

« Un voyage au fond de ma mémoire »

La correspondance littéraire d'André Salmon à
Jacques Doucet (1916-1917)

Maria Dario

🔗 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=538>

Electronic reference

Maria Dario, « « Un voyage au fond de ma mémoire » », *Cahiers du Celec* [Online],
14 | 2020, Online since 08 juin 2023, connection on 28 juin 2023. URL :
<https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=538>

Copyright

CC BY 4.0

« Un voyage au fond de ma mémoire »

La correspondance littéraire d'André Salmon à
Jacques Doucet (1916-1917)

Maria Dario

OUTLINE

Le poète et le mécène

La correspondance comme laboratoire littéraire

TEXT

- 1 Lieu incertain de l'indétermination générique, objet polymorphe¹ et équivoque², en tension entre postures scripturales différentes, la lettre représente un véritable espace oxymorique de l'écriture qui « pose de façon exemplaire la question des frontières du littéraire³ ».
- 2 Si, grâce à sa plasticité consubstantielle, le dispositif épistolaire a pu devenir un véritable laboratoire littéraire transhistorique (on pourrait citer, entre autres, les cas de Diderot, Vigny, George Sand et Flaubert), on comprend que la modernité, qui érige l'hybridation en paradigme de sa *praxis*⁴, ait deviné son potentiel expressif⁵.
- 3 Dans ce contexte la correspondance d'André Salmon à Jacques Doucet (1916-1917) – dont on fête cette année le centenaire – représente un cas éclairant, et tout d'abord par son statut ambigu. Le corpus, comportant quinze lettres, écrites entre le 15 novembre 1916 et le 16 octobre 1917, est le résultat d'un véritable contrat épistolaire qui engage pendant un an le poète André Salmon à rédiger pour son correspondant, le couturier et collectionneur Jacques Doucet, un rapport mensuel rétribué sur l'état de l'art et celui de la littérature contemporaine.
- 4 C'est une forme de mécénat que Doucet utilise, pendant et après la guerre, avec d'autres poètes tels que Cendrars, Max Jacob, Reverdy, et ensuite avec les surréalistes⁶, et qui se conçoit dans le contexte d'une véritable stratégie visant la constitution des fonds d'une bibliothèque idéale de la modernité, la future Bibliothèque littéraire Jacques Dou-

cet, qui sera léguée, à la mort de son fondateur en 1929, à l'Université de Paris⁷.

- 5 À la différence des autres correspondances commanditées à la même époque par Doucet, qui ont déjà été publiées, à l'exception de celle de Reverdy⁸, le corpus épistolaire de Salmon reste dans son ensemble encore inédit⁹, et même les études consacrées au mécène et à l'histoire de la bibliothèque ne s'y sont intéressées que partiellement. Les raisons sont à rechercher probablement, d'une part, dans un processus de marginalisation de l'écrivain après la deuxième guerre mondiale¹⁰ ; de l'autre dans le caractère inclassable de ces missives, à la croisée des genres et des formes. Notre étude s'efforcera d'éclairer les spécificités de l'épistolaire salmonien afin de lui restituer la place qui lui revient dans l'œuvre du poète et dans le projet du mécène.

Le poète et le mécène

- 6 En 1916, au moment où il entreprend sa relation épistolaire, André Salmon est un personnage en vue de la vie littéraire et artistique parisienne. Poète, romancier, critique d'art et journaliste, intime d'Apollinaire, de Max Jacob et de Picasso, il évolue, depuis ses débuts aux soirées de *La Plume* en 1903, dans tous les cercles où s'élaborent les nouvelles directions de la recherche poétique. Auteur, entre 1905 et 1910, de trois volumes de vers¹¹, il est le frère d'armes d'Apollinaire pour son effort de renouvellement du lyrisme hérité de la tradition symboliste et il est considéré comme le grand poète de la bande qui se réunit au Bateau-Lavoir, dans l'atelier de Picasso, et qui comprend aussi Max Jacob et Apollinaire. Cette période féconde coïncide avec la saison d'extraordinaire effervescence créatrice qui préside à l'invention du cubisme et à la création des *Demoiselles d'Avignon*, qu'il baptise. Devenu journaliste à *l'Intransigeant* en 1908, il lance « la critique des poètes » pour soutenir au jour le jour les efforts des peintres modernes, auxquels il consacrera en 1912 l'essai *La Jeune Peinture française*¹², comprenant une « Histoire anecdotique du cubisme » qui représente le premier témoignage, à chaud, sur la naissance du mouvement artistique. En 1913, la publication du recueil de nouvelles *Les Tendres Canailles* inaugure la mode du pittoresque des bas-fonds parisiens qui connaîtra le succès, l'année suivante, avec *Jésus-la-Caille* de Carco. Absorbé par ses multiples activités de prosateur et

de journaliste, à la veille de la guerre Salmon se retrouve pourtant isolé, à l'écart du paroxysme expérimental qui catalyse les orientations de la recherche poétique, chez Apollinaire et Cendrars entre autres. Engagé dans les chasseurs à pied¹³, il est démobilisé en 1916 ; il devient alors rédacteur en chef à l'*Éveil* et renoue avec la vie culturelle parisienne. Durant l'été 1916, il organise au Palais d'Antin, sous le patronage de Paul Poiret, la première manifestation artistique importante depuis le début de la guerre, *L'Art moderne en France*¹⁴. Cette exposition, où Picasso présente pour la première fois au public *Les Femmes d'Alger*, entendait manifester l'unité entre les artistes, français et étrangers, de l'École de Paris (De Chirico, Derain, Férat, Modigliani, Matisse), et la vitalité de l'art moderne qui survivait aux destructions opérées par la guerre. C'est l'occasion pour son organisateur de se relancer dans un circuit littéraire en plein renouvellement¹⁵ où, grâce à la mobilité favorisée par la guerre, de nouveaux prétendants (Reverdy, Albert-Birot, Dermée, auxquels il faudra ajouter bientôt les surréalistes) aspirent à concurrencer la génération précédente, celle de Max Jacob, de Salmon, des grands blessés qui reviennent du front, Apollinaire et Cendrars. On peut supposer que l'exposition au Palais d'Antin ait représenté une occasion pour rencontrer le mécène qui, à quelques années de distance, en 1924, sous l'impulsion d'André Breton¹⁶, deviendra le premier acquéreur des *Femmes d'Alger*.

- 7 Grand couturier du monde parisien, Jacques Doucet était un collectionneur toujours avide de découvertes et de nouveautés. Après avoir dispersé sa première collection d'objets du XVIII^e siècle et créé la bibliothèque d'Art et d'Archéologie qu'il offrira, en 1917, à l'Université de Paris, il est encouragé par son conseiller littéraire, André Suarès, à se tourner vers un nouveau projet, la création de la bibliothèque idéale de la modernité.
- 8 L'idée de recueillir des témoignages vivants sur la littérature contemporaine sous forme épistolaire, considérée comme plus libre et personnelle par rapport à l'essai, est lancée en 1913, quand Doucet commence à rétribuer régulièrement Suarès pour la rédaction d'un rapport épistolaire mensuel. L'expérience dut satisfaire son initiateur puisqu'il l'étendit à d'autres écrivains pendant la guerre mais en prenant soin de fixer une limite annuelle à la collaboration de ses protégés.

gés : une formule qui lui permettait d'élargir ses initiatives à un plus grand nombre d'artistes, tout en préservant sa liberté d'action.

- 9 Une fois passée la première période d'état d'urgence, à l'origine d'une suspension presque complète de toute activité intellectuelle, la guerre s'était désormais installée dans la précarité du quotidien et Doucet estima que l'art et la culture se devaient de réaffirmer leurs prérogatives. Le 15 juin 1916, André Suarès lui soumet un projet détaillé de bibliothèque conçue comme une cathédrale¹⁷. L'intention qui préside à la création de la bibliothèque était celle de refléter l'unité d'une époque en témoignant de la façon la plus ample de ses possibilités littéraires, des œuvres éternelles jusqu'aux œuvres oubliées¹⁸. Grâce au libraire Camille Bloch¹⁹, Doucet entre en contact avec l'avant-garde poétique et en octobre 1916 lance une véritable offensive visant à s'assurer la collaboration, sous forme de contrats épistolaires, des poètes qui, avec Apollinaire, correspondent aux positions les plus représentatives de l'époque. Dans une progression spectaculaire, spéculaire à sa frénésie de découverte, il accumule les correspondants, en commençant par Reverdy²⁰, en octobre 1916, auquel s'ajoutent, le mois suivant, Salmon et Cendrars et, en janvier 1917, Max Jacob.
- 10 L'intention documentaire est au cœur du projet épistolaire de Doucet qui attend de ces écrivains « une mise à jour des intérêts de l'actualité littéraire²¹ » pour nourrir sa bibliothèque où les correspondances, rédigées sur beau papier, auraient occupé une place d'honneur, à côté des œuvres, imprimées et manuscrites, et d'autres documents de travail. Dans le respect du pacte documentaire à l'origine du contrat épistolaire²², chaque correspondance se modèle librement sur les inclinations propres du rédacteur ; ainsi revêt-elle la forme de la réflexion théorique pour Reverdy, de la transfiguration mémorielle pour Salmon, du travestissement autobiographique pour Max Jacob, la seule exception étant constituée par Cendrars, remplaçant, à sa demande, la tâche épistolaire par la rédaction d'un roman qui deviendra *l'Eubage*. En considérant ces épistoliers si différents dans leurs personnalités et leurs approches, il est inévitable de s'interroger sur la réaction du mécène à la lecture des relations qui lui étaient soumises.
- 11 En effet, ces textes à circulation semi-privée (on sait que parfois Doucet lisait à ses intimes quelques-unes de ces lettres), rédigés pour

un destinataire investi dans le commerce épistolaire mais silencieux, ne s'éclairent pas seulement à travers la personnalité de l'auteur et sa position dans le champ littéraire, mais aussi en relation à l'autre pôle structurant de la correspondance : son commanditaire. Personnalité effacée, qui choisit de s'occultier derrière ses entreprises culturelles, Doucet demandait à ses correspondants d'effacer toutes traces de ses commerces épistolaires, en arrivant même à ordonner, à sa mort, la destruction de ses archives personnelles. À la différence d'autres mécènes de l'avant-garde, tels que Gertrude Stein, Serge Férat et Hélène d'Ettingen, les co-directeurs et pourvoyeurs des fonds des *Soirées de Paris* d'Apollinaire, qui sont des artistes, Jacques Doucet est un grand bourgeois, étranger à un monde d'initiés dont il ne maîtrise pas les règles. Aussi craint-il les abus et les tricheries des artistes pauvres qui, de leur côté, malgré les déclarations d'affection qu'ils lui adressent²³, ne se sentent pas réellement compris et craignent de faire commerce du sacré. Cette position en tension entre les raisons de l'art et celles de l'argent est à l'origine des ambiguïtés et des malentendus dans les rapports qu'il entretient avec ses protégés qui se solderont, pour la plupart, par des ruptures, depuis son plus ancien collaborateur André Suarès jusqu'aux surréalistes. En témoigne le portrait caustique du mécène consigné dans la grande œuvre mémorielle de Salmon, *Souvenirs sans fin*, le décrivant comme un « ami des lettres autant que des arts, pensionnant quelque peu, mais très peu, des écrivains acceptant de lui adresser une lettre mensuelle comparable à un fragment de mémoire²⁴ ».

La correspondance comme laboratoire littéraire

- 12 Les quelques lignes lapidaires par lesquelles, longtemps après, Salmon scelle ses relations avec Doucet traduisent, par les détours de la périphrase, les tensions de la correspondance, située à la confluence entre différents cadres expressifs (la lettre, le rapport, les mémoires), et en proposent en même temps le mode d'emploi. Dans un souci de simplification taxonomique, la définition de « mémoires par lettre », formulée par François Chapon²⁵, pourrait d'abord délimiter efficacement les contours de cette expérience. La lettre documentaire, à périodicité mensuelle, qui est l'aspect contractuel impliqué

dans le pacte avec Doucet, s'investit ici d'une perspective mémorielle, pour aboutir à une véritable mise en abyme générique, incluant des sous-modalités narratives telles que la chronique, l'anecdote, le portrait, le tableau, la scène.

- 13 Ainsi l'hybridation, qui est une forme spécifique de l'imaginaire et de la pratique littéraire de Salmon²⁶, d'Apollinaire et de leur génération littéraire, définit-elle la posture de cette correspondance. Par sa souplesse et sa flexibilité, le dispositif épistolaire qui, comme le suggère Jacques Derrida, « n'est pas un genre, mais tous les genres, la littérature même²⁷ » se révèle particulièrement adapté au récit mémoriel de Salmon, revêtant les formes fragmentées, changeantes et digressives du souvenir. La périodicité mensuelle favorise l'éclatement de la continuité mémorielle chez le scripteur, en lui substituant l'écriture morcelée du souvenir, qui s'organise à son tour en noyaux thématiques et fictionnels privilégiés et récurrents. Jean-Louis Jeannelle a relevé la transition de l'écriture suivie des mémoires à la pratique discontinue du souvenir dans les ouvrages célébrant la fin de la Belle Époque où « les mémorialistes se détournent de l'Histoire pour raconter des souvenirs. Ils se font portraitistes, chroniqueurs pour célébrer un monde évanoui ou en passe de disparaître²⁸ ». Or, la tendance à la fragmentation du souvenir que Jeannelle associe au récit de cette postérité frivole, loin de se confiner exclusivement à ce milieu, se retrouve également dans l'évocation d'un autre monde tout aussi proche de la disparition, celui de l'âge héroïque de l'art moderne qui deviendra un véritable *topos* de l'écriture mémorielle, chez Salmon²⁹ et chez un grand nombre d'écrivains et d'artistes de sa génération, comme Carco, Dorgelès et Vlaminck.
- 14 Une telle concordance dans l'expression d'univers symboliquement aussi distants pourrait se justifier, à notre avis, par le recours à un modèle commun, celui du journal, qui informe les pratiques d'écriture et de lecture contemporaines³⁰. Guillaume Pinson a montré ce que le récit de la Belle Époque doit à la poétique du journalisme sous la forme des microfictions, des rumeurs et des anecdotes, une attitude qui concerne aussi les articulations rétrospectives des souvenirs³¹. Ainsi n'est-il pas exagéré d'avancer que, comme l'atteste déjà un article de Salmon publié à la veille de la guerre³², l'écriture journalistique, intégrée au genre épistolaire et à l'intention documentaire, de-

vient même dans le cas de la correspondance avec Doucet une pratique associée au récit fragmenté du souvenir.

- 15 Sollicité par son interlocuteur de « préciser certaines attitudes littéraires de notre temps » – c'est la formule conventionnelle qui marque le début de la correspondance – Salmon entreprend :

[...] un voyage au fond de [s]a mémoire ; le mouvement contemporain eut trop souvent une valeur collective pour qu'il soit possible de le juger en négligeant ses origines. [...] Donc – c'était alors au long des années 1902-1903 – nous regardâmes en nous et autour de nous³³.

- 16 Dès lors, la relation épistolaire s'inscrit dans la posture rétrospective d'une vie considérée dans sa « condition historique et dans sa dimension publique où un individu témoigne de son parcours, à la fois acteur et témoin, porteur d'une histoire qui donne sens au passé³⁴ » à travers une écriture célébrant l'épopée d'une génération littéraire et artistique. Dans un jeu de miroirs analogue à celui de son destinataire, Salmon, qui, en bon héritier de Rimbaud, refuse tout subjectivisme littéraire³⁵, se cache derrière la perspective collective mise en valeur dans l'énonciation plurielle dominant la correspondance, où son parcours se confond avec celui des autres « jeunes écrivains de 1900³⁶ ». En « cet atroce crépuscule de 1916, brume et sang, boue et fumée³⁷ », les années de la jeunesse, « nos années les plus saintes, nos années d'absolu sacrifice, de rayonnante pauvreté³⁸ », deviennent une saison lumineuse à préserver de l'oubli. Il se fait alors le « très fidèle chroniqueur³⁹ », l'historiographe et l'apologète d'un groupe de poètes et de leur « alliance mystique avec ces peintres dont la destinée se maria si harmonieusement à la nôtre⁴⁰ », Picasso en tête. Par un geste spéculaire à celui présidant la fondation de la bibliothèque de son mécène, la rédaction de l'épistolaire salmonien correspond à la création d'un « petit musée⁴¹ » où, pour reprendre à son profit une expression de Jeannelle, le scripteur fait de « l'écrin de sa mémoire personnelle un véritable conservatoire littéraire⁴² ».
- 17 L'attitude de repli adoptée par le poète n'est pas insolite face à l'indicible de la guerre et à un présent devenu insupportable à cause de la propagande et de l'abus de la rhétorique nationaliste⁴³. Ainsi son entreprise de reconstruction mémorielle est-elle assimilée à une véritable « œuvre de guerre [...] qui doit aider à sauver du chaos les ou-

bliés⁴⁴ », en s'opposant aux destructions qui ravagent la France, ses cathédrales et ses archives. Salmon y réalise une véritable opération de mythisation de sa génération littéraire qui, située entre les maîtres du symbolisme, Verlaine, Mallarmé, Moréas, et celle en train d'émerger pendant la guerre, risquait d'être oubliée au profit de grandes figures telles qu'Apollinaire. Or, Salmon nous le dit explicitement, la réussite extraordinaire de l'auteur d'*Alcools* se comprend et s'explique sur le fond du travail collectif accompli par le « mouvement contemporain ».

- 18 L'élision du présent en est le corollaire. Alors que l'année 1917 est considérée comme une charnière dans l'histoire de l'avant-garde⁴⁵, avec la représentation des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, l'activité de la revue *Sic* d'Albert-Birot, la fondation de *Nord-Sud* de Reverdy, financée par Jacques Doucet, et la querelle qui s'installe entre ses protégés, Reverdy lui-même et Max Jacob, au sujet du poème en prose, rien de tout cela ne perce dans la correspondance de Salmon, qui se trouvait pourtant au cœur de ce monde littéraire. Dans ce contexte, les rares allusions au présent⁴⁶, peuvent être considérées comme une sorte de rappel à l'ordre de la part du mécène⁴⁷.
- 19 De ce parti pris, rétrospectif et collectif, découle un autre aspect spécifique de la correspondance, l'optique de la marginalité, à travers laquelle Salmon opère implicitement un processus de reformulation des valeurs et des hiérarchies littéraires qui s'étaient imposées à la veille de la guerre. Parallèlement à l'évocation de ses intimes, Picasso⁴⁸, Max Jacob⁴⁹, Apollinaire – ce dernier étant convoqué plutôt sur le mode de l'allusion évasive –, Salmon se propose surtout comme le chroniqueur des oubliés de la modernité. On pourrait citer le penseur Mécislas Golberg, Nicolas Deniker, collaborateur du *Festin*, et le poète Olivier Calemard de la Fayette. Cependant, même dans ce contexte de valorisation de la marginalité, il ne privilégie pas tant les réalisations mais la perspective anecdotique, les digressions et le détail hypertrophique⁵⁰, modulés sous forme de scènes, de tableaux et de portraits qui transforment ces lettres en souvenirs fictionnalisés. En témoignent les appels renouvelés à l'indulgence qu'il adresse à son correspondant : « Vous me direz : “voilà bien des commérages”. Mon excuse c'est que les commérages tiennent une place honorable dans notre littérature⁵¹ » ; et encore : « je ne rapporte pas cela pour le plaisir de raconter des histoires, mais parce qu'il me semble que ces

détails situent un caractère⁵² ». Par cette attitude il se fait le héraut d'une littérature pure⁵³, telle qu'elle se pratiquait au *Festin d'Ésope*, et qui se situe aux antipodes autant du sérieux de la NRF que du dogmatisme surréaliste qui s'imposera dans l'après-guerre.

- 20 Cette approche, anecdotique et digressive, définit également l'entreprise mémorielle publique de Salmon, défiant ouvertement l'horizon d'attente du public. Alors que le lecteur y cherche des aspects révélateurs de la révolution esthétique à laquelle il assista, sur l'invention du cubisme, sur Picasso et la naissance des *Demoiselles d'Avignon*, « il nous laisse en permanence sur notre faim en nous disant tout, sauf ce que nous aurions besoin de savoir », pour reprendre le commentaire excédé de John Richardson, le biographe de Picasso⁵⁴. Il n'est pas improbable que par cette attitude Salmon essayât aussi de se soustraire au risque de passer à la postérité comme « l'ami de », fût-ce au prix de déplaire aux lecteurs et même, dans le cas de la correspondance, de son commanditaire⁵⁵.
- 21 La présence *in absentia* de l'autre est en effet un aspect structurant de la relation épistolaire, qui se construit simultanément en tant qu'espace ouvert et fermé ; un espace de liberté fictionnelle, où sont convoqués un destinataire fantasmé et un moi imaginaire, mis en scène à destination de l'autre⁵⁶, et un espace de contrainte, associé aux termes contractuels (la périodicité et le caractère documentaire des missives) et même aux risques, intrinsèques, de la discursivité autoréférentielle⁵⁷. Ainsi, pour éviter les pièges du soliloque narcissique, Salmon recourt à toutes les stratégies textuelles sollicitant, à différents degrés, l'inclusion et l'adhésion du destinataire à un récit mémoriel personnalisé⁵⁸, au point de déclarer, adulation ou sincérité, qu'il n'aurait pas écrit ces lettres pour un autre⁵⁹. Placé dans la posture inconmode de Schéhérazade, il se doit de renouveler sans cesse l'intérêt du collectionneur. Aussi pour plaire, adopte-t-il le ton divagant de la causerie, où le flux apparemment anarchique des souvenirs, s'organisant autour des noyaux structurants de l'imaginaire salmonien (les débuts aux soirées de *La Plume*, la fondation du *Festin* et de *Vers et Prose*), dicte le rythme sinueux d'une mythobiographie personnelle et collective qui élit la surprise en tant que stratégie de narration privilégiée, à travers des procédés tels que le suspense⁶⁰, la réticence⁶¹, l'anticipation⁶², l'ellipse et l'allusion.

- 22 En même temps, la tension entre les déclarations d'amitié vis-à-vis du mécène et la prise de distance réelle, suggérée par le ton didactique de celui qui est conscient de s'adresser à un profane⁶³, finit par rendre le texte ambigu et peut-être même suspect aux yeux du destinataire. Cette attitude pourrait contribuer à expliquer la brusque interruption de la correspondance qui ne se poursuit pas au-delà de l'échéance contractuelle d'un an, comme s'y attendait probablement le rédacteur, annonçant dans la lettre du 17 octobre 1917, la dernière, la suite d'une chronique sur l'Abbaye qui restera finalement inachevée.
- 23 Il est probable que la perspective marginale, anecdotique et rétrospective adoptée par Salmon⁶⁴ n'ait pas satisfait Doucet, qui attendait de ses « rabatteurs » des découvertes et « des trouvailles au seuil de l'avenir⁶⁵ ». Peut-être les divagations incessantes de l'auteur avaient-elles encouragé le mécène à chercher ailleurs d'autres interlocuteurs. Mais pouvait-il en être autrement pour l'auteur de *Souvenirs* qui se voudront *sans fin* ?
- 24 Malgré sa brusque conclusion, la correspondance joue un rôle matriciel dans l'entreprise mémorielle de Salmon. Rédigés pendant la période la plus sombre de la guerre, ces mémoires par lettres représentent l'occasion d'un premier bilan des années héroïques de la jeunesse, destinées à être célébrées tout au long de son activité successive. En même temps, à travers le discours épistolaire, Salmon met au point un style personnel de narration rétrospective qui façonne son œuvre publique. La relation épistolaire opère une cristallisation du souvenir qui, dans l'hybridation et la contamination propre à la poétique salmonienne⁶⁶, est à l'origine de la circulation des thèmes et des motifs avec l'œuvre imprimée. Pour se limiter à un exemple, la commémoration des premières années de son activité poétique, évoquée dans la dernière lettre⁶⁷ – et déjà utilisée dans une lettre à Max Jacob de 1915⁶⁸ –, sera développée dans *Peindre*, un des grands ouvrages poétiques de l'après-guerre, et deviendra un véritable leitmotiv de l'œuvre salmonienne :

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 !

- 25 La perception des années héroïques de la jeunesse, élaborée au cours de la correspondance avec Doucet, se révèle somme toute inchangée jusqu'aux *Souvenirs sans fin*⁶⁹.
- 26 En dépit d'une concordance de ton on relèvera pourtant quelques différences significatives entre le corpus épistolaire et l'œuvre publique. Tout d'abord sur le plan énonciatif avec la transition du pluriel du premier au singulier de la dernière qui correspond à un changement de la fonction et du statut assignés au récit mémoriel. Si, dans la correspondance, il s'agissait de préserver de l'oubli « une si ardente vie collective » les *Souvenirs*, situés dans la phase finale de sa carrière, s'assignent la fonction de témoigner du récit d'une vie en précisant la place de l'auteur dans l'histoire littéraire. Ayant survécu à son époque, Salmon est appelé à justifier sa destinée littéraire⁷⁰.
- 27 Le statut semi-privé de la correspondance explique les autres différences avec le corpus mémorial imprimé, et plus particulièrement la liberté de jugement que l'auteur ne se permettra pas dans son œuvre publique. Telle attitude nous permet de reconstruire le point de vue de l'écrivain sans l'autocensure typique des mémoires plus tardifs, où Salmon préfère le silence à la critique, « dans ce soin à ne chagriner personne⁷¹ ». On pensera au jugement méprisant porté sur Paul Fort, « champêtre et libertin, Orphée au bal musette, Rodolphe à Montfer-

meil, Cyrano de Bergerac chez Paul de Cok (sic) » de la lettre du 18 janvier 1917, différant sensiblement du portrait élogieux du fondateur de *Vers et Prose* qu'il propose dans ses mémoires⁷². Sur le plan documentaire, ces lettres représentent également un témoignage important pour la reconstruction d'une période culturelle extraordinairement intense. Salmon y fait revivre l'atmosphère des premières années du siècle en nous promenant dans les hauts lieux de la vie littéraire et artistique, à travers l'évocation des cafés, des revues ou des ateliers de Montmartre.

- 28 Le « voyage » dans la correspondance salmonienne nous a permis d'explorer un aspect méconnu des relations que la modernité a établies avec la forme épistolaire, matrice et laboratoire de la littérature. En s'appropriant une partie de l'hybridité consubstantielle au genre, Salmon a pu élaborer une forme nouvelle d'écriture du souvenir ; l'intention documentaire y intègre la narration de l'intime, propre à la rétrospection mémorielle, dans un mélange autofictionnel où l'auteur, caché derrière la perspective collective, met en scène sa propre expérience. Situés au cœur de la modernité qu'ils commémorent, ces souvenirs par lettres, ainsi qu'il nous semble pertinent de les définir, sont donc bien partie intégrante de l'entreprise destinée à perpétuer un mythe fondateur : la bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

NOTES

1 KAUFMANN Vincent, « Relations épistolaires. De Flaubert à Artaud », *Poétique*, 1986, n° 68, p. 388.

2 Du même, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

3 BERNIER Marc-André et DESJARDINS Lucie, « Épistolaire », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

4 Voir MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1994.

5 On pourra citer le cas des lettres-poèmes d'Apollinaire à Lou.

6 Voir CHAPON François, *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, Paris, Latès, 1984 et, du même, *Jacques Doucet ou l'art du mécénat*, Paris, Perrin, 1996. Dans ce contexte, on signalera la récente édition des *Lettres à Jacques Doucet 1920-1926* d'André Breton, éditées par Étienne-Alain HUBERT, Gallimard, 2016.

- 7 Voir COLLOT Michel, PEYRE Yves, VASSEVIÈRE Maryse, *La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : archives de la modernité*, Éditions des Cendres, Paris, 2007.
- 8 Inédite par la volonté de l'auteur ; sur le réseau épistolaire de Doucet, voir aussi GRAHAM É., *Les Écrivains de Jacques Doucet*, Éditions des Cendres, 2011. Les lettres de Max Jacob à Doucet sont publiées dans la *Correspondance*, réunie par François GARNIER, Paris, Éditions de Paris, 1953-1955 ; pour Cendrars voir *L'Eubage, aux antipodes de l'unité*, édition critique par Jean-Carlo FLÜCKIGER, Paris, Champion, 1998, p. 95-218.
- 9 À l'exception de quelques fragments publiés par CHAPON F., *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, édition citée, et *Jacques Doucet ou l'art du mécénat*, éd. cit., par SECKEL Hélène, *Max Jacob et Picasso*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1994, et par GOJARD Jacqueline, « Mécislas Golberg et André Salmon : du symbolisme expirant à l'École de de la Rue Ravignan », in *Mécislas Golber, passant de la pensée (1869-1907). Une anthropologie politique et poétique au début du siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1994, p. 335 et 341.
- 10 Pour cet aspect, voir DARIO M., *André Salmon. Alle origini della modernità poetica*, Venise, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2001 et « Gageures tenues et paris gagnés ? Jeux et enjeux de la poésie d'André Salmon dans l'avant-guerre », in *André Salmon poète de l'Art vivant*, Toulon, Université du Sud Toulon-Var, 2009, p. 129-151.
- 11 *Poèmes* (1905), *Les Féeries* (1907), *Le Calumet* (1910).
- 12 SALMON A., *La Jeune Peinture française*, Paris, Messein, 1912.
- 13 Il témoigne de cette expérience dans *Le Chass'bi*, notes de campagne en Artois et en Argonne en 1915, Paris, Perrin et Cie, 1916.
- 14 Le livre de Billy KLÜVER, *Un jour avec Picasso* (Paris, Hazan, 1994), publie le reportage photographique réalisé par Cocteau le jour du vernissage, le 16 août 1916.
- 15 Dans une lettre à Doucet du 4 janvier 1921 André Breton raconte que Jacques Vaché, en 1916, à Nantes, le présentait sous le nom d'André Salmon « à cause de la petite réputation dont ce poète jouissait », *Lettres à Jacques Doucet*, éd. cit., p. 76.
- 16 À l'époque, il était le conseiller littéraire et le bibliothécaire de Jacques Doucet.

17 Les bases en auraient été Stendhal, Baudelaire, *Les Mémoires d'outre-tombe*, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, Nerval, Verlaine, Mallarmé ; les piliers Gide, Claudel, Jammes et Suarès lui-même (auxquels Doucet fait ajouter Valéry qu'il apprécie), les petites chapelles : Laforgue, Villiers, Corbière, Huysmans, Gourmont, les symbolistes et les postsymbolistes ; voir SUARÈS André, *Le Condottiere et le Magicien*, Paris, Julliard, 1994 (en particulier les p. 106-108).

18 Voir CHAPON F., « La richesse du fond Doucet réside entre les sommets qu'il confronte, mais aussi dans cette multiplicité moins glorieuse dont furent dénombrés, quand il était encore possible, les témoignages. Sans cette récolte, ils seraient dispersés, perdus, insaisissables pour l'intuition d'une unité », *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, op. cit., p. 220.

19 Du même, *Jacques Doucet ou l'art du mécénat*, éd. cit., p. 223.

20 J. Doucet entre en contact avec Reverdy en octobre 1916 ; il soutient sa revue *Nord-Sud* et le rétribue pour l'envoi de correspondances régulières où il commente le mouvement artistique et littéraire contemporain.

21 SUARÈS A., *Le Condottiere et le Magicien*, éd. cit., p. 29.

22 On se référera à la réaction de Max Jacob : « mais c'est un cours de littérature que vous me demandez là ! », *Correspondance*, éd. cit., p. 131.

23 Voir la lettre de Salmon du 29 novembre 1916 : « Croyez, je vous prie, à ma grave joie de vous livrer ces secrets de l'esprit ».

24 SALMON A., *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 2004, p. 954. C'est nous qui soulignons.

25 CHAPON F., *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, éd. cit., p. 231.

26 Voir la lettre du 27 janvier 1917 : « Eh bien, nous ne pouvions admettre le genre en art et pas plus la poésie de genre que la peinture de genre, non plus que le genre poétique, d'où notre mépris des élégiaques » ; voir aussi GOJARD J., « 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*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 131-142.

27 *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, p. 54.

28 *Écrire ses Mémoires au xx^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008, p. 55.

29 Voir *L'Air de la Butte* (1945), *Montparnasse* (1950), *Souvenirs sans fin* (1955-1961 ; nouvelle édition, 2004).

30 Voir KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et alii, *La Civilisation du journal*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2011.

31 *Fiction du monde*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 181.

32 « Préhistoire du Mont Parnasse », *Montparnasse*, juin 1914, p. 2.

33 Première lettre à Jacques Doucet, 15 novembre 1916.

34 JEANNELLE J.-L., *Écrire ses Mémoires au xx^e siècle. Déclin et renouveau*, éd. cit., p. 13.

35 C'est un aspect particulièrement évident dans son autobiographie parodique, *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau*, Paris, Société littéraire de France, 1919, où le travestissement ironique subvertit l'énonciation subjective.

36 Lettre du 15 novembre 1916.

37 Lettre du 31 décembre 1916.

38 *Ibid.*

39 Lettre du 18 janvier 1917.

40 Lettre du 29 novembre 1916.

41 Lettre du 18 janvier 1917.

42 JEANNELLE J.-L., *op. cit.*, p. 85.

43 « Or de la propagande aux débats de journalisme, les œuvres de guerres me sont parfois lourdes », lettre du 17 février 1917.

44 Lettre du 28 février 1917.

45 Voir READ Peter, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2000.

46 La publication de la *Malabée* d'André BILLY, évoquée dans la lettre du juillet 1917, et du *Cornet à dés* de Max JACOB dans la lettre d'avril 1917.

47 À partir du juillet 1917, on observe un changement de ton et d'approche dans la correspondance qui se conforme davantage à l'intention documentaire exigée par le commanditaire.

48 Lettre du 31 décembre.

49 *Ibid.*

50 Ce n'est pas un hasard si Salmon est l'auteur d'une *Histoire anecdotique du cubisme*, insérée dans *La Jeune Peinture française* (1912).

51 Lettre du 31 mars 1917

52 Lettre du 27 janvier 1917.

53 « De la poésie nourrie d'elle seule qui absorbe tout, de la poésie en soi. Faut-il préciser que, déjà, nous élargissons le sens du mot bien au-delà de l'art étroit des vers », lettre du 15 novembre 1916.

54 *Vie de Picasso I*, (1881-1906), Paris, Chêne, 1992, p. 318.

55 Une attitude partagée par Max Jacob ; voir *Correspondance*, *op. cit.*, p. 98.

56 Voir FERREYROLLES Gérard, « L'épistolaire, à la lettre », *Littératures classiques*, n° 71, janvier 2010, p. 14.

57 Voir BOUGNOUX Daniel, *Vices et vertus des cercles*, Paris, Éditions de la Découverte, 1989, p. 14.

58 « Ai-je une fois encore réussi à entraîner un moment au pays de ma jeunesse le plus charmant ami des lettres ? », lettre de septembre 1917.

59 « Combien je vous remercie de m'avoir exprimé votre goût de les [ces lettres] lire ! Je ne les écrirais point pour un autre », lettre du 31 décembre 1916.

60 « Ceci mérite une pause. J'ai un beau et bel [sic] voyage en Chine à vous conter. Ce sera donc pour demain », lettre du 28 mars 1917.

61 « Ici l'histoire se complique, mais seulement en apparence car tout va devenir très clair ». Pour attirer l'attention de son interlocuteur, Salmon utilise des techniques de narration propres au feuilleton comme le suspense.

62 « Mais, sans anticiper, je crois que l'apparition de la *Malabée* en librairie est le bon prétexte à l'une de ces lettres à bâtons rompus où j'aime à évoquer pour vous mes années de formation ».

63 « Que vient-il [Pujo] faire ici ? Patience, tout va s'éclairer », lettre du 7 août 1917.

64 « Je me suis attardé encore une fois à de minces détails », lettre du 16 octobre 1917.

65 CHAPON F., *op. cit.*, p. 87.

66 GOJARD J., « Bon usage et subversion du discours lyrique dans les premières œuvres d'André Salmon, de Max Jacob et de Guillaume Apollinaire », *loc. cit.*

67 « Ô jeunesse ! oh poésie », lettre du 17 octobre 1917.

68 « Ô jeunesse envolée ! Ô fumées odorantes encore ! », JACOB M. – SALMON A., *Correspondance*, Paris, Gallimard 2009, p. 41.

69 Surtout pour les passages fondamentaux, les débuts à *La Plume*, la rencontre avec Apollinaire, Picasso, Max Jacob, et avec les aînés.

70 « Tout seul, je suis le survivant des petites foules du *Soleil d'Or* et de la *Closerie des Lilas*, de la *Plume*, du *Festin d'Ésope* et de *Vers et Prose* », *Souvenirs sans fin*, éd. cit., p. 1129.

71 *Ibid.*, p. 1034.

72 *Ibid.*, en particulier les pages conclusives de l'œuvre, p. 1126-1129.

ABSTRACTS

Français

Avec Maria Dario, on arrive aux temps modernes. Son article est consacré à quinze lettres (1916-1917) résultant d'un « contrat épistolaire » passé entre l'écrivain André Salmon et Jacques Doucet, son riche mécène. Alors que la guerre fait rage, ce dernier veut constituer une « bibliothèque idéale de la modernité » en passant commande à des artistes de lettres faisant le point sur l'état de l'Art, à raison d'une par mois. Tous n'acceptèrent pas cette posture de « Schéhérazade ». Blaise Cendrars préféra livrer un roman. Quant aux « contrats » conclus, ils finirent presque tous par une rupture, comme dans le cas d'André Salmon, auquel la tension entre le monde de l'argent et celui de l'art finit par apparaître insupportable. Si ses lettres témoignent de désaccords croissants, on y trouve aussi une liberté de jugement qu'on chercherait en vain dans le reste de son œuvre, notamment vis-vis de Paul Fort, qu'il qualifie cruellement de « champêtre et libertin, Orphée au bal musette, Rodolphe à Montfermeil ».

English

With Maria Dario, we arrive at modern times. Her article is devoted to fifteen letters (1916-1917) resulting from an "epistolary contract" between the writer André Salmon and Jacques Doucet, her rich patron. While the war was raging, Doucet wanted to build up an "ideal library of modernity" by commissioning literary artists to take stock of the state of the art, at a rate of one per month. Not everyone accepted this "Scheherazade" posture. Blaise Cendrars preferred to deliver a novel. As for the "contracts" that were concluded, almost all of them ended in a rupture, as in the case of André Salmon, for whom the tension between the world of money and the world of art seemed unbearable. While his letters show growing disagreement, they also reveal a freedom of judgement that one would seek in vain in the

rest of his work, particularly with regard to Paul Fort, whom he cruelly described as "country and libertine, Orpheus at the bal musette, Rodolphe at Montfermeil".

INDEX

Keywords

literary correspondence, Salmon (André), Doucet (Jacques), epistolary literature

AUTHOR

Maria Dario

(Chargée de cours et de recherches) – Università Ca' Foscari de Venise

IDREF : <https://www.idref.fr/067687660>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000115563074>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13775929>