

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 Négresse 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

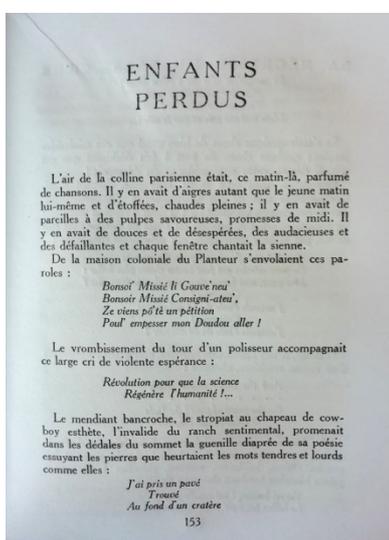
bien André Malraux (Malraux 2010, 17-18). À l'extrême fin du livre, l'un des personnages s'interrogera justement sur la signification de tout ce qui a précédé et sur la confusion existentielle dans laquelle ils évoluent : « Qu'avons-nous vécu ?... Est-il possible que tout cela n'ait aucun sens ?... Le 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).

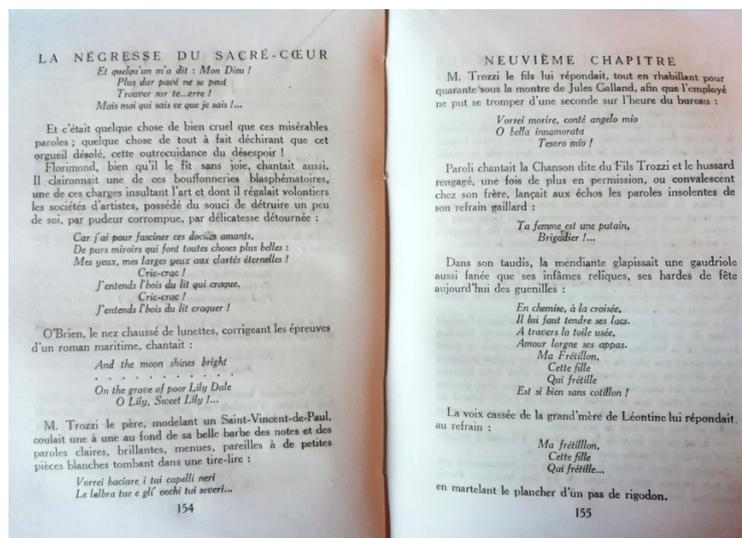
C'est dès lors moins dans la proximité de Romains que d'Apollinaire que doit se lire *La Négresse du Sacré-Cœur*. On se rappelle les « À ce moment », « Ailleurs » ou « Au même instant » qui scandent le poème simultanés du « Musicien de Saint-Merry » dans *Calligrammes*. Et l'on se souvient surtout, dans 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 *Großstadtröman*s 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.

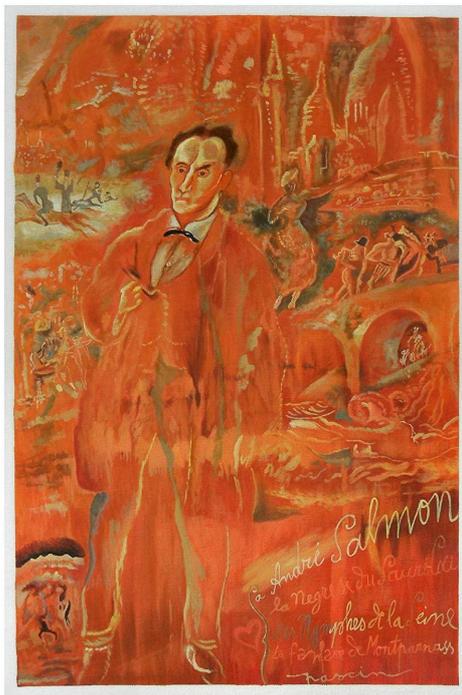
⁵ Rappelons d'ailleurs que, lisant *Berlin Alexanderplatz* de Döblin dès sa parution, Walter Benjamin notait ceci : « le montage est si dense que l'auteur a du mal à prendre la parole », car « l'écrivain parle du cœur de Berlin, ville qui est son mégaphone. » (Benjamin 2000, 193).

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 simultanéité ». In Boblet, M.-H., Viart, D. (dir.). *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, 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 ».