fait revivre un jeune homme moustachu, maigre mais costaud ; mal fagoté, (il a même « un trou à sa culotte ») ; il se lève et, juché sur une estrade, dit un poème rhénan, « *Shinderhannes* », uniformément, d'une voix sourde, pour faire valoir le dernier vers, « gueulé » à plein poumons : « avant d'aller assassiner ». La seconde et dernière image montre, allongé sur son lit de mort, un soldat corpulent, jeune encore, blême, disparaissant sous les bouquets de fleurs ; on voit sur sa tempe droite « la tache rose-rouge » d'une « double blessure ». ¹⁹ L'ombre de Rimbaud se faufile entre ces deux images : « Mon unique culotte avait un large trou » (dans « Ma bohème ») « Il a deux trous rouges au côté droit » (dans « Le Dormeur du val »).

D'autres articles sont liés à un aspect particulier de la vie ou de l'œuvre de Guillaume : « Apollinaire et Jarry », « Apollinaire journaliste », « Le Poète et les Ondes » – à propos des poèmes enregistrés pour les archives de la parole, le 27 mai 1914.²⁰ Un compte rendu d'exposition dans *L'Intransigeant* (25 mars 1934) présente pour la première fois au public l'ami des peintres ; et l'éloge du spectacle monté par la jeune troupe des Réverbères, en décembre 1937, rend justice à l'auteur des *Mamelles de Tirésias*, fort maltraité lors de la création de la pièce, le 24 juin 1917, à Montmartre.²¹

Très différents de ces textes de circonstance, deux longs articles présentent au fil des jours l'homme « succulent », le poète « inspiré » que fut l'auteur d'*Alcools* et de *Calligrammes* : « Vie de Guillaume Apollinaire » dans *La NRF* du 1^{er} novembre 1920 et « Vie ancienne » et dans *L'Esprit nouveau*, octobre 1924.²²

Ces deux témoignages lyriques, écrits sous le coup de l'émotion, rejoignent les poèmes du souvenir que sont « Élégie fraternelle » (dans *L'Éventail de Marie Laurencin*, éditions de La N.R.F., 1922) ; et « Honneurs militaires » (dans *Le Jour et la Nuit*, Les îles de Lérins, 1934).²³ Tous les vers de ce poème convergent vers la scène finale : à côté des

¹⁷ *Ibid.* p. 531-533.

¹⁸ Voir Apollinaire, G. 1991. *Journal Intime 1898-1918*, texte établi, présenté et annoté par Michel Décaudin, Éditions du Limon, p.145. En date du 19 avril 1907, on y lit : « Salmon est devenu très tante ». Suit, à l'appui, un témoignage pittoresque de Max Jacob ...

¹⁹ Voir en particulier Salmon, A. 1954, « De la soirée de *La Plume* à la dernière nuit », *Biblio*, 23^{ème} année, n° 10-Guillaume Apollinaire, p. 11.

²⁰ Voir *Paris-Journal*, 9 novembre 1923, p. 1 ; *Révolution nationale*, 21 juin 1944, p. 4 ; *Les Ondes*, n° 132, 7 novembre 1943, p. 4.

²¹ Voir « Sous le feu des Réverbères », dans *Les Nouvelles Lettres*, 1^{er} décembre 1938, p. 437-441.

²² Voir Salmon, A. 1920, p. 675-693 ; et 1924 (texte non paginé).

²³ Voir p. 25-28 de ce petit recueil, orné de deux portraits de Salmon par le peintre japonais, Souzouki.

douze territoriaux venus saluer la dépouille du lieutenant d'infanterie Wilhelm de Kostrowitzky, apparaît un treizième homme :

Sans cesser de pleurer,
Un soldat italien
Se mit au garde-à-vous
En même temps que les douze territoriaux de la garnison de Paris
C'était
Le grand poète Giuseppe Ungaretti.

Et le dialogue se poursuit entre les deux poètes. Apollinaire, dans son « Poème lu » avait vu Paris pavoisé le 13 juillet 1909, « parce que mon ami se marie » ; neuf ans après, Salmon lui offre les drapeaux de l'armistice, le jour de son enterrement, dans « 13 novembre »²⁴ :

On a trouvé des drapeaux neufs
Pour la Victoire, pour ta Victoire,
Mon frère Poète assassiné.

Sans cesse, André tutoie Guillaume et l'interpelle. Dans le chapitre « Sorieul » du *Manuscrit trouvé dans un chapeau*, il a rajouté in extremis cette apostrophe : « ombre de mon Guillaume ! ». ²⁵ Connaissait-il déjà, en 1919, le titre choisi par son ami pour publier sa correspondance avec Lou, *Ombre de mon amour* ? Indépendamment de cette question, l'expression suscite une double lecture. La valeur affective du possessif n'échappe à personne, mais on peut aussi y voir une discrète revendication : « mon Guillaume » n'est pas celui d'autres témoins, qui n'ont pas vécu les temps héroïques de la bande à Picasso, sont restés hostiles au cubisme et qui, n'étant pas poètes, n'ont pas compris certaines audaces d'Apollinaire – un André Billy, par exemple, qui se demande pourquoi la ponctuation a été supprimée dans *Alcools*, et pourquoi sont insérés dans *Calligrammes* des dessins qui ne sont même pas jolis, faits avec des lettres tracées d'une main malhabile, sur un papier de mauvaise qualité ...

Un titre comme « Vie ancienne » implique un autre désaveu, à l'encontre des surréalistes. À un Guillaume autoritaire, mais bon enfant – « Apollinaire riait dans le creux de sa main » – ²⁶ il oppose les « poètes en colère » de la nouvelle génération, qui accaparent, dans un sens détourné, le mot « surréaliste » conçu par Apollinaire, dès 1917, pour qualifier le ballet *Parade* dû à la collaboration d'Erik Satie, Picasso, Michel

²⁴ Poème paru dans *Sic*, janvier-février. 1919 ; repris sous le titre « Apollinaire au tombeau », dans un recueil illustré d'une gravure originale de Pascin, *Vénus dans la Balance*, Voir Salmon, A. 1926. Paris : Les Quatre Chemins, p. 25-30,

²⁵ Voir Salmon, A. 1983, *Fata morgana*, p. 87 : « Ô Picasso, et toi Max Jacob, ombre de mon Guillaume ! vous souvenez-vous de nos nuits d'alors... ».

²⁶ Vers récurrent dans un fragment de *Peindre* (La Sirène 1921). Voir Salmon, A. 1986. *Carreaux et autres poèmes*. Paris : Poésie / Gallimard, p. 153-154.

Fokine et Jean Cocteau ; après tout, rien n'empêchait André Breton d'inventer un mot tout neuf pour baptiser son mouvement fondé sur le dogme de l'écriture automatique.

Autres temps, autres mœurs. Interviewé par Benjamin Péret, au début de 1925, Salmon refuse d'entrer dans une querelle de terminologie.²⁷ Le surréalisme de Paul Dermée et d'Ivan Goll, qui se réclament d'Apollinaire, n'est pas celui des disciples d'André Breton ? Grand bien leur fasse. En revanche, il ne cessera de protester contre tous ceux qui proposent une image réductrice du visage d'Apollinaire, dont, nous dit-il, « la complexion est toute de complexité ». Non, Apollinaire n'est pas un fils attardé de Verlaine, ni un précurseur du surréalisme. Non, il n'est pas un esthète dilettante, ni un mondain arriviste, encore moins un mystificateur à la solde des *mercanti* ; son ambition est d'un autre ordre. Prêt à risquer sa vie pour sa terre d'adoption, il n'est pas pour autant un nationaliste à outrance. A-t-il été vraiment un « mal-aimé » ? On peut en douter, quand on l'a connu, au contraire, entouré de femmes douces, voire très aimantes : Annie Playden qu'il a effarouchée, Marie Laurencin qu'il a découragée, Madeleine Pagès qu'il a laissée tomber, entre autres ; Guillaume n'aura, en fin de compte, été mal aimé que par Lou ; encore ne l'a-t-elle pas trahi puisqu'elle ne lui avait rien promis. C'est ce qu'affirme Salmon dans sa préface à *Ombre de mon amour*, onze poèmes qu'il a choisis, en correspondance avec l'illustrateur Marcel Vertès (« Les Cent bibliophiles de France et d'Amérique », 1956).

Ce qui est certain, c'est qu'il émane de tous les textes de Salmon, recueils de vers, contes, romans, mémoires, ou articles de presse, une certaine « odeur de poésie ». ²⁸ À quoi cela tient-il ? Peut-être à une certaine façon de lier et de délier les mots et les thèmes, en tressant plusieurs fils à la fois. André Malraux, dans la revue *Action* (octobre 1920), a parlé, à propos de *La Négresse du Sacré-Cœur*, d'une écriture chorégraphique.²⁹ C'est vrai que Salmon fait chanter et danser les mots, ce qui n'est pas toujours si facile. Aux pires heures de détresse, quand la France victorieuse pleure les quinze cent mille morts de la Grande Guerre, il se réjouit, certes, du retour de la paix, mais à quel prix ! C'en est fini des flonflons de la « Belle époque », de ses vieilles gloires d'opérette, de ses drames de pacotille. Être un homme nouveau, qui fête Noël en suspendant « des boules de gui aux voutes des grands jours solaires », c'est, nous dit-il, « une autre affaire ». ³⁰ Ce sera justement son affaire à lui, Salmon. Pessimiste quand il s'agit de l'avenir de l'Homme sur

²⁷ Voir « André Salmon en confidences », dans *Le Journal littéraire*, 21 mars 1925, p. 9.

²⁸ Nous empruntons cette expression au titre d'un recueil de Salmon, paru en 1944, à Marseille, chez Robert Laffont.

²⁹ Sur ce roman [La NRF, 1920] reparu en 2009 chez Gallimard, voir dans notre préface, p. 15, ce propos de Malraux : « La dernière fois que j'ai ouvert *La Négresse du Sacré-Cœur*, il en est sorti tout un essaim de danseuses qui ont exécuté leurs entrechats sur des pointes de pal, et, à la fin, se sont épanouies en de grosses roses ».

³⁰ Voir le poème d'ouverture de *L'Âge de l'Humanité* (Éditions de La N.R.F. 1921), dans Salmon, A. 1986, *Carreaux et autres poèmes, Poésie* / Gallimard, p. 161.

la planète Terre, il fait preuve d'un optimiste foncier, quand il envisage le champ illimité et les pouvoirs renouvelés de la création artistique :

Ô mondes élargis de nos sages ivresses
 Ô patries tirées du néant
 Ô rue des Abbesses
 Ô rue Ravignan ! ³¹

Le titre de son dernier grand recueil de vers, *Les Étoiles dans l'encrier* (Gallimard, 1952) dit fort bien la persistance de cette foi poétique, chez un homme agnostique pour l'ordinaire des jours.

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, G. 1965. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade.
 —. 1977. 1991. *Œuvres en prose I et II*. Paris : Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade.
 —. 1991. *Journal Intime 1898-1918*. Limoges : Éditions du Limon.
 CAMPA, L., GOJARD, J. 2016. « Les Chemins d'une amitié / Guillaume Apollinaire et André Salmon ». *Europe*, octobre : 10043.
 GOJARD, J. 2021. « Guillaume Apollinaire et André Salmon sur le pont des reviens-t-en ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, sous la direction de F. BRUERA, L. CAMPA, P. READ, 121^{ème} année, 2021 : 1.
 MEYER-STABLEY, B. 2011. *Marie Laurencin*. Paris : Pygmalion.
 SALMON, A. 1920. « Vie de Guillaume Apollinaire ». *La Nouvelle Revue française*, 8^{ème} année, 1^{er} novembre : 86.
 —. 1924. « Vie ancienne ». *L'Esprit nouveau*, octobre : 26.
 —. 1926. *Vénus dans la Balance*. Paris : Éditions des Quatre Chemins.
 —. 1929. *Correspondances*. Paris : Les Chroniques du jour. (Images d'Étienne Farkas).
 —. 1937. *Le Jour et la Nuit*. Sainte-Marguerite de la mer : Éditions des îles de Lérins.
 —. 1952. *Les Étoiles dans l'encrier*. Paris : Gallimard.
 —. 1983. *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana.
 —. 1986. *Carreaux et autres poèmes*. Paris : Poésie / Gallimard.
 —. 2004. *Souvenirs sans fin 1903-1940*. Paris : Gallimard.
 —. 2009. *La Négresse du Sacré-Cœur*. Paris : Gallimard.

³¹ Voir ces vers de *Peindre* (La Sirène, 1921), *ibid.*, p. 154.

PERCORSI



BENOÎT MONGINOT

« UN ACTE OÙ LE HAZARD EST EN JEU »¹

Accomplissement et négation du hasard chez Mallarmé

ABSTRACT: For Mallarmé, chance can be defined as an ontological and anthropological fact, but the poet's originality lies in the fact that he also defines chance as a quasi-transcendental modal category that conditions and allows every symbolic production. This implies that to abolish chance (the oft-stated project of Mallarméan poetics) is the same of performing chance itself: this proposition surprisingly situates Mallarméan poetics in relation to the chance it plans to abolish and allows us to understand the paradoxical meaning of the negation envisaged. Such an attempted negation forms a system with a set of strategies that aim to signal the contingent status of the poem. It is thus part of a pedagogy aimed to fight the illusionary wanderings of the language, while at the same time laying the foundations of a poetics of the performativity which initiates a deep change in the conceptions of what poetry is or can accomplish.

KEYWORDS: Mallarmé, Chance, Contingency, Poetics, French Literature, 19th Century.

L'œuvre de Mallarmé, du fait de sa difficulté, a donné lieu à de nombreuses tentatives d'explicitation de ce que serait la pensée théorique du poète. Celles-ci s'attachent à dégager la cohérence d'un parcours dans le massif composite de textes toujours brefs et de différentes natures (essais, comptes rendus de spectacles, hommages, poèmes en vers ou en prose) publiés le plus souvent en revues au gré des parutions et des circonstances, avant d'entrer, après coup, dans la composition d'ensembles. De plus, si l'auteur des *Divagations* se fait parfois essayiste, il ne verse jamais dans le traité. Les termes qu'il utilise ne sont jamais définis de manière systématique. Aussi, toute élucidation de ce que pourrait être un concept mallarméen de hasard dépend d'un travail de lecture et de comparaison des occurrences du terme en contexte et comporte donc nécessairement une marge d'approximation, d'indéfinition.

Si l'on y songe, il peut sembler paradoxal que la figure de Mallarmé, lequel revendiqua toujours explicitement une écriture maîtrisée et une construction serrée de ses textes,

¹ Cf. *Igitur* (Mallarmé 1998, 476) : « Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde — l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être ».

évoque, comme l'ombre suit un corps, le concept de hasard. Pourtant, deux occurrences du terme dans son œuvre demeurent particulièrement saillantes et marqueront la mémoire littéraire du XX^e siècle : la première, formulée plusieurs fois avec des variantes importantes, définit le projet poétique d'une négation du hasard ; l'autre, chargée souvent de résumer un texte que l'on considère parfois à tort comme le testament littéraire du poète,² affirme l'impossibilité de son abolition. Il arrive que l'on voie dans cette tension entre deux affirmations contradictoires un parcours qui irait du projet d'abolition du hasard à son échec avoué dans le testament littéraire que constituerait le coup de dés. La réalité est plus complexe.

Le hasard comme donnée ontologique et anthropologique

Pour y voir plus clair, commençons par observer les différents emplois du terme dans l'œuvre du poète. Thierry Roger, dans un article très éclairant, rappelle que chez Mallarmé, le hasard règne, d'une part, dans « le monde physique de la matière brute » et, d'autre part, dans « le monde éthique et politique des actes » (Roger 2019, 36). Il entre ainsi dans la définition d'une ontologie et d'une anthropologie et signifie quelque chose comme un désordre, une absence de forme durable. Ainsi, dans l'optique du nihilisme matérialiste assumé par le poète à partir de 1866,³ le hasard est-il synonyme d'une indifférenciation de la matière que symbolisent certains thèmes matériels menaçants car magmatiques⁴ et qui fait de toute forme une vanité, une illusion.

Le hasard signifie également une désorganisation politique : comme le rappelle Thierry Roger, « dans "Bucolique", la Ville, lieu chaotique et anti-cosmique par excellence, se voit définie comme "lieu adonné à la foule ou hasard", avant d'être perçue comme "agglomération de vague" » (Roger 2019, 35). Le Hasard est ainsi un autre nom de l'Histoire et de ses désordres (*ivi*, 37). Comme tel, il conditionne la vie des hommes et des poètes, « dérisoires martyrs de hasards tortueux » (Mallarmé 1998, 5) et condamne leurs œuvres à l'éparpillement des circonstances qui les suscitent.⁵

² Comme le rappelle Bertrand Marchal, *Le coup de dés*, loin d'être l'admission tardive d'une défaite du poète face au hasard qu'il ne parvint pas à abolir, développe certaines des propositions formulées de longue date, dès l'écriture des ébauches d'*Igitur* en 1869 (Marchal 2020).

³ Cf. lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 : « Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme » (Mallarmé 2020, 161).

⁴ Qu'on songe ainsi, dans le sonnet « À la nue accablante tu », à la mer « abîme vain », à la « lave » du ciel d'orage, ou à la « bave », émission aphasique de l'écume (Mallarmé 1998, 44).

⁵ Bien qu'il insiste sur le fait que ceux-ci aient une direction, un but, une idée, Mallarmé ne manque jamais de souligner la nature à la fois hétéroclite et disparate des recueils qu'il publie. C'est le cas par exemple dans l'avant-propos des *Divagations* : « L'excuse, à travers tout ce hasard, que l'assemblage s'aide, seul, par une vertu commune » (Mallarmé 2003, 82). On songera aussi à la lettre à Verlaine du 16 novembre

Qu'il dise « la neutralité identique du gouffre », matière où tout se fond et retourne, ou les vicissitudes d'un chaos historique dans lequel les collectifs humains peinent à donner forme au devenir, le hasard est ainsi le pendant négatif d'une valorisation de ce qui rythme le monde⁶ et conduit l'existence collective à prendre une forme consciente et universelle.⁷ Synonyme d'absence de principe organisateur, c'est donc tout naturellement que le terme symbolise (dès 1864) un des termes d'une polarisation sémantique et axiologique entre d'un côté l'intentionnalité maîtrisée du faire artistique et, de l'autre, l'absence de contrôle définitoire, pour Mallarmé, d'un lyrisme naïf « privé de toute conscience technicienne, de toute volonté programmatique, de toute méthode de construction ou de composition » (Roger 2021, 151).

Le hasard comme catégorie quasi transcendantale

Cependant, l'originalité de Mallarmé n'est sans doute pas dans cette sollicitation descriptive du hasard qui note les vicissitudes des affaires humaines ou les désordres de la matière de façon somme toute banale. Bien que le terme apparaisse sous sa plume avant cette date,⁸ le hasard ne devient le thème de spéculations explicites qu'à partir de 1869, à l'occasion de la rédaction d'un conte inachevé qui contient en germe le scénario du Coup de dés. Il nous faut faire ici un bref rappel. En effet, c'est à cette date que le poète, après avoir entériné le nihilisme matérialiste dont nous parlions à l'instant, découvre le concept de fiction. Le terme de « fiction » désigne le raisonnement suivant : si n'existent ni dieux, ni fondements théologiques d'aucune sorte capables de garantir le sens de l'existence, la direction du cours du monde ou une orientation des formes de la matière, alors il n'y a de transcendance que fictive, par le pouvoir instituant du langage et de ses dérives métaphoriques. En ce sens, la puissance fictionnalisante du langage apparaît comme la condition de possibilité de ce que les hommes ont conçu comme « divinité ». Plus généralement, la fiction apparaît comme la condition de toute représentation et revêt, si l'on veut, une dimension quasi-transcendantale⁹ dans la mesure où elle définit la

1885 qui désigne comme « album » un regroupement de textes en vers et en prose envisagé pour l'éditeur Vanier (Mallarmé 2020, 573).

⁶ Ces rythmes sont ceux de la nature et du cycle des saisons qui symbolisent le drame de l'humanité tout entière et dont Gardner Davies a montré l'immense importance chez Mallarmé. (Davies 1959).

⁷ Ainsi à la foule désordonnée que présente la situation historique s'oppose une Foule archétypale consciente du principe fictionnel qui fait la grandeur de l'humanité (Marchal 2018, 631-637).

⁸ Dans « Le Guignon » par exemple ou dans « L'Après-midi d'un Faune » (Mallarmé 1998, 5 et 24).

⁹ Rappelons que celle-ci apparaît à Mallarmé à travers la lecture du *Discours de la méthode* et de l'expérience fictive du doute hyperbolique cartésien appuyée à la réflexivité totalisante qu'autorise la récente science du langage (cf. Marchal 2018, 103-112). La fiction et l'ensemble des notions corollaires qui la définissent dépendent donc d'une pratique subjective et d'une exploration des conditions linguistique des représentations dont dispose le sujet. Elle est donc de matrice idéaliste en cela qu'elle

condition de possibilité et fixe le statut de toute représentation. Toute pensée, toute profération, performe donc le jeu de la fiction¹⁰ en cela qu'elle institue un sens que les hasards matériels et historiques interdisent de fonder en raison.

La tentative d'abolir le hasard (par la pensée, par la parole, par l'institution d'un sens) est donc elle-même factuellement hasardeuse dans le sens où elle ne peut prendre appui sur autre chose que l'immanence radicale des fictions linguistiques. La spéculation sur le hasard qui voit le jour dans *Igitur* souligne la contradiction performative que comporte nécessairement la fiction et dont les termes sont les suivants : produire des formes et signifier, d'une part ; faire sens en tant que cela implique une fictionnalité indépassable qui risque d'annuler la pertinence de ce sens même, d'autre part. C'est ce que rappelle l'énoncé « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » dans la mesure où il recèle en son sein une discrète tautologie. En effet, comme le rappelle Littré, « hasard » dériverait étymologiquement de l'arabe populaire *az-zahr* (le dé à jouer) ou encore du verbe arabe *yasara* (jouer aux dés). Le lancer des dés n'abolit pas le hasard mais l'effectue au moment même où se fixe la constellation de l'issue, de même que la fiction, privée de fondement ontologique, ne peut fonder la pertinence ontologique de la parole qui la supporte.

L'originalité de la pensée mallarméenne du hasard réside donc en cela que le poète fait du hasard une condition indépassable de tout acte de pensée, de toute parole alors même l'action du langage semble consister en l'établissement de formes et de sens que le hasard contredit. Ainsi, bien que le celui-ci apparaisse parfois comme une qualification ontologique de la matière et de l'histoire, il ressemble également à une catégorie modale qui détermine de façon quasi transcendantale le statut du sujet et de chacun de ses actes symboliques. Sa fable, celle d'*Igitur* en premier lieu, sera ainsi une phénoménologie de l'action signifiante et de sa décision.

Le statut contingent du poème

C'est seulement en considérant cette dimension presque apriorique du hasard mallarméen que l'on peut comprendre en quoi celui-ci conditionne le statut de la poétique concertée et maîtrisée revendiquée par le poète. Comme nous le rappellerons plus haut, Mallarmé définit à plusieurs reprises son projet poétique comme une tentative d'éliminer le hasard. Voici deux des plus célèbres formulations de cette idée :

pense l'inhérence de la pensée à ses procédures et à son médium constitutif. De fait, comme l'écrit Bertrand Marchal, à travers la notion de fiction, « l'esprit se découvre immanent au langage et ne nomme plus que ce qu'en d'autres termes, moins spiritualistes, on a pu appeler le procès infini de la signification. » (2018, 110).

¹⁰ Cf. Bertrand Marchal 2018, 103-124. En particulier, p. 109 : la fiction est « la fonction exclusive et indépassable de l'esprit humain, voué de toute éternité au jeu du comme si ».

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence — (*Le Mystère dans les Lettres*, Mallarmé 2003, 234)

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. (*Crise de vers* Mallarmé 2003, 213)

On constate combien ces formulations sont ambiguës. Mallarmé ne dit pas, par exemple, que l'écriture poétique vaincrait le hasard mot à mot, mais que le hasard vaincu mot à mot s'aligne sur la page. Il ne dit pas non plus que le vers abolit le hasard mais qu'il nie celui qui est demeuré aux termes. Dans les deux cas, nous retrouvons un geste typiquement mallarméen qui consiste à maintenir ce qui est nié à travers la négation même (Monginot 2015, 164-169), geste que répétaient déjà à l'envie maintes formulations d'*Igitur*.¹¹

Il est donc clair que la négation du hasard par la construction de l'œuvre n'implique pas l'abolition de celui-ci. Nous dirions même que l'explicite négation du hasard par l'œuvre implique de signaler la dimension contingente inhérente à la fictionnalité de cette dernière. C'est en cela sans doute que réside la spécificité de la réflexivité de la poésie mallarméenne dont *Le coup de dés* peut être considéré comme un des cas paradigmatiques : dans la mesure où le coup de dés symbolise l'acte du poème, la figuration de l'œuvre par elle-même y souligne sa contingence (ce qui ne va certes pas de soi puisque l'on peut imaginer des mises en abyme au fonctionnement différent voire diamétralement opposé). Le coup de dés, en construisant méthodiquement et typographiquement un « effet de hasard » que la lecture convertit peu à peu en « effet de structure », signale à l'attention du lecteur l'oscillation irréductible entre hasard englobant et nécessité locale, entre les formes instituées par l'artiste ou le lecteur et le chaos du réel (Roger 2021, 163). Partant, la construction de l'œuvre, par quoi celle-ci affirme son autonomie et son pouvoir instituant et fictionnalisant, inclut dans son architecture même la dénonciation du fait que cette autonomie est factice, factuelle mais en rien nécessaire, dépendante de l'acte qui la fait ou non advenir.¹²

¹¹ Voir par exemple *Igitur*: « Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. [...] » (Mallarmé 1998, 476)

¹² Dans les *Notes sur le langage*, Mallarmé résume l'expérience cartésienne du doute et de son dépassement à l'attestation de la volonté du sujet. « Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté. Page du discours sur la Méthode » (Mallarmé 1998, 504). Insister sur la volonté, c'est rappeler que le sujet est face à une alternative : lancer les dés de la fiction ou les retenir, acte qui ne se soutient d'aucune fondation.

Un vacillement de paradigme : fins et rémanences d'un dualisme poétique

La poétique de Mallarmé comporte ainsi une dimension réflexive qui souligne la contingence dont procède le poème par le biais de stratégies tout à fait originales : oscillation indécidable, sur le plan thématique, entre la catastrophe d'un naufrage dans l'informe et le triomphe poétique d'une constellation de sens,¹³ rappel des conditions matérielles du texte,¹⁴ désignation de la factualité de l'œuvre,¹⁵ etc.

La négation explicite du hasard fonctionne donc comme un rappel du hasard dont l'œuvre procède. Le but d'une telle manœuvre s'inscrit dans la démarche de démystification entreprise par Mallarmé : il s'agit d'éviter de reconduire les illusions et croyances que font naître les paroles. « Nier le hasard demeuré aux termes » peut alors s'entendre comme la tentative de maîtriser les errements qui nous conduisent à croire que la parole dit la vérité d'un monde dont le sens préexiste au discours, qu'elle est une simple nomenclature¹⁶ du monde donnant accès au sens de celui-ci à travers un discours pensé comme représentation. En ce sens, la négation du hasard demeuré aux termes est

¹³ Sur ce point nous signalons la très belle conférence de Quentin Meillassoux prononcée en juillet 2019, dans le cadre du colloque intitulé Spectres de Mallarmé, sous la direction de Bertrand Marchal, Thierry Roger et Jean-Luc Steinmetz. La conférence, intitulée : « La mort de Dieu est peut-être une fiction, au même titre que Dieu » est disponible sur France culture au lien suivant : <https://www.franceculture.fr/conferences/maison-de-la-recherche-en-sciences-humaines/la-mort-de-dieu-est-peut-etre-une-fiction>. La conférence a récemment donné lieu à une publication : cf. Meillassoux 2021.

¹⁴ Nous nous référons ici aux procédés fréquents qui soulignent le fait que le texte que l'on lit a un corps en-deçà de ce qu'il fait miroiter symboliquement : la blanc de la région où vivre de « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », le pli du *Coup de dés*, reconduisent à une expérience matérielle du sens qui en démystifie les possibles alibis.

¹⁵ Entendons ici le rappel du fait que l'œuvre a lieu, fait que l'on peut aisément oublier et sur lequel Mallarmé ne cesse d'insister. En effet, de même que, dans le discours, l'usage occulte la mention, la lecture est souvent davantage tournée vers ce que l'œuvre dit que vers le fait qu'elle soit. La « Structure » du poème telle que la thématise Mallarmé dans les propositions poétiques de *Crise de vers* permet de manifester ce fait de l'œuvre au-delà des évidences symétriques de la transitivité référentielle et de l'intransitivité structurale. Sur ce point on pourra voir Jacques Rancière, « L'intrus : politique de Mallarmé » (Rancière 2007).

¹⁶ C'est ce qu'explicite ce passage de *Crise de vers* :

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir oui jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. (Mallarmé 2003, 213)

également le refus des dénégations du hasard auxquelles conduisent les mystifications d'une parole inconsciente de sa dimension fictive.

On comprend alors que si le hasard n'est, chez Mallarmé, ni un outil ni une méthode pour la création, s'il représente encore moins une valeur (Roger 2019, 34), les spéculations qui le prennent pour objet permettent, d'une part, de définir le statut du poème, le type de pouvoir qu'il se reconnaît, et de penser, d'autre part, une poétique qui signale ce statut au lecteur pour éviter que celui-ci ne reste subjugué par les illusions théologiques du dire. Dans un essai passionnant, Pierre Vinclair définit ce changement de statut du poème comme la critique d'un positivisme sémiotique au profit de ce qu'il appelle un constructivisme sémantique (Vinclair 2019, 40). D'une certaine manière, ce constructivisme sémantique adosse la performativité fictionnelle de la parole – dont l'existence sémantique du « ptyx » est l'exemple paradigmatique en cela qu'il constitue un substantif sans référent ni définition dont le sens est inhérent au mouvement d'un sonnet qu'il symbolise en retour – à la révélation de la contingence de toute fiction.

Au-delà du legs poétique de l'auteur, l'intérêt de l'expérience mallarméenne tient alors au fait d'avoir propulsé sur le devant de la scène la relation entre, d'un côté l'explicitation des raisons ou de l'absence de raison de l'œuvre et, de l'autre, le statut de l'œuvre (la manière dont celle-ci définit et propose les modalités de sa pertinence). Si « l'irruption du hasard fait des changements de paradigmes » comme l'indique Thierry Roger (2021, 168), le tournant mallarméen consiste sans doute en cette redéfinition des pouvoirs rhétoriques de l'œuvre. Cependant, qu'au moment où Mallarmé tente d'y donner forme ce changement soit encore en train d'advenir difficilement et qu'il se dise dans les termes et selon les valeurs d'un monde sur le point de s'effacer, c'est ce que trahit sans doute l'explicitation obsessionnelle du thème du hasard et le fait que celui-ci soit objet d'une dépréciation et cause d'un regret dans les propositions théoriques du poète.

Et de fait, la contradiction mallarméenne en la matière, celle qui oppose le projet d'une négation du hasard à son impossibilité de fait ou de droit, tout en définissant une manière de volontarisme artistique, relève peut-être encore d'une forme de dualisme que les positions métaphysiques du poète condamnent pourtant. C'est du moins la thèse de Jean-Pierre Zubiante qui, dans un article récent (Zubiante 2021), signale un « créationnisme » atavique dissimulé au cœur de la conception mallarméenne puis dans les conceptions surréalistes du hasard. Selon le critique, il faudra attendre que d'autres théories de l'œuvre n'opposent plus frontalement hasard et génération des formes pour que celui-ci n'apparaisse plus ni comme un débordement informe à contenir à tout prix (Mallarmé) ni comme l'événement d'une rencontre exceptionnellement signifiante (Breton), mais bien comme ce qui fait partie intégrante des existences dans la continuité desquelles s'inscrivent les formes de l'expérience artistique.

Dans cette perspective, si le rapport de Mallarmé au hasard apparaît bien comme le symptôme d'une rupture profonde avec une tradition poétique encore marquée par une ontologie romantique de l'œuvre elle-même tributaire d'une rhétorique fondationnelle,

il serait possible de montrer en quoi ce symptôme comporte deux plans qui se trouvent, l'un par rapport à l'autre, dans un léger décalage : à un premier niveau, Mallarmé est bien l'inventeur d'une poétique selon laquelle le texte tend à s'égaliser à la dynamique processuelle d'une performance du sens (ce que démontre le *ptyx*) ; à un deuxième niveau, son travail de théorisation ne parvient pas à saisir cette dynamique hors d'une opposition des formes à un hasard essentialisé sous les guises d'une informité exclusive de tout sens. La démonstration de ces dernières suggestions demanderait un long travail de contextualisation et elle constituera donc la suite des propositions ici formulées, qui devront être resituée dans le cadre plus vaste d'une histoire des poétiques des XIX^e et XX^e siècles.

BIBLIOGRAPHIE

- DAVIES, G. 1959. *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*. Paris : Librairie José Corti.
- MALLARME, S. 1998. *Œuvres complètes*, t.1. Édition de B. Marchal. Paris : Gallimard.
- . 2003. *Œuvres complètes*, t.2. Édition de B. Marchal. Paris : Gallimard.
- . 2020. *Correspondance*. Édition de B. Marchal. Paris : Gallimard.
- MARCHAL, B. 2018 (1988). *La Religion de Mallarmé*. Paris : Droz.
- . 2020. « Mallarmé – Fins de la littérature » conférence prononcée le 25 février 2020 au Collège de France dans le cadre du séminaire 2019-2020 d'Antoine Compagnon « Fins de la littérature ». <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2020-02-25-17h45.htm>
- MEILLASSOUX, Q. 2021. « Le Néant contre la mort de Dieu ». In B. Marchal, T. Roger, J-L. Steinmetz (dir.). *Spectres de Mallarmé*, 107-122. Paris : Hermann.
- MONGINOT, B. 2015. *Poétique de la contingence*. Paris : Honoré Champion.
- RANCIERE, J. 2007. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée.
- ROGER, T. 2021. « Mallarmé devant le Hasard ». In B. Marchal, T. Roger, J-L. Steinmetz (dir.). *Spectres de Mallarmé*. Paris : Hermann.
- ROGER, T. 2019. « Nature, hasard, société ». In B. Bohac, P. Durand (eds.). *Mallarmé au monde*, 15-42. Paris : Hermann.
- VINCLAIR, P. 2019. *Prise de vers – à quoi sert la poésie ?*. Vareilles : La rumeur libre.
- ZUBIATE, J-P. 2021. « Face au hasard : ouvraisons poétiques au XXe siècle ». In *Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea* 14: *Alea. Pratiche artistiche e modi di soggettivazione*, B. Monginot, S. Oliva, S. Wit (dir.): 151-170. <https://www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen/article/view/5880>

MATTEO BAFICO

UN VIAGGIO DEL GADDUS

Documenti inediti sulla storia editoriale de L'affreux pastis de la rue des Merles

ABSTRACT: The paper, based on unpublished private documents, aims to reconstruct the editorial history of the French translation of *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. The reconstruction was carried out starting from the letters Gadda, François Wahl and Louis Bonalumi exchanged between 1958 and 1963: the study of these has allowed us to open a glimpse of the complex work that was carried out for five years around the *Pasticciaccio* and which was at the origin of the engineer's French fortune. The final aim of this article is, on the one hand, to bring to light and study archival sources of extraordinary value and, on the other, to provide new elements on the translation and diffusion of Carlo Emilio Gadda's work in France.

KEYWORDS: Carlo Emilio Gadda; François Wahl; Louis Bonalumi; *L'affreux pastis de la rue des Merles*; Editorial Philology.

1957: l'anno della svolta

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana fu pubblicato in volume da Garzanti il 22 giugno del 1957, alla fine di quattro anni di un intenso lavoro di revisione, riscrittura e ampliamento condotto sugli originari cinque capitoli comparsi su Letteratura tra il 1946 e il 1947. Livio Garzanti, avendola vinta su Giulio Einaudi – che già nel 1952 si era proposto a Gadda come suo editore unico e che aveva suggerito la pubblicazione del giallo romano –, riuscì con questa travagliata impresa editoriale a portare Gadda a una inedita notorietà sulla scena letteraria. Gadda, è vero, aveva già conosciuto l'attenzione della critica e del bel mondo delle lettere quando, nel 1953, gli era stato assegnato il Premio Viareggio per *Novelle del Ducato in fiamme*: in quell'occasione aveva potuto gioire del riconoscimento tributatogli dai suoi pari e ugualmente sperimentare il “pandemonio dei lampi al magnesio” e “la gazzarra delle interviste e la carnevalata dei rotocalchi” (Gadda Conti 1974, 83). La pubblicazione del *Pasticciaccio* però non solo rilanciò Gadda sulla scena mondiale e pubblica – basti pensare alla creazione ad hoc del Premio degli Editori, all'incontro con il Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi e ai malumori e alle lagnanze epistolari di Gadda per tutto il “tracas” causato da recensioni, interviste e impegni mondani (cfr. Contini e Gadda 2009, 252; Gadda 1983a, 59-61; Gadda 1983b, 202-203, 205, 207 e 222) –, ma fu anche un successo commerciale. Infatti, Garzanti,

“valoroso e generoso editore” (Gadda 2006, 127), con “l’infaticabile entusiasmo e la generosità pubblicistica” (Gadda 1983b, 202) fece arrivare il *Pasticciaccio* in poco più di sei mesi a tre edizioni e a un totale di 15.047 copie vendute al principio del 1958,¹ un risultato sorprendente e fino ad allora unico nella carriera letteraria di Gadda.²

Il fatto che del *Pasticciaccio* in quei mesi si fosse parlato e scritto molto – seppur non sempre in termini positivi – e che le vendite fossero state più che buone, fece sì che anche in Europa si spargesse la reputazione di Gadda, come se egli fosse diventato “una specie di Lollobrigido, di Sofio Loren” (Gadda 1983a, 60-61), e ne sono immediata e innegabile testimonianza le sei edizioni straniere del romanzo comparse fra il 1961 e il 1965.³ Ma fra le numerose edizioni europee che videro la luce in quegli anni degna di interesse è soprattutto quella francese, un progetto editoriale che prese avvio intorno al gennaio 1958⁴ e che coinvolse direttamente Gadda: di questa singolare esperienza è infatti conservata memoria in una ricca serie di lettere inedite, attraverso le quali è possibile ricostruire l’intera storia del *Pasticciaccio* francese.

Lo studio del caso francese: 1994-2020

L’edizione francese del *Pasticciaccio* non è stata ignorata dalla critica, anzi è stata oggetto di quattro importanti saggi e possiamo affermare che nessun’altra traduzione ha ricevuto pari attenzione dagli studiosi. Ad inaugurare le riflessioni sul caso francese è stato nel 1994 Jean-Paul Manganaro – senza ombra di dubbio il miglior candidato per intraprendere questo lavoro in quanto traduttore di Gadda per Seuil dal 1987 e nel 2016 anche nuovo traduttore del *Pasticciaccio* (Gadda 2016) –, in un pionieristico e magistrale saggio sulla ricezione dell’opera di Gadda in Francia dagli anni Sessanta agli anni Novanta, cioè nel momento in cui era oggetto delle più vivaci analisi da parte della critica accademica. Il secondo saggio sul *Pastis* risale al 2001 ed è stato scritto da Dante Della

¹ Questo è il numero fornito da Giorgio Pinotti nella sua “Nota al testo” alla riedizione adelpiana del *Pasticciaccio* (Gadda 2018, 344).

² Per meglio comprendere la rilevanza dell’evento basterà citare un breve stralcio dalla lettera del 14 dicembre 1952 scritta da Gadda a Giulio Einaudi: “Ci sarebbe la possibilità di sostituirlo [il *Pasticciaccio*] con gli *Anni*, (edito in 128 copie), e con *Le Meraviglie d’Italia*, edito in 365 copie: liberi e disponibili anche per contratto.”: in Gadda 2003, 70. Il successo editoriale sorprese ovviamente lo stesso Gadda, che già nel dicembre 1957 manifestava il proprio stupore a Lucia Rodocanachi, scrivendo che 6.000 copie vendute corrispondevano a “circa un milione” per lui: in Gadda 1983b, 202.

³ Il *Pasticciaccio* venne pubblicato nel 1961 in Germania, nel 1962 in Jugoslavia nella versione serbo-croata, nel 1963 in Francia e nel 1965 in Spagna, Regno Unito e Stati Uniti. Cfr. “The Edinburgh Journal of Gadda Studies”: <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/bibliogaddabab.php>.

⁴ Prova dell’immediato interesse dei francesi per il *Pasticciaccio* sono una lettera di Livio Garzanti del 1° febbraio 1958 – documento inedito conservato presso l’Archivio Liberati, di cui viene data notizia da Domenico Scarpa in Gadda e Parise 2015, 121 – e la risposta di Gadda alla stessa, in Gadda 2003, 142.

Terza, che ha condotto una breve analisi della versione francese del '63 confrontandola con quella inglese di William Weaver del '65, inserendosi così nella linea di studi dedicata ai problemi traduttivi posti dalle opere di Gadda, soprattutto dalle componenti dialettali presenti nel *Pasticciaccio* (cfr. Renucci 1974 e Terzoli 1995). Terzo studio è stato quello di Giorgio Pinotti nel 2009, indispensabile e cardinale poiché non solo ha analizzato con attenzione e acume le principali soluzioni traduttive adottate da Bonalumi, ma per la prima volta ha attinto agli epistolari gaddiani editi per ricostruire il contesto nel quale il progetto del *Pastis* nacque. Infine, al 2015 risale il lavoro di Domenico Scarpa, che, per il commento alla lettera dell'11 marzo 1963 di Gadda a Goffredo Parise, per primo ha ricostruito le principali tappe dell'edizione francese facendo ricorso alle lettere di Wahl e Bonalumi conservate nel Fondo Gadda dell'Archivio Liberati, venute alla luce solo nel 2010.

Rispetto agli studi ora brevemente ricordati la novità proposta in questo articolo poggia sullo studio incrociato dei documenti inediti conservati nel Fondo Gadda dell'Archivio Liberati – e già in parte analizzati da Domenico Scarpa – e delle lettere e carte custodite nell'archivio delle Éditions du Seuil. I due gruppi di documenti si integrano e si completano, permettendoci di ricostruire con maggiore precisione gli anni di lavoro che portarono alla pubblicazione del *Pasticciaccio* in Francia.

È tuttavia necessario, anzitutto, descrivere brevemente i documenti presenti nell'Archivio Liberati e in quello delle Éditions du Seuil.⁵ Di nostro interesse all'interno dei fondi "Seuil" e "Bonalumi" conservati a Villafranca di Verona da Arnaldo Liberati vi sono: 20 lettere (18 dattiloscritte, 2 manoscritte) e 2 biglietti di auguri di François Wahl a Gadda; 8 lettere (1 dattiloscritta, 7 manoscritte), 1 telegramma e un biglietto di auguri di Louis Bonalumi a Gadda; 5 minute manoscritte delle lettere di Gadda a François Wahl e 2 minute manoscritte con appunti sparsi delle lettere di Gadda a Louis Bonalumi; 1 lettera dattiloscritta di François Wahl a Pietro Citati; 1 appunto dattiloscritto e manoscritto di Pietro Citati. I documenti coprono un arco di tempo che va dal 1958 al 1969.⁶ Il fascicolo dedicato al *Pastis* conservato presso le Éditions du Seuil contiene invece: 16 veline delle lettere di François Wahl a Gadda; 8 lettere manoscritte di Gadda a François Wahl; 9 veline delle lettere di François Wahl a Louis Bonalumi; 12 lettere (11 dattiloscritte, 1 manoscritta) di Louis Bonalumi a François Wahl; 3 veline delle lettere di François Wahl a Pietro Citati; 4 lettere (3 dattiloscritte, 1 manoscritta) di Pietro Citati a François Wahl; 24 lettere di corrispondenza varia in entrata e in uscita. La corrispondenza comprende documenti che vanno dal 1958 al 1963.

⁵ Da questo punto in avanti impiegheremo le sigle AL e AS per indicare i due archivi. Per rendere più agevole la lettura, inseriremo le informazioni relative alle lettere citate (luogo di conservazione, data, corrispondenti, caratteristiche) nelle note a piè di pagina

⁶ Al fascicolo "Seuil" appartengono alcuni altri documenti che non sono stati presi in considerazione e dunque non sono inseriti nello spoglio.

“Nous finirons bien par aboutir”: dal *Pasticciaccio* al *Pastis* (1958-1963)

Poco dopo la metà del luglio 1958, quando il chiasso per la pubblicazione del *Pasticciaccio* si era placato e i primi accordi per la traduzione francese erano stati trattati fra Garzanti e Seuil, Gadda ricevette una lettera di François Wahl. Quest'ultimo era dall'anno precedente “chargé des livres italiens”⁷ in rue Jacob, aveva alle spalle studi di filosofia e davanti a sé un futuro come editore e filosofo fra i più importanti della seconda metà del secolo, ma all'epoca era ancora un giovane trentatreenne pieno di idee e progetti e con uno straordinario desiderio di curare e pubblicare grandi libri. Presi i primi contatti, a settembre Wahl si recò a Roma, dove per la prima volta incontrò l'ingegnere. Gadda era entusiasta del progetto, colmo di “satisfaction pour l'accord intervenu” e soprattutto ben disposto a collaborare per “bien faciliter la tâche”⁸ del traduttore. Quest'ultima figura rimaneva ancora incerta: Wahl aveva già preso contatti con Michel Butor, che però ancora all'altezza del 18 novembre non aveva dato una risposta definitiva, e si preparava a trovare un'alternativa, informandosi su “un Suisse ami de Cassola”.⁹ Soltanto il 25 febbraio del 1959, dopo alcuni mesi di silenzio, giunse da Wahl la notizia che Butor, impegnato nella stesura di un romanzo, si era ritirato, ma era stato prontamente sostituito da Eric Genevay, svizzero e professore al Collège d'Orbe (Vaud), che fin da subito, in una lettera inviata a Wahl e da questo girata a Gadda, aveva dimostrato di avere avviato un'indagine sulle possibili soluzioni traduttive delle componenti dialettali, scorgendo in queste “la véritable difficulté du texte”, e più in generale della multiforme prosa gaddiana. Aveva da subito escluso “les ressources de l'argot” e al tempo stesso il “langage [...] artificiel” del Queneau di *Loin de Rueil* – scartando in tal modo le due maggiori linee sperimentali della letteratura francese contemporanea – e orientava la ricerca verso “un équivalent français authentique, existant”, pur cosciente che il francese scritto, che “ne supporte qu'une très faible dose d'accents et d'apostrophes”, non poteva essere sottoposto come l'italiano a una deformazione grafica e fonetica sostanziale.¹⁰

Nella speranza di aver trovato il candidato ideale, Wahl organizzò una trasferta in Svizzera per incontrare Genevay e per leggere un primo saggio di traduzione, e dal canto suo Gadda si mosse per predisporre tutti gli aiuti possibili per il traduttore. Il 16 marzo scrisse a Livio Garzanti per avviare un accordo sulla “trascrizione *in italiano* delle [...] parti napoletano-romanesche” da inviare a Genevay ed eventualmente per la trasposizione delle frasi “italiane difficili” in “italiano corrente” (Gadda 2006, 137); nel giro di due settimane sia Dell'Arco sia Pasolini si dichiararono disponibili (*ivi*, 138) e Wahl approvò il progetto, che avrebbe senza dubbio sveltito il lavoro di traduzione. Tuttavia, l'entusiasmo iniziale subì una battuta d'arresto al rientro di Wahl dalla Svizzera:

⁷ AL e AS: lettera ds. di F. Wahl a C. E. Gadda del 15 luglio 1958.

⁸ AS: lettera ms. di C. E. Gadda a F. Wahl del 23 luglio 1958; minuta in AL.

⁹ AL e AS: lettera ds. di F. Wahl a C. E. Gadda del 18 novembre 1958.

¹⁰ AL: lettera ds. di F. Wahl a C. E. Gadda del 25 febbraio 1959.

il viaggio e l'incontro con Genevay non avevano dato i frutti sperati, il primo saggio di traduzione non era sembrato a Wahl "entièrement convaincant" e, nonostante le buone idee espresse da Genevay a febbraio, il lavoro era stato condotto "avec beaucoup trop d'exactitude, c'est à dire en ne créant pas, c'est à dire en manquant à la véritable exactitude."¹¹ Gadda, che insieme a Dell'Arco aveva iniziato a lavorare sulla traduzione italiana dei passi dialettali più complicati, decise perciò di attendere l'ultimo verdetto di Wahl su un'altra prova prima di prendere contatti con Genevay e "lui envoyer les premiers essais",¹² ma non dovette attendere a lungo. Infatti, dopo appena un mese, Wahl aveva già potuto analizzare la nuova prova di Genevay, giungendo alla conclusione che fosse "absolument décevante, inutilisable", e nel frattempo ne aveva chiesta un'altra ad un traduttore parigino, ricevendo un saggio "meilleur mais terne". Sicché, "refusant les demi-solutions, les demi-réussites", la ricerca doveva continuare.¹³

Nei tre mesi successivi Wahl interpellò senza successo altri quattro traduttori e con decisione rifiutò anche il suggerimento di Gadda di rivolgersi a chi aveva tradotto *Ragazzi di vita* di Pasolini.¹⁴ Ma la sua determinazione non era diminuita e nonostante il forte ritardo – il contratto con Garzanti prevedeva l'uscita del romanzo in traduzione francese entro il dicembre 1959 –¹⁵ iniziò a concepire quello che sarebbe diventato un progetto ben più ampio e complesso, che già alcuni editori italiani avevano tentato invano, vale a dire pubblicare l'intero *corpus* gaddiano o almeno i capolavori.

Con l'arrivo dell'autunno del 1959 la situazione ebbe una svolta decisiva, che nacque proprio dall'idea di pubblicare un racconto di Gadda su una rivista francese. Sembrava, in attesa che il problema del *Pasticciaccio* si risolvesse, un buon modo per introdurre gradualmente Gadda in Francia e lanciarlo in un panorama culturale nel quale era

¹¹ AL e AS: lettera ds. di F. Wahl a C. E. Gadda del'8 aprile 1959.

¹² AS: lettera ms. di C. E. Gadda a F. Wahl del 26 aprile 1959; minuta in AL.

¹³ AL e AS: lettera ds. di F. Wahl a C. E. Gadda del 25 maggio 1959.

¹⁴ Nella lettera ms. del 30 giugno 1959, conservata in AS, Gadda avanzava la possibilità di rivolgersi a Henriette Valot, a suo dire traduttrice che aveva lavorato su *Ragazzi di vita* di Pasolini "d'une façon qu'on me dit très satisfaisante, telle à rendre certaines formes et nuances du romanesque et du jargon.". Tuttavia, nella risposta del 1° agosto, conservata sia in AL che in AS, Wahl rigettò la proposta con molta decisione ed ebbe parole di scarso apprezzamento per quella traduzione, nella quale sembrava che il testo fosse stato trascritto "avec une espèce d'argot appliqué, comme si on avait pris un dictionnaire et cherché les mots convenables, sans connaître ce langage par le dedans". Bisogna sottolineare un'incongruenza: nelle bibliografie disponibili non è stato possibile trovare nessuna notizia di questa traduzione: la prima versione francese di *Ragazzi di vita*, con il titolo *Les Ragazzi*, risale al 1958 per le edizioni Corrêa ed è a firma di Claude Henry, mentre Henriette Valot aveva all'epoca tradotto De Roberto, Verga, Montanelli e altri, ma mai nulla di Pasolini. Allo stato attuale, l'ipotesi più lineare che possiamo formulare è che Wahl non si sia accorto dell'errore di nome – come testimonia anche il fatto che nella sua risposta non venga mai nominata Valot e si faccia sempre riferimento alla traduzione e non a chi l'aveva compiuta – e che il suo giudizio sia dunque da riferire alla traduzione di Claude Henry.

¹⁵ Tale informazione ci è fornita dalla lettera dell'8 maggio 1961 che Paola Dalai, responsabile dell'Ufficio diritti e contratti di Garzanti, inviò a François Wahl (lettera ds. conservata in AS).

completamente sconosciuto. Il 26 novembre Wahl informò Gadda del progetto: dietro suggerimento di “Monsieur Quintavalle, votre ami”,¹⁶ pensava di far tradurre o “L’incendio di via Keplero” o “Prima divisione nella notte”, ma soprattutto aveva avuto la possibilità di incontrare “un jeune homme Franco-Italien qui se proposait pour cette traduction”.¹⁷ Della traduzione del racconto, alla fine, non se ne fece nulla,¹⁸ mentre i rapporti con il giovane franco-italiano presero una piega decisamente positiva. Infatti, alla luce degli sviluppi occorsi nei mesi a cavallo fra il 1959 e il 1960, tendiamo a identificare il possibile traduttore del racconto con Louis Bonalumi. Bonalumi era originario da parte di padre del Canton Ticino, nel 1959 aveva 37 anni e un buon numero di traduzioni all’attivo, oltre a conoscenze e collaborazioni di elevato profilo comprendenti fra le altre Jean Cocteau e il generale de Gaulle.¹⁹ Seppure Bonalumi, con una lettera del 10 gennaio 1958, si fosse già proposto a Wahl come traduttore dall’italiano e in alcune lettere di poco successive chiedesse notizia di possibili lavori per Seuil, non sappiamo per quale motivo non fosse stato fino a quel momento preso in considerazione per la traduzione del *Pasticciaccio*; ma questo dettaglio ha scarso interesse per noi, poiché nel giro di poco tempo Bonalumi venne incaricato ufficialmente del lavoro e la traduzione poté finalmente cominciare.

Entro i primi mesi del 1960 Bonalumi aveva già portato a termine due prove di traduzione e ne aveva discusso direttamente con Wahl, che del tono e delle soluzioni della prima versione, la più libera, non era pienamente convinto: proprio al marzo del 1960 risale una lunga lettera indirizzata a Wahl, una vera e decisa dichiarazione di intenti e di metodo, nella quale si trovano in nuce tutti i pregi e tutti i difetti che verranno riconosciuti negli anni alla resa di Bonalumi. Quest’ultimo, che non concordava con alcune critiche mosse da Wahl e con il suo scetticismo, voleva rimarcare il senso delle proprie scelte e in particolare avere l’assicurazione “d’une certaine marge de liberté, de confiance et, disons, d’autorité responsable à défaut de notoriété”. Nella sua mente si andava configurando una traduzione lontana dallo spirito filologico, priva di apparati e note, volta non a “satisfaire une vaine et vague idée de “fidélité” qui trahit tout” e a “respecter l’esprit en respectant la lettre”, ma necessariamente intenzionata a “réécrire”

¹⁶ Ipotizziamo che si tratti di Armando Ottaviano Quintavalle, seppure non vi siano ulteriori prove a favore di tale identificazione.

¹⁷ AS: lettera ds. di F. Wahl a C. E. Gadda del 26 novembre 1959; assente dal fascicolo “Seuil” in AL.

¹⁸ La prima traduzione de “L’incendio di via Keplero” uscì nel luglio del 1962 sulla rivista *L’Arc* nella versione di Michel Thurlotte e con una presentazione di Elio Vittorini. Sulla base degli epistolari consultati, bisogna escludere un coinvolgimento di Wahl o delle Éditions du Seuil in questa pubblicazione.

¹⁹ AS: lettera ds. di L. Bonalumi a F. Wahl del 6 marzo 1960: “Pour ce qui est des références plus directes [...] le Président de la République italienne et les deux ambassadeurs déjà mentionnés, et satisfaits du résultat; Jean Cocteau (dont je corrige les épreuves depuis six ans) et, au besoin, le général de Gaulle, pointilleux vous le savez, qui m’a chargé de surveiller la traduction italienne des Mémoires.”

per restituire la complessità dell'originale e offrire "le meilleur résultat aux yeux des lecteurs français". Proponeva, dunque, una riscrittura, nella quale "la fusion de deux personnalités", quelle dell'autore e traduttore, si realizzasse nella ricreazione del testo, rispettando il senso e mutando, anche radicalmente, la lettera, poiché "il appartient au traducteur, de concert avec l'auteur, de juger, déplacer l'accent, les moments de tension, etc.". Bonalumi, inoltre, non si limitò a tracciare le linee metodologiche del proprio lavoro, ma iniziò ad offrire anche alcune soluzioni per la resa del *pastiche*, rendendosi ben conto che la situazione dialettale italiana non poteva essere risolta sul piano sociolinguistico e che in Gadda i dialetti non erano utilizzati "pour encanailler, mais pour faire vrai, humain dans la comédie.". Pur rifiutando qualsiasi parallelismo con un autore come Genet, egli – che riconosceva nella lingua di Gadda sia ascendenze belliane e più ampiamente maccheroniche sia una forte intenzione realistica – proponeva l'utilizzo dell'argot, "non pas celui du milieu ou d'un métier, mais un argot "synthétique", celui du langage familier actuel, avec un peu plus de verve."²⁰ Nel marzo del 1960 la traduzione era dunque ancora agli inizi, ma tutte le premesse erano ben chiare nella mente del traduttore. Parole in linea con queste le rintracciamo nella lettera che il 25 aprile 1960 Bonalumi inviò a Gadda²¹, la prima di un carteggio limitato ma di estremo interesse,²² poiché svela in parte la collaborazione che legò i due e, insieme, offre un punto di vista inedito sul laboratorio di traduzione. Infatti, anche se la corrispondenza di Gadda con Wahl e Bonalumi non fu molto intensa, tuttavia fu costante e continua, segno della volontà comune di portare a buon fine il progetto iniziato nel '58. Bonalumi scrisse all'ingegnere, oltre che per presentarsi, per ottenere rassicurazioni su quella "libertà di trasposizione" e quella "fiducia" che erano presupposto essenziale del suo lavoro: "come per le trascrizioni dal violino al pianoforte o alla tromba", al traduttore era indispensabile avere mano libera sulla resa dell'originale. Per fornire un'esemplificazione delle proprie idee, a partire dalla "questione dei nomi dei protagonisti col loro duplice valore fonetico ed allusivo", suggeriva di rendere "il gioco sulla Menegazzi" con "Ménégu, che darà Ménacu, Ménecu, Ménocu, ecc."²³ Un ancor più interessante spaccato si apre con la lettura della lettera del 27 novembre 1961, nella quale Bonalumi, immerso ormai totalmente nel lavoro, esponeva nel dettaglio l'espedito scelto per evitare il ricorso ai

²⁰ AS: lettera ds. di L. Bonalumi a F. Wahl del 6 marzo 1960.

²¹ È più che sensato ipotizzare che Gadda abbia letto i due saggi di Bonalumi: quest'ultimo aveva infatti suggerito a Wahl di coinvolgerlo nella discussione sul metodo da adottare e Wahl nella lettera del 31 marzo scriveva: "Bien cher Monsieur, Je viens prochainement en Italie et compte me trouver à Rome au moins les 4 et 5 Mai. Une des raisons majeures de ce voyage est mon désir de vous rencontrer. [...] j'espère pouvoir vous apporter une première partie de son [di Bonalumi] travail [...]".

²² Come si è capito dallo spoglio documentario, il carteggio fra Gadda e Bonalumi è incompleto, visto che mancano tutte le lettere di Gadda, fatta eccezione per una breve minuta e uno stralcio che Bonalumi copiò in una lettera inviata a François Wahl.

²³ AL: lettera ms. di L. Bonalumi a C. E. Gadda del 25 aprile 1960.

patois e a soluzioni argotiche troppo marcate, vale a dire “dare a ognuno, nei passi in dialetto, una pronuncia caratteristica che sembri più naturale e non troppo localizzata.”. Così il veneziano della signora Menegazzi diventava uno *zozotement*, una parlata blesa che la portava a “pronunciare “ze” la “j” e la “g””; il Commendator Angeloni, a causa del suo “naso goccioloso”, scambiava “la “p” in “b” e talvolta “el” in “er””; personaggi come “la Petacchioni, Pompeo, Zamira, Ines, ecc.” commettevano “errori di sintassi” e usavano “elisioni di tipo popolare (c’te per cette, m’sieur pour [sic] monsieur, m’la per me la ecc.)”; infine il molisano Ingravallo acquistava “certe espressioni del “midi”, con accenti più popolari nei momenti di passione”, mentre il napoletano Fumi assumeva “una pronuncia del Sud-Ouest, o piuttosto dell’Auvergne”.²⁴

I mesi fra la primavera del 1960 e la primavera del 1962 furono scanditi dal procedere della traduzione e dalla preparazione dell’uscita del romanzo. Bonalumi, troppo ottimisticamente, era convinto di poter consegnare l’intera traduzione entro il dicembre del 1960, ma il 27 novembre informò per lettera Wahl che per dicembre ne sarebbe stato pronto solo un “brouillon”;²⁵ si mostrava comunque soddisfatto dei risultati raggiunti fino a quel momento, tanto da scrivere il 29 dicembre a Gadda per fargli gli auguri “per l’anno nuovo, che sarà anche quello del successo del suo romanzo in Francia”: “il lavoro” lo informava inoltre “prosegue bene malgrado una certa lentezza, dovuta in parte ai pericoli della traduzione, ma anche per indole mia, oltre a qualche personali [sic] tracas”.²⁶ Qualche mese dopo, la data di stampa prevista nuovamente slittata, François Wahl informava Paola Dalai che il romanzo sarebbe arrivato nelle librerie francesi fra la fine del 1961 e l’inizio del 1962, previsione che la consegna nel mese di luglio dei capitoli VI, VII e VIII rendeva apparentemente realistica. Nel frattempo, Wahl si adoperava anche per mantenere i contatti con Gadda, che incontrò a Roma fra giugno e l’inizio di luglio del ’61, per costruire il contesto ideale alla pubblicazione del romanzo²⁷ e per portare avanti il progetto di un vasto piano editoriale.²⁸

²⁴ AL: lettera ds. di L. Bonalumi a C. E. Gadda del 27 novembre 1961.

²⁵ AS: lettera ms. di L. Bonalumi a F. Wahl del 27 novembre 1960.

²⁶ AL: lettera ms. di L. Bonalumi a C. E. Gadda del 29 dicembre 1960.

²⁷ Fatto interessante è che proprio nell’estate del ’61 Wahl tentò di ottenere una prefazione di Moravia per il *Pasticciaccio* francese e nelle lettere del 9 e del 29 luglio insistette con Gadda perché si adoperasse per averla; Gadda, con la sua consueta cortesia, assecondò la richiesta di Wahl, ma contemporaneamente cercò di sottrarsi a quella che gli sembrava una richiesta imbarazzante. La possibilità che Moravia scrivesse la prefazione alla versione francese del *Pasticciaccio* sfumò del tutto nell’autunno di quell’anno, quando Paolo Russo in una lettera del 3 novembre, conservata in AS, ribadì il disagio che questa operazione avrebbe causato a Gadda e probabilmente anche a Moravia.

²⁸ Al 24 ottobre 1960 risale una lettera, conservata in AS, all’Agence Littéraire Hoffman nella quale Wahl chiedeva l’esclusiva sui diritti di traduzione delle opere di Gadda uscite presso Einaudi fino alla soluzione del *Pasticciaccio*; da una lettera di Gadda dell’11 luglio 1961 a Giulio Einaudi (Gadda 2003, 108-109) sappiamo che le Éditions du Seuil avevano già preso contatti per acquisire i diritti dell’*Adalgisa*, pubblicata nel 1955 nella raccolta *I sogni e la folgore*. Inoltre, il 12 luglio del ’61 Wahl scrisse anche a

Il momento decisivo fu l'inizio del 1962 quando prese avvio il lavoro di revisione. Intorno al 29 gennaio circa 200 pagine erano pronte per essere ridiscusse con Bonalumi e sottoposte a "toute une série de vérifications de détail"²⁹ e qualche giorno dopo, il 2 febbraio, Wahl inviò il plico a Gadda, promettendo la seconda metà del romanzo per il mese successivo e prospettando l'uscita per il mese di settembre, "ce qui est en France la meilleure date possible."³⁰ Il desiderio di pubblicare dopo quattro anni di attesa era forte, occorre accelerare i tempi di lavoro e Wahl volle assicurarsi che la revisione non richiedesse lunghi mesi: scrisse dunque ad Attilio Bertolucci, che aveva incontrato a Roma insieme a Gadda a casa di Pasolini un anno e mezzo prima, e gli chiese di vigilare affinché Gadda non tardasse troppo a leggere e approvare sia le 200 pagine già inviate sia la seconda parte che sarebbe giunta di lì a poco.³¹ Non fu tuttavia Bertolucci a lavorare con Gadda alla revisione bensì Pietro Citati; né furono i due revisori ad accumulare ritardo in questa occasione, ma Louis Bonalumi. Poco più di un mese dopo, precisamente il 10 marzo, Gadda scrisse a Wahl per informarlo che le prime duecento pagine della traduzione erano state inviate tre giorni prima via pacco espresso e che la traduzione era parsa a entrambi in generale "ottima", anche se "un coloris moins plaisant, moins badin serait ça et là plus convenable ou du moins plus conforme à l'esprit de l'original".³² Il dubbio che il libro rischiasse di assumere una "allure purement rabelaisienne ou picaresque" era già stato sollevato da Wahl durante la correzione dei capitoli VI, VII e VIII nell'estate del 1961,³³ ma Bonalumi aveva respinto la critica, ribadendo che a suo avviso il romanzo era "un récit d'esprit "bouffon" associant la tradition de Belli et du marinisme aux pires effets d'annunziens" e rivendicando il diritto di spostare effetti, toni e giochi linguistici da un luogo testuale ad un altro.³⁴ Su questi aspetti intervenne direttamente Pietro Citati, temendo che Gadda, "una persona così cerimoniosa, apprensiva e folle", non avesse riferito le sue obiezioni: una decina di giorni più tardi, in una lettera a François Wahl, sottolineò, malgrado la buona qualità della traduzione, un vizio di tono diffuso in più punti e legato al fatto che "Bonalumi rende volgare, o basso, o troppo popolano e realistico il testo, anche quando non è necessario"; ne derivava l'impressione di riconoscere a tratti non "il lettore di Cicerone" ma "l'imitatore di Cendrars".³⁵ La critica mossa da Citati – e da Gadda solo "condivisa in parte", specificava

Ricciardi (lettera ds. conservata in AS) per avere il prima possibile una copia di *Verso la Certosa* e chiariva che "nous avons entrepris la publication des œuvres de Gadda en français." (corsivo aggiunto).

²⁹ AS: lettera ds. di F. Wahl a L. Bonalumi del 29 gennaio 1962.

³⁰ AS: lettera ds. di F. Wahl a C. E. Gadda del 2 febbraio 1962; assente dal fascicolo "Seuil" in AL.

³¹ AS: lettera ds. di F. Wahl ad A. Bertolucci del 27 febbraio 1962.

³² AS: lettera ms. di C. E. Gadda a F. Wahl del 10 marzo 1962; minuta in AL.

³³ AS: lettera ds. di F. Wahl a L. Bonalumi del 4 agosto 1961.

³⁴ AS: lettera ds. di L. Bonalumi a F. Wahl del 5 settembre 1961.

³⁵ AS: lettera ds. di P. Citati a F. Wahl del 21 marzo 1962.

Bonalumi citando una lettera inviatagli dall'ingegnere –³⁶ venne contestata aspramente dal traduttore, che il 5 aprile inviò a Wahl una lettera di replica e di difesa lunga tre pagine. Questo punto rimase però sempre insoluto e si trascinò per tutto il periodo della revisione, poiché né Citati né Bonalumi cambiarono opinione.

Nel frattempo, in quella primavera Wahl, mentre controllava che il lavoro procedesse speditamente, si preoccupava anche di preparare il pubblico francese all'uscita del romanzo. Il 19 aprile informò Paola Dalai che *Tel Quel*, “revue de faible tirage mais d'excellent niveau” legata alle Éditions du Seuil e “où l'on a pu lire Robbe-Grillet, R. Barthes, M. Butor, Nathalie Serrault et pour les Italiens Ungaretti”, intendeva pubblicare le prime pagine del *Pasticciaccio* e così, con il benestare di Garzanti,³⁷ nel numero di maggio comparì per la prima volta un testo di Gadda tradotto in francese. Poco più di due mesi dopo Wahl ottenne che un altro estratto del romanzo venisse pubblicato, questa volta su *Temps Modernes*, l'autorevole rivista fondata nel 1945 da Jean-Paul Sartre. Per l'occasione scrisse un'introduzione al brano, tratto dal capitolo VI e intitolato “La pantalonnière des Deux-Saints”, e nel mese di agosto anche il secondo assaggio del romanzo vide la luce, proprio in contemporanea alle ultime fasi di revisione. “La pantalonnière” ebbe un buon successo e Bonalumi comunicò con piacere a Gadda che “Sartre, tra altri, a [sic] gustato molto il brano [...], e così altri non filosofi ma poeti”.³⁸ Il 4 agosto Wahl aveva già scritto a Gadda sia per annunciargli l'uscita del numero di *Temps Modernes* sia per informarlo che in settimana sarebbe giunta a lui e a Citati l'ultima *tranche* di pagine da revisionare: Wahl si preparava così ad andare in vacanza con la certezza che il grosso del lavoro era ormai alle spalle, di fronte a lui si stagliava finalmente il traguardo tanto agognato e rimaneva da decidere soltanto il titolo. Nello spazio di un mese anche l'ultima revisione venne terminata e rinviata in Francia e Pietro Citati, seppur ancora convinto che “il coefficiente argotico [fosse] ancora troppo intenso”, giudicò la traduzione di Bonalumi “buona, anzi molto buona”.³⁹ Gadda dal canto suo era entusiasta del lavoro svolto e si era premurato di scrivere a Bonalumi per congratularsi, affermando con cerimoniosa cortesia che trovava la traduzione “supérieure à l'original”.⁴⁰ La cerimoniosità di Gadda è quasi proverbiale e una parte delle sue lettere a conoscenti, colleghi e intellettuali è specchio di questo suo atteggiamento ossequioso fino all'eccesso. Tuttavia, escluse le esagerazioni più evidenti, i carteggi presi in esame ci permettono di capire che Gadda era sinceramente gratificato e riconoscente per la dedizione e l'impegno dimostrati da Wahl e Bonalumi e che la pubblicazione francese rappresentava

³⁶ AS: lettera ds. di L. Bonalumi a F. Wahl del 5 aprile 1962. Appunto in questa lettera Bonalumi cita direttamente lo stralcio di una lettera che a marzo Gadda gli aveva inviato per congratularsi “della sua eccellente traduzione”.

³⁷ AS: lettera ds. di F. Wahl a P. Dalai del 19 aprile 1962 e risposta ds. del 26 aprile.

³⁸ AL: lettera ms. di L. Bonalumi a C. E. Gadda del 20 agosto 1962.

³⁹ AS: lettera ds. di P. Citati a F. Wahl del 7 settembre 1962.

⁴⁰ AS: lettera ms. di L. Bonalumi a F. Wahl del 13 settembre 1962.

una meta straordinaria. Definire la traduzione francese una meta straordinaria per Gadda non è da parte nostra fuori luogo, soprattutto se consideriamo che l'ingegnere "amava la Francia, la sua cultura e il suo prestigio politico con la immutata passione del '14 quando la Francia affrontava e respingeva la marea tedesca" (Cattaneo 1991, 84). L'ammirazione di Gadda per la Francia era totale, vedeva in essa una di quelle "civiltà ricche, organate, provvedute di motori, di occhiali, di denti d'oro, di spirito" (*ivi*, 14) e fin dalla giovinezza aveva coltivato la passione per la letteratura francese, spinto anche dalla madre Adele Lehr, donna colta e insegnante di francese.⁴¹ Il pantheon letterario e intellettuale di Gadda raccoglieva fra gli altri "Saint-Simon, Proust, Balzac e anche Verne" (*ivi*, 53), il cardinale di Retz e storici come "Lavisse, Michelet, Lefebvre, Bainville" (Gadda 1993, 96), frequentati questi ultimi soprattutto durante la composizione dei testi che confluirono nel 1964 ne *I Luigi di Francia*, sommo omaggio alla grandezza storica della Francia e *divertissement* bizzarro tra pettegolezze e fine storiografia. Non minore era poi la sua conoscenza della lingua francese – la "gloriosa e stupenda lingua del grande La Fontaine e anche di quel Saint-Simon", insieme allo spagnolo per lui fra le lingue neolatine "più vive e stupende", (*ivi*, 98-99) – che risaliva alla sua giovinezza e che, anche se non sfociò mai in lavori di traduzione complessi come quelli condotti sullo spagnolo,⁴² fu una costante: la traduzione e l'utilizzo dei brani di memorialisti e storici per *I Luigi di Francia* e i saggi condotti sulla poesia di Villon (cfr. Bertone 1996), per citare solo due casi, sono prova sufficiente per dimostrare la familiarità e la padronanza che Gadda aveva della lingua e della cultura francese. Perciò, vedere il proprio romanzo tradotto e pubblicato oltralpe era per l'ingegnere una vera emozione, un riconoscimento senza precedenti che lo collocava sugli stessi scaffali sui quali sedevano molti dei suoi numi letterari.⁴³

Sul nodo del titolo Bonalumi lavorò da luglio a dicembre del '62, partendo da soluzioni molto distanti dall'originale per poi avvicinarsi progressivamente al calco del titolo italiano. Nelle lettere di questo periodo troviamo una lunga e varia sequela di tentativi: nel luglio Bonalumi proponeva titoli alquanto fantasiosi, "SOUFFRIR DE

⁴¹ Nell'intervista rilasciata nel febbraio 1969 a Ubaldo Bertoli, Gadda indicò il *Dictionnaire universel d'histoire et géographie* di N. M. Bouillet come il libro per lui più caro in senso affettivo: "Lo regalò mio padre a mia madre, e lei, donna di cultura, lo desiderava da tempo" (Gadda 1993, 182).

⁴² Mi riferisco alle traduzioni di *El mundo por de dentro* di Francisco de Quevedo, *Las peregrination sabia* di Salas Bardillo (queste due traduzioni comparvero nel 1941 all'interno del volume *Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti dalle Origini ai nostri giorni* curato da Carlo Bo per Bompiani) e *La verdad sospechosa* di Juan Ruiz de Alarcón (quest'ultima inclusa nel volume *Teatro spagnolo del secolo d'oro del 1957*). Nel 1977 le tre traduzioni vennero raccolte da Manuela Benuzzi Billeter e pubblicate da Bompiani con il titolo *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*.

⁴³ Per un primo approfondimento sull'interesse di Gadda per la cultura e la lingua francese si rimanda a Manganaro 1994b. Per una panoramica delle letture gaddiane è opportuno consultare Cortellessa e Patrizi 2001 e Italia 2017, 57-79. Infine, per la composizione e le fonti de *I Luigi di Francia* si rimanda a Gaspari 1992, 957-989 e a Bertoldi 2021, 225-292.

PRINTEMPS . . . , ROME L'UNIQUE OBJET... , ou QUE VOULEZ-VOUS QU'IL FIT? – CHOU BLANC – QUE SONT-CE CES SERPENTS... – LE SIGNE DU BELIER – LES OVAIRES SONT LES OVAIRES”;⁴⁴ ma poco più di un mese dopo stava lavorando su una traduzione letterale e proponeva “L’abominab’ (ou -ble) saucisson d’la rue des Merles” e spiegava che “saucisson, dans l’argot de la P.J. [Police Judiciaire] est une affaire embrouillée ou mal venue”.⁴⁵ L’ipotesi di rendere l’espressione “pasticciaccio” con “foutu pastrouil” prese corpo all’inizio del mese di ottobre e, mentre “foutu” non convinceva per la sua volgarità eccessiva, “pastrouil” sembrava rendere bene il “pasticcio” italiano, essendo un termine colloquiale per indicare “une sorte de ratatouille”.⁴⁶ La decisione sul titolo venne infine presa all’inizio del ’63, quando il libro era già in produzione: sebbene Bonalumi avesse considerato “L’affreux pastis ou L’affreux pastis d’la rue des Merles” privo di respiro e forza e avesse suggerito “L’éternel pastis ou Tonnerre de Mars”,⁴⁷ Wahl decise per il titolo più fedele e dal tono mediano e a febbraio anche l’ultimo tassello era stato sistemato. Citati con garbo lo definì “non bellissimo”⁴⁸ ma si rese conto che si trattava della scelta migliore, mentre Gadda lo accolse con giubilo, definendolo “merveilleux! à tout égard: brièveté, correspondance presque exacte au titre italien”.⁴⁹

François Wahl aveva immaginato un grande lancio del romanzo a cui aveva dedicato tanto impegno, nell’ottobre del ’62 insieme a Bonalumi aveva partecipato a un programma radiofonico su France3⁵⁰ e nel dicembre dello stesso anno era apparso in una trasmissione – non sappiamo se radiofonica o televisiva – per presentare il libro.⁵¹ Perciò tentò di organizzare un viaggio di Gadda in corrispondenza dell’uscita del romanzo nelle librerie, affinché “devant l’histoire” e ai giornalisti Gadda potesse avere, abbracciato a Bonalumi, il suo momento di gloria:⁵² inviò all’Ingegnere, che sapeva essere non in buona

⁴⁴ AS: lettera ds. di L. Bonalumi a F. Wahl del 19 luglio 1962.

⁴⁵ AS: lettera ms. di L. Bonalumi a C. Reynault [impiegata delle Éditions du Seuil] del 28 agosto 1962.

⁴⁶ AS: lettera ms. di L. Bonalumi a F. Wahl del 3 ottobre 1962. Per l’avvicendamento delle diverse soluzioni proposte è interessante notare che proprio a fine settembre Bonalumi e Gadda si erano finalmente incontrati a Roma e avevano trascorso alcuni giorni insieme: questo episodio ci permette anche di collocare più precisamente e di datare approssimativamente al mese di settembre un foglio manoscritto di Gadda, conservato nell’Archivio Liberati e brevemente analizzato da Domenico Scarpa (Gadda e Parise 2015, 123-124), che contiene una sequenza di prove per il titolo francese. Gadda aveva appuntato le seguenti ipotesi: “C’est une affaire saucisson”, “L’abominab’ saucisson d’la rue des Merles”, “L’affaire Énée; L’abominab’ affaire Énée”.

⁴⁷ AS: lettera ms. di L. Bonalumi a F. Wahl del 13 dicembre 1962.

⁴⁸ AS: lettera ms. di P. Citati a F. Wahl del 14 febbraio 1963.

⁴⁹ AS: lettera ms di C. E. Gadda a F. Wahl del 22 febbraio del 1963.

⁵⁰ AL: lettera ms. di L. Bonalumi a C. E. Gadda del 6 ottobre 1962.

⁵¹ AS: lettera ms. di L. Bonalumi a F. Wahl del 13 dicembre 1962.

⁵² AS: lettera ds. di F. Wahl a L. Bonalumi del 19 settembre 1962. Colorita e divertente è sicuramente ai nostri occhi la scena nitida e patinata che Wahl immagina: “Bien sûr, il faudra qu’un jour et devant

salute, una cortese e affettuosa lettera con la quale lo invitava ad approfittare dell'occasione "comme un changement un peu réparateur, une détente" per cambiare aria, sicuro che "votre français parfait, votre culture et votre merveilleux sourire" gli avrebbero assicurato "l'accueil le plus chaleureux" dei suoi nuovi lettori d'Oltralpe.⁵³ Con grande delusione di Wahl, Gadda, sopraffatto dalle sue nevrosi e dai malanni fisici che lo portarono di lì a poco a ricoverarsi in una clinica romana,⁵⁴ si sottrasse con dispiacere all'invito, ma probabilmente con meno dispiacere rinunciò al "grand concours de flashes" che lo disturbava e che poco amava. Il grande debutto immaginato da Wahl si realizzò solo sulla carta, ma il *Pastis* fu solo il primo impegnativo lavoro che legò Wahl alle opere di Gadda.

Prospettive di approfondimento

È quasi superfluo far notare che l'analisi dei documenti inediti dell'Archivio Liberati e dell'Archivio Seuil sopra esposta rappresenta una minima parte del lavoro svolto e che potrebbe essere condotto. I carteggi studiati, insieme ad altri documenti presenti nell'Archivio Seuil, meriterebbero infatti di essere innanzitutto pubblicati e commentati puntualmente, poiché offrono agli studiosi un esempio finora unico nel panorama degli studi gaddiani e perché permettono di aprire diverse piste di indagine, due di sicura importanza. La prima riguarda la traduzione in generale e la traduzione di Gadda in particolare: Gian Carlo Roscioni scrisse a Wahl che, "si traduire est difficile, traduire Gadda est effrayant" e la corrispondenza sull'edizione francese del *Pasticciaccio* ci fornisce un primo sguardo d'insieme e contemporaneamente dettagliato sulla titanica impresa compiuta. La seconda riguarda invece la ricezione dell'opera di Gadda in Francia, un campo che rimane ancora quasi del tutto inesplorato e che però, come già ci fece intuire Manganaro negli anni '90, si rivela di estrema ricchezza. Basti pensare che esiste nell'Archivio Seuil e presso l'IMEC una vasta documentazione riguardante le altre opere di Gadda pubblicate in Francia che è stata ad oggi solo minimamente sfiorata dagli studi e che rappresenta una porta d'accesso a nuove considerazioni sulla rilevanza europea di Gadda.

Chi scrive si augura che il 2023, cinquantenario della morte dell'ingegnere, possa essere l'occasione per avviare un lavoro di ricerca e di critica lungo queste due piste e su molti altri aspetti ancora inediti dell'opera di Gadda.

l'histoire, Gadda vous presse sur son cœur. Mais plutôt le faire sous les yeux de la presse dans un grand concours de flashes, au moment de la sortie, non?"

⁵³ AS e AL: lettera ds. di F. Wahl a C. E. Gadda del 19 febbraio 1963.

⁵⁴ AS: lettera ds. di G. C. Roscioni a F. Wahl del 20 marzo 1963.

FONDI ARCHIVISTICI

AL = Archivio di Fondi gaddiani di Arnaldo Liberati, Villafranca di Verona.

AS = Archivio delle Éditions du Seuil, Parigi.

BIBLIOGRAFIA

- BERTOLDI, M. 2021. "Nota al testo." In C.E. Gadda. *I Luigi di Francia*, 225-292. Milano: Adelphi.
- BERTONE, M. 1996. "«Una geniale fedeltà». Gadda e Villon fra traduzione e imitazione." In *Les auteurs traducteurs entre France et Italie. Gli autori traduttori fra Francia e Italia*. Special issue *Franco-Italica* 10: 135-57.
- CATTANEO, G. 1991. *Il gran lombardo*. Torino: Einaudi.
- CONTINI, G., GADDA, C.E. 2009. *Carteggio 1934-1963*. A cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli. Milano: Garzanti.
- CORTELLESSA, A., PATRIZI, G. (eds.) 2001. *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*. Roma: Bulzoni.
- DELLA TERZA, D. 2001. "L'invenzione della parola e l'azzardo della traduzione plurilingue. Come si legge e traduce Carlo Emilio Gadda fuori d'Italia." *Esperienze letterarie* 3:13-26.
- GADDA, C. E. 1983a. *Lettere agli amici milanesi*. A cura di E. Sassi. Milano: il Saggiatore.
- . 1983b. *Lettere a una gentile signora*. A cura di G. Marcenaro. Milano: Adelphi.
- . 1989. *Romanzi e racconti*. 2. A cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi. Milano: Garzanti.
- . 1993. "Per favore mi lasci nell'ombra". *Interviste 1950-1972*. A cura di C. Vela. Milano: Adelphi
- . 2003. "Lettere all'editore Einaudi (1939-1967)." A cura di L. Orlando. *I Quaderni dell'ingegnere: testi e studi gaddiani* II: 57-129.
- . 2006. "Lettere a Livio Garzanti (1953-1969)." A cura di G. Pinotti. *I Quaderni dell'ingegnere: testi e studi gaddiani* IV: 71-183.
- . 2016. *L'Affreuse Embrouille de via Merulana*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 2018. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. A cura di G. Pinotti. Milano: Adelphi.
- , PARISE, G. 2015. «Se mi vede Cecchi, sono fritto». *Corrispondenza e scritti 1962-1973*. A cura di D. Scarpa. Milano: Adelphi.
- GADDA CONTI, P. 1974. *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*. Milano: Pan Editrice.
- GASPARI, G. 1992. "Nota al testo. I Luigi di Francia." In C. E. Gadda. *Saggi Giornali Favole e altri scritti*. Vol. II, 957-989. Milano: Garzanti.
- ITALIA, P. 2017. *Come lavorava Gadda*. Roma: Carocci.
- MANGANARO, J.-P. 1994a. "La fortuna europea di Gadda e il caso francese." In A. Silvestri (ed.). *Per Gadda il Politecnico di Milano. Atti del Convegno e Catalogo della mostra. Milano 12 novembre 1993*, 29-39. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- . 1994b. "Alcuni aspetti essenziali della cultura francese nelle opere di C.E. Gadda." In *Lo scrittore Carlo Emilio Gadda moralista lombardo. Atti del Convegno, 9-11 ottobre 1993*, 129-138. Olginate: Edizioni del Centro Internazionale di Studi Lombardi.
- PINOTTI, G. 2009. "«Y s'sont canardés rue Merulana, au 219», ovvero: le emigrazioni di don Ciccio Ingravallo." In *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, 113-119. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- RENUCCI, P. 1974. "La traduzione in francese delle componenti dialettali di opere italiane contemporanee: il caso Gadda." In *Italiano d'oggi. Lingua non letteraria e lingue speciali*. Trieste: Lint.
- TERZOLI, M. A. 1995 (ed.). *Le lingue di Gadda. Atti del Convegno di Basilea*, 10-12 dicembre 1993. Roma: Salerno Editrice.
- THE EDINBURGH JOURNAL OF GADDA STUDIES: <www.gadda.ed.ac.uk> [ultima consultazione 5.7.2021].

VANESSA PIETRANTONIO

IMPARARE A VEDERE*Rilke interprete di Cézanne*

ABSTRACT: The essay intends to consider the letters written by Rilke to his wife Clara Westhoff on the occasion of the two rooms dedicated to Cézanne in the Salon d'Automne exhibition held in Paris (where Rilke was staying at the time) in 1907. These letters are a sort of account of Rilke's almost daily visits to the exhibition. The encounter with Cézanne's painting has the value, for Rilke, of a real event which, in absolute harmony with the painter, allows him to become definitively aware of the metamorphosis that had been taking place for some time in his literary creation. The call, made by Cézanne, to represent the sensitive universe starting from the modalities through which it appears crosses, in fact, with the apprenticeship towards a new way of seeing "things" chosen by Rilke – in the *New Poems* and in the *Notebooks of Malte* – as the privileged epicenter of his poetics, which will find, then, in the *Duino Elegies* its summit.

KEYWORDS: Representation, things, appearance, objectivity, color.

Con tutti gli occhi vede la creatura
l'aperto. Gli occhi nostri soltanto
son come rivoltati e tesi intorno a lei,
trappole per il libero suo uscire.

...

Noi non abbiamo mai, neppure un giorno
lo spazio puro innanzi, nel quale in infinito
si dischiudono i fiori. È sempre mondo
e mai non-luogo senza non: il puro,
incustodito, che si respira,
si sa infinitamente e non si brama. (Rilke 1995, 91, vv. 1-19)

Con questi versi Rilke ricapitola, nella *Ottava Elegia*, il percorso intrapreso nel 1912 cominciando il lungo, per lui estenuante, ciclo delle *Elegie duinesi*. Un tragitto che, iniziato nella *Prima Elegia* con l'esortazione a non varcare gli "spazi che respiriamo," a non sfidare il potere degli Angeli, custodi dell'invisibile, si conclude esemplarmente con la "commozione" "per una cosa felice che cade" evocata nell'ultimo verso della *Decima elegia* quale conclusione dell'intero ciclo (*ivi*, 107, v. 113). Siamo di fronte a una caduta che non coincide con una resa, ma con la tenace rivendicazione dei tratti singolari, inalienabili, di ciascuna creatura indicati nei versi citati in apertura, dove risuona perentoriamente l'invito a rimanere del "mondo," a custodire "il semplice" (*das*

Einfache), come aveva detto nella *Nona Elegia*, che rimane, nelle sue illimitate metamorfosi, il vero mistero da decifrare.

Un approdo del genere segna l'epilogo di un itinerario conoscitivo, di un apprendistato intellettuale avviato da tempo, prima che Rilke si dedicasse alle *Elegie duinesi*. La tappa cruciale di questo cammino porta la data del 1910, anno della pubblicazione dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, la cui stesura era iniziata nel 1904. È qui, in questo epicentro nevralgico del percorso intellettuale di Rilke, che lo sguardo si orienta definitivamente – come scriverà nella *Nona Elegia* – verso la tutela, sempre stupefatta, del “semplice, di generazione in generazione formato, /che come nostro vive, presso la mano e nello sguardo.”

Non a caso, nelle prime pagine dei *Quaderni di Malte*, il protagonista afferma: “Imparo a vedere. Non so perché, tutto mi penetra più a fondo e non rimane dove prima sempre finiva. Ho in me recessi che ignoravo” (Rilke 1992, 11). Malte sta imparando che nulla è già dato una volta per tutte ai suoi occhi. Lo conferma l'incipit del romanzo:

Bene, è dunque qui che la gente viene per vivere, ma io penso che si muoia, qui, invece. Sono uscito. Ho veduto: ospedali. Ho veduto un uomo vacillare e cadere... Ho veduto una donna incinta... Poi ho veduto una casa stranamente cieca, sulla mappa non la trovai, ma sopra la porta era ancora abbastanza leggibile: *Asyle de nuit*. Di fianco all'ingresso, le tariffe... Che altro? Dentro una carrozzina, ferma, un bambino; era grasso, verdastro, con un'eruzione vistosa sulla fronte. Si vedeva che stava guarendo, e non faceva male. Il bambino dormiva, la bocca era aperta, respirava jododofornio, pommes frites, paura. Era così, ecco. Essenziale era vivere. Questo era l'essenziale. (*ivi*, 9-10)

Il tono dimesso di Malte, conforme alla straniata identità che lo caratterizza, costituisce la spia più evidente della semplicità (*das Einfache*, appunto) verso la quale Rilke si sta faticosamente incamminando. Vedere, per Malte, equivale alla perlustrazione di una realtà fenomenica che gli appare in continuo mutamento. Tutto gli appare strano, insolito, come se si offrisse al suo sguardo la prima volta. I visi anonimi dei passanti acquistano una particolarità che li rende un enigma irripetibile, data la loro fisionomia instabile:

L'ho già detto? Imparo a vedere... Sì, comincio. Va ancora male. Ma voglio profittare del mio tempo. Che non mi sono mai reso conto, per esempio, di quanti visi ci sono. Di uomini ce n'è una quantità, ma di visi molti di più. perché ogni uomo ne ha parecchi. Ci sono persone che portano un viso per anni, è naturale che lo logorino, diventa sporco, cede nelle pieghe, si sforma come un guanto calzato in viaggio. Persone economie, semplici; non lo cambiano, non lo fanno neppure pulire. “Va abbastanza bene” affermano, e chi può loro provare il contrario? Certo ci si domanda, poiché hanno parecchi visi, che ne fanno degli altri. Li mettono da parte. Li porteranno i loro figli. Ma accade pure che con quei visi escano i loro cani. Perché no? Un viso è un viso. (*ivi*, 11)

Ma come si è indirizzato Rilke verso questo apprendistato alla visione (tenendo conto dell'ispirazione in parte autobiografica dei *Quaderni di Malte*)? Il rilievo attribuito a una svolta del genere rinvia a un'elaborazione frastagliata, che non si lascia circoscrivere nel

perimetro di qualche singola opera o nel transito che va dall'una all'altra. Malte, per esempio, si presenta sulla scena del romanzo già proteso verso l'acquisizione di una capacità visiva che associa all'estensione verso l'intero spettro della realtà una concentrazione in grado di avvolgere ogni particolare, anche il più trascurabile, nell'aura di una meravigliata unicità. Deve esserci, dunque, una complessa gestazione alle spalle della *Bildung* visiva di Rilke, della quale *I quaderni di Malte* non costituiscono il prologo, ma una diramazione già nitidamente tratteggiata. La medesima, d'altronde, riscontrabile nelle *Nuove poesie*, la raccolta pubblicata tra il 1907 e il 1908 – gli anni in cui la stesura dei *Quaderni di Malte* è pienamente avviata –, con la quale inizia la stagione davvero innovativa dell'attività poetica di Rilke.¹ Anche le *Nuove Poesie*, come *I quaderni di Malte*, ruotano intorno alle potenzialità conoscitive possedute dallo sguardo, che si rivolge alle “cose” (*die Dinge*, un termine fin da ora assimilabile, per Rilke, all'intero mondo sensibile) per scorgerne le metamorfosi inesauribili da cui sono animate.² Non potrebbe essere altrimenti, dato che le “cose” non circoscrivono più il correlato esterno di una soggettività ripiegata in se stessa – come ancora avveniva nelle precedenti raccolte di Rilke –, ma occupano oramai uno spazio autonomo, sempre più ampio. Proprio intorno alla ricerca di un ordine spaziale entro cui il visibile acquista una sua forma – anche se in divenire, non compiuta – la riflessione di Rilke gravita con intensità crescente a partire dal trasferimento a Parigi nel 1902.

Sarà Rodin, contrastato protagonista dell'arte francese tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, a rivelargli le moltiplicazioni di piani in cui, fuori dai canoni tradizionali, è possibile ripartire lo spazio, senza perdere quella “compattezza delle forme,” quell’“incredibile legame tra le figure” sottolineati da Rilke nel saggio su Rodin pubblicato nel 1903 (Rilke 2008, 675)³:

Sia quando il primo impulso viene da un soggetto – osserva Rilke – sia quando l'ispirazione creativa è un'antica leggenda, il passo di una poesia, una scena storica o una persona reale, nel momento in cui Rodin inizia il lavoro il soggetto si traduce in qualcosa di oggettivo e anonimo; tradotte nel linguaggio delle mani tutte le esigenze che emergono acquisiscono un significato nuovo, rivolto totalmente alla realizzazione plastica. (Rilke 2008, 691)

Rilke si accorge anche che la ricognizione delle risorse contenute nello spazio, compiuta da Rodin, non si arresta a questi esiti. Con il tempo va oltre, fino a rilevare nello spazio una potenzialità centripeta. Lo testimoniano, secondo Rilke, opere quali i *Borghesi di Calais*, *Il figliol prodigo* e, soprattutto, il monumento a Balzac:

¹ Sulle *Nuove poesie* cfr. soprattutto Bradley 1967; Hamburger 1971; Müller 1971; Corrado 1986. Anche per le *Nuove poesie* risulta prezioso l'ampio commento di A. Lavagetto in Rilke 1994.

² Destro individua proprio nel *Dinggedicht* l'epicentro concettuale delle *Nuove poesie* (Destro 1979, 55-67). Ma già Jesi aveva parlato, per le *Nuove poesie*, di un’“animazione delle cose” (Jesi 1971, 58-73). Cfr. anche Jesi, 2020.

³ Su Rilke e Rodin cfr. soprattutto Kriessbach 1984; Kopp 1997.

Per Rodin il ruolo dell'aria è stato di grande importanza. Egli ha adattato allo spazio tutti i suoi oggetti, superficie per superficie, e ciò ha conferito loro grandezza, autonomia, e quella indescrivibile maturità che li distingue da tutti gli altri. Ma ora che, interpretando la natura, era lentamente giunto a rafforzare un'espressione, si delineava al contempo anche un rapporto sempre maggiore tra la sua opera e l'atmosfera, che circondava le superfici compatte in modo più mosso, quasi passionale. Se prima erano i suoi oggetti a stare nello spazio, ora era come se fosse lo spazio ad attirarli a sé. (*ivi*, 715)

Rilke, però, è lontano, molto lontano, dal ricondurre Rodin all'interno di una rinnovata tensione naturalistica, fondata su una sorta di oggettivazione dello spazio. Rodin, infatti – ha osservato Rilke nel passo appena richiamato –, non ritrae una natura già data nel suo assetto formale, ma, ogni volta, la crea, la “interpreta,” per riprendere le sue parole. In una conferenza tenuta nel novembre del 1907, poi pubblicata nello stesso anno come seconda parte del saggio apparso nel 1903, Rilke ribadisce ulteriormente l'imprescindibile apporto interpretativo che sostiene, in ogni opera di Rodin, la sua organizzazione spaziale. Se essa non ha niente dell'arbitrio soggettivo, si sottrae, comunque, a qualsiasi criterio programmatico:

Con la sottomissione della luce iniziò anche la successiva grande vittoria, a cui le sue cose devono la loro forma, la loro grandezza indipendente da ogni misura, vale a dire la conquista dello spazio... I particolari esistenti vengono raccolti in maniera sempre più energica e sicura in singole superfici solide; essi infine si dispongono in alcuni grandi piani, come se fossero sotto l'influenza di forze di rotazione, per così dire si allineano e si crede di vedere che questi piani siano parte del cosmo e si prolunghino all'infinito. (*ivi*, 749-751)

Non c'è da meravigliarsi, allora, che l'incontro con la pittura di Cézanne, avvenuto proprio nel 1907 – in occasione di una mostra del pittore francese tenutasi, nell'ambito del Salon d'Automne al Grand Palais di Parigi –, sia salutato da Rilke all'insegna di un “evento” (*Ereignis*), come scrive il 12 ottobre dello stesso anno alla moglie Clara Westhoff (Rilke 1999, 53). Non c'è da meravigliarsi perché, nella pittura di Cézanne, Rilke trova la *réalisation* – così egli la definisce, nella lettera a Clara del 9 ottobre, prendendo in prestito un termine dello stesso Cézanne (*ivi*, 48) –, il compimento di tutte le potenzialità espresse dalla grande arte moderna, compreso Rodin.⁴

La riconfigurazione del rapporto tra profondità e superficie operata da Cézanne non dipende più solo dalla nuova “idea di composizione,” dalla inedita “disposizione ritmica delle forme” elaborata da Rodin – secondo le autorevoli indicazioni di Rosalind Krauss (1998, 29), in accordo con l'interpretazione di Rilke –, ma corrisponde a un preciso principio ottico, a un modo di “vedere” che si è lasciato alle spalle l'intera tradizione precedente. A dichiararlo è Cézanne in persona in una lettera del 23 ottobre 1905 al

⁴ Tra i lavori più recenti, e anche più puntuali, che si sono soffermati sul rapporto tra Rilke e Cézanne cfr. Köhnen 1995; Kurz 2003; ma cfr. anche Lavagetto 2001, 55-73, che arriva a esiti quasi opposti ai nostri.

pittore Émile Bernard, diventato negli ultimi due anni di vita uno dei suoi interlocutori privilegiati:

Le vostre lettere mi sono care per due motivi, il primo del tutto egoista, perché mi sottraggono alla monotonia generata dalla ricerca incessante di un solo e unico scopo, il che porta, nei momenti di fatica fisica, a una sorta di spossatezza intellettuale; il secondo perché mi permette di ribadire, anche troppo, l'ostinazione con cui perseguo la realizzazione di quella parte della natura che, cadendo sotto i nostri occhi, ci dona il quadro. Ora, la tesi da sviluppare è – qualsiasi sia il nostro temperamento o la nostra energia di fronte alla natura – rendere l'immagine ciò che vediamo, dimenticando tutto ciò che è apparso prima di noi. (Cézanne 1985, 139-140)

Cézanne è ancora più radicale di Rodin. Non esistono più, per lui, soggetti o moduli figurativi selezionati in base a un'opzione stilistica o secondo una gerarchia tematica. L'immagine pittorica deve sempre coincidere con l'impronta sensibile di "ciò che vediamo," accantonando (con una drastica cesura intellettuale, molto vicina all'*epoché* teorizzata alcuni anni dopo da Husserl nelle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*) non solo quanto si conosce prima dell'oggetto raffigurato, ma, addirittura, tutte le modalità attraverso cui esso è apparso in precedenza agli occhi dell'artista. In calce alla lettera inviata a Bernard il 23 ottobre 1905 Cézanne ricorda, infatti, che "l'ottica, se la sviluppiamo con lo studio, ci aiuta a vedere" (*ivi*, p.140).

Rilke, negli stessi anni, è in assoluta sintonia con queste affermazioni di Cézanne: impegnato, quanto il pittore, in quell'addestramento visivo che dovrebbe condurlo al cuore delle cose, là dove esse appaiono, ogni volta, un evento unico, irripetibile. "Gli occhi dietro le palpebre/si sono rovesciati e ora guardano dentro," così egli riepiloga, nei versi finali di *Morgue* (un componimento raccolto, con la data del 1906, nella prima parte delle *Nuove poesie*, Rilke 1994, 487, vv. 13-14), il percorso lungo il quale si è incamminato. Comincia a guardare dentro (*hinein*), dentro ciò che il suo sguardo vigile, attento, incontra, ma è necessario ancora qualche anno, però – conclusi *I quaderni di Malte* –, per scorgere

cosa non può una piccola luna. Ecco giorni in cui tutto intorno mi è luce, leggero, appena accennato nell'aria luminosa, e tuttavia nitido. Quello che è più vicino ha già una tonalità remota, è sottratto o soltanto indicato, non offerto; e quanto ha rapporto con lo spazio: il fiume, i ponti, le vie lunghe e le piazze che si spendono prodighe, tutto questo lo spazio l'ha preso dietro di sé, è dipinto su di esso come su seta. Non è possibile dire, allora, cosa può essere una carrozza verdechiaro sul Pont-Neuf o un rosso infrenabile o anche soltanto un manifesto sul muro spartifuoco d'un gruppo di case grigioperla. (Rilke 1992, 20)

Guidato dalla luce di Cézanne, la percezione visiva di Rilke sta dilatandosi, fino a riconoscere il carattere formativo posseduto dallo spazio, che gli si spalanca come un fondale nel quale tutto quello che appare risalta nella sua unicità. Ecco perché, nell'esposizione parigina del 1907, trovandosi di fronte ai quadri di Cézanne, a Rilke

sembra di trovarsi in cospetto della più compiuta *réalisation* della metamorfosi creativa verso cui si sta autonomamente dirigendo.



Paul, Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire vue de Bibémus*, 1897, Baltimora, The Baltimore Museum of Art.*

Consegnando ogni giorno a Clara, per l'intera durata della mostra, il diario delle sue visite quasi quotidiane alle due sale dedicate a Cézanne, Rilke ricostruisce minuziosamente la rete di affinità che lo legano al pittore, che sta subentrando a Rodin come bussola del proprio percorso poetico, anche se il rispetto intellettuale per colui che era stato fino ad allora la sua guida artistica non viene meno, come dichiara a Clara in una lettera scritta il 28 giugno 1907:⁵

Devo trattenere ancora un poco l'inquietudine finché la seconda parte del mio libro-Rodin non è ancora scritta. [...] Naturalmente questa seconda parte sarà la conferenza che già c'è, poco o nulla cambiata – perché non è in alcun modo il momento di dire qualcosa di nuovo su Rodin. Ma devo

⁵ Una prima traduzione italiana di queste lettere (proposte per la prima volta in tedesco nel 1952, a cura della moglie Clara Westhoff) è pubblicata, a cura di G. Zampa, nel 1984. Successivamente, nel 1999, è apparsa una nuova edizione a cura di F. Rella (alla quale qui ci riferiamo), comprendente ulteriori lettere di Rilke, che, pur non riguardando l'esposizione del 1907, ne costituiscono un'interessante integrazione. Questa stessa edizione, limitatamente alle lettere scritte da Rilke in occasione dell'esposizione, è stata poi ripresa nel 2018, insieme ad altri materiali, in una sorta di "catalogo" della mostra, pubblicato con il titolo *Cézanne-Rilke, Quadri da un'esposizione. Parigi 1907*.

anche tenere ancora del tutto valida la conferenza mentre la elaboro per la stampa. La posso ancora comprendere tutta, mi pare, anche se comincio a capire che molto di quanto vi si riconosce appartiene forse alle esigenze che Rodin ci ha insegnato ad avanzare, non a quelle che la sua opera caso per caso adempie. Ma di questo non so ancora nulla, e che Rodin non “medita”, ma rimane sempre dentro il lavoro: all’interno di ciò che è raggiungibile. (Rilke 1999, 36-37)

Mentre Rodin sta sfumando via via verso il passato, Cézanne immediatamente lo “chiama a sé con la forza dei suoi quadri ... Tutta la realtà è lì, dalla sua parte:” per rendersene conto, gli basta solo la seconda visita all’esposizione che si tiene al Grand c, come dichiara il 7 ottobre 1907 a Clara in un’altra delle sue “lettere su Cézanne,” così definite dallo stesso Rilke (*ivi*, 48).

La “realtà” spalancata da Cézanne è talmente semplice, essenziale, da risultare quasi inafferrabile, perché formata da “cose” che, una volta sottratte alla deperibilità inerente al possesso e al consumo, hanno solo in se stesse la propria ragione di essere: “indistruttibile nella loro ostinata presenza.” Con queste parole Rilke si esprime, alla sua terza visita dell’esposizione, in una lettera a Clara dell’8 ottobre:

Si potrebbe immaginare che qualcuno scrivesse una monografia sull’azzurro, dal cereo denso azzurro degli affreschi pompeiani fino a Chardin e oltre, fino a Cézanne: che biografia! Perché il particolarissimo azzurro ha questa origine, viene dall’azzurro del XVIII secolo, che Chardin ha spogliato della sua pretenziosità e che ora in Cézanne non ha più alcun secondo significato. In questo Chardin è stato un mediatore: i suoi frutti non pensano più alla tavola da pranzo, stanno sparsi sul tavolo da cucina, e non si preoccupano di essere mangiati belli. In Cézanne cessa del tutto la loro mangiabilità, tanto sono diventati davvero cose, tanto sono diventati semplicemente indistruttibili nella loro ostinata presenza. (*ivi*, 48)



Paul Cézanne, *Nature morte*,
1892-94, Philadelphia, Pennsylvania, The Barnes Foundation.*

Le cose si offrono a Cézanne senza che egli le manipoli, se ne appropri rendendole un oggetto del suo fare artistico, anzi le lascia esistere nella loro irrevocabile autonomia rispetto alle pretese di qualsiasi soggetto. Cézanne, spogliandosi della sua individualità, si limita a trasporre sulla tela solo ciò che di volta in volta entra nel perimetro del suo sguardo, al di là di ogni procedimento intenzionale. Da analoghe considerazioni, che sembrano discendere dall'interpretazione di Rilke, muoverà Merleau-Ponty nel suo celebre saggio del 1942, *Il dubbio di Cézanne*:

Cézanne non ha creduto di dover scegliere tra sensazione e pensiero come tra caos e ordine. Non vuole separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e la loro labile maniera di apparire, vuole dipingere la materia che si sta dando una forma, l'ordine nascente attraverso un'organizzazione spontanea. Non introduce la frattura tra i "sensi" e l'"intelligenza," ma tra l'ordine spontaneo delle cose percepite e l'ordine umano delle idee e delle scienze... Cézanne ha voluto dipingere questo mondo primordiale, ed ecco perché i suoi quadri danno l'impressione della natura alla sua origine. (Merleau-Ponty 1974, 32)

Nessuno meglio di Rilke si accorge del valore attribuito da Cézanne alle apparenze. Se ne accorge con tale precisione da individuare nell'"assunzione visuale" (*schauenden Übernehmen*) il procedimento basilare della creazione artistica da lui perseguita con un rigore e una coerenza così assoluti da rendere, successivamente, la composizione materiale (non la riproduzione, gravata da inevitabili mimetismi) una sorta di tradimento di ciò che era stato assunto dal suo sguardo nella purezza originaria della visione:

Nei paesaggi o nella natura morta – scrive Rilke a Clara il 9 ottobre –, attardandosi coscienziosamente davanti all’oggetto, egli lo assumeva dunque solo dopo diversioni infinitamente complicate. Cominciando con i colori più scuri copriva la loro profondità con una superficie di colore che si levava di una tonalità appena un poco superiore ad essa, e così via, seguitando colore dopo colore, giungeva progressivamente ad un altro elemento del quadro contrastante, su cui egli, a partire da un nuovo centro, proseguiva in modo analogo. Penso che i due procedimenti, quello dell’assunzione visuale e sicura e quello dell’appropriarsi e dell’uso personale di ciò che era stato assunto, fossero, forse per l’affiorare alla coscienza, in lui in contrasto, che cominciassero per così dire a parlare nello stesso tempo, togliendosi l’un l’altro la parola, che si scindessero continuamente. (Rilke 1999, 49)

L’impatto con l’”assunzione visuale” da cui Cézanne riceve la spinta primaria a dipingere accelera quel rapido metabolismo intellettuale già da tempo attivo nella riflessione di Rilke. La “dissoluzione impressionistica” della realtà – per riprendere una felice espressione di Giuliano Baioni (1994, ix) – sistematicamente praticata nel *Libro delle immagini*, dato alle stampe nel 1902, e nel *Libro d’ore*, il primo successo editoriale di Rilke apparso nel 1905, aveva finito per espandere l’ipertrofia di un io per il quale la realtà non è altro che il prodotto di un’inesausta proiezione soggettiva rivolta a privilegiare il sentire rispetto al vedere, come sottolinea ancora Baioni (xvii-xxii). Rilke avverte con insoddisfazione e turbamento progressivi gli esiti annichilenti con cui si sta incrociando una simile *Stimmung*. Da qui, da questo timore crescente, nasce la svolta prefigurata, nel 1906, con il primo volume delle *Nuove poesie*, nel quale la rivalutazione dell’attività visiva costituisce la principale “novità” a cui allude il titolo della raccolta. Per questo motivo l’incontro con Cézanne segna, per Rilke, uno spartiacque decisivo rispetto alla sua stessa biografia poetica. Lo conferma esplicitamente in una lettera a Clara del 13 ottobre. Riferendosi alle pianure fluviali e alle brughiere che circondano Brema e la Bassa Sassonia, dove si trova Clara, le scrive:

Se venissi su fino a voi, certo vedrei in modo nuovo e diverso lo splendore della palude e della brughiera, il verde chiaro e oscillante delle radure e le betulle; questa metamorfosi, che io ho completamente vissuto e condiviso, ha fatto emergere certo una parte del *Libro d’ore*; ma allora la natura era per me un motivo generico, una evocazione, uno strumento, sulle cui corde si ritrovavano le mie mani; non sedevo ancora davanti ad essa; mi lasciavo trascinare dall’anima che ne scaturiva; mi sommergeva con la sua vastità, con la sua grande eccessiva presenza, come il profeta sommerso Saul; proprio così. Andavo avanti e vedevo, non vedevo la natura, ma i volti che essa mi offriva. Quanto poco avrei potuto imparare allora davanti a Cézanne, davanti a Van Gogh. Da quanto ora Cézanne mi dà da fare, noto quanto io sia diventato diverso. (*ivi*, 54)

Per accennare cinque giorni dopo, il 18 ottobre, a una vera e propria “svolta” (*Wendung*) della sua concezione poetica prodotta dall’incontro con la pittura di Cézanne:

Non è la pittura che studio (perché nonostante tutto rimango rispetto ai quadri incerto e solo malamente so distinguere quelli buoni da quelli meno buoni, e di continuo scambio quelli dipinti prima con quelli più tardi). È la svolta in questa pittura ciò che vi ho riconosciuto, perché è quella che ho raggiunto nel mio lavoro o almeno quella a cui mi ero in qualche modo avvicinato, da tanto tempo

probabilmente preparato a quest'unica cosa, da cui così tanto dipende. Per questo ora devo essere cauto con il tentativo di scrivere su Cézanne, cosa che ora mi tenta molto ... Ma all'interno della mia vita questo incontro inatteso, come è avvenuto e come si è fatto spazio, è colmo di conferma e di rapporti. (*ivi*, 60).



Paul Cézanne, L'Hermitage à Pontoise,
1881, Wuppertal, Von der Heydt-Museum*

L'esistenza dell'"occhio interiore" di Cézanne, come lo definisce nella lettera del 21 ottobre, conferma a Rilke che lo sguardo, per lasciar risaltare pienamente la consistenza posseduta dalle cose, non deve spaziare lungo l'intera superficie del visibile, ma, al contrario, ritrarsi, fin quasi a interiorizzarsi. Proprio come Rilke aveva indicato l'anno prima nei versi finali di *Morgue*, un componimento compreso nella Prima parte delle *Nuove poesie*: "Gli occhi dietro le palpebre/si sono rovesciati e ora guardano dentro" (Rilke 1994, 487, vv. 13-14). "Guardano dentro," dentro la dimensione più riposta dello sguardo: là dove esso si sottrae alla percezione sensibile per diventare una compiuta visione intellettuale che si realizza attraverso la massima attenzione e cura nei confronti del mondo creaturale. Non siamo lontani dall'invito a "pensare col cuore" (*mit dem Herzen denken*) formulato da Hofmannsthal nella *Lettera a Lord Chandos* del 1902 (Hofmannsthal 1991, 144).

Se questa inedita modalità di rivolgersi all'universo fenomenico troverà nelle *Elegie duinesi* il suo vertice, l'affrancamento dalla sovranità di un io che plasma le cose secondo

il proprio arbitrio, lusingata dalla propria potenza visiva, deve, però, snodarsi attraverso una sperimentazione lunga e faticosa. Rilke lo sa bene mentre delinea questo itinerario nelle *Nuove poesie* e mentre, con piena consapevolezza, ne parla a Clara nella lettera del 18 ottobre appena evocata. Dimostra di saperlo bene soprattutto lungo *I quaderni di Malte*. Certo, sta imparando “a vedere”, come ha dichiarato nelle prime pagine, ma, nello stesso tempo, intuisce distintamente che si trova solo all’inizio di una *Bildung* priva di un compimento. Il tirocinio visivo nel quale Rilke è impegnato consiste, infatti, nel rinnovare il proprio stupore di fronte ai “nuovi significati” che egli scorge dovunque:

Sono a Parigi, chi lo sente si rallegra, i più mi invidiano. Hanno ragione. È una grande città, grande, piena di strane tentazioni. Quanto a me debbo ammettere che, in un certo senso, ho loro ceduto. Credo di non poter dire altrimenti. Ho ceduto a quelle tentazioni, e ciò ha portato alcuni cambiamenti, se non nel mio carattere, nella mia concezione del mondo, in ogni caso nella mia vita. Sotto tali influssi si è formata in me una concezione diversa delle cose, ci sono differenze che mi separano dagli uomini più che in tutto il tempo precedente. Un mondo trasformato. Una vita nuova, piena di nuovi significati. Per ora mi è un po’ difficile, tutto è troppo nuovo. Sono un esordiente nei miei stessi rapporti. (Rilke 1992, 58-59)

La proliferazione di “nuovi significati” che Malte scopre a Parigi è la medesima che Rilke aveva individuato, nelle sue ripetute visite all’esposizione del 1907. La poltrona rossa nella quale è seduta una donna (precisamente la moglie di Cézanne nel quadro indicato come *Madame Cézanne*) acquista, per esempio, agli occhi di Rilke, una pregnanza del tutto sconosciuta, grazie a un impasto cromatico diventato un nuovo principio formativo della realtà, delle “cose” che la compongono:

Se si può dire – scrive a Clara il 22 ottobre – è una poltrona rossa (ed è la prima è la più definitiva poltrona di tutta la pittura): è così solo in quanto essa ha stretta in sé una somma di colori, di cui ha fatto esperienza, e che, comunque possa essere, la fortifica e la conferma nel rosso. Per arrivare al sommo della sua espressione, essa è dipinta con grande forza intorno alla levità del ritratto, tanto da generare una sorta di strato di cera. ... Tutto è divenuto, come ho già scritto, una questione di colori in rapporto reciproco: uno si concentra contro l’altro, si accentua rispetto ad esso, si riflette su stesso. [...] In questo avanti e indietro di un influsso reciproco e moltiplicato, l’interiorità del quadro vibra, si leva e ricade dentro se stessa, e non ha un luogo stabile in cui stare. (Rilke 1999, 67)



Paul Cézanne, *Madame Cézanne à la Jupe rayée*, 1877, Boston, Museum of Fine Arts*

Solo allo sguardo di Cézanne, impegnato nell'accordarsi con straordinaria attenzione alle mutazioni incessanti di ciò che quotidianamente gli appare, l'intera fenomenologia dell'universo sensibile può presentarsi come un evento: così particolare, unico, da farne oggetto di raffigurazione innumerevoli volte. Osservando le nature morte di Cézanne – nel caso in questione il quadro dal titolo *La pendola nera* – Rilke se ne accorge con la consueta sintonia:

Le sue nature morte sono così meravigliosamente occupate con se stesse. Anzitutto il panno bianco spesso impiegato, che si intride meravigliosamente del colore locale predominante, e poi le cose che vi sono collocate, le quali ora, ognuna di tutto cuore, si esprimono e si abbandonano. (*ivi*, 69)



Paul Cézanne, *La Pendule noire*, 1867-69, Collezione privata.*

I prodotti della natura, come gli oggetti disposti accanto, “si esprimono e si abbandonano” in assoluta autonomia. Il loro significato non dipende da alcun agente esterno. Sono lì, esistono di per sé. È un compito arduo riuscire a vederli nella loro esistenza caduca senza provare sgomento. Riesce solo a quello sguardo che abbia abdicato a ogni *hybris*, a ogni volontà di possesso. È lo sguardo di Rilke, arrivato al termine del suo tormentato, sfibrante, addestramento visivo. Senza tale tirocinio non avrebbe mai potuto scrivere, nella *Nona elegia* duinese, questi versi: “– E queste cose, che del morire/ vivono, comprendono che tu le magnifichi; fuggevole, / credon che noi, i più fuggevole, le possiamo salvare. / Vogliono che le trasformiamo del tutto, nel cuore invisibile,/ in noi – all’infinito! Chiunque infine noi siamo” (Rilke, 1995, 99, vv. 62-66).

Ecco perché “essere qui è molto” (Rilke 1995, 95, v. 10).

(*Tutte le immagini qui riprodotte, appartengono all’esposizione del 1907 al Grand Palais).

BIBLIOGRAFIA

- BAIONI, G. 1994. "Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria." In R. M. Rilke. *Poesie, I (1895-1908)*, a cura di G. Baioni. Commento di A. Lavagetto. Torino: Einaudi.
- BRADLEY, B. 1967. *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*. Bern – München: Francke.
- CÉZANNE, P. 1985. *Lettere*, a cura di E. Pontiggia. Milano: SE.
- CÉZANNE, P., RILKE, R. M. 2018. *Quadri da un'esposizione. Parigi 2007*, a cura di B. Kaufmann. Milano: Jaca Book.
- CORRADO, S. 1986. "La parola poetica nella regione delle cose. Percezione e metafora nei *Neue Gedichte* di Rilke". *Studi tedeschi* 1/3: 165-196.
- DESTRO, A. 1979. *Invito alla lettura di Rilke*. Milano: Mursia.
- FRESCHI, M. (ed.). 2017. "Rilke e l'Italia". *Cultura tedesca* 52.
- JESI, F. 1971. *Rilke*. Firenze: La Nuova Italia
- . 2020 (1976). *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, a cura di A. Cavalletti. Macerata: Quodlibet.
- GÖTTE, G., BIRNIE DANZKER, J.-A. (eds.). 1996. *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*. München – New York: Prestel.
- HAMBURGER, K. (ed.). 1971. *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart: Kohlhammer.
- HEINZ, J. 2013. "Cézanne-Erlebnisse bei Rainer Maria Rilke und Peter Handke. Ansätze zu einer literarischen Phänomenologie". *Hofmannsthal-Jahrbuch* 21: 367-389.
- HOFMANNSTHAL, H. von. 1991. *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di G. Bemporad, Milano: Adelphi.
- HUSSERL, E. 2002 (1913). *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di V. Costa. Introduzione di E. Franzini, 2 voll. Torino: Einaudi.
- KÖHNEN, R. 1995. *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld: Aisthesis.
- KOPP, M. 1997. *Rilke un Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KRAUSS, R. 1998 (1981). *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di E. Grazioli. Milano: Bruno Mondadori.
- KRIESSBACH, M. 1984. *Rilke und Rodin: Wege einer Erfahrung des Plastischen*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KURZ, M. 2003. *Bild-Verdichtungen: Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LAVAGETTO, A. 2001. "Rilke: le lettere su Cézanne". In G. Cianci, E. Franzini, A. Negri (eds.). *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*. Milano: Bocca.
- MERLEAU-PONTY, M. 1974 (1948). *Senso e non senso*. Introduzione di E. Paci. Milano: Garzanti.
- MÜLLER, W. 1971. *Rainer Maria Rilkes "Neue Gedichte"*. *Vielfältigkeit eines Gedichttypus*. Meisenheim am Glan: Hain.
- RILKE, R.M. 1955 sgg. *Sämtliche Werke*, ed. del Rilke-Archiv, a cura di E. Zinn e con la collaborazione di R. Sieber-Rilke, 6 voll. Frankfurt am Main: Insel.
- . 1983. *Briefe an Cézanne*, a cura di C. Rilke, Berlin: Insel Verlag Anton Kippenberg.
- . 1984. *Lettere su Cézanne*, a cura di G. Zampa. Milano: Electa.
- . 1992. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura e con un saggio di G. Zampa. Milano: Adelphi.
- . 1995. *Poesie, II (1908-1926)*, a cura di G. Baioni. Commento di A. Lavagetto. Torino: Einaudi-Gallimard.
- . 1999. *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte moderna*, a cura di F. Rella. Bologna: Pendragon.
- . 2008. *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di E. Polledri. Milano: Bompiani.

CRISTINA GRANDI

IL TANZTHEATER: DALLA DANZA LIBERA DI RUDOLF LABAN AL METODO DI PINA BAUSCH

La valenza simbolica del movimento in danza

ABSTRACT: This essay aims to retrace the history of Tanztheater, starting from the early 20th century, with the birth of free dance by the Hungarian master Rudolf Laban, to the contemporary Tanztheater later developed by the German dancer and choreographer Pina Bausch. The first step of the analysis consists in identifying the common points on a technical and compositional level. Then, we examine the innovations, mainly methodological, brought and systematically adopted by Pina Bausch since 1977, with the choreographic composition of the *pièce* “Blaubart”. In conclusion, the essay proposes a reflection about the symbolic dimension of movement and dance, which can be considered the main element in establishing continuity between the free dance of Rudolf Laban and the Tanztheater of Pina Bausch.

KEYWORDS: Tanztheater; Pina Bausch; Rudolf Laban; Ausdruckstanz

Alle origini del Tanztheater: Rudolf Laban

Ad oggi, quando si parla di *Tanztheater*, si tende a far riferimento principalmente al metodo artistico e compositivo adottato dalla danzatrice e coreografa tedesca Pina Bausch. Tuttavia, è possibile individuare le origini di tale fenomeno coreutico già in tempi precedenti.

Il termine “Tanztheater” indica generalmente una diramazione della danza moderna e, in particolare, del filone artistico della danza espressionista tedesca (*Ausdruckstanz*) dei primi anni del Novecento. Nonostante delinei una corrente artistica precisa, il concetto di danza espressionista tedesca non esclude in sé la presenza contemporanea del diverso: teatro rituale-religioso, allestimenti corali di massa, teatro di lotta politica e di impegno sociale, teatro in maschera e danze macabre (Schlicher 1989, 17). L'impossibilità di tracciare dei confini precisi intorno alla definizione del teatro-danza, mette in luce il suo carattere pluridimensionale: in esso, infatti, si incontrano elementi propri della nascente danza moderna, della danza libera e del mimo.

La prima formulazione di un connubio tra i vari elementi di queste discipline è stata ad opera del maestro e coreografo ungherese Rudolf Laban.

Rudolf Laban de Varalja, meglio conosciuto come Rudolf Laban, nasce a Bratislava (Ungheria) nel 1879. Suo padre, un ufficiale dell'esercito, voleva che il figlio seguisse le sue orme: ancora molto giovane si iscrive dunque alla scuola militare, ma, dopo un breve periodo, si rende conto di voler intraprendere la strada artistica e all'età di ventun anni decide di andare a studiare a Parigi.

Gli studi artistici nella capitale francese coprono il periodo dal 1900 al 1907: qui frequenta l'École de Beaux-Arts e riceve una formazione eclettica in teatro, poesia, musica. Lo studio della danza arriverà in un momento successivo: Laban vi accede attraverso prime incursioni nel mondo del folklore e della danza esotica (Thornton 1974).

Il mondo della danza è caratterizzato in questo periodo da numerosi cambiamenti: la ricerca è orientata verso la liberazione dai vincoli disciplinari, caratteristici della forma accademica, e dalle convenzioni del costume sociale e verso la scoperta delle leggi naturali del movimento. In questo clima di nuova coscienza fisica, radicata nella "cultura del corpo" (*Körperkultur*), Laban entra in contatto con le teorie estetiche di Georg Fuchs, erede diretto di Nietzsche, secondo cui la danza, intesa come movimento ritmico del corpo nello spazio, rappresenta l'esperienza concreta dell'armonia cosmica che regola l'universo. La danza è un'arte generata dall'impulso dionisiaco, dall'abbandono orgiastico all'indistinto originario, dalla possibilità di perdersi nel tutto (Pontremoli 2006, 67).

Nel 1910 Laban si trasferisce nella città di Monaco, dove fonda la sua prima compagnia e la sua prima scuola di danza. Inizialmente mosso dal desiderio di liberare la danza da tutte le influenze artistiche esterne ad essa e, in particolare quelle della musica e del teatro, il coreografo ungherese elabora il concetto di "danza libera" o "assoluta". Ciò significa che i mezzi di espressione fondamentali per la danza dovevano essere ricavati dal ritmo del movimento corporeo e dalle sue componenti spaziali e dinamiche. L'associazione con le altre arti poteva avvenire soltanto nel momento in cui la danza avesse iniziato a concepirsi come indipendente: grazie a tale riconoscimento, diventava possibile la relazione autentica tra parola, danza e suono, relazione radicata nei poteri espressivi autonomi delle rispettive arti (Maletic 1987, 6). Di conseguenza, a differenza del *Wort-Ton-Drama* wagneriano (parola-suono-dramma), il *Tanz-Ton-Wort* (danza-suono-parola) elaborato da Laban non è il risultato della fusione di elementi esteticamente eterogenei, ma coincide piuttosto con la loro più semplice forma di sintesi, fondata sulla forza espressiva e non soltanto rappresentativa del gesto, del suono e della parola intrinsecamente uniti tra loro (Franco 2020, 43).

Nel 1913, Laban apre la sede estiva dell'Atelier Rudolf v. Laban-Váralja presso la comunità alternativa di Monte Verità, ad Ascona, su invito dei suoi fondatori Ida Hofmann e Henri Oedenkoven (Franco 2020, 43). L'insegnamento di Laban durante questi laboratori era caratterizzato dall'esigenza di ricondurre la creazione artistica

all'esperienza quotidiana dei partecipanti. I due obiettivi principali dell'insegnamento consistevano, da un lato, nell'attenzione all'individuo che, grazie alla danza, poteva maturare la sua capacità espressiva personale attraverso il movimento libero e naturale del corpo; dall'altro lato, erano rivolti verso la dimensione comunitaria dell'evento coreografico, considerato momento di incontro di uomini liberi che, superando la propria individualità, si uniscono alla coralità che li trascende (Thornton 1971, 4).

Più precisamente, l'offerta formativa della "Scuola delle Arti" di Ascona si articolava in tre momenti: l'insegnamento della tecnica attraverso esercizi per il corpo, esercizi vocali, strumentali e di parola; l'esperienza e la pratica delle arti, sia individualmente sia in gruppo; la fase compositiva danzata (Maletic 1987, 7).

Negli anni appena successivi lo scoppio della Grande Guerra, Laban si trova in Svizzera e vi rimane fino al termine del conflitto. Durante la permanenza a Zurigo, il suo vivo interesse per la forza espressiva del movimento e della danza lo portano ad approfondire quelli che saranno i temi fondanti della sua filosofia della danza: la dinamicità del ritmo, la struttura spaziale e armonica del movimento (Maletic 1987, 7).

Gli anni di Monte Verità

Il periodo di fioritura delle idee di Rudolf Laban sul movimento e sulla danza corrisponde agli anni di permanenza presso la comunità svizzera di Monte Verità, dal 1911 al 1914 (Maletic 1987, 6).

In questi anni appena precedenti lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, nasce in Germania il movimento definito *Lebensreform* ("riforma della vita"), intenzionato a riportare l'essere umano, investito dalla corrente della Seconda Rivoluzione Industriale e dall'avvento delle prime tecnologie, a uno stile di vita più naturale e semplice (Bollmann 2019, 195). Superata la crisi economica di fine Ottocento, indicata con l'espressione di "Grande Depressione", lo sviluppo produttivo riprende impetuoso e si sussegue una serie di profondi processi di trasformazione, in particolare in ambito scientifico, tecnologico e industriale, che modificheranno il complesso dei rapporti sociali e di produzione. Gli aspetti che maggiormente colpiscono i sostenitori della *Lebensreform* sono i cambiamenti legati ai nuovi metodi di produzione nelle fabbriche, caratterizzati dalla parcellizzazione del lavoro, e la trasformazione del mercato, sempre più indirizzato verso la produzione di massa. Ciò comportava un radicale cambiamento dello stile di vita, rivolto via via verso l'omologazione e l'appiattimento dell'individuo. Hugo Ball descrive il clima che si stava creando in quegli anni con lo slogan "Technology versus myth": la macchina, messa in movimento attraverso lo strumento tecnologico, aveva le parvenze di uno spettro e cercava di imitare maldestramente la vita dell'uomo, privata del suo ritmo naturale a causa della sistematizzazione del lavoro. La *Lebensreform* offriva un'alternativa: la rinascita della *physis* vista alla luce del mondo antico, connessa al movimento e a una rinnovata sacralità (Ball 1996, 4).

Una delle risposte culturali e sociali ai cambiamenti economici e socioculturali di inizio Novecento, influenzata dalle idee portanti della *Lebensreform*, è rappresentata dalla comunità svizzera di monte Monescia, ribattezzato successivamente “Monte Verità” dai suoi fondatori Henri Oedenkoven, giovane belga proveniente da una famiglia di industriali olandesi, Ida Hofmann, pianista e pedagoga tedesca, e i due fratelli Gusto Karl Gräser.

Nel tentativo di allontanamento dal processo di industrializzazione e dalle autorità, nasce dunque una comunità basata su un’economia comunitaria e un’utopia condivisa di stampo anarchico, senza gerarchie, nel rispetto delle risorse e della natura. Tuttavia, a differenza delle forme preindustriali dell’economia e della convivenza, la comunità di Monte Verità aveva come obiettivo la fusione tra una vita vissuta individualisticamente, come la società industriale proclamava, e una vita comunitaria, vicina alla natura e basata sulla condivisione di beni e ideali (Bollmann 2019, 38-39).

Ben presto il nucleo iniziale costituito dai fondatori si amplia e la comunità diventa un punto di riferimento per tutti coloro che condividevano gli ideali della riforma, in particolare teosofi, filosofi e anarchici. Vestiti con indumenti essenziali e con i capelli lunghi, vivevano in spartane capanne in legno e si dedicavano alla cura dei giardini e al lavoro nei campi. Adottavano un’alimentazione vegetariano-vegana, escludendo completamente i cibi animali. Dal punto di vista spirituale, adoravano la natura, predicandone la purezza e interpretandola simbolicamente come l’opera d’arte ultima. La loro organizzazione sociale era basata su un sistema cooperativo, attraverso il quale si impegnavano ad ottenere l’emancipazione della donna, l’autocritica, nuovi modi di coltivare la mente e lo spirito e l’unità di corpo e anima. I membri della comunità si definivano “ricercatori della verità”: non riconoscendosi più né negli ideali capitalistici né in quelli comunisti, essi erano alla ricerca di una terza via adatta all’uomo nuovo”, paragonabile a un ricercatore della verità¹. Dall’analisi dell’organizzazione della vita e dell’impulso naturista e spiritualista proprio dei membri della comunità, risultano evidenti i legami presenti tra Monte Verità e la Società Teosofica. Per comprendere appieno l’influenza teosofica esercitata all’interno della comunità occorre risalire al 1889, anno in cui Alfredo Pioda, in quel periodo presidente della Società Teosofica di Milano, decide di fondare un convento laico sulla collina Monescia di Ascona e la compra. Insieme ad Alfredo Pioda, intraprendono questo progetto anche la contessa Wachtmeister e Franz Hartmann, rispettivamente l’una seguace l’altro segretario personale di Helena Blavatsky, fondatrice della Società Teosofica Internazionale. Nata a New York nel 1875, la Società Teosofica Internazionale si poneva come obiettivo la

¹ Secondo quanto riferito nel video introduttivo a Monte Verità “Piccole verità dal Monte – Questo è il luogo”, a cura di Nicoletta Mongini, reperibile online sul sito della Fondazione Monte Verità. <https://www.youtube.com/watch?v=aOzujtrSF9E> [consultato il 11/05/2021].

fratellanza universale, senza distinzione di sesso, casta, colore o religione. Tuttavia, Pioda non riuscirà a portare a compimento il suo progetto a causa di alcune problematiche sorte all'interno del Partito Liberale, di cui lo stesso Pioda era membro. Negli anni tra Ottocento e Novecento, dunque, il presidente della Società Teosofica milanese vende la collina Monescia a Henri Oedenkoven e Ida Hofmann, i quali saranno profondamente influenzati dagli ideali teosofici e li trasmetteranno all'interno della comunità².

A contatto con le bellezze del paesaggio svizzero, conducendo una vita semplice e scandita dai ritmi della natura, Laban e i suoi allievi danno vita alla danza libera, espressione diretta di anime individuali e collettive incarnate in corpi pensanti in movimento. Durante il periodo in Svizzera, Laban dirige la "Scuola delle Arti", incentrata sull'insegnamento delle arti dello spettacolo e basata sull'idea che la radice dell'opera d'arte si trovi nell'unità delle forze espressive naturali dell'uomo, rappresentate dalla triade danza-suono-parola. ". . . opere d'arte che affondano le loro radici nell'unità di quelle forze espressive date all'uomo in modo naturale - senza l'ausilio di materiali extra-umani - nella triade della parola-danza-suono" (Maletic 1987, 7). L'unità delle forze espressive dell'individuo si riflette di conseguenza nella concezione di quest'ultimo come totalità, rappresentata dalla relazione armonica tra le componenti fisica, psichica e spirituale. La notazione del movimento, dunque, non rappresenta unicamente gli aspetti tecnici descritti attraverso i segni, ma sottende anche una serie di elementi simbolici.

La danza, in quanto forma d'arte, nonostante posseda un valore estetico proprio, tuttavia, secondo il maestro ungherese, costituisce al tempo stesso un'esperienza di grande valore antropologico e sociale. Nel primo caso egli parla di *Tanztheater*, disciplina propria dell'artista professionista, destinata ad essere eseguita davanti a un pubblico e di cui studiano e ricercano i principi e le condizioni di possibilità; nel secondo caso, con l'idea di *Tanztempel*, si confronta con le potenzialità sociali, pedagogiche e comunitarie della danza, un'esperienza di conoscenza di sé attraverso la relazione, alla portata di ogni uomo (Pontremoli 2006, 70).

Evoluzione del Tanztheater. La Folkwang Hochschule di Kurt Jooss

Insieme a Mary Wigman, una delle maggiori esponenti della danza espressionista tedesca degli anni Venti, Kurt Jooss è considerato uno degli allievi prediletti di Rudolf Laban.

² Secondo le informazioni fornite nel video "Piccole verità dal Monte – L'ispirazione teosofica di Monte Verità, a cura di Andrea Biasca-Caroni, Rappresentante Presidenziale della Società Teosofica Svizzera, reperibile online sul sito della Fondazione Monte Verità. <https://www.youtube.com/watch?v=O3cm3JDdYbI> [Ultima consultazione: 11.05.2021].

Dopo aver studiato come membro della compagnia di Laban a Stoccarda, Mannheim e Amburgo negli anni 1922-23, nel 1924 Jooss inizia a lavorare come coreografo stabile al Teatro di Monaco. In seguito, nel 1927, assume l'incarico di direttore della sezione dedicata alla danza presso la Folkwang Hochschule di Essen, unendo l'attività di coreografo a quella di insegnante. Presso la scuola di Essen, Jooss sviluppa, insieme al collega e danzatore Sigmud Leeder, il metodo pedagogico "Jooss-Leeder", comprendente anche la "Kinetographie" elaborata da Laban (Morselli 2019, 1-3). Discostandosi da una qualità di movimento puramente espressiva, tipicamente attribuita a Wigman, Jooss e Leeder propongono l'insegnamento di una danza che fonda insieme la tecnica classica e la potenza espressiva del gesto. I due maestri formulano dunque una tecnica in cui l'accademismo, purificato da ogni cliché estetizzante, funga soltanto da base, eliminando sovrastrutture virtuosistiche, a favore di una danza edificata drammaturgicamente, in grado di dare un'importanza maggiore alla funzione comunicativa (Camponero 2020).

La presenza dell'elemento drammaturgico permette di sottolineare l'importanza che iniziavano ad assumere il ruolo del gesto e la tecnica teatrale nel linguaggio della danza moderna.

Il tentativo di Jooss, infatti, consisteva nel conciliare le regole fondamentali del balletto con lo spirito libero dei rivoluzionari della danza, unendo la libera espressione creativa alla padronanza di una forma precisa. Insieme alla formazione per i danzatori, la Folkwang Hochschule di Essen proponeva anche lo studio di altre arti tra cui l'opera, la musica, il teatro, la scultura, la pittura, la fotografia, il design: tale contaminazione artistica ebbe un'importante influenza sulla danzatrice tedesca Pina Bausch, influenza che si rifletterà in seguito nel suo lavoro di coreografa.

Il metodo di Pina Bausch

Dopo aver già ballato nella scuola di danza di Solingen, la futura danzatrice e coreografa tedesca Pina Bausch, inizia a studiare danza con Kurt Jooss alla sua Folkwang Hochschule, all'età di quattordici anni. La frequentazione della scuola di Jooss segna un passaggio fondamentale, in quanto, oltre a insegnarle la tecnica della danza classica, questo periodo permette alla danzatrice di acquisire una formazione poliedrica e tecnicamente orientata (Schlicher 1989, 165).

Altro periodo fondamentale per comprendere gli sviluppi successivi del Tanztheater fino alla formulazione elaborata da Bausch, è rappresentato dai due anni di soggiorno e studio alla Juilliard School di New York, dal 1958 al 1960.

Qui Pina Bausch entra in contatto con le tecniche di danza moderna sviluppate da Martha Graham e José Limón. Una delle maggiori influenze è rappresentata anche da Antony Tudor, uno dei principali maestri della Juilliard e direttore del Metropolitan Ballet Theater negli anni 1961-62. Tudor trasmette a Bausch il suo stile fortemente

psicologico, in cui predomina la presenza del gesto emotivo come base per la costruzione del personaggio (Climehanga 2013, 112). La tecnica Graham, invece, permette alla danzatrice di sperimentare l'importanza della relazione tra corpo in movimento, peso e forza di gravità, attraverso lo studio dei movimenti di contrazione (*contraction*) e rilascio o rilassamento (*release*) (Franco, 2003).

La New York degli anni Sessanta offre alla danzatrice una fonte di arricchimento su più fronti. Si respira in quel periodo un clima di grandi cambiamenti sia a livello artistico sia a livello sociale e culturale. Nel mondo della danza il lavoro di George Balanchine stava rivoluzionando il balletto classico attraverso una ricerca del movimento più astratta, volta ad abbandonare la struttura narrativa propria della danza classica, e adottando come tecnica una giustapposizione drammatica degli elementi formali. La danza moderna, invece, stava subendo ulteriori sviluppi grazie al danzatore Merce Cunningham: come Balanchine, anche Cunningham si avvicina al valore delle forme pure del movimento, allontanandosi dai temi mitici e dal contesto emotivo, ancora presenti nella tecnica moderna della Graham (Climehanga 2013, 2-3).

Insieme alle altre arti, anche l'ambiente del teatro stava vivendo un periodo di profondi cambiamenti, in particolare con l'esperienza del Living Theater, compagnia teatrale sperimentale fondata a New York nel 1947 dall'attrice statunitense Judith Malina e dal pittore e poeta Julian Beck, esponente dell'espressionismo astratto statunitense. A partire dagli anni Sessanta, Malina e Beck si avvicinano al pensiero e all'opera del drammaturgo, attore e poeta Antonin Artaud, vissuto nel periodo della Francia surrealista: i due artisti americani hanno occasione di leggere l'opera artaudiana *Il teatro e il suo doppio*. In questo testo l'autore teorizza il suo "teatro della crudeltà", secondo cui la funzione fondamentale della scena consiste nell'esorcizzare la violenza reale per mezzo della violenza teatrale (Schlicher 1989, 199; Artaud 1964). Durante il suo soggiorno in America, Pina Bausch ha la possibilità di partecipare alla visione di alcuni spettacoli del Living Theater, sperimentandone gli elementi di rinnovamento rispetto alla drammaturgia tradizionale e, in modo particolare, l'attenzione posta da tali spettacoli sull'atto performativo, inteso come momento in cui l'attore si presenta sulla scena a tutto tondo, come attore e come essere umano, sfondando le strutture tradizionali. Influenzata da tale contesto artistico, Pina Bausch riprenderà nei suoi lavori il tema della ripresentazione della vita in scena: *ri-fare la vita* è formula di Artaud e indica l'espressione di una rigorosa pienezza di realtà (Ruffini 2012, 188).

Due anni dopo la sua partenza per New York, Kurt Jooss le chiede di tornare a Essen, per ricoprire il ruolo di danzatrice solista del Folkwang Ballet, ora ribattezzato Folkwang Tanzstudio. Avendo bisogno di nuovi pezzi per la sua compagnia, Jooss incarica Pina di comporre le sue prime coreografie affidandole la totale autonomia. Nel 1972 la danzatrice è invitata a comporre la coreografia dello spettacolo *Tannhäuser Bacchanal* per la Wuppertal Opera Company. L'anno successivo, il direttore del Wuppertal Theater

le chiede di assumere il ruolo di direttrice del Wuppertal Ballet, rinominato successivamente Tanztheater Wuppertal.

Le opere composte negli anni Settanta sono caratterizzate dalla collaborazione con il designer e sceneggiatore Rolf Borzik. Le idee artistiche di Borzik condivise da Bausch, basate sulla vicinanza alla realtà e sull'esigenza di lasciare spazio all'essenziale, miravano ad attirare lo sguardo sull'intensità delle azioni. Il culmine espressivo di tali concezioni scenografico-artistiche è rappresentato dalla pièce *Le Sacre du Printemps* (1975), in cui il palco risulta spogliato di ogni elemento, eccetto uno spesso strato di torba scura. Anche l'abbigliamento dei danzatori è ridotto all'essenziale: gli uomini indossano semplici pantaloni neri, e le donne tuniche corte e diafane. La coreografia segue le due direzioni fondamentali intraprese dal lavoro di collaborazione con Borzik: da un lato l'utilizzo in scena di elementi naturali, dall'altro lato i riferimenti alla vita quotidiana attraverso l'espressività del gesto³.

I pezzi creati in questi anni stavano dando vita a un nuovo genere di danza: sebbene il termine "Tanztheater" fosse già stato coniato precedentemente da Rudolf Laban e ripreso successivamente da Kurt Jooss, con Pina Bausch esso assume un nuovo significato, designando per la prima volta un vero e proprio genere di danza indipendente, caratterizzato non solo dalla fusione organica di elementi propri del teatro, dell'opera musicale e della danza, ma soprattutto dall'applicazione di un nuovo metodo durante la fase di creazione dei pezzi.

È possibile ripercorrere la sottile differenza metodologica e compositiva che caratterizza il passaggio dal Tanztheater labaniano al Tanztheater di Wuppertal attraverso il confronto tra due opere coreografiche di Bausch, *Le Sacre du Printemps* presentata la prima volta nel 1975, e *Blaubart*, di poco successiva (1977).

Il periodo di creazione de *Le Sacre*, è segnato dalla ripresa di alcune delle tematiche dominanti all'interno della comunità utopico-artistica di Monte Verità, frequentata nei primi anni del Novecento dal maestro Rudolf Laban: in modo particolare, emergono negli spettacoli la ricerca di un ritorno ad un contatto autentico con la natura, il tema del conflitto, le danze corali. Dal punto di vista compositivo, il processo di creazione della coreografia segue ancora la struttura consueta del balletto sia classico che moderno. In altre parole, si basa ancora principalmente sull'importanza dello schema coreografico costituito da una precisa sequenza di movimenti. Questo primo momento è fortemente influenzato dalla tecnica del maestro Kurt Jooss, il quale aveva come obiettivo l'insegnamento di una danza che potesse fungere da cerniera tra il balletto classico e la danza libera, fondendo insieme elementi dell'uno e dell'altra. La pièce del 1975 è infatti dominata prevalentemente da partiture coreografiche basate su parametri precostituiti,

³ I riferimenti alla vita di Rolf Borzik sono reperibili alla pagina web della Fondazione Pina Bausch, sotto la voce "Rolf Borzik". <https://www.pinabausch.org/en/pina/rolf-borzik> (Ultimo accesso: 11.05.2021).

e solo a tratti è possibile individuare alcune variazioni individuali. Per quanto riguarda la struttura narrativa, ne *Le Sacre du Printemps* Pina Bausch segue l'andamento originale dettato dal libretto dell'opera di Stravinskij: "l'aspetto più importante per me era capire l'intento di Stravinskij. Ne *Le Sacre du Printemps* non c'è niente da aggiungere a quello che c'è già. C'è una giovane ragazza, e quella ragazza danza, tutta sola, fino alla morte" (Bentivoglio 1986, 155). Quest'opera coreografica può essere dunque inserita ancora in un contesto di "danza pura" (Smith 1984, 188) e il ricorso agli elementi propri del teatro e dell'opera non si discosta dalla sperimentazione già effettuata da Laban e da Jooss, i quali restano legati all'idea di una contaminazione artistica che mantenga intatte le caratteristiche, tecniche ed espressive, proprie di ciascuna forma espressiva.

La vera e propria svolta per il Tanztheater, avviene con la presentazione di *Blaubart* nell'anno 1977.

All'apertura del sipario compaiono sulla scena due figure, un uomo con indosso un abito elegante nero e una camicia leggermente sbottonata, e una donna, vestita di un sottile abito rosso chiaro, i capelli lunghi neri lasciati ricadere sciolti sulle spalle scoperte. L'uomo rappresenta Barbablù, celebre protagonista dell'omonima favola di Charles Perrault; la donna, invece, interpreta Judith, l'ultima delle mogli del personaggio. La scena si svolge in una stanza dalle pareti bianche un po' logore; il pavimento è ricoperto di foglie secche. Pina Bausch decide di utilizzare la musica dell'opera di Béla Bartók, su libretto scritto da Béla Balázs, rappresentata per la prima volta a Budapest il 24 maggio 1918. Nonostante la coreografa si affidi ad un'opera completa per accompagnare i movimenti dei danzatori, la musica viene completamente riadattata alla composizione: il danzatore interprete di Barbablù, infatti, assume il controllo del magnetofono posizionato su un carrello posto sul lato destro del palcoscenico, manipolando il flusso musicale, decidendo quando farlo procedere e quando farlo tornare indietro. In tal modo, il meccanismo di interruzioni e riprese continue della musica ne comporta una percezione frammentata e fa sì che lo spettacolo risulti molto più lungo rispetto all'opera del compositore ungherese. Pina Bausch abbandona l'opera musicale chiusa e procede di pari passo col distacco da una drammaturgia orientata sull'azione (Lo Iacono 2012, 131). Osservando alcuni degli aspetti simbolici legati alla presenza dei corpi nello spazio, inoltre, è interessante considerare il ruolo centrale rivestito dai capelli delle danzatrici⁴ e dai costumi di scena. I capelli lunghi delle figure femminili svolgono una duplice funzione: da un lato servono ad accarezzare delicatamente il corpo maschile, dall'altro

⁴ Appare interessante anche il raffronto tra quanto scrive Eric R. Dodds a proposito del "portamento

della testa nell'estasi dionisiaca" e l'uso che la coreografa tedesca – e molto successivo teatrodanza

bauschiano – fa del capo e dei capelli nelle sue danze. Cfr. E. R. Dodds 1951. (E. R. Dodds 2009, 333).

sono utilizzati come fruste, rivolti verso l'uomo impassibile di fronte alla richiesta d'amore. Le folte chiome riversate in avanti coprono i volti delle danzatrici e, nei momenti in cui vengono manipolati, sembrano rappresentare fili di stoffa pronti ad esser cuciti insieme in un nuovo vestito. I lunghi abiti vecchi e consunti indossati dalle danzatrici, poi, sembrano prefigurare gli abiti donati loro da Barbablù prima di ucciderle e, in tal senso, sembrano imprigionare i corpi delle fanciulle. Gli stessi abiti saranno utilizzati verso la fine dello spettacolo per ricoprire il corpo di "Judith". Dall'altro lato, gli indumenti maschili, sobri e omogenei, risultano anonimi fino al momento in cui i danzatori non se ne liberano, presentando i loro corpi seminudi agli spettatori, mostrando la muscolatura e le parti virili, quasi come se fossero ad un concorso di bellezza.

Dal punto di vista compositivo si possono individuare, dunque, in Blaubart alcune caratteristiche proprie del nuovo Tanztheater, in particolare: l'unione della danza all'esecuzione di movimenti e gestualità provenienti dal quotidiano; l'uso ripetuto della voce, seppur non necessariamente articolata in parole o frasi; l'uso di oggetti e di elementi naturali sulla scena, come per esempio il magnetofono o le foglie secche; infine, il distacco da una linea narrativa precisa e la trasfigurazione simbolica degli elementi corporei sulla scena. Con questa pièce, inoltre, Pina Bausch sviluppa il nuovo metodo del suo processo creativo, già intrapresa in fase embrionale nella creazione del *Macbeth* per il teatro di Bochum (Bentivoglio 1982, 23-30).

Il primo passo verso il cambiamento è determinato dall'utilizzo di un procedimento basato sullo scambio di domande e risposte: abbandonando l'andamento verticale secondo cui la coreografa scrive la coreografia e la propone ai danzatori-esecutori, Pina Bausch si serve qui della dinamica del dialogo (Giambrone, Carbone 2008). La coreografa tedesca poneva questioni su alcune tematiche precise e, dopo aver interrogato i danzatori sul loro vissuto personale, riceveva, rielaborava e ricomponeva le risposte tradotte in movimento dai componenti della compagnia. Ciò comportava un totale coinvolgimento dei danzatori nel processo di creazione dell'opera. Durante le prove, i danzatori cercavano di plasmare le loro esperienze e di tradurle in movimenti, gesti, suoni, parole: tutti questi elementi venivano poi ricontestualizzati e riorganizzati da Bausch, fino al raggiungimento del pezzo finale (O'Mahony 2002, 225). In ogni lavoro di creazione, l'obiettivo ultimo non era quello di mettere in scena una rappresentazione di un sentimento, di un'emozione, in generale di un vissuto dell'esperienza personale, così come poteva accadere nel teatro tradizionale, bensì il vero obiettivo consisteva nel ri-presentare quello stesso vissuto ritraducendolo in un linguaggio peculiare, il linguaggio artistico.

Un filo sottile: il dialogo costante tra Rudolf Laban e Pina Bausch

Nonostante le novità compositive e metodologiche apportate da Bausch all'originaria danza libera di Laban, è possibile individuare un filo rosso che mantiene un legame costante nel lavoro dei due maestri.

Da una prospettiva unicamente storica, il punto di raccordo è rappresentato dalla figura di Kurt Jooss. Tuttavia, osservando con maggiore attenzione l'azione artistica dei due coreografi e maestri, si può cogliere la presenza di un atteggiamento e di uno spirito comuni, basati sulla ricerca di un significato proprio del movimento. Tale ricerca approda a due punti principali: l'idea che il movimento e la danza corrispondano ad un linguaggio preciso e autonomo, e l'importanza del ruolo dell'arte del movimento a livello sociale e culturale.

Per quanto concerne il primo punto, Laban dedica un'intera sezione alla descrizione del linguaggio delle tribù primitive, soffermandosi in particolare sull'importanza che queste attribuivano al battito ritmico dei tamburi, utilizzato come base su cui costruire un sistema telegrafico di comunicazione (Laban 1999, 84). Laban osserva che il ritmo sembra rivestire il ruolo di un linguaggio a sé stante e sembra trasmettere significati pur senza l'uso di parole. Il maestro ungherese aggiunge ancora una considerazione sulla ricezione di questi ritmi: la ricezione era sempre accompagnata dalla visione del movimento del suonatore e, grazie alla visualizzazione di questo tipo di gestualità, una sorta di danza, l'interlocutore era in grado di comprendere il messaggio. L'insieme costituito, da un lato, dalla composizione del messaggio, possibile grazie al legame tra movimento e ritmo, e, dall'altro lato, dalla sensibilità dell'interlocutore nell'osservazione del movimento, permetteva la formazione di un sistema di azioni simboliche dal carattere evocativo, una vera e propria danza, ciò che Laban definisce un "modo del silenzio" (Laban 1999, 89).

Similmente, Bausch riprende la concezione della danza come forma di linguaggio che sopraggiunge nei momenti della vita in cui ci si sente sperduti, disorientati e si rimane senza parole⁵: le sequenze e i flussi di movimento intervengono a colmare quel vuoto causato dall'incapacità di esprimersi verbalmente, creando le frasi di un discorso altrimenti inesprimibile. Nel momento in cui subentra la dimensione simbolica, lo spostamento del corpo nello spazio non rimane al livello del semplice moto, bensì assume le caratteristiche del movimento e, precisamente, del movimento danzato, generando una distinzione netta tra imitazione del gesto e azione simbolica (Laban 1999, 90). Tale concezione del movimento e della danza sottende una visione del corpo di tipo pluridimensionale, elemento presente tanto nella danza libera di Laban quanto nel Tanztheater di Bausch: a comunicare non è tanto uno "spirito" astratto proveniente

⁵ Dal discorso di Pina Bausch per la Laurea ad honorem conferitale dall'Università di Bologna il 25 novembre 1999. (Morselli 2019, 200 e ss).

dall'interiorità umana come se fosse un elemento separato dalla corporeità, bensì è il corpo stesso a parlare, in qualità di insieme organico di corpo fisico, psiche e anima. Il corpo umano consiste dunque in una sintesi organica, il cui plurilinguismo, nella sua complessità e talvolta anche nella sua auto-costrizione, rappresenta il motore della partitura coreografica. In altri termini, il movimento non è considerato come fine a se stesso: i gesti dei danzatori non degenerano mai in una semplicistica celebrazione della bellezza fisica. Il movimento è una manifestazione di ciò che si muove, in tutte le sue forme, sia che si tratti di "pensiero", di "sentimento" o di "stimolo fisico" (Kirchman 2013, 292): il movimento e la danza come trasfigurazione di una messa a nudo, il rivestimento simbolico dell'*Io intimo* della persona (Endicott 2017, 21-22). Di conseguenza, nel tentativo di dar voce alla complessità di quell'intimità profonda, la coreografa di Wuppertal insiste sulla molteplicità delle sfumature del corpo, sempre alla ricerca di forme e canali di espressione imprevedibili. Lo schema semplicistico di stimolo e reazione, così come la presenza di un equilibrio statico tra contenuto e forma, non è compatibile con il suo metodo di lavoro. Rendere visibile l'invisibile è l'inizio e la fine della sua estetica del movimento (Kirchman 2013, 293): attraverso la combinazione di danza, gesto, canto, parola, i diversi impulsi provenienti dall'interiorità dei danzatori (sentimento, pensiero, volontà) vengono portati alla luce fino al raggiungimento di una forma di *ri-presentazione dell'io* in linguaggio artistico.

Il secondo punto è strettamente legato alle considerazioni sulla corporeità, in quanto il corpo rappresenta lo strumento attraverso cui il danzatore comunica ed entra in contatto con la realtà circostante. Riprendendo la distinzione tra imitazioni e azioni simboliche, Laban sottolinea la capacità di queste ultime di suscitare reazioni profonde in chi ne fa esperienza, sia attivamente che passivamente (Laban 1999, 90). In particolare, dall'osservazione dei movimenti del danzatore, lo spettatore è in grado di derivare la propria esperienza, distillando a suo modo il materiale proposto e interpretandolo secondo il proprio sentire. Il danzatore-attore, dunque, attraverso la comunicazione di determinati significati e la produzione di reazioni nello spettatore, grazie alla potenza del movimento, è in grado di agire all'interno del contesto sociale e culturale in cui si trova.

Come Laban, così anche Pina Bausch attribuiva alla danza una potenza singolare, in grado di lasciare tracce profonde nella realtà. La frase significativa di Pasolini, "gettiamo il nostro corpo nella lotta", è stata considerata come l'autentico programma del Tanztheater e molti di coloro che provenivano dall'ambiente culturale della Germania degli anni Settanta erano attratti da tale prospettiva. "Il discorso dei corpi" era uno degli slogan contemporanei con cui l'estetica di Pina Bausch era ricondotta unicamente ad un atteggiamento artisticamente articolato nella lotta contro le strutture gerarchiche. Il corpo doveva simboleggiare soprattutto l'oppressione del corpo della donna in un mondo dominato dalla figura maschile ed esprimere una sensualità ritrovata in opposizione ai costumi oppressivi di una comunità gerarchica e dominata dalla tecnica

(Kirchman 2013, 288-289). Tuttavia, osservando con maggiore attenzione l'attività artistica del Tanztheater, è possibile notare come questa non consista unicamente in una denuncia socio-politica. Ciò che sta più a cuore a Bausch, così come si riscontra in Laban, è la ricerca della dimensione totale del danzatore: il corpo in scena rende possibile un particolare tipo di conoscenza (la conoscenza che passa attraverso quelle "intenzioni" del sentimento, della gioia, dell'angoscia, del timore, del desiderio, del dubbio, della tensione religiosa, del giudizio e così via) a cui la speculazione fenomenologica ha rivendicato la dignità di una peculiare "apertura di conoscenza", di una originale produzione di significati non riducibili a sfumature o ad attributi di precedenti predicati, e che si esprimono in tutto lo spettro degli atteggiamenti attraverso cui il corpo trascende la pura dimensione biologica in tutta l'articolazione del suo linguaggio (Cascetta 1983, 140). Di conseguenza, nelle opere coreografiche di Pina Bausch emerge la possibilità del corpo di costituirsi in una simbolicità: ogni umana modalità del corporeo dà luogo ad una unità espressiva portatrice di un senso primario e, in questo, di un significato secondario, più profondo, ultimamente costitutivo (Melchiorre 1987, 43).

In conclusione, è possibile evidenziare l'esigenza, condivisa da Laban e Bausch, di trovare una peculiare forma di linguaggio che possa dar voce all'essere umano nella sua interezza e, ad un tempo, a cui possa essere attribuita una potenza comunicativa unica, profondamente connessa alla potenza propria della dimensione simbolica dell'uomo.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, A. 1964. *Le Théâtre et son double*. Paris: Editions Gallimard.
- BALL, H. 1996. *Flight Out of Time: A Dada Diary*. Los Angeles: University of California Press, Los Angeles.
- BAUSCH, P. (1999). "Discorso per la Laurea ad honorem dell'Università di Bologna." In v. Morselli (ed.). *La danza e la sua storia - Volume III. Rivoluzioni ed evoluzioni nel XX secolo. Valenze culturali, sociali ed estetiche dell'arte della danza in Occidente*. Roma: Dino Audino Editore.
- BENTIVOLGIO, L. 1991. *Il Teatro di Pina Bausch*. Milano: Ubulibri.
- BIASCA-CARONI, A. 2020. "Piccole verità dal Monte – L'ispirazione teosofica di Monte Verità." <<https://www.youtube.com/watch?v=nIQTjw6Ft-M>> [ultima consultazione: 11.05.2021].
- BOLLMAN, S. 2019. *Monte Verità. 1900. Il primo sogno di una vita alternativa*. Torino: EDT.
- CAMPONERO, F. 2020. "Kurt Jooss e l'Espressionismo tedesco." *Informadanza*. <<http://www.informadanza.com/blog/2020/04/09/kurt-jooss-e-lespressionismo-tedesco/>> [ultima consultazione: 11.05.2021].
- CASCETTA, A. 1983. "La sfida del corpo sulla scena teatrale." In A. Cascetta, V. Melchiorre (eds.). *Il corpo in scena*. Milano: Vita e Pensiero.
- CLIMENHAGA, R. 2013. *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. New York: Routledge.
- DODDS, E. 1951. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- ENDICOTT, J. 2017. *Con Pina Bausch*. Milano: Jaca book.
- FRANCO, S. 2003. *Martha Graham*. Palermo: l'Epos.

- FRANCO, S. 2020. "Armonia in movimento. La genesi della danza libera di Rudolf Laban e le teorie musicali e pittoriche del suo tempo." *Comparative Studies in Modernism* 16/1.
- GIAMBRONE, R., CARBONE, F. 2008. *Pina Bausch. Le coreografie del viaggio*. Macerata: Ephemeria.
- KIRCHMAN, K. 2013. "The totality of the body". In R. Climenhaga (ed.). *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. New York: Routledge.
- LABAN, R. 1999. *L'arte del movimento*. In E. Casini Ropa, S. Salvagno (eds.). Trad. it. di S. Salvagno. Macerata: Ephemeria.
- LO IACONO, C. 2012. *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch. Un'antologia ragionata di testi*. Roma: Dino Audino Editore.
- MALETIC, V. 1987. *Body, Space, Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlino: Walter de Gruyter & Co.
- MELCHIORRE, V. 1987. *Corpo e persona*. Genova: Marietti.
- MONGINI, N. 2020. "Piccole verità dal Monte – Questo è il luogo". <<https://www.youtube.com/watch?v=aOzujtr5F9E>> [ultima consultazione: 11.05.2021].
- MORSELLI, V. 2019. *La danza e la sua storia – Volume III. Rivoluzioni ed evoluzioni nel XX secolo. Valenze culturali, sociali ed estetiche dell'arte della danza in Occidente*. Roma: Dino Audino Editore.
- O'MAHONY, J. 2013. "Dancing in the dark". In R. Climenhaga (ed.). *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. New York: Routledge.
- PONTREMOLI, A. 2006. *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- RUFFINI, F. 2012. "Corpo-in-vita". In C. Lo Iacono (ed.). *Il danzatore-attore da Noverre a Pina Bausch. Un'antologia ragionata di testi*. Roma: Dino Audino Editore.
- SCHLICHER, S. 1989. *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti*. Trad. it. di P. Severi. Genova: Costa & Nolan.
- SMITH, A. 2013. "New York City". In R. Climenhaga (ed.). *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. New York: Routledge.
- THORNTON, S. 1971. *Laban's Theory of Movement. A New Perspective*. Boston: Plays Inc.

FRANCA FRANCHI

TUTTI GLI ARTISTI SONO I CANNIBALI DEI LORO PREDECESSORI¹

ABSTRACT: The imagery of cannibalism and its persistence over the centuries are investigated from an interdisciplinary and transcultural perspective, which brings together Literature, visual Arts, Anthropology and Psychoanalysis. Especially from Montaigne's enlightening *Des cannibales*, and on till the 20th century, the anthropophagic motif, while combining repulsion and attraction, oscillates between the ancestral horror of its own dissolution and the pleasure of inescapable communion and appropriation. As a founding experience of initiation and metamorphosis, it declines the dynamics of critical-artistic-literary creation.

KEYWORDS: Cannibalism, body, imaginary, vampirism, artistic-literary creation

Al rientro dal suo viaggio in America Cristoforo Colombo porta con sé, oltre ai doni per il proprio sovrano, oltre alle conoscenze scientifiche, anche il termine con cui definire l'*innommable*, "canniba", termine degli indigeni di Cuba per indicare i loro nemici, accusati di essere antropofagi. A partire da quel momento l'Europa non è più innocente, non tanto perché apprenda qualcosa di nuovo, visto che la tradizione occidentale annoverava una vasta serie di esemplificazioni tratte dalla letteratura greca e latina, ma perché, come non aveva mancato di sottolineare il più acuto mediatore fra modernità e cultura classica, vale a dire Michel de Montaigne, i cannibali e le loro pratiche atroci altro non erano che lo specchio della nostra stessa crudeltà, a volte persino più spaventosa. Montaigne segnala un limite estremo, che non è geografico, ma interno alla nostra cultura, un limite ambivalente, che comporta orrore e fascinazione. Nella prima edizione degli *Essais* (1580), nel XXXI capitolo intitolato *Des cannibales* (de Montaigne 2011), l'unico interamente consacrato alle popolazioni del Nuovo Mondo, Montaigne racconta di essere a conoscenza di una canzone di un prigioniero di guerra condannato a essere divorato, in cui si afferma che i cannibali di fatto divorano se stessi, perché le vittime, a loro volta, in passato, avevano mangiato gli antenati di coloro che si accingono ora a nutrirsi:

¹ Da un appunto del 1950 di Canetti (2017, 114).

Io posseggo una canzone composta da un prigioniero, in cui si trova questo tratto saliente che vengano pure arditamente tutti quanti e si radunino per mangiarlo; mangeranno, così, al tempo stesso i loro padri e i loro avi, che hanno servito da nutrimento al suo corpo, “Questi muscoli” – dice – “questa carne e queste vene sono i vostri, poveri pazzi che siete; non vi rendete conto che dentro vi è ancora la sostanza delle membra dei vostri antenati; assaporateli bene, vi troverete il sapore della vostra stessa carne”. Idea questa che non ha niente di barbarico. (de Montaigne 2011, 19-20)

Le affermazioni di Montaigne trovano effettivamente conferma nelle relazioni di viaggio dell'epoca, quella di André Thevet (1557), di Jean de Léry (1558) o quella di Hans Staden, *La mia prigionia tra i cannibali, 1553-1535* (1557), più volte tradotta e ristampata, e diventata ben presto una sorta di classico sull'argomento. Nel suo racconto dell'avventura vissuta presso una tribù brasiliana di antropofagi, Staden, dopo aver lungamente insistito sulla descrizione delle “umiliazioni” cui vengono sottoposti i prigionieri, tiene soprattutto a testimoniare del piglio “eroico” con cui i condannati affrontano la morte: “Poi il carnefice si riprende la clava e annuncia: ‘Sì, eccomi, o voglio ucciderti perché anche i tuoi hanno ucciso e mangiato molti dei miei amici’. E il prigioniero gli risponde: ‘Anche se morto, ho ancora molti amici che certamente mi vendicheranno’. A queste parole il carnefice lo colpisce dietro sulla testa così forte che il cervello gli schizza fuori” (Staden 1970, 202-203).

Il capitolo *Des cannibales* di Montaigne appare tuttora così sorprendente da indurre la critica a prenderne le distanze, e a suggerire che lo si debba leggere o con lo stesso atteggiamento con cui si affronta *L'elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam (Lestringant 1994, 165) o, al contrario, come un omaggio traslato dell'autore ai propri valori attraverso quelli dei cannibali.² Ma il testo non costituisce affatto un elogio del cannibalismo o dei cannibali in quanto tali, né tanto meno dei valori dei cannibali, proponendosi invece di collocare questa pratica all'interno di un orizzonte più generale di difesa dei valori (la lealtà, la fedeltà, l'onore, la gratitudine, la nobiltà d'animo, la generosità, il coraggio, l'orgoglio ...) che fa sì che l'antropofagia degli amerindi trovi la sua ragion d'essere non già per la sua utilità, sfamarsi, o quale emblema di insensibilità o crudeltà, ma in coerenza con una concezione “eroica”, sublimata dell'esistenza:

Non mi rammarico che noi rileviamo il barbarico orrore che c'è in tale modo di fare, ma piuttosto del fatto che, pur giudicando le loro colpe, siamo tanto ciechi riguardo alle nostre. Penso che ci sia più barbarie nel mangiare un uomo vivo che nel mangiarlo morto, nel lacerare con supplizi e martiri un corpo ancora sensibile, farlo arrostito a poco a poco, farlo mordere e dilaniare dai cani e dai porci (come abbiamo non solo letto, ma visto recentemente, non fra antichi nemici, ma fra vicini e concittadini e, quel che è peggio, sotto il pretesto della pietà religiosa), che nell'arrostito e mangiarlo dopo che è morto. ... Possiamo dunque ben chiamarli barbari, se li giudichiamo secondo le regole della ragione, ma non confrontandoli con noi stessi, che li superiamo in ogni sorta di barbarie. La loro guerra è assolutamente nobile e generosa, e ha tutte le giustificazioni e tutta la bellezza che può avere questa malattia dell'umanità: tra loro essa non ha altro fondamento che la sola passione per il valore ... Non chiedono ai prigionieri altro riscatto che la confessione di essere vinti; ma non se ne trova

² “Non sono i valori dei cannibali di cui Montaigne fa l'elogio, bensì i propri valori” (Todorov 1989, 70).

nemmeno uno, in tutto un secolo, che non preferisca la morte all'abbandonare, sia nel contegno sia nelle parole, un'ombra soltanto della propria invincibile grandezza d'animo; non se ne vede uno che non preferisca essere ucciso e mangiato, piuttosto che chiedere soltanto di non esserlo. Tengono i prigionieri in piena libertà, perché la vita sia loro più cara; e spesso ricordano loro la minaccia di morte che li sovrasta e le torture che dovranno soffrire, i preparativi che si stanno facendo a questo fine, lo spezzettamento delle loro membra, e il banchetto che si farà a loro spese. Tutto questo si fa al solo scopo di strappare dalla loro bocca qualche parola debole o sottomessa o di far venir la voglia di fuggire, per aver il vantaggio di averli spaventati e di aver fatto violenza alla loro fermezza ... quei prigionieri son tanto lontani dall'arrendersi per tutto ciò che vien fatto loro che, anzi, nei due o tre mesi della loro cattività, mantengono un contegno gaio; sollecitano i loro padroni perché si affrettino a metterli alla prova; li sfidano, li ingiuriano, rinfacciano la loro viltà e il numero delle battaglie perdute contro i propri compatrioti. (de Montaigne 2011, 15-17, 19)

Se il mito del buon selvaggio e la filosofia dello stato naturale come autentico e ideale, incontestabilmente presenti in *Des cannibales*, troveranno lungo seguito,³ la riflessione di Montaigne, che vuole essere in prima istanza provocatoria, innesta un cuneo d'ombra nella cultura occidentale che resterà intatto fino ai giorni nostri.

C'è un orrore ancestrale, la paura di essere inghiottiti, che trova riscontro nel caos originario, nel mito di Crono che divora i propri figli, nei percorsi iniziatici (Giona e la Balena, Pinocchio), ma anche nel radicale stravolgimento di uno dei riti più antichi e sacri: l'ospitalità. È il caso, ovviamente, del Ciclope Polifemo, che divora i compagni di Ulisse, ma anche di Cappuccetto rosso, divorata dal lupo, o di Hansel e Gretel, insidiati dalla strega, per arrivare al Mago sabbiolino di Ernst T. A. Hoffman, minacciato dalla castrazione.

Sigmund Freud e Karl Abraham hanno indicato con il termine cannibalismo la *jouissance* dell'unità violenta, che implica, durante la fase orale, la perdita di ogni limite (Freud 1905, 451-546; Abraham 1925, 170-210). Freud quando considera la fase orale, che chiama cannibalica, insiste, da una parte, sull'attività della suzione come fonte di piacere, dall'altra, sull'introiezione dell'oggetto quale atto distruttivo e, insieme, quale comunione magica nel "diventare la stessa sostanza." Mentre Melanie Klein informa relativamente al sadismo che caratterizza la pulsione all'incorporazione (Klein 1935, 297-325), sia Abraham che Freud colgono la relazione tra la fase orale di incorporazione e il cannibalismo dei primitivi (Abraham 1923, 297-325; Freud 1912-1913, 10-164). Per Freud l'incorporazione rappresenta una forma di identificazione primaria analoga a quella che caratterizza il cannibalismo dei primitivi motivato dalla credenza che

³ Quanto alle esemplificazioni maggiormente note: da Defoe, *Robinson Crusoe* (1717) a Montesquieu, *Lettres persanes* (1721), da Marivaux, *L'île aux esclaves* (1725) a Voltaire, *Candide* (1752), da Rousseau *La Nouvelle Heloise* (1761) e *Émile ou De l'Éducation*, (1762) a Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, (1796) e Bernardin de St-Pierre, *Paul et Virginie* (1788), sino al Freud del *Disagio della civiltà* (1929), agli scrittori anglosassoni James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans* (1826) e Aldous Huxley, *Brave New World* (1932), e alla filmografia "dalla parte dell'Altro": da *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) a *Dances with the Wolves* (Kevin Costner, 1990).

“assimilando in sé, mediante ingestione, parti del corpo di qualcuno, ci si impadronisce anche delle qualità che a costui erano proprie” (Freud 1912-1913, 88). Freud pone dunque in qualche modo una legittimazione a questo terrore panico individuando nel pasto cannibalico dell’antenato mitico (il “pasto totemico” compiuto agli albori della storia dell’uomo, quando i figli si allearono fra loro e dopo aver ucciso il padre che interdiceva loro l’uso delle donne del clan, lo divorarono), l’atto fondativo della società e della cultura. Di qui l’idea di una pulsione distruttiva eminentemente ambigua, dato che rende la collettività partecipe di un’assimilazione dell’altro, che tutti omologa al contempo. È per questo che Pierre Fédida parla del cannibalismo in termini di *jouissance mélancolique* affermando che l’atto cannibalico tematizza il *contenuto* mitico dell’illusione di cui si avvale l’inconscio per il suo gioco selvaggio: l’incorporazione dell’oggetto del desiderio al quale il soggetto è legato da un’identificazione primitiva che porta in se stessa la minaccia della propria distruzione (Fédida 1978, 91). Il cannibalismo sarebbe allora l’espressione mitica di un lutto melanconico dato che l’incorporazione cannibalica trova fondamento nella dipendenza del soggetto dal proprio oggetto del desiderio; si distrugge per mantenere in vita ciò che si teme di perdere (Fédida 1978, 92). Atto identitario estremo che soggiace nel nostro inconscio, il cannibalismo, in termini warburghiani, rinasce incessantemente nelle declinazioni più diverse: si può mangiare il cuore dell’amato, per farne una parte costitutiva di sé, o in seguito a un’atroce vendetta, come nella nona novella della quarta giornata del Decameron (1349-1351c.) di Giovanni Boccaccio intitolata *Messer Guiglielmo Rossiglione dà a mangiare alla moglie sua il cuore di messer Guiglielmo Guardastagno ucciso da lui e amato da lei; il che ella sappiendo, poi si gitta da una alta finestra in terra e muore e col suo amante è seppellita*. Ma la leggenda del “cuore mangiato” che ha la sua massima fioritura nel secolo XIII e coinvolge il trovatore Guillem de Cabestany – che morì per aver amato la moglie di Robert de Roussillon –, e il troviero noto come il Castellano di Coucy – che la leggenda vuole legato alla dama de Fayel –, giunge, mantenendo intatte le sue componenti essenziali (adulterio, assassinio, cannibalismo), fino all’Ottocento nell’opera di Stendhal (*De l’amour*, 1822) e nei libretti di Michele Carafa (1816), Gaetano Donizetti (1826), Saverio Mercadante (1828) ...⁴

L’ironia dissacrante è invece all’origine del pamphlet di Jonathan Swift intitolato *Una modesta proposta: per evitare che i figli degli Irlandesi poveri siano un peso per i loro genitori o per il Paese, e per renderli un beneficio per la comunità* (1729), in cui i veri selvaggi sono proprio gli occidentali:

Un Americano, mia conoscenza di Londra, uomo molto istruito, mi ha assicurato che un infante sano e ben allattato all’età di un anno è il cibo più delizioso, sano e nutriente che si possa trovare, sia in umido, sia arrosto, al forno, o lessato; ed io non dubito che possa fare lo stesso ottimo servizio in fricassea o al ragù. ... Un bambino renderà due piatti per un ricevimento di amici; quando la famiglia pranzerà da sola, il quarto anteriore o posteriore sarà un piatto di ragionevoli dimensioni e, stagionato, con un po’ di pepe e sale, sarà ottimo bollito al quarto giorno, specialmente d’inverno. ...

⁴ Relativamente alla tematica in oggetto, cfr. in particolare Di Maio 1996.

I più parsimoniosi (ed io confesso che la nostra epoca ne ha bisogno) potrebbero scuoiare il corpo, la cui pelle, trattata artificialmente, dà meravigliosi guanti per signora e stivaletti estivi per signori eleganti. Per quanto concerne la nostra città di Dublino, nelle parti più acconce, potrebbero *apprestarsi* mattatoi per codesta bisogna; e possiamo star certi che non mancheranno i macellai; anche se io vorrei raccomandare di comperar vivi i bambini e di prepararli caldi, appena finito di usare il coltello, come si fa per arrostire i maiali. (Swift, 1967, 28-30)

Non meno derisorio è l'atteggiamento di Voltaire in *Candide* (1759) dove propone un singolare incontro fra il protagonista, in una delle sue molteplici disavventure, e i selvaggi Orecchioni. Ancora una volta, al centro della narrazione vi è il carattere ambiguo della cultura europea: catturato insieme al domestico Cacambo dai selvaggi, Candide assiste alla preparazione di un banchetto di cui egli è destinato a essere il cibo: “Erano circondati da una cinquantina di Orecchioni ... gli uni facevano bollire una grande caldaia, altri preparavano spiedi, e tutti gridavano: È un gesuita, è un gesuita! Saremo vendicati e mangeremo bene; mangiamo gesuiti, mangiamo gesuiti!” (Voltaire 1995, 124).

L'incidente offre a Cacambo la possibilità di svolgere una riflessione sul cannibalismo, rivolgendosi ai selvaggi di cui conosce la lingua, e adottando quello che di fatto è il punto di vista espresso dagli Illuministi:

Signori, disse Cacambo, così oggi contate di mangiare un gesuita? Molto bene; nulla è più giusto che trattare in questo modo i propri nemici. Infatti il diritto naturale ci insegna ad uccidere il nostro prossimo, e così si agisce in tutto il mondo. Se noi non usiamo del diritto di mangiarlo, è perché possiamo trovare altrove un buon cibo; ma voi non avete le nostre risorse; certo è meglio mangiare i propri nemici piuttosto che abbandonare ai corvi e alle cornacchie il frutto della vittoria. Ma, signori, voi non mangereste mai i vostri amici. Credete di mettere un gesuita sullo spiedo, ed invece è il vostro difensore, il nemico dei vostri nemici, che vi accingete ad arrostire. (Voltaire 1995, 125)

Voltaire tornerà su questo argomento alla voce *Anthropophages* del suo *Dictionnaire*, voce che fa immediatamente seguito ad *Âme*: “Abbiamo parlato dell'amore. È duro passare da persone che si amano a persone che si mangiano. Ma è fin troppo vero che degli antropofagi sono esistiti; ne abbiamo trovati in America; forse ce 'ne sono ancora, e i ciclopi non erano i soli nell'antichità a nutrirsi talvolta di carne umana” (Voltaire 1995, 456). Voltaire, prendendo spunto dal fenomeno del cannibalismo, mette in discussione la presunta superiorità della cultura occidentale sulle altre civiltà: “Noi rispettiamo più i morti che i vivi. Bisognerebbe rispettare gli uni e gli altri. Le nazioni cosiddette civili hanno avuto ragione a non mettere allo spiedo i nemici vinti; infatti se fosse permesso mangiare i propri vicini, presto si mangerebbero i propri compatrioti, il che sarebbe un serio inconveniente per le virtù sociali” (Voltaire 1995, 456-457). Ma, come si è anticipato, è proprio ciò che invece aveva proposto, sia pure paradossalmente, Jonathan Swift.

Sempre nel Settecento, Robinson Crusoe, protagonista del romanzo omonimo (1717) di Daniel Defoe, lungo tutto il soggiorno sull'isola in cui ha fatto naufragio appare costantemente ossessionato dalla paura di eventuali cannibali, risultato “inevitabile” di

una natura selvaggia, che deve essere assoggettata, per essere “redenta.” Ma altrove questo non è più possibile: come nella drammatica esperienza di Álvaro Núñez, Cabeza de Vaca (1488/1490 – 1557/1558), a contatto, dopo un naufragio, con una società cannibale, o come nel “romanzo filosofico” di Sade, *Aline et Valcour* (1795). Sorta di precipitato del terrore e dell'eccesso che la filosofia dei Lumi, nel suo sforzo di razionalizzazione, proietta sull'Altro, in questo caso l'Africa – ovvero uno spazio che, stante le minuziose coordinate geografiche fornite nel romanzo, per verosimiglianza e contiguità si configura come una “bouche d'ombre”⁵ che minaccia da vicino il continente europeo –, l'anti-utopia *Aline et Valcour* elegge l'antropofagia a sistema economico e politico ideale. Detto altrimenti, se alla fantasia dell'autore non par vero di potersi avvalere della società selvaggia per esprimere le proprie idee su una natura tutta in preda agli istinti, è perché il cannibalismo è nel frattempo divenuto la cifra, quella stessa cifra di tanta parte della riflessione settecentesca, di un mondo non redimibile. D'altronde occorre tener presente che nel 1779 James Cook con questa realtà fa un'esperienza diretta finendo divorato dagli indigeni hawaiani.

Ancora nell'Ottocento Jules Verne nei suoi *Voyages extraordinaires* farà dell'Africa il luogo naturale in cui può mantenersi viva la pratica del cannibalismo. In *Cinq semaines en ballon. Voyage de la découverte en Afrique par trois anglais* (1863), il primo dei sessantotto *Voyages extraordinaires*, e dove lo sguardo sull'Africa abbraccia lo spazio da Zanzibar al Senegal, la distanza e la gerarchia vertiginosa che separa i viaggiatori in mongolfiera dai selvaggi antropofagi, continua a conferire ai giovani lettori europei la conferma della loro superiorità. Peraltro nella terza parte di *Les enfants du Capitaine Grant* (1868), che ha invece come sfondo la Nuova Zelanda, è lo stesso Jules Verne a farsi carico della riproposizione delle teorie illuministe: “... ma vi sono dei cannibali perché ci sono momenti in cui la selvaggina è rara e l'appetito grande. I selvaggi cominciarono a mangiare carne umana per soddisfare le esigenze di uno stomaco raramente sfamato: poi i sacerdoti regolarizzarono queste mostruose abitudini e le santificarono. Il pasto divenne cerimonia: ecco tutto” (Verne 1973, 468).

Il cannibale, il nostro cannibale interno, è sempre in agguato sul nostro orizzonte, come avviene per l'appunto nei celebri dipinti di Francisco Goya: *Il Colosso* (1808-1812) e *Saturno* (1819-1823), Le nostre pulsioni cannibaliche ci stringono d'assedio, e da loro nascono le atrocità che popolano i *Capricci* (1790 c.) e *I disastri della guerra* (1810-1811): corpi mutilati, straziati, umiliati di cui si nutre il nostro sguardo divoratore. Pulsioni che già avevano abitato la classicità, che invano la tradizione umanistica avrebbe voluto tutta consegnata a un'idea di armonia: il *Tieste* di Seneca o le *Metamorfosi* di Ovidio sono lì a testimoniare, pronti ad alimentare l'immaginario shakespeariano del *Tito Andronico*.

⁵ Il riferimento è al poema *Ce que dit la bouche d'ombre* cui riportiamo i seguenti versi:

La hache souffre autant que le corps, le billot / souffre autant que la tête; ô mystères d'en haut! / Ils se livrent une âpre et hideuse bataille; / il ébrèche la hache et la hache l'entaille; / ils se disent tout bas l'un à l'autre: Assassin! (Hugo 1973)

Le sublimazioni dell'Ottocento romantico sembrerebbero portarci lontano da questa tradizione, ma la rivisitazione ha soltanto bisogno di ammantarsi di un pretesto. Eugène Sue nel romanzo *La Salamandre* (1832) si ispira a un fatto reale: i superstiti di un naufragio, quello della nave *La Méduse*, dopo aver resistito per molti giorni su una zattera si dedicano a pratiche di cannibalismo (vittime dunque!). La drammaticità dell'evento, e l'atrocità degli episodi alimenta le attese del pubblico, cui va incontro la testimonianza del chirurgo Jean-Baptiste Henri Savigny, uno dei quindici sopravvissuti, che pubblica le sue *Observations sur les effets de la faim et de la soif éprouvés après le naufrage de la frégate du Roi la Méduse en 1816* (1818). Gustave Flaubert si avvarrà della lettura di questa relazione "scientifica" per descrivere le scene di antropofagia nel suo romanzo *Salammbô* (1862), in cui si manifesta tutta la sua propensione per il sadismo: "Accumulo orrori su orrori. Ventimila uomini sono già morti di fame e si sono divorati a vicenda; il resto finirà sotto la zampa degli elefanti e nelle fauci dei leoni" (lettera ai Goncourt del 2 gennaio 1862).

Lo stesso episodio è all'origine del celebre dipinto di Théodore Géricault *Le Radeau de la Méduse* esposto al Salon del 1819. Primo reportage visivo sulla drammatica vicenda, il quadro, come è stato spesso sottolineato dalla critica, deriva la sua fortuna anche dalle inevitabili associazioni al mito cui rinvia, fortuitamente, il titolo. L'opera si compiace infatti dell'atrocità cui mette di fronte lo spettatore proprio grazie alla sua cannibalica bellezza medusea. Nel suo accumulo di superstiti emaciati, cadaveri e corpi mutilati proposti nei modi accademici dell'estetizzazione, *Le Radeau de la Méduse* – che all'epoca non mancò di catturare, suscitando orrore, il pubblico borghese –, sembra infatti rinviare ad una mostruosa testa della Gorgone.⁶ Non diversamente avverrà con il successo riportato dalle rappresentazioni "romantiche" dell'episodio cannibalico del Conte Ugolino dantesco, tra le altre, quelle di Heinrich Füssli (1806), William Blake (1826), Gustave Doré (1861-68) e Auguste Rodin (1882-1906).

Non meno acquiescente nel suo sguardo sadico è Victor Hugo, impegnato anch'egli nel definire una disposizione che diventa in qualche modo la marca distintiva, il clima specifico della seconda metà del secolo in particolare. La pulsione scopica cannibalica simbolista-decadente insiste infatti sull'*hors-nature* quale mostruosità fisiologica che finisce per prendere le vesti dell'informe: dal corpo straziato, mutilato o deprivato di un'identità (i frammenti anatomici di Géricault che peraltro presiedono alle tavole preparatorie del *Radeau de la Méduse*), alla forma inafferrabile, cangiante, dalla consistenza gelatinosa che rimanda a una sorta di stato originario della materia, una regione dove tutto si mischia, si confonde e che contamina chi ne viene a contatto. Come il mostro dei *Travailleurs de la mer* (1866), un polipo-cannibale che mentre incorpora disumanizza e mostrifica, svuota di senso il concetto di coscienza e il principio d'identità per esaltare l'alterità dell'informe come con-fusione:

⁶ Cfr. in particolare Schneider 1991.

È una macchina pneumatica che vi assale. Si ha a che fare col vuoto munito di zampe. Non unghiate, non dentate, ma una scarnificazione indicibile. Un morso è da temere, tuttavia non come un succhiamento. L'artiglio è nulla, confrontato alla ventosa: l'artiglio è la bestia che entra nelle vostre carni; la ventosa è la bestia nella quale entrate voi stessi. I vostri muscoli si gonfiano, le fibre si contraggono, la pelle scoppia sotto un'immonda pressione, il sangue zampilla e orrendamente si mischia con la linfa del mollusco. La bestia vi si pone addosso con mille bocche infami; l'idra si incorpora nell'uomo; l'uomo si fa una cosa sola con l'idra. La tigre può soltanto divorarvi; il polipo – orrore! – vi succhia. Attrae a sé e dentro di sé la preda, e avvinti, invischiati, impotenti, voi vi sentite lentamente vuotati in quello spaventevole sacco che è un mostro. Al di là del terribile – l'esser mangiati vivi – c'è l'inesprimibile: l'esser bevuti vivi. (Hugo 1995, 388-389)

Come già aveva affermato Vladimir Jankélévitch in un articolo fondativo del 1950 “il decadentismo è una fabbrica di mostri, una teratologia.”⁷ Nella categoria dei mostri, e in particolare dei mostri divoranti, lo scrittore e l'artista decadente collocano in prima istanza la donna così che il confronto con l'alterità, in questo caso l'enigmatica fisiologia femminile, finisce sempre per tradursi nel timore di essere risucchiati e incorporati.⁸ Émile Zola nella *Curée* (1871) concepisce una serra che accoglie un agglomerato di piante mostruose, minacciose come bocche pronte a divorare. Un immenso ibisco della Cina riveste un intero fianco dell'edificio che ospita la serra, “I larghi fiori purpurei di questa malva gigantesca che rinascono incessantemente, non vivono che qualche ora. Li si sarebbe detti delle bocche sensuali di donna che si aprivano, con le labbra rosse, molli e umide di una qualche Messalina gigantesca, che dei baci ferivano, e che sempre rinascevano, con il loro sorriso avido e sanguinante” (Zola 1960, 356). Il caso della femminilità-fiore-divorante della *Curée*, tra i motivi più frequentati all'epoca, non casualmente raggiunge il suo apice quando la narrazione rimanda al sogno. Se nel Settecento, l'onirico, “la bouche d'ombre”, rappresentava la via di fuga per sottrarsi al predominio dei Lumi, nell'Ottocento, grazie al ribaltamento di prospettiva operato in primis da Charles Nodier, il sogno e, a maggior ragione l'incubo, emergono come luoghi di massima lucidità e al contempo quali spazi metaforici di conciliazione: “... fra il discorso mitico, ‘sogno culturale’, e il discorso onirico come ‘mito personale’” (Castoldi 2011, 8). È esattamente il caso di Des Esseintes, il protagonista del romanzo di Huysmans (1884), che mentre è preda del suo atroce incubo, cerca di interpretarne per analogia il significato (fiore=donna=sifilide, ma anche omosessualità). Des Esseintes, la cui dimora è una casa museo, è anche un collezionista di fiori e l'ideatore di un giardino mostruoso che dà luogo a una fantasia onirica al culmine della quale compare una donna-fiore-divorante. Mentre drammatizza l'angoscia provocata dalla sessualità femminile, l'incubo realizza al contempo quel desiderio androgino dello scambio dei sessi che la vista dell'acrobata Miss Urania aveva precedentemente suscitato in lui. Nella fase finale

⁷ Tra i numerosi studi sulle logiche dell'immaginario del mostro nella cultura della modernità si rimanda in particolare a: Stead 2004; Daniel *et al.* 2006; Jourde 2008; Castoldi 2012; Clair 2012.

⁸ Cfr. in particolare Cabanès 1991; Dottin-Orsini 1993.

dell'incubo il fiore *Nidularium* viene infatti descritto nella sua natura eminentemente ermafrodita:

... attendeva con impazienza la serie delle piante che lo seducevano più di tutte: le vampire vegetali, le piante carnivore. ... nessuna sembrava reale; la stoffa, la carta, la porcellana, il metallo, sembravano essere prestati dall'uomo alla natura per permetterle di creare i suoi mostri ... "Tutto è sifilide" pensò Des Esseintes, con l'occhio calamitato, fisso sulle orribili tigrature dei *Caladium* [...] lasciò il vestibolo e andò a stendersi sul letto, ma la mente assorbita da un unico pensiero, come caricata da una molla, sebbene addormentata, continuò a fare andare i suoi ingranaggi, e presto rotolò nelle cupe follie di un incubo. ... Più morto che vivo, Des Esseintes si voltò; vide attraverso l'occhio di bue delle orecchie dritte, dei denti gialli, delle froge che soffiavano due getti di vapore che puzzavano di fenolo. ... Tutto era svanito; senza transizione, come per un cambiamento a vista, per un trucco scenografico, un atroce paesaggio minerale fuggiva in lontananza ... Sul terreno si mosse qualcosa che diventò una donna pallidissima, nuda; con le gambe inguainate in calze di seta verde. La osservò con curiosità. ... Con occhi languidi lo chiamò sottovoce. Non ebbe tempo di rispondere, perché la donna già cambiava, colori fiammeggianti passavano nelle sue pupille; le labbra si tingevano del rosso furente degli *Anthurium*, i capezzoli sfolgoravano, verniciati d'un rosso lucente, verniciati come due baccelli di peperoncino. Gli venne un'improvvisa intuizione: "È il Fiore" pensò, la mania raziocinante persisté nell'incubo e, come durante la giornata, deviò dalla vegetazione al Virus. ... ma l'occhio della donna lo ipnotizzava ... quasi la toccava, quando neri *Amorphophallus* vennero fuori da ogni parte, si lanciarono verso quel ventre che si sollevava e si abbassava come un mare. Li aveva scostati, respinti, provando un infinito ribrezzo nel vedersi brulicare tra le dita quei gambi tiepidi e sodi; poi improvvisamente, le odiose piante erano scomparse e due braccia cercavano di avvinghiarlo; un'angoscia orrenda gli fece battere forte il cuore ... con un gesto irresistibile, ella lo trattenne, lo afferrò e stravolto, lui vide sbocciare, sotto le cosce levate in aria, il feroce *Nidularium*, che, sanguinando sbadigliava fra lame di sciabola. Sfiava col suo corpo la ferita schifosa della pianta, si sentì morire, si svegliò di soprassalto, soffocato, agghiacciato, folle di paura, sospirando: "Ah! Grazie a Dio non è che un sogno!" (Huysmans 2003, 142-150)

Ma già un anno prima della pubblicazione del celebre romanzo di Huysmans, Edmond de Goncourt nel suo diario aveva raccontato di un sogno dove alla donna-fiore-divorante faceva direttamente posto la donna cannibale:

Questa notte ho sognato di trovarmi a una serata di gala. In questo ricevimento vedevo entrare una donna in cui riconoscevo un'attrice di teatri di boulevard, ma senza riuscire ad attribuirle un nome. Era avvolta in una sciarpa, e mi accorsi che era nuda solo quando si mise a saltare sul tavolo; dove due o tre ragazze stavano prendendo il tè. Allora si metteva a danzare e, danzando, faceva dei bruschi movimenti, che mostravano le sue parti naturali dotate della più terribile mascella che si possa immaginare, e che si apriva e chiudeva come quelle dentiere esposte nei *passages*. (*Journal*, 14 luglio 1883)

Nel corso dell'Ottocento si assiste anche alla metamorfosi della più singolare creatura dell'immaginario moderno, il Vampiro. Da immagine settecentesca tutta incentrata sul piacere di succhiare, di assimilare il sangue della vittima per nutrirsi, e senza accenno a una particolare dentatura, a una visione assai più aggressiva, quella appunto romantica. Nel racconto di Ernst T.A. Hoffmann, *Vampirismus* (1821), i

vampiri sono cannibali: “La porta del cimitero era aperta; egli entrò, e nella piena luce lunare, a pochi passi da se, vide un gruppo di orrende figure spettrali: vecchie seminude, coi capelli arruffati, accuciate per terra intorno al cadavere d’un uomo che divoravano con avidità belluina. Fra queste megere c’era anche Aurelia! ...” (Hoffmann 1969, 850). È poi significativo che all’epoca la setta di ribelli balzachiani si fregi del nome di “dévorants”, mentre Pétrus Borel si definisce “Le Lycanthrope.” Il Vampiro decadente invece è dotato di formidabili denti, con cui può penetrare il corpo delle vittime, e s’inabissa nell’ombra (nel Settecento non temeva la luce: usciva a mezzogiorno!). Il motivo del vampiro, in versioni più tarde, realizza come pulsione cannibalica che dilaga nella società non con l’intento di distruggerla, ma di incorporarla per sottometterla, e qui le valenze si fanno molteplici, facendo di volta in volta riferimento al comunismo, al capitalismo, al colonialismo ...

La persistenza dell’immaginario del cannibalismo lungo i secoli non può peraltro che rinviare inevitabilmente all’idea del tempo che ci divora. Lo illustrano le raffigurazioni medioevali dell’inferno che ci attende nelle sembianze di un mostro enorme dalla bocca spalancata e popolata di membra umane, e certo l’orrore che hanno via via suscitato nel corso delle diverse epoche i drammatici incontri con “l’Altro.” Tuttavia, man mano che il cannibalismo diventa da pericolo reale uno stato d’animo diffuso, improntato a una sorta di inquietudine metafisica, si assiste a una minaccia generalizzata: ci si può sentire inghiottiti dalle *Carceri d’invenzione* (1745-1750) di Piranesi, dalle fogne parigine dei *Misérables* (Hugo, 1862), o dal *Cuore di tenebra* (1902) di Joseph Conrad. In età moderna gli episodi reali sono da considerarsi del tutto eccezionali, per cui è piuttosto l’aver assunto una valenza metaforica, in grado di tenere in vita una pluralità di significati, anche contraddittori, la ragione del suo permanere: una paura metafisica come per l’appunto la “bouche d’ombre” di Victor Hugo, la paura di qualcosa che ci sovrasta, che potrebbe impossessarsi di noi, e da cui pure vorremmo essere divorati. Mentre i vampiri sono stati sostituiti dagli zombi, sempre pronti a sottoporci al loro assedio, desiderosi di assimilarci a quell’aldilà da cui provengono, i mostri predatori di *Alien* si ripropongono come draghi medievali che vogliono divorarci e persino gli astronomi pensano di aver individuato dei “buchi neri” che vogliono inghiottire l’universo.

Il Novecento elabora anche un’estetica tutta improntata a un’offerta assoluta e insieme drammatica di sé. Nel film *Dans ma peau* (Marina de Van, 2001) – in cui la regista interviene anche nel ruolo della protagonista –, assistiamo a un’esperienza estrema di autocannibalismo che, praticato in una sorta di convulsività isterica, è il sintomo di un tentativo schizofrenico: preservarsi fagocitando il proprio corpo.⁹ Esibirsi come vittima allo sguardo cannibalico dello spettatore, è ciò che intendono programmaticamente perseguire gli artisti del Wiener Aktionismus, Rudolf Schwarzkogler in particolare, o più recentemente artiste come Gina Pane, Marina

⁹ Per uno studio della sindrome schizofrenica legata all’esperienza tattile a partire dalle teorie freudiane (*L’Io e l’Es*, 1923), cfr. in particolare Anzieu 1985.

Abramovich e, certo, Orlan che offre anche reliquie della propria carne. Il cannibalismo diventa così sacrificio di sé alla società e narcisismo assoluto: sedotto da se stesso, l'artista diventa la propria sirena.

Ma proprio il Novecento esplora anche una visione, certo sempre inquietante, ma meno drammatica del cannibalismo, vale a dire che lo collega a un'esperienza di piacere, che si coniuga a quella del limite, della trasgressione sia sul versante della critica¹⁰ che, soprattutto, in ambito artistico. Ogni creazione artistica è anche il risultato dell'incorporazione di opere precedenti, la tradizione è per sua natura cannibalica, e come i selvaggi di Montaigne ci si ciba incessantemente gli uni degli altri. Valga per tutti l'esempio di Pablo Picasso nella decostruzione cannibalica dei propri maestri:

Il suo rapporto con i pittori del passato – afferma Marie-Laure Bernadac nel suo studio su *Picasso cannibale* – ha più a che vedere con il cannibalismo che con il pastiche o la parafrasi. Non si tratta solo di un rapporto da dipinto a dipinto, ma di un dialogo da pittore a pittore, una vera e propria identificazione, quasi affettiva, con gli artisti che ammira e che formano il suo panteon artistico. È noto che Picasso “ama e distrugge ciò che ama”, e si avrà modo di dimostrare che questo potere distruttore che lo conduce a “mangiare le cose per renderle vive” si applica non solo agli oggetti quotidiani della realtà. Alla figura umana, ma anche alle opere del passato. (Bernadac 2008, 37)

¹⁰ Relativamente all'implicita operazione cannibalica che presiede al lavoro della critica si rinvia all'affermazione di Benjamin: “Il critico è stratega nella battaglia letteraria. ... La vera polemica si lavora un libro con lo stesso amore con cui un cannibale si cucina un lattante”. (Benjamin 1983, 28)

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, K. 1923. *Vedute psicoanalitiche su alcune caratteristiche del pensiero infantile*. Trad. it. In *Opere*, vol. I. Torino: Bollati Boringhieri, 1997, 297-325.
- . 1925. *Studi psicoanalitici sulla formazione del carattere*. Trad. it. In *Opere*, vol. I. Torino: Bollati Boringhieri, 1997, 170-210.
- ANTONELLO, P. P. 2004. "Il pasto nudo: cannibalismi post-moderni e antropologie del corpo." In *Contemporanea*, 2.
- ANZIEU, D. 1985. *Le moi-peau*. Paris: Éditions Dunod, 1995.
- ARENS, W. E. 1979. *Il mito del cannibale. Antropologia e antropofagia*. Trad. it., Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- AUGÉ, M. 1977. "Cannibalismo." In *Enciclopedia*. Torino: Einaudi, 1977-1982.
- AVRAMESCU, C. 2003. *An Intellectual History of Cannibalism*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- BENJAMIN, W. 1983. *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*. Torino: Einaudi.
- BERNADAC, M.L. 2008. "Picasso cannibale. Déconstruction-reconstruction des maîtres." In *Collectif, Picasso et les maîtres*, catalogue de l'exposition organisée par le Musée du Grand Palais (8 octobre 2008 - 2 février 2009). Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- BIRNBAUM, D., OLSSON, A. 2008. *As a Weasel Sucks Eggs: An Essay On Melancholy and Cannibalism*. Berlin-New York: Sternberg Press.
- BLURTON, H. 2007. *Cannibalism in High Medieval English Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BROWN, P., TUZIN, D. 1983. *The Ethnography of Cannibalism*. Washington D.C: Society for Psychological Anthropology.
- CABANÈS, J-L. 1991. *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris: Klincksieck.
- CANETTI, E. 2017. *Il libro contro la morte*. Milano: Adelphi.
- CASTOLDI, A. 2011. *Ritratto dell'artista "en cauchemar."* Füssli e la scena primaria dell'arte. Ediz. Multilingue, Bergamo: Sestante.
- . 2012. "In carenza di senso." *Logiche dell'immaginario*. Milano: Bruno Mondadori.
- CLAIR, J. 2012. *Hubris. La Fabrique du monstre dans l'art moderne*. Paris: Gallimard.
- DANIEL, S., LEVACHER, M., PRIGENT, H. (eds.). 2006. *La Littérature et ses monstres*. Nantes: Cécile Defaut éditeur.
- DI MAIO, M. 1996. *Il cuore mangiato. Storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*. Milano: Guerini e Associati.
- DOTTIN-ORSINI, M. 1993. *Cette Femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- FÉDIDA, P. 1978. "Le cannibale mélancolique." In *L'absence*. Paris: Gallimard, 75-95.
- FREUD, S. 1905. *Tre saggi sulla teoria sessuale*. Trad. it., C.L. Musatti (cur.). in *Opere*, vol. IV. Torino: Bollati Boringhieri, 1984, 451-546.
- . 1912-13. *Totem e tabù*. Trad. it., C.L. Musatti (cur.), in *Opere*, vol. VII. Torino: Bollati Boringhieri, 1985, 10-164.
- GUILLE-ESCURET, G. 1992. "Cannibales isolés et monarques sans histoire." In *Homme: revue française d'anthropologie*, 122-124.
- . 2000. "Épistémologie du témoignage: le cannibale ni vu ni connu." In *Homme: revue française d'anthropologie*, 153.
- HOFFMANN, E.T.A. 1969. *Romanzi e racconti*, vol. II. Torino: Einaudi.
- HUGO, V. 1973. *Les Contemplations*. Paris: Gallimard.
- . 1995. *I lavoratori del mare*. Milano: Mondadori.
- HUYSMANS, J.K. 2003. *Controcorrente*. Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso.

- JOURDE, P. 2008. *La Littérature monstre. Essai sur la littérature moderne*. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- KATRINAKI, E. 2008. *Le cannibalisme dans le conte merveilleux grec: questions d'interprétation et de typologie*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- KLEIN, M. 1935. *Contributo alla psicogenesi degli stati maniaco-depressivi*. Trad. it. *Scritti 1921-1958*. Torino: Bollati Boringhieri, 2006, 297-325.
- KILANI, M. 2005. "Cannibalismo e antropoesi o del buon uso della metafora." In *Antropologia*, 5.
- LESTRINGANT, F. 1994. *Le cannibale: grandeur et décadence*. Paris: Perrin.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1974. *Cannibalisme et travestissement rituel*. Paris: Plon, 1984.
- LUSETTI, V. 2008. *Il cannibalismo e la nascita della coscienza*. Roma: Armando.
- MONESTIER, M. 2000. *Cannibales, histoire et bizarreries de l'anthropologie hier et aujourd'hui*. Paris: Le Cherche midi.
- MONTAIGNE de, M. 2011. *Dei cannibali*. Milano: Mimesis.
- NIAYESH, L. 2009. *Aux frontières de l'humaine: figures du cannibalisme dans le théâtre anglais de la Renaissance*. Paris: Champion.
- NOBLE, L. C. 2011. *Medicinal Cannibalism in Early Modern English Literature and Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- PIQUART, J. 2011. *Notre désir cannibal: du mythe aux faits divers*. Paris: La Musardine.
- PONTALIS, J.-B., AUGÉ, M. et al. 1972. "Destins du cannibalisme." In *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 6.
- SCHNEIDER, M. 1991. *Un rêve de pierre, Le Radeau de la Méduse, Géricault*. Paris: Gallimard.
- STADEN, H. 1557. *La mia prigionia tra i cannibali 1553-1555*. Milano: Longanesi, 1970.
- STEAD, É. 2004. *Le Monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Genève: Droz.
- SWIFT, J. 1967. *Una modesta proposta e altri scritti satirici*. Milano: Sugar.
- TODOROV, T. 1989. "Montaigne." *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.
- VERNE, J. 1973. *I figli del capitano Grant*. Milano: Mursia.
- VIGNOLO, P. 2009. *Cannibali, giganti e selvaggi: creature mostruose del Nuovo Mondo*. Milano: Bruno Mondadori.
- VOLTAIRE, 1995. *Tutti I romanzi e i racconti*, Roma: Newton Compton.
- WARNER, M. 2004. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*. Oxford: Oxford University Press.
- ZOLA, É. 1960. *Les Rougon-Macquart*, vol. II. Paris: Gallimard.

LETTURE



ALESSANDRO GROSSO

SCRIVERE LIBRI NELLA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO

Jérôme Meizoz, Faire l'auteur en régime néo-libéral : rudiments de marketing littéraire (2020)

ABSTRACT: Published in 2020, Meizoz's essay focuses on contemporary writers' relationship with money and the media, two forces that play an increasingly decisive role in the crafting of literary works and their reception. After an initial theoretical section in which the author discusses current research on "literature outside the book" and the "literary industry", the gaze shifts to a series of case studies illustrating the postural differences between writers who choose "success" and those who choose "prestige": on the one hand, public notoriety ensured by large sales volumes and media presence; on the other hand, peer appreciation, which is the only source of lasting "consecration". This review retraces the structure of the text and provides a comprehensive evaluation of it.

KEYWORDS: Jérôme Meizoz, sociology of literature, best-seller, authorial posture, mediatization of the writer, literary industry.

Il nome di Jérôme Meizoz è indissolubilmente legato al concetto di "postura," sviluppato dall'autore in una serie di monografie (2004, 2007, 2011) che hanno avuto una discreta eco in ambito francese.¹ Semplificando, per il professore dell'Università di Losanna il termine designa l'immagine pubblica di uno scrittore, letta in rapporto alla posizione che questi occupa nel campo letterario, e si compone di due parti: un versante discorsivo, che coincide con ciò che gli analisti del discorso chiamano "ethos" (cfr. Amossy 2010), ossia l'immagine del locutore che si costruisce nei testi (opere letterarie, interviste, articoli, conferenze...); e un versante extra-discorsivo, che corrisponde alla presentazione non-verbale dell'autore in occasione di eventi ufficiali (abbigliamento, accessori, andatura, tono di voce, trucco...). In linea di principio uno scrittore assume una

¹ Ricordiamo che nel dominio della critica letteraria di ispirazione sociologica il concetto è stato utilizzato per la prima volta da Alain Viala, che dà una definizione embrionale: "la maniera di occupare il campo" (1993, 216). La risonanza delle ricerche di Meizoz ha spinto alcuni studiosi a scandagliare la nozione allo scopo di mostrarne le potenzialità e i limiti. A questo proposito, rimandiamo a Stiénon 2008, Bennett 2011 e Giraud/Saunier 2012.

postura nel momento stesso in cui pubblica un'opera,² ma la gravidanza di questa immagine varia a seconda del momento storico. Nell'epoca moderna, quando il pubblico comincia a interessarsi alla vita e al corpo degli scrittori (si pensi alla fortuna delle effigi di Rousseau e Voltaire nel XVIII secolo), la "maschera" sociale dell'autore (Meizoz 2004, 63) assume un'importanza decisiva. E oggi, all'epoca dei *mass media*, diventa una questione ineludibile per comprendere il funzionamento dell'istituzione letteraria.

Nel suo ultimo lavoro, tuttavia, Meizoz prende le distanze dal concetto che gli ha procurato la notorietà. In effetti, la "postura" ha innescato nell'ultimo decennio una vera moda in ambito francofono o, per usare le parole dell'autore, "un entusiasmo quasi fastidioso" (2016, 172). Forse è questa la ragione per cui la nozione è evocata raramente in *Faire l'auteur en régime néolibérale. Rudiments de marketing littéraire* (2020).

Specialista di romanzi del primo Novecento,³ nel corso della sua carriera l'autore ha maturato un vivo interesse per i testi di ispirazione autobiografica, con una propensione per gli autori di origine svizzera (Rousseau, Ramuz, Cendrars...). Negli ultimi anni il suo sguardo si è focalizzato sulla letteratura contemporanea e ultra-contemporanea. Ad autori del XXI secolo è appunto consacrato il suo ultimo lavoro. Secondo lo studioso, una mutazione importante investe oggi la nostra idea di opera letteraria. Per l'effetto congiunto della crisi del mondo editoriale e della *divizzazione* degli scrittori, i principi della creazione artistica che si sono imposti nel corso degli ultimi due secoli (il disinteresse, la ricerca formale...) vengono gradualmente sostituiti da altri valori, più conformi ai meccanismi della "società dello spettacolo" (Debord 1992 [1967]) e alle leggi dell'industria editoriale. Il saggio si propone di gettare luce su questo cambiamento adottando il "punto di vista di una sociologia della celebrità" (14). Due questioni, in particolare, eccitano l'interesse dello studioso: la mediatizzazione degli scrittori e il loro rapporto con il denaro.

I primi due capitoli della monografia servono a introdurre questi problemi e a storicizzarli. Nel primo ("L'exposition médiatique des écrivains"), Meizoz, riannodandosi alle sue precedenti ricerche sulla "letteratura fuori dal libro" (18), rammenta come gli autori di opere letterarie siano oggi sempre più insistentemente invitati a offrire delle "prestazioni" sociali (17) che coinvolgono tutto il loro corpo: interviste televisive, discorsi di ringraziamento, letture pubbliche... Queste pratiche consentono loro di acquisire visibilità sulla scena mediatica, distinguersi dai pari e, di

² La "postura" si presta particolarmente bene a essere analizzata in testi di ispirazione autobiografica. Applicare il concetto alla lettura delle finzioni crea invece qualche problema metodologico. Ciononostante, Meizoz dimostra che autori come Houellebecq, Céline e Rousseau modellano la loro immagine pubblica *anche* nei loro romanzi ambigualmente autobiografici, al punto che i lettori tendono a identificarli con certi personaggi. A Céline vengono attribuiti tratti di "Bardamu", a Rousseau tratti di "Saint-Preux", a Houellebecq tratti di "Michel"... La questione, tuttavia, meriterebbe di essere approfondita.

³ La sua tesi di dottorato verteva su Giono, Ramuz, Céline, Cendrars e Cingria. Se ne trova una sintesi in Meizoz 2004.

conseguenza, vendere un maggiore quantitativo di libri. Ora, alcuni scrittori nati dopo il 1950 hanno a tal punto interiorizzato i meccanismi della società dello spettacolo da trasformarsi in personaggi televisivi (Beigbeder, Angot, Houellebecq...), e la loro “maschera” pubblica incide ormai in modo determinante sulla genesi e sulla ricezione dei loro testi. Ciò che so dello scrittore Michel Houellebecq grazie alla televisione e ai giornali impronta la maniera in cui leggo i suoi romanzi: in un narratore omodiegetico chiamato “Michel” che professa un catastrofismo sarcastico e reazionario sono naturalmente portato a scorgere un doppio dell’autore di *Plateforme*, e questa particolare forma di ambiguità, caratteristica essenziale del “romanzo autobiografico” (cf. Gasparini 2004), è un effetto letterario coscientemente perseguito. Peraltro, la tendenza dei creatori contemporanei a spostare l’accento dall’opera alla *persona* travalica i confini della letteratura: gli scrittori del XXI secolo, secondo Meizoz, traggono un’ispirazione decisiva dalle esperienze dell’arte contemporanea.⁴ Bisogna osservare però che non tutti si prestano volentieri a queste usanze: alcuni autori preferiscono evitare di mostrarsi in pubblico, facendo risaltare per contrasto i loro scritti. A esempio di questa tendenza l’autore cita il caso di Éric Chevillard, uno scrittore che gode oggi di un cospicuo credito sulla scena universitaria pur essendo per lo più sconosciuto al grande pubblico, complice la sua riluttanza a mostrarsi sugli schermi e la sua diffidenza nei confronti delle interviste in presenza. A questo punto l’autore del saggio ricorda che sulla visibilità degli scrittori pesa un disonore secolare: la mediatizzazione è associata dai lettori raffinati al “successo” (50), cioè alla riuscita economica e all’apprezzamento del *grande pubblico*, che è cosa ben diversa dal “prestigio” (*ibid.*), ossia *il riconoscimento da parte dei pari*, l’unico tipo di approvazione in grado di suscitare una “consacrazione” duratura.⁵ Nel capitolo successivo (“Écrivains au travail et marché global”) Meizoz si addentra nel tema specifico della monografia: il rapporto della letteratura con il mercato. Riallacciandosi al fondamentale studio di Bernard Lahire (2006) sulla “condizione letteraria”, l’autore sottolinea la situazione paradossale degli scrittori contemporanei: anelli fondamentali della catena editoriale, devono sovente ripiegare su un “secondo mestiere” per sopravvivere. A fronte della crisi del mercato dei libri, editori e agenti letterari incoraggiano sempre più apertamente gli autori a confezionare opere calibrate sul gusto del lettore medio e a ragionare in termini di marketing: di qui l’esplosione di romanzi formattati secondo criteri vincenti e di personaggi autoriali costruiti a tavolino. Parallelamente, mutano gli ideali della creazione artistica. Per lungo tempo gli scrittori hanno propugnato l’indifferenza ai criteri commerciali e il valore della elaborazione formale, ma al giorno d’oggi la perdita di autorità della critica specializzata e della scuola

⁴ Meizoz ricorda spesso il caso dell’artista Marina Abramović, che ha eseguito nel 2010 una celebre *performance* al MoMA di New York (“The Artist is Present”) in cui presentava sé stessa come ... un’ opera d’arte.

⁵ Questi concetti, che rivestono nella monografia di Meizoz un’importanza cruciale, sono ripresi dallo studio fondativo della sociologa Nathalie Heinich (2000) sulla identità degli scrittori.

statale favorisce l'avvento di una schiera di nuovi "intermediari" (*booktubers, bloggers, librai...*) che tendono a cauzionare il gusto del grande pubblico e contribuiscono all'impoverimento letterario. L'analisi di Meizoz, lo si sarà intuito, è intrisa di pessimismo, ma l'autore prende le distanze da quell'insieme variegato di studiosi contemporanei che annunciano con toni apocalittici la "fine della letteratura"⁶: per quanto la situazione attuale possa apparirgli scoraggiante, il sociologo ostenta speranza, osservando che ancora oggi vengono pubblicate opere di qualità (i libri di Chevillard, Michon, Artières...) in grado di superare le barriere mediatiche e raggiungere i comodini dei lettori esigenti. Nel panorama contemporaneo si trovano, in altre parole, scrittori di "prestigio" che riescono a conservare la giusta distanza dalle logiche del mercato e dai meccanismi della moda, strenui difensori di una concezione "autonoma" della letteratura.⁷

La seconda parte del saggio, composta da un insieme di studi di caso, permette a Meizoz di chiarire la differenza tra chi scrive "per il mercato" e chi scrive "nel mercato" (12). Precisiamo che quasi tutti gli scrittori del corpus sono di nazionalità svizzera, segno del perdurante interesse dell'autore nei confronti della letteratura che fiorisce nella sua terra e, in generale, ai margini della francofonia. Questa limitazione geografica riduce tuttavia la rappresentatività del suo modello. I capitoli 3 ("Paroles de vendeur: Joël Dicker"), 4 ("Faire lire ou faire vendre?") e 5 ("Les ambivalences du succès") sono consacrati a Joël Dicker, incarnazione dell'autore di "successo". L'analisi della fortuna editoriale della *Vérité sur l'affaire Harry Quebert*, pubblicato nel 2012, spinge l'autore della monografia a interrogarsi sul fenomeno dei *best-seller*. Per fare fronte alla stagnazione delle vendite gli editori si sforzano oggi di replicare le strutture collaudate dei grandi successi di libreria e di orchestrare delle pubblicazioni chiassose, consapevoli che le "liste dei libri più venduti" seducono il lettore medio in misura maggiore degli articoli della critica specializzata. Il risultato è un abbassamento generale della qualità letteraria dei romanzi messi in commercio, con una proliferazione di racconti standardizzati e destinati a una rapida obsolescenza. Al contempo i sentimenti degli specialisti nei confronti della "letteratura industriale" (l'espressione è di Sainte-Beuve) mutano significativamente: un tempo guardati con sospetto, i successi di libreria tendono oggi a naturalizzarsi agli occhi dei critici e degli accademici. Lo stesso romanzo di Dicker, sorta di "variante adulta di *Harry Potter*" (52), ha sfiorato il premio Goncourt, uno dei riconoscimenti più prestigiosi del mondo letterario francese, ed è stato pubblicamente elogiato da alcuni importanti membri dell'Académie française (Marc Fumaroli, tra gli altri). A nostro avviso è un peccato che Meizoz, fine lettore, non abbia spinto più a fondo l'analisi della trama del libro, il quale ha per protagonisti due scrittori impegnati a difendere un certo "immaginario del successo" (68). Questa scelta è peraltro

⁶ Si vedano i discussi saggi di Marx (2005) e Maingueneau (2006). Per una panoramica retrospettiva sul dibattito, rimandiamo al volume curato da Viart e Demanze (2012).

⁷ Per il concetto di "autonomia del campo letterario" rimandiamo a Bourdieu 1998.

coerente con la tesi del professore di Losanna: le cause dell'affermazione planetaria della *Vérité sur l'affaire Harry Quebert* non vanno cercate all'interno del testo, ma nella sapiente campagna di marketing che lo ha imposto all'attenzione del pubblico. In seguito, l'occhio del sociologo si fissa sull'autore del thriller. Se la trasformazione del mercato editoriale implica una ridefinizione dell'immagine dello scrittore, la postura di Dicker è emblematica della nostra epoca: il giovane romanziere ginevrino proietta nelle interviste e nei discorsi pubblici l'immagine di un abile "venditore", più interessato a promuovere i propri romanzi che a comporre opere di qualità. Lo stereotipo dello scrittore solitario e tormentato lascia posto all'immagine di un giovane uomo dinamico, assertivo e attraente che scribacchia i suoi *polar* tra una tournée e l'altra. Partigiano di una letteratura *democratica*, cioè accessibile a tutti, Dicker noleggia volentieri il proprio corpo e il proprio nome a compagnie commerciali desiderose di svecchiare la propria immagine. Il sociologo osserva divertito che la partecipazione dell'autore della *Vérité sur l'affaire Harry Quebert* a due campagne pubblicitarie (per Swiss e Citroën) ha provocato su un giornale svizzero un virulento dibattito intorno al seguente tema: *gli scrittori sono dei semplici piazzisti?* Apparentemente, qualcuno crede di sì. La postura di Joël Dicker, in conclusione, illustra la sinergia che è venuta a crearsi tra la società neoliberale e la letteratura concepita per il grande pubblico, e l'insieme di questi studi sulla figura dello scrittore di successo costituisce a nostro avviso l'apporto più originale della monografia di Meizoz al dibattito scientifico. Le digressioni storiche che puntellano l'analisi del sociologo danno maggiore consistenza all'ipotesi della crescente mercificazione della letteratura nei primi decenni del XXI secolo.

Gli studi di caso che seguono prendono in esame l'altra sfera del campo letterario: la letteratura "esigente". Gli autori che la praticano rifiutano a viva forza di piegarsi alle logiche mercantili. Lo svizzero Jean-Marc Lovay, a cui è dedicato il capitolo 6 ("Une trajectoire de refus: Jean-Marc Lovay"), proietta un'immagine speculare a quella di Joël Dicker: autore di un'opera difficile che si ispira apertamente alla poetica formalista degli anni Sessanta e Settanta, pubblica i suoi primi libri presso Gallimard e ripiega in seguito su un piccolo editore svizzero. Vincitore di numerosi premi letterari in Svizzera e in Francia, invitato spesso a parlare nelle università e in altri luoghi di alto valore simbolico, rimane sconosciuto al grande pubblico e i suoi romanzi sono bollati dai giornalisti come "illeggibili". Esemplare personificazione dello scrittore di "prestigio", Lovay resta per quarant'anni fedele alla propria poetica raffinata e dimostra a più riprese la propria indifferenza nei riguardi delle attese dei lettori e delle richieste dei grandi editori francesi. La sua "traiettoria meteorica" (117) chiarisce il funzionamento del campo letterario nell'era contemporanea e segnala le numerose difficoltà con cui si scontrano gli autori periferici desiderosi di ottenere una qualche forma di riconoscimento da parte delle istituzioni della Francia esagonale. In effetti, un insieme di ostacoli (sociali, editoriali, estetici e istituzionali) hanno impedito a questo autore elusivo di conquistare la visibilità sulla scena letteraria, segno del persistente "luteziotropismo" (129) del mondo editoriale

francese, nonché di una crescente diffidenza da parte del pubblico del tardo XX secolo nei confronti delle narrazioni sperimentali. Il capitolo successivo (“Rire à la Bibliothèque Nobel: le champ littéraire sens dessus dessous”) ritorna sullo scrittore valdese: oggetto di studio è la “conferenza spettacolo” (147) che Lovay ha tenuto nel 1983 alla Biblioteca Nobel di Stoccolma in occasione di un congresso sulla francofonia. Anziché lasciarsi intimidire dall'ambiente esclusivo, l'autore sconcerta le attese del pubblico con un discorso straniante che mescola elementi di autofinzione, giochi formali ed effetti di assurdo. Lo stravolgimento del rituale codificato suscita stupore ed entusiasmo tra gli astanti, consolidando il “prestigio” dello scrittore. La conclusione è che le cerimonie pubbliche costituiscono per gli autori importanti occasioni per ribadire una poetica, una *postura* e un posizionamento nel campo letterario. Anche il capitolo successivo (“Ambivalences à l'égard du spectacle: jeu et parodie chez Nomi Nomi”) è consacrato all'analisi di una *performance* autoriale: una “lettura spettacolo” (156) del duo di scrittori svizzeri Nomi Nomi (Noëlle Revaz et Michael Stauffer). Esibirsi in caffè letterari, mediateche e festival della letteratura consente a questi autori non solo di supplire ai magri proventi della loro attività di scrittura, ma anche di *prolungare* la loro opera al di là dei confini angusti del libro. Nelle loro *performance*, Nomi Nomi esplorano su un registro comico la materialità sonora e le possibilità espressive di svariate lingue (inglese, francese, tedesco), dando vita a una “cacofonia gioiosa” (164). Inoltre, nei loro dialoghi assurdi vengono parodiati gli stereotipi abitualmente associati alla Svizzera e affrontati temi di estrema attualità: xenofobia, dominazione maschile, mito dello stato federale, immigrazione... Forse, suggerisce Meizoz, alcuni “umoristi” (158) hanno raccolto lo scettro dei defunti intellettuali, dal momento che suscitano nel pubblico una presa di coscienza politica per mezzo della parola. Ma questa congettura non è sviluppata. L'ultimo studio di caso (“Des dispositifs littéraires empruntés à l'art contemporain: Philippe Artières”) è dedicato a Philippe Artières, unico autore francese del corpus. Non solo scrittore, ma anche “storico” e “direttore di ricerca al CNRS”. Questa pluralità di funzioni sociali si riflette sulla sua prosa postmodernista, concepita all'insegna della contaminazione tra tipi di discorso differenti. Nella parte iniziale dello studio vengono rievocati i lavori accademici di Artières, marcati dall'influenza di Michel Foucault e dalla passione per le tracce dimenticate. Lo storico invita i suoi pari ad aprire gli archivi della disciplina per accogliere fonti abitualmente trascurate dalla ricerca. Nei suoi lavori letterari, che avevano già suscitato l'interesse di Laurent Demanze (2019), Artières annebbia i confini tra documenti veri e documenti fasulli, tra letteratura e scienze sociali, e mescola racconti fattuali a storie di finzione. Soprattutto, l'autore francese ricalca l'esempio degli artisti contemporanei investendo il proprio corpo nelle indagini che presiedono alla scrittura dei suoi testi. Per quanto suggestivo, lo studio ha a nostro parere poca attinenza con il resto della monografia: non si parla infatti del rapporto che il professore-scrittore intrattiene con i *mass media* e con il mercato. Ci viene solamente lasciato intuire che Artières, come Nomi Nomi e Lovay, rappresenta l'altro lato della

medaglia, la letteratura sofisticata che si costruisce nella “sfera ristretta” del campo letterario.

I due capitoli conclusivi permettono a Meizoz di tirare le somme sugli oggetti principali dello studio: la mediatizzazione degli scrittori e la letteratura industriale. Nel capitolo 10 (“Extensions du domaine de l’œuvre”) vengono ripresi i risultati delle precedenti ricerche dell’autore sulla “letteratura fuori dal libro”.⁸ Appoggiandosi sul concetto di “paradigma dell’arte contemporanea” proposto dalla sociologa Nathalie Heinich (2014), il professore dell’Università di Losanna ribadisce una tesi che gli è cara: gli scrittori dell’era mediatica tendono a spostare l’attenzione dai testi scritti al loro personaggio autoriale e ad aggregare attività un tempo giudicate secondarie al gesto artistico. Questa mutazione dell’idea di opera dovrebbe invitare gli studiosi a considerare la letteratura non come un insieme di testi stagnanti, ma come una “costellazione di attività” (197), in pieno accordo con la svolta pragmatica che sta investendo svariate discipline. Ma se Genette è convocato a sostegno dell’interesse degli studi sull’epitesto, rimane dubbio che i cinque “prolungamenti”⁹ descritti da Meizoz siano effettivamente percepiti dai lettori contemporanei come *elementi* dell’opera letteraria. L’ultimo capitolo (“Pour (en) finir”) ritorna sui rapporti tra letteratura ed economia. La crisi dell’editoria e il riflusso della sensibilità moderna spingono gli autori contemporanei a cercare un pubblico più ampio per mezzo di narrazioni tradizionali, con il rischio di una omologazione dei contenuti e delle forme (si pensi all’impero del genere-romanzo). Alcuni critici applaudono la “democratizzazione” della letteratura all’epoca della rivoluzione informatica. Ma questa apertura non dovrebbe occultare il peso via via crescente assunto dalla logica del mercato, dai meccanismi del marketing e dai criteri della celebrità nelle scelte posturali degli scrittori e nel loro rapporto con il linguaggio. La letteratura industriale ha una lunga storia, ricorda l’autore, ma gli autori di successo dispongono oggi di strumenti raffinati (televisione, stampa, internet) per imporsi all’attenzione del grande pubblico e, significativamente, le loro opere tendono a ricevere una legittimazione simbolica da parte di quelle istanze (università, premi letterari...) che dovrebbero vigilare sull’autonomia della creazione estetica.

Come questo rapido compendio ha messo in luce, gli studi di caso condotti da Meizoz si concentrano prevalentemente su *performance* autoriali (interviste, discorsi, spettacoli, pubblicità), lasciando in secondo piano le opere scritte. L’autore crede infatti che l’immagine pubblica degli scrittori contemporanei ci dica qualcosa di importante sulla letteratura del XXI secolo, e rileva soddisfatto l’attuale moltiplicazione di lavori sulla “letteratura esposta” o “letteratura fuori dal libro”: a suo avviso gli studiosi dovrebbero

⁸ Per il concetto di “letteratura fuori dal libro” o “letteratura esposta” rimandiamo a Ruffel 2016.

⁹ Meizoz elenca cinque possibili *prolungamenti* delle opere letterarie: i “prolungamenti negli interventi mediatici” (201), i “prolungamenti nella ricezione” (202), i “prolungamenti nei documenti annessi” (203), i “prolungamenti nelle declinazioni transmediali” (204) e “prolungamenti nelle *performance*” (205).

aprirsi con maggiore convinzione a questo ambito di ricerca, lasciandosi alle spalle il sorpassato feticismo del testo. All'epoca della rivoluzione informatica non è più sufficiente limitarsi all'analisi delle opere scritte per rendere conto della produzione letteraria in una data lingua, dal momento che il concetto di "opera" ha trascorso le barriere del libro. La parte teorica della monografia conferma la robustezza dell'approccio di Meizoz, che ha superato la prova del tempo: nelle sezioni sulla mediatizzazione degli scrittori l'autore riprende un insieme di idee che ha maturato negli ultimi decenni e le affina, come è suo costume, appoggiandosi sui più recenti lavori sulla materia. Inserendosi nel solco degli studi sulla "industria delle lettere" (Bessard-Banquy 2012), i capitoli relativi alla serializzazione della produzione contemporanea scandagliano un coacervo di meccanismi sociali a tal punto naturalizzati da passare solitamente sotto silenzio: ribadiscono così l'irrinunciabilità di uno sguardo sociologico per una migliore comprensione del fatto letterario. Gli studi di caso più originali sono quelli consacrati al fenomeno Joël Dicker, scelto come rappresentante della letteratura industriale e ideal-tipo dello scrittore di "successo". Le analisi delle opere e delle *performance* di Lovay, Nomi-Nomi e Artières appaiono invece meno amalgamate con il resto del saggio. Concludendo, benché a tratti possa risultare eterogenea, la monografia suggerisce interessanti piste di ricerca sul rapporto tra letteratura e denaro nell'era contemporanea, sull'evoluzione della figura dello scrittore e sulla mutazione dei principi della creazione estetica.

BIBLIOGRAFIA

- AMOSSY, R. 2010. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BENNETT, N. 2011. "La posture littéraire. Un carrefour disciplinaire." *Acta Fabula* 12/8, <<https://www.fabula.org:443/revue/document6557.php>> (consultato il 10/09/2021).
- BESSARD-BANQUY, O. 2012. *L'industrie des lettres*. Paris: Pocket.
- BOURDIEU, P. 1998. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- DEBORD, G. 1992 (1967). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- DEMANZE, L. 2019. *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris: Corti.
- GASPARINI, P. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- GIRAUD, F., SAUNIER, É. 2012. "La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques. Pour une prise en compte des expériences extralittéraires des écrivains." *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, <<http://journals.openedition.org/contextes/4892>> (consultato il 10/09/2021).
- HEINICH, N. 2000. *Être écrivain. Création et identité*. Paris: La Découverte.
- . 2014. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard.
- LAHIRE, B. 2006. *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris: La Découverte.
- MAINGUENEAU, D. 2006. *Contre Saint Proust. Ou la fin de la Littérature*. Paris: Belin.
- MARX, W. 2005. *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Minuit.
- MEIZOZ, J. 2004. *L'œil sociologue et la littérature*. Genève: Slatkine.
- . 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- . 2011. *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*. Genève: Slatkine.
- . 2016. *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève: Slatkine.
- . 2020. *Faire l'auteur en régime néo-libéral : rudiments de marketing littéraire*. Genève: Slatkine.
- RUFFEL, L. 2016. *Brouhaha. Les mondes du contemporain*. Lagrasse: Editions Verdier.
- STIÉNON, V. 2008. "Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*." *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* 2008, <<http://journals.openedition.org/contextes/833>> (consultato il 10/09/2021).
- VIALA, A. 1993. "Sociopoétique." In G. Molinié, A. Viala (eds.). *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris: Presses universitaires de France, 136-297.
- VIART, D., DEMANZE, L. (eds.). 2012. *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*. Paris: Armand Colin.

CoSMo
Comparative Studies
in Modernism

<https://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/>



<http://centroartidellamodernita.it/>

SOCI FONDATORI

Donatella Badin, Anna Battaglia, Giovanni Bottioli, Nadia Caprioglio, Melita Cataldi,
Giorgio Cerruti, Anna Chiarloni, Daniela Deagostini, Winifred Farrant, Giuliana Ferreccio,
Maria Teresa Giaveri, Roberto Gilodi, Fedora Giordano, Stefano Giovannuzzi, Chiara
Lombardi, Franco Marengo, Pier Giuseppe Monateri, Riccardo Morello, Chiara Sandrin,
Giulio Schiavoni, Carla Vaglio, Federico Vercellone, Barbara Zandrino

