

Peinture et poésie dans *Peindre* d'André Salmon

Evelio MIÑANO MARTÍNEZ

Universitat de València

L'histoire de la littérature situe André Salmon dans le groupe des poètes de l'Esprit Nouveau, à côté d'Apollinaire, Cendrars, Reverdy et Max Jacob. Pourtant, quoiqu'il ait été un des premiers innovateurs de ce début de siècle, l'avis général est qu'il n'a pas connu finalement la notoriété de ses compagnons et que son œuvre est tombée dans un discret oubli (Sabatier, 1982 : 58, Fauchereau, 1986 : 7-8, Jarrety, 1996 : 416). *Peindre*¹, signée entre décembre 1918 et juin 1920, s'inscrit dans la période reconnue comme la plus innovatrice de l'auteur, avec deux autres ouvrages : *Prikaz* (1919) et *L'Âge d'Humanité* (1921). L'élaboration de cette œuvre se place aussi à un moment où le poète connaît et côtoie les peintres : les traces d'un André Salmon auteur d'articles sur la nouvelle peinture, repris après dans plusieurs recueils², ainsi qu'ami de peintres ou qui les fréquente, sont présentes dans *Peindre*.

La critique a souligné de cette œuvre son aspect didactique de critique d'art en poésie (Follain, 1981) ainsi que sa défense et illustration des nouvelles tendances de la peinture de son époque (Paulhan, 1981). Récemment, Jacqueline Gojard a donné une approche à Salmon et à *Peindre* qui, à notre avis, les a remis en valeur : Salmon, comme Apollinaire et Max Jacob, développe en début de siècle ce lyrisme qu'elle appelle *pervers* et qui se fonde sur trois traits : "le refus du pacte référentiel, la mise en place d'un discours conflictuel et polyphonique, le recours au principe subversif de la parodie et du pastiche" (Gojard, 2001 :131). Plus encore, dans un autre travail (Gojard, 1999) le

¹ *Peindre* a été publiée la première fois en 1921 aux éditions La Sirène, avec un portrait de Picasso. L'œuvre a été reprise en 1928 dans *Carreaux*, avec *Prikaz*, *Le Livre et la bouteille* et *L'Âge d'Humanité*, aux éditions de la NRF. Toutes nos références à l'œuvre, que nous indiquons entre parenthèses, sont tirées de l'édition *Carreaux et autres poèmes* de Serge Fauchereau (Poésie/Gallimard, 1986).

² *La jeune peinture française* (Albert Messien, 1912), *L'Art vivant* (G. Crès éditeur), *La Révélation de Seurat* (éditions Sélection, 1921), *André Derain* (NRF, 1923), *Cézanne* (Stock, 1921), *Modigliani* (Quatre Chemins, 1926), *Henri Rousseau, dit le Douanier* (G. Crès, 1927), *Kisling et Friesz* (Chroniques du jour, 1927), *Chagall* (Chroniques du Jour, 1928), *L'Art russe moderne* (Laville, 1928).

même auteur a éclairé des aspects fondamentaux de *Peindre* en tentant de restituer un art poétique de Salmon à lumière de cette œuvre, avec la critique d'art de l'auteur à l'appui. Jacqueline Gojard a ainsi bâti solidement une base pour approfondir dans *Peindre* : le refus de la perfection, la défense de l'autonomie et la liberté du poète, l'intérêt de Salmon plutôt pour l'acte de peindre que pour son concept, les transformations aussi bien opérées par l'art sur le réel que par l'évolution de l'art lui-même, l'emprunt de procédés didactiques ou le lyrisme extraverti de l'œuvre sont autant de contributions de cet auteur que nous retenons dans ce travail.

Notre approche tentera de déceler la poétique qui sous-tend *Peindre* à partir de l'œuvre elle-même, sans tenir compte des autres écrits sur la peinture de Salmon. On ne peut nier qu'à la base des poèmes et des écrits d'art se trouve un même être réel –André Salmon–, mais à notre avis le fait d'aborder la peinture dans une livre de poèmes peut donner des résultats particuliers, dans la mesure où le poème –et plus encore celui qui se montre innovateur– a ses propres enjeux qui, toutes proportions gardées, ne sont pas forcément ceux de la peinture ou de la critique d'art. Ainsi, à notre avis, il y a trois composantes essentielles dans l'approche que fait cette œuvre à la peinture, qui font partie du noyau de cet univers poétique : la réflexion sur l'art pictural –qui mène à un didactisme lui aussi parfois *pervers*–, la dérive ludique et fantaisiste de l'imagination poétique et le lyrisme non seulement extroverti, comme l'affirme Jacqueline Gojard, mais aussi du vécu intime et personnel. Le caractère innovateur de l'œuvre tiendrait à cette combinaison : on y réfléchit, on voudrait même enseigner quoique d'une façon peu didactique en fin de compte, on laisse aller l'imagination librement à partir de la peinture et, finalement, malgré la mise à distance de soi opérée par cette polyphonie de toiles et peintres, on revient au vécu et aux conflits intimes du poète.

Peindre ne constitue ni un œuvre didactique ni un corps de doctrine sur la peinture au sens complet des termes. Nous ne trouvons en elle ni le systématisme, ni les procédés typiques pour apprendre aux autres ou exposer avec ordre et cohérence des idées sur la peinture. De ce point de vue, elle se trouve plus près du manifeste : elle énonce des positions beaucoup plus qu'elle ne les explique. Il est vrai que certaines de ses idées sont assez claires et s'appuient sur divers procédés propres de la littérature didactique (Gojard, 1999 : 79) tels que l'exemple ou l'analogie poétique. C'est surtout

le cas des premiers poèmes : la peinture est transformation double –des substances de la nature en pigments, des pigments en tableau (119)–, elle est aussi essentiellement transgression et audace (120), l’art véritable n’est pas la perfection, moins encore l’absence de mystère mais, au contraire, mutabilité et rayonnement au cours du temps (123), ou bien peindre ce n’est pas voir mais “concevoir”, ce qui est illustré par une image de l’enfantement (144). Mais lorsque le poète aborde le sujet de l’imitation et l’invention il compose des vers qui, faisant usage de la maxime et du paradoxe, surprennent le lecteur. Pour autant qu’on puisse accepter la défense de l’imitation que fait Salmon –et de l’imitation de l’imitation : “Peindre c’est imiter l’imitation” (124)–, il y a des vers qui inquiètent parfois le lecteur soucieux de bien comprendre sa leçon :

Tout est imitation de l’imitation
Si Dieu n’a pas de commencement ; le monde n’a pas été créé de chic
La meilleure règle de vie reste l’Imitation
Et ce sont là vérités spécifiques
Que les saints imités des sages furent dire à Rome (126)

En effet on se demande si les allusions à la création et à l’Imitation dans le cadre de la religion ne recèlent pas une dose d’ironie ; on a l’impression qu’au dessein didactique s’est ajoutée dans le poème, avec un fond de transgression et provocation, une sorte de mise à distance du texte par lui-même, parodie et dérision de la propre écriture qui mène à ne pas prendre au sérieux l’exemple que donne le poème. Dans une autre composition, ce même sujet donne lieu à des paradoxes où il est difficile au lecteur de s’en sortir :

Peindre !

le plus tenace orgueil dans la parfaite humilité
Inventer
L’Imitation
Pour imiter
L’imitation de l’Invention

Immaculée Conception ! (155)

Il devrait certainement y avoir une autre manière d’exposer les rapports entre imitation et invention que dire “inventer L’Imitation Pour Imiter L’imitation de l’Invention” ; à la suite de quoi la conclusion du poème – “Immaculée Conception”, dix ans avant l’ouvrage de Breton et Eluard– nous invite à dénicher la parodie sinon la provocation.

Voilà comment se manifestent les limitations du didactisme de l'œuvre : la tendance à frapper le lecteur, à l'inquiéter par les fissures de l'ironie, s'impose parfois sur les besoins de la clarté et la pédagogie. Ou en d'autres termes, ces poèmes qui parlent de l'art de peindre, répondent aussi à d'autres lignes de force de l'œuvre. D'un côté, plus qu'expliquer ils veulent frapper le lecteur avec l'espoir que cela provoquera en lui la réflexion et l'intérêt pour aller voir directement les tableaux ; en ce sens, il y aurait une ferme intention dans *Peindre* de se faire dépasser par le lecteur vers la véritable peinture. De l'autre, la réflexion même n'échappe pas à une poétique qui veut se libérer de la norme reçue, aussi bien dans les modèles artistiques, les habitudes sociales que la logique. D'où ce curieux didactisme qui sème le lecteur plutôt de doutes et de questions que de réponses, dans la mesure où cela pourra le mener plus qu'à apprendre une nouvelle vérité, à réviser ce qu'il tenait pour vrai y compris ce texte-même, ce à quoi il est entraîné par les moments de parodie et autodérision de l'écriture. Et finalement, si on constate que, proportionnellement, la dérive fantaisiste des poèmes est bien supérieure à leur partie didactique, il se pourrait aussi que le but de *Peindre* ait été prioritairement de provoquer la créativité poétique du langage. Et cela au point qu'il semble que le plaisir de faire vibrer le langage poétique s'est imposé souvent à celui d'illustrer les idées exposées. Il paraît clair que dans les vers suivants le jeu ludique des analogies s'impose sur leur valeur illustrative :

L'oiseau est un parfait animal peintre ; sur le ciel
A la fois sa toile et sa cimaise,
Avec le globe pour chevalet, vois comme il est à l'aise.
Son aile est son pinceau et son pinceau la forme même de son œuvre ;
Imite-le sans redouter de l'imiter puisque tu n'as point d'aile (125)

C'est que, malgré ce didactisme apparent, malgré son intérêt pour la peinture, *Peindre* est avant tout un livre de poésie ; la peinture y est importante, évidemment, mais plus que le terme elle est la source qui a mis en fonctionnement la créativité poétique de l'auteur. *Peindre* aurait certainement pu avoir un sous-titre : *Écrire*.

Peindre nous rapproche aussi des toiles des peintres, mais encore ici le didactisme est transcendé par la poésie ; en effet, pour autant que les allusions aux peintres accompagnent les réflexions et sentences du poète, celui-ci se sent libre pour se

laisser emporter par une dérive analogique et fantaisiste lorsqu'il aborde les artistes et leurs œuvres. De telle sorte que les nombreux vers consacrés à ceux-ci constituent beaucoup plus une illustration de ce que peuvent faire les poètes que de ce que font les peintres. L'approche des peintres est d'un didactisme plus que risqué du moment qu'elle répond moins à un programme contrôlé qu'aux fusées de l'imagination à partir de détails tirés, semble-t-il au hasard, aussi bien d'une toile, d'une œuvre en général, de la technique de l'artiste ou des moments de sa biographie partagés ou non avec le poète. D'ailleurs c'est le poète lui-même qui nous révèle ces fusées de l'imagination qui jaillissent lorsqu'il approche les toiles des peintres :

Max, dis-leur que ceci n'est pas un palmarès,
Un Triomphe, une Apothéose!
Qu'à peine ai-je mandat de remonter aux causes
Que tant de noms si chers en un moment se pressent
Au point de s'absorber en d'impérieuses métamorphoses

[...] Et l'on ne dit pas même
Toujours très clairement ce que l'on pense;
Dis-leur que ce n'est –par scrupule infini– qu'un poème
De circonstance,
Qui tout jamais ne fut qu'affaire de circonstances

Effectivement on pourrait se demander quel a été le but de nommer des peintres, de leur consacrer plus ou moins de lignes ou pourquoi certains ont été oubliés. Remarquons d'ailleurs que les peintres nommés ne se limitent pas à ceux que Salmon a connus personnellement, comme Picasso, Derain ou Modigliani, mais s'élargit à ceux des mouvements vivants de son temps jusqu'aux peintres de la Renaissance italienne. Le poète nous indique dans ces vers qu'il ne faut point chercher dans l'œuvre un classement ou une valorisation contrastée de ces artistes –“ceci n'est pas un palmarès, un Triomphe, une Apothéose”–, et moins encore une analyse détaillée de leurs différentes conceptions artistiques –“qu'à peine ai-je mandat de remonter aux causes”– mais, qu'au contraire, il se laisse entraîner par ce que sa mémoire et son expérience de ces peintres ont laissé en lui, dans une série de “métamorphoses”, sans même pouvoir dire clairement ce qu'il pense. “Poème de circonstance” alors prend une valeur particulière : non point poème écrit à la louange publique de quelqu'un ou quelque fait

mais poème qui correspond à la succession imprévue de ces “métamorphoses” dans l’esprit du poète, qui ont conduit dans un temps et un lieu donné à un poème précis.

Le terme employé par le poète lui-même –“métamorphoses”– s’ajuste à la technique littéraire dominante lorsqu’il aborde les peintres, leurs toiles ou leur activité. En effet le lecteur est déconcerté par cette approche à la peinture qui ne décrit pas proprement les tableaux ni explique leurs tenants et aboutissants. L’aspect certainement le plus innovateur de *Peindre* est précisément le fait que cette approche ne suit aucun ordre préétabli et, de plus, se fait à partir de plusieurs perspectives, traduites par des procédés littéraires différents. Cela aussi bien dans les poèmes consacrés à un seul peintre –Léonard, Renoir, Le Nain–, ou à plusieurs, parfois dans une cascade d’artistes qui semble ne pas avoir de fin. D’où cette sensation de métamorphose à la lecture des poèmes : non seulement on passe d’un peintre à l’autre sans transition mais de plus l’aspect référé pour chaque peintre relève de domaines différents (une toile, sa technique, l’impression produite par son œuvre, une anecdote, etc.) et donne lieu à des constructions poétiques elles-aussi différentes. La référence aux “Phares” de Baudelaire dans un des poèmes du livre où la dérive imaginaire est des plus intenses nous permet de saisir par contraste les tenants de cette technique :

Le compare au vol terrible de Nungesser l’œuvre illimité de Picasso
Et j’aperçois une promesse d’infini
Dans ce bouquet ovale et calculé de Severini.
Baudelaire romantique encore tremble et s’effare
Quoiqu’il ne fût jamais si pur que dans ses Phares.
Je voudrais qu’on pût dire, ô ciels mirés dans l’eau,
[...] Il fait un temps de Tiepolo!
Et pourquoi ne pas soupirer, Madame!
J’ai du Whistler à l’âme !
[...] Un kiosque rose de Dufy
Suffit
À recéler le merveilleux, le miel de l’outre-ciel;
Une nature morte de Derain m’offre le pain et le sel
[...] Chatou devait avoir son soir rouge,
Vlaminck l’a dénoncé en cent ouvrages où l’eau bouge
Comme un couteau,
Les cercueils sont des bateaux.
L’Adam gymnaste de Friesz rejoint
Les musiciens de Matisse
[...] Un vieillard fuit poursuivi par des rapins:
“Canailles! Je ne veux pas qu’on me mette le grappin!” (130-131)

Le célèbre poème de Baudelaire cité paraît un modèle d'équilibre et de précision par rapport à cette libre dérive de l'imagination de Salmon. Rappelons que dans "Les Phares", chaque strophe est consacrée à un artiste et consiste en une approche, aussi bien descriptive que métaphorique de son œuvre. On comprend que Baudelaire, dans le poème de Salmon, "s'effare" comiquement placé au milieu d'un tel chaos de noms, d'œuvres et de procédés. Ici le poète tantôt compare (Picasso, par exemple, au vol du célèbre aviateur de cette époque Nungesser), tantôt il révèle son expérience intime d'un tableau précis (il aperçoit une "promesse d'infini" dans un toile de Severini), tantôt il imagine les noms de peintres incorporés au lexique comme des noms communs ("un temps de Tiepolo", "du Whistler à l'âme"), tantôt il applique des métaphores à des toiles précises (ainsi à propos du pont de Chatou peint plusieurs fois par Vlaminck il dit que "l'eau bouge comme un couteau, les cercueils sont des bateaux"), tantôt il met en rapport des œuvres de peintres différents parce qu'elles présentent des analogies dans son esprit (ainsi l'Adam de Friesz, de sa gravure *Adam et Ève*, rejoint probablement les musiciens de Matisse, du tableau *la Musique*, car les deux peintres y présentent des corps nus) ; puis finalement il clôt le poème avec un jet d'humour : comme si après une telle cascade de peintres, rien ne pouvait échapper au pinceau, un vieillard s'enfuit devant des rapins !

Cette technique domine l'ensemble de l'œuvre, aussi bien dans les poèmes consacrés à un peintre qu'à plusieurs, à une toile –par exemple le tableau de Survage sur le pont Mirabeau dédié à Apollinaire– ou à l'artiste au travail –Picasso modelant une maquette en métal d'une guitare (133) ou Renoir, vieux et paralytique, peignant des modèles féminins nus à Cagnes (145). Parfois le tableau s'anime même donnant lieu à une sorte de micro-récit fantaisiste qui met la toile en mouvement :

Le cheval savant de Seurat
Frappant de son sabot la Seine
Fait jaillir les six fleurs du prisme
Don l'écuyer couronnera
la Sirène avec l'Amazone (126-127)

Le vers initial du livre –"Peindre c'est la merveille"– prend alors une valeur particulière : si peindre est exalté comme merveille, c'est la poésie inspirée des tableaux

qui a surtout donné des merveilles dans cette œuvre. Merveilles dans la mesure où ces poèmes créent un univers poétique fait de métamorphoses, dérives imaginaires, découpages, collages et surtout perspectives instables et changeantes qui, toutes proportions gardées pourraient faire que l'on applique à cette œuvre le terme de *cubiste*. Non point que la dérive imaginaire ne se fonde sur un fait réel ou une juste appréciation du peintre ou de la toile nommés : sans exhaustivité, nous avons constaté que les références de Salmon dans ce domaine se fondent sur une connaissance solide de ce dont il parle, comme l'abondance de ses écrits sur la peinture le corrobore. Mais au lieu de nous éclairer didactiquement sur ces toiles, qui vont de Giotto à Picasso, il a préféré les aborder pour ainsi dire latéralement et, à partir de là, se laisser emporter par l'imagination, plus soucieux de montrer la puissance créatrice de la liberté en poésie que l'essence des œuvres picturales nommées. À moins que, par un retour inespéré du didactisme, Salmon ne cherche pas à nous apprendre la peinture comme le ferait un critique d'art mais à la vivre individuellement par la puissance de notre propre imagination. Poésie innovatrice donc non seulement par la façon qu'elle a de parler de la peinture mais par l'expérience de la peinture à laquelle elle nous invite fondée, comme l'écriture même mise ici à l'œuvre, sur la liberté, l'autonomie individuelle et les pouvoirs de l'imagination.

Finalement, le lyrisme n'est pas absent de *Peindre*. Jacqueline Gojard considère que la force du recueil "ne vient pas de l'expression des sentiments, mais d'une sorte de lyrisme extraverti. Salmon fait parler les morts, il s'entretient avec eux, les apostrophe" (Gojard, 1999 : 79). Et effectivement dans la mesure où ce sont les peintres et les toiles qui occupent le devant de la scène nous pouvons voir dans *Peindre* une sorte de transmutation de la voix du moi lyrique en une polyphonie picturale où, pour ainsi dire, tableaux et peintres prennent la parole. De plus, on ne trouve pas dans *Peindre* ce qui aurait pu préserver le lyrisme dans des poèmes consacrés à des œuvres d'art : une évidente association entre les sentiments ou le vécu intime du poète et la toile décrite. Il semble bien que le poète se tourne vraiment vers l'extérieur, comme si –suivant la réflexion de Jacqueline Gojard– le pacte référentiel du lyrisme était ici rompu. Pourtant, à leur manière, ces poèmes continuent à parler du moi, même s'ils ne le font pas ouvertement. Il faut d'abord noter que quelques compositions font clairement référence

à des moments vécus avec les peintres qui nous montrent les sentiments du poète : dernière rencontre avec Modigliani avant sa mort (147), remémoration des années de fraternité de peintres et poètes du temps de la rue de Ravignan (153-154). De tels poèmes ancrent l'œuvre dans le vécu du poète et laissent affleurer ses sentiments, l'un sur la mort, l'autre sur le temps passé. Puis il y a un poème étrange qui, appliqué à l'ensemble de l'œuvre, nous y révèle un enjeu personnel et du domaine de l'intime:

Trois pommes de Cézanne
La guitare de Pablo
Font dans le jour qui se fane
Un profond tableau,
Je suis hanté par les images!
Captif d'un monde recrée

Mon pays n'est qu'un paysage
En son cadre doré.
Par de très longs couloirs de toile peinte
Mon âme à l'abandon
A la fille nue, à la sainte
Réclame son pardon (134)

Ainsi donc le poète ne se contente pas de la dérive ludique et imaginative à partir de la peinture. "Hanté par les images", captif de ce monde qui ne paraît autre que celui des toiles, c'est par là que son âme passe "à l'abandon", réclamant un pardon dont on ne peut savoir plus. Poème capital pour le recueil car il nous indique que malgré l'insistance didactique ou des jeux de l'imagination, l'âme du poète –son for intérieur, ses sentiments, ses conflits– est aussi à l'œuvre dans ces poèmes. Ce qui, en fin de compte, est aussi une invitation au lecteur à non seulement connaître une peinture, réviser ses idées sur elle, la contempler avec les pouvoirs de la liberté et de l'imagination, mais aussi à l'intégrer dans son vécu le plus intime. Invitation donc non seulement à savoir, à jouir par l'imagination de la peinture mais à en faire une expérience vitale pour chacun. Lyrisme qui revient avec force, comme il ne pouvait être autrement dans une œuvre exaltant la liberté et l'autonomie de l'artiste, fondées forcément sur la liberté et l'autonomie de l'individu, aspirations fondamentales du moi.

Nous croyons avoir montré trois lignes de force de cet univers poétique qui lui donnent sa particularité : didactisme anti-dogmatique où percent l'ironie sinon la provocation, écriture mouvante, faite de ruptures et multiples perspectives, et finalement

présence en sourdine du cœur et du vécu du poète malgré la polyphonie picturale à laquelle se laisse entraîner sa voix. Il est possible que *Peindre* permette au lecteur avisé de mieux connaître la peinture, en lui proposant une expérience de celle-ci fondée sur sa liberté personnelle et les pouvoirs de son imagination. Il est évident que la peinture a été le levain qui a permis à la poésie de Salmon de déployer ses aspects les plus innovateurs, elle a vraiment –paraphrasant un vers de l’œuvre– “gréé le vaisseau du poète” (154).

Bibliographie

- FAUCHEREAU, S. (1986) “Préface” à l’édition de *Carreaux et autres poèmes*, Paris, Poésie/Gallimard.
- FOLLAIN, J. (1981) “Hommage à André Salmon”, *Les Cahiers Bleus*, Centre Culturel Thibaut de Champagne, n° 21, p. 48.
- GOJARD, J. (1999) “Ut pictura poësis : tentative de restitution d’un art poétique dans *Peindre* d’André Salmon”, in *Définitions et redéfinitions de la poésie française(1900-1939)*, Zbigniew, N., éd., Instytut Romanistyki, Varsovie, pp.69-82.
- GOJARD, J. (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^{ème} siècle*, Mambre, M., et Gosselin-Noat, M., éd., Paris, Presses de la Sorbonne, pp. 131-141.
- JARRETY, M. éd. (1997) *La poésie du Moyen Âge jusqu’à nos jours*, Paris, PUF.
- PAULHAN, J. (1981) “Discours prononcé à l’Académie Française” [*Discours sur les Prix Littéraires*, Imprimerie de l’Institut de France, 1964], *Les Cahiers Bleus*, Centre Culturel Thibaut de Champagne, n° 21, p. 58.
- SABATIER, R. (1982) *La poésie du vingtième siècle II : Révolutions et conquêtes*, Paris, Albin Michel.
- SALMON, A. (1986), *Carreaux et autres poèmes*, [*Créances*, 1926, *Carreaux*, 1928], Paris, Gallimard.