

Un poétique exposé de poïétique picturale

Dans les trente et un poèmes de *Peindre*, dont certains très brefs, de trois ou quatre vers à peine, soixante-huit fois des noms de peintres sont mentionnés, dont le plus ancien est Giotto et les plus modernes ceux de Picasso, Léger, Juan Gris, Matisse et Dufy ; quelques autres peintres sont évoqués sans que leur nom soit mentionné, comme le créateur mythique de la peinture, Dibutade, ou Michel-Ange. Une telle densité d'artistes évoqués rappelle qu'André Salmon fut critique d'art et qu'outre ses recueils de poèmes et ses romans, il écrivit de nombreuses monographies sur des peintres contemporains, Cézanne, Seurat, Derain, Modigliani, Kisling, Henri Rousseau, Friesz, Chagall, Picasso, etc. et des ouvrages de sujet plus général, tels *La jeune peinture française*, *L'art vivant*, *Propos d'atelier*, *L'art russe moderne*, *L'érotisme dans l'art contemporain*, etc. En conséquence *Peindre* n'est pas la réunion de poèmes occasionnels évoquant une œuvre particulière ou rendant hommage à un artiste, comme en écrivirent tant de poètes, Aragon, Eluard, Reverdy, Prévert, ... Ce recueil, bien que sans continuité de réflexion d'un poème à l'autre, illustrant en cela cette esthétique du discontinu que l'on appelait alors « écriture cubiste », dont deux années auparavant *Prikaz* avait paru un bel exemple, est une méditation sur la nature de l'art, ses raisons d'être, ses conditions de possibilité, et ses effets, qui s'appuie sur une connaissance poussée de la création picturale.

Cette connaissance se découvre particulièrement quand André Salmon s'essaie, à la manière de Baudelaire dans « Les phares » – qu'il évoque dans l'un de ses poèmes,

Baudelaire romantique encore tremble et s'effare
Quoiqu'il ne fût jamais si pur que dans ses Phares. (130) –

à caractériser en quelques observations pénétrantes l'univers pictural d'un peintre . Cependant André Salmon ne part pas d'observations plastiques (couleur, ombre et lumière, etc.), comme fait Baudelaire le plus souvent, mais de considérations thématiques qu'il transforme aussitôt en situation symbolique ou caractérisation emblématique. Ainsi :

Carpaccio pour le sang cisèle de riches gouttières
Et au-dessus des gonfalons que multiplie le vent
Fait porter ses martyrs sur d'opulentes litières. (128)

ou

Le cheval savant de Seurat
Frappant de son sabot la Seine
Fait jaillir les six fleurs du prisme
Dont l'écuyer couronnera
La Sirène avec l'Amazone (126-7)

Le plus souvent il choisit un détail symptomatique d'un tableau et, par synecdoque, en fait l'élément représentatif de l'œuvre entier de l'artiste. Le procédé n'est nulle part plus clairement visible (plus désinvoltement avoué ?) que dans le cas de Dufy :

Un kiosque rose de Dufy
Suffit
A recéler le merveilleux, le miel de l'outre-ciel ; (130)

Le fait que tout le sens d'un tableau peut reposer sur un seul élément, essentiel à son effet narratif et symbolique, est exemplifié jusqu'à l'absurde (« L'art a besoin du ferment de l'absurde », écrit André Salmon dans *Propos d'atelier*) dans l'évocation du *Sacre de Napoléon* de David :

La couronne ainsi qu'un astre
Suspendue pour l'éternité
Au centre du désastre
Et de la cathédrale vide,
Trésor ardent du sacre,
O soleil de David ! (151)

Dans tous ces cas, c'est moins la réalité du tableau évoqué qui est notée que son retentissement imaginaire.

Une seule fois André Salmon décrit longuement un tableau. Mais, en fin de poème, il donne ironiquement une raison de cette façon de faire, qui implique qu'elle est exceptionnelle, puisqu'il s'agit de donner à connaître l'œuvre à quelqu'un qui ne peut et ne pourra jamais la voir :

Tendre enseigne suspendue aux portes du tombeau
Un gros poisson volant s'engouffre sous une arche
Du Pont Mirabeau
La ville dresse ses millions d'étages
Que le fleuve pénètre ainsi qu'un boulevard.
Au parapet, une ombre [...]
J'ai décrit pour l'accordeur aveugle ce tableau de Survage. (152)

Pour André Salmon un tableau ne se réduit pas à son sujet, puisque

L'art, c'est la pierre un jour jaillie
D'un bloc de feu
Qui ne tombe jamais, qui jamais ne se fixe, froide et qui s'irradie,
Si tu crois la saisir au compas de tes yeux. (121-122)

C'est donc se méprendre que de croire le connaître en se contentant d'observer ce qu'il représente – c'est là conception d'aveugle.

Alors, tes yeux seront la pierre
Froide [...] (122).

La qualité d'une œuvre d'art se mesure à l'ébranlement de la sensibilité et de l'imagination qu'elle provoque, à « l'infini de sa course » (122). Avec cet effet sur les artistes à venir qu'ils ne peuvent créer sans tenir compte des œuvres qui les ont touchés, de la brûlure de celles qui ont été pour eux des pierres de feu éclairantes :

Courbet chasseur surprend l'écho

Des escadrons de Géricault. (151)

Gauguin installait l'escarpolette de Watteau
Dans une forêt vierge. (122)

C'est parce que Picasso a été profondément touché par « trois pommes de Cézanne que « la guitare de Pablo » est un « profond tableau » (134) et parce qu'Ingres lui « vante » un nu que Matisse peut peindre les siens (137).

D'ailleurs, la description même du tableau de *Survage* montre que l'on ne saurait en rester aux apparences et que l'imagination et la sensibilité interviennent sans cesse dans leur perception et, bien sûr, leur interprétation. André Salmon dit que c'est sous le pont Mirabeau, qu'Apollinaire a rendu célèbre, que s'engouffre un gros poisson. Peut-on être assuré que *Survage* a vraiment peint ce pont, et qu'André Salmon le reconnaît au premier coup d'œil, candidement ? Ou bien est-ce le grand ami d'Apollinaire (qui écrivit pour son mariage le poème, ensuite inséré dans *Alcools*) qui associe le pont évoqué de façon récurrente dans un des plus célèbres poèmes de ce recueil et le motif du tableau de *Survage*, comme pourrait le laisser penser le décrochement de « Du pont Mirabeau », composant un vers incongrûment court par rapport aux autres du poème ? Par ailleurs ce n'est, bien sûr, que par une interprétation symbolique généralisante de ce que montre le tableau que l'on peut dire qu'il donne à voir les « millions d'étages » de la ville.

Pour André Salmon un tableau est donc une œuvre palimpseste, lieu de réfraction d'œuvres antérieures, activatrice de la mémoire et de l'imagination, se prêtant à une interprétation symbolisante. Cette conception est difficilement compatible avec la pratique de l'*ekphrasis* et en conséquence le poète, pour parler des tableaux, privilégie l'allusion et la suggestion.

Est-ce parce qu'il est difficile de rendre compte en mots des œuvres peintes, ou par inclination intellectuelle ? André Salmon est indubitablement plus porté à une réflexion générale sur la peinture qu'au commentaire d'œuvres particulières. Dès le second poème de *Peindre* il s'interroge sur les raisons que l'on peut avoir de pratiquer la peinture et sur les conditions d'exercice de cette activité, que les religions désapprouvent. Il note que si

Le prophète avisé défend à ceux qui l'aiment
De reproduire les traits de la figure humaine

et que si

Nul docteur ne s'aventure
A montrer Dieu en son royaume selon cette peinture
Et c'est la loi qu'aucun ne se permet d'enfreindre,

pourtant on ne se priva jamais d' « oser peindre ».

L'enfant grave un phallus au marbre du portique
et

[...] Fra Angelico contente innocemment son franc désir de peindre. (120)

Car peindre satisfait imaginairement des désirs essentiels, que ce soit le désir d'amour

charnel ou celui d'élévation spirituelle. L'art concerne l'homme entier, et puisqu'il est des interdits, sociaux ou religieux, les artistes apprendront à les contourner :

L'homme chrétien a représenté Dieu à son image (120)
et
Renoir au jardin de roses devant la femme nue
[...]
Renoir peint des roses aux fesses dures et des femmes aromatiques. (145)

La correspondance et le symbole, la métaphore et la métonymie sont les moyens par lesquels s'assure la liberté de l'art. La *poïesis* ne va pas sans *metis*. « Le peintre [doit] gré[er] le vaisseau du poète » (154). La peinture est un exercice d'imagination autant, si ce n'est plus, que de représentation.

Certes, la réalité est première, car la peinture dont parle André Salmon est figurative et transcrit toujours une expérience personnelle du monde, quand bien même son sujet serait la fin du monde :

Léonard ayant vu flotter entre les eaux
Des épaves de nef au port de Chypre, rêvait
D'un Jugement Dernier, ressuscitant ces cadavres de vaisseaux. (132)

Et si Léger est pour le poète « mesureur d'abîmes et géographe des toits », c'est parce qu'il a su observer

[...] la ville aux poumons de bitume qui craquent
Et fument (140)

Toutefois la peinture, art de la *mimesis*, n'est pas reproduction des choses à l'identique.

Peindre, c'est imiter l'imitation
Seul secret si tu dois recréer la nature (124)

ou, pour le dire autrement, peindre consiste à

Inventer
L'Imitation. (155)

Ce qui permet de répondre à la question qu'André Salmon se (nous) pose :

Que savait Raphaël de la virginité
Avant d'avoir couché avec la Fornarine ? (157)

La Fornarine, femme mariée, n'était évidemment plus vierge quand elle devint la maîtresse de Raphaël et la question est aussi vaine si on la pose à propos des modèles de ses méditatives madones. Imitation au second degré, la peinture re-crée « la nature », interprète les spectacles dont elle fait ses sujets, de sorte que

[...] le modèle nu, debout, entre
La vitre ruisselante et la toile sèche qui va resplendir en fête
sera sur celle-ci

D'une autre beauté que l'animale beauté offerte. (143)

La réalité imitée est donc transformée. La peinture est une opération de transmutation, conception de l'acte créateur en art qui ramène à Baudelaire. La peinture est transmutation d'abord matériellement :

Peindre, c'est la merveille !
Peindre la rose avec le sang de l'animal
Et le soleil
Avec le limon terrestre et le suc du végétal
Et la chair palpitante
Avec la pierre du gouffre,
L'écaille du poisson, le mercure, le soufre
Qu'une œuvre savante
Transforme en un pigment que l'art transforme encore. (119)

On remarquera que tous les exemples retenus par André Salmon font passer d'une réalité matérielle à une autre qui est connotativement son contraire : le sang qui évoque la mort sert à peindre la rose, symbole de l'amour, le limon, terrestre et densément obscur, devient soleil, astre céleste, source de la lumière impalpable, la pierre insensible contribue à la représentation de la chair palpitante. Toutes ces transformations sont paradoxales. Elles font toutes passer d'un monde négativement connoté (mort, obscurité, dureté) à un autre qui l'est positivement (vie, lumière, sensibilité).

Ce double processus de transformation, du matériau pictural et de l'apparence du monde, en « merveille » (119) et en « fête » (143), fait échapper la peinture, telle que la conçoit André Salmon, à la déchirante double postulation baudelairienne. La logique de son instauration est à l'inverse de celle qui est à l'œuvre dans « Alchimie de la douleur ». Peindre est une alchimie du bonheur.

Peindre, c'est donc transfigurer, découvrir « une autre beauté » que celle, apparente, fournie par la nature — et non pas seulement dégager la beauté présente dans la nature, la resserrer et la concentrer pour faire passer illusoirement les objets et les êtres du banal à l'idéal, comme le voulait la doctrine classique —, c'est changer le statut des objets de sorte que, dans une toile de Dufy, un kiosque puisse « recéler le merveilleux, le miel de l'outre-ciel » (130) et que, dans une œuvre d'un disciple de Gauguin, puissent

[...] reculer les murs couleurs de vin
Pour que dansent les dieux avec les Bigoudènes (140),

que, grâce à l'intervention du peintre, toute chose et tout être puissent être dotés d'

une vie recréée et choisie entre celles, ardentes,
Dont la main de l'esprit veut dérouler la soie. (144)

L'esthétique, ou plutôt, la poétique d'André Salmon, défenseur des artistes d'avant-garde de son temps, Matisse, Picasso, Léger, entre autres, comme celle d'Apollinaire au temps de « Saltimbanques », inspiré par le Picasso de la période rose, se ressent encore du symbolisme. Elle incline au « surnaturalisme », comme aurait dit

Baudelaire et c'est par là que, paradoxalement, elle est accueillante aux audaces des cubistes. Un distique, détaché à la fin d'un poème, propose une formulation du pouvoir de métamorphose de la peinture, excessive, peut-être, mais heureuse parce que la forme de son expression tout autant que la substance de son contenu contribuent à le caractériser :

La boîte à coudre et les petits ciseaux,
Les oiseaux d'or et la cage aux oiseaux. (137)

La forme de l'expression eût-elle favorisé la mise en parallèle des deux paires d'objets en fonction de leur affinité formelle, leurs relations eussent inévitablement été métaphoriques ou symboliques. Le chiasme, au contraire, semble, par sa structure même, l'écart qu'il établit entre les objets formellement apparentés, fournir le modèle d'un processus de transfiguration du réel qui allie réinterprétation formelle et sémantique sans verser dans le symbole, ce que, après les cubistes, tenteront les surréalistes (dans un tableau de Magritte, *La clef des songes*, on voit, sinon des ciseaux, du moins un couteau, devenir oiseau, sans plus).

C'est donc en un double sens qu'il faut entendre l'affirmation d'André Salmon que peindre est « [...] ne rien imiter/ Que de l'illimité. (124) ». Cette illimitation, d'une part, est celle de la nature dont chaque artiste, selon sa vision et son style, fournit une image différente (que l'on compare les nus de Picasso et de Matisse, les paysages de Maurice Denis et de Van Dongen, pour ne citer que des peintres mentionnés par André Salmon). La nature ne peut se refuser à ces « impérieuses métamorphoses » (142) auxquelles elle est soumise. D'autre part, chacune de ces « métamorphoses » invente un monde nouveau, propre à chaque artiste, ouvre sur un « outre-ciel » inaperçu jusqu'alors, qui lui aussi est illimité.

Toutefois ce pouvoir de métamorphose ne saurait s'exercer aveuglément. *Peindre* présente l'art comme une aventure raisonnée ; l'imagination qui transfigure la nature ne le fait pas au hasard. Il n'y a, pour André Salmon, de grand art qui ne soit soumis à une règle, à une mesure. Aimant, comme on l'a déjà vu, le paradoxe, il conçoit la création artistique soumise à des exigences contraires que définissent les termes, associés deux par deux, d'« imiter » et d'« inventer » et de « mesuré » et d'« illimité », qui reviennent fréquemment dans *Peindre*, et qui peuvent d'ailleurs s'associer autrement. L'exigence oxymorique qu'ils expriment peut aussi trouver d'autres formulations : Léger est grand parce qu'il est « mesureur d'abîmes » (140), Severini l'est aussi aux yeux du poète parce que, dit celui-ci,

[...] J'aperçois une promesse d'infini
Dans ce bouquet ovale et calculé de Severini. (130)

De l'observation des œuvres, André Salmon tire une règle :

[...] ne rien imiter
Que de l'illimité
Dans l'ordre et la mesure. (124)

Il faut que

La Règle te garde du funeste hasard.
Peindre !
Il n'est d'univers
Vivant que l'univers dont ton pinceau sait la mesure. (126)

Cette « mesure » présentée comme nécessaire à la réussite d'une œuvre picturale peut s'entendre de deux façons : comme un principe général de conduite qui consiste à ne pas se laisser emporter par l'imagination créatrice trop loin de l'exemple du modèle, du dictionnaire de la nature, ainsi que disait Delacroix, ou comme une règle d'organisation esthétique de l'œuvre dont les parties doivent être commensurées pour produire un effet d'harmonie. Les deux sens sont sans doute impliqués simultanément dans les formulations d'André Salmon, sinon il ne louerait pas comme il le fait Picasso (qui est, semble-t-il, dans *Peindre* toujours le cubiste et non pas celui qui revient partiellement à la figuration classique et qu'Aragon présente, dans *Anicet ou le panorama, roman*, sous le nom de Bleu, comme l'auteur d'un décevant *Éloge du corps humain*), et il ne qualifierait pas Léger, peintre, cubiste aussi, de la ville, comme il l'a fait, ni ne ferait la part si belle à Juan Gris, cubiste modéré, à propos duquel il écrit :

On tire les Rois chez Juan Gris (141),

ce qui suppose une juste mesure dans la découpe de la galette du réel dont il faut distribuer les parties pour le contentement de tous.

En conséquence le peintre admirable, pour André Salmon, est celui qui garde l'

Amour de la Mesure
Dans l'orgueil de l'illimité (156),

celui qui sait représenter « l'outre-ciel » (130) né de l'imagination sans déroger au « tableau des poids et mesures » (154), celui dont « les mondes élargis » que découvrent ses tableaux sont le produit de « sages ivresses » (154). C'est parce qu'ils respectent tous cette « mesure » qu'en ce mémorial de la bonne peinture qu'est *Peindre*, Giotto et Le Titien peuvent cohabiter avec Picasso et Matisse.

Qui, comme André Salmon, a fait un long voyage dans le monde de la peinture peut être victime de ce phénomène noté d'abord par Montaigne, puis théorisé par l'esthéticien Charles Lalo et finalement vulgarisé par Alain Roger, l'*artialisation*, qui, retournant le processus créateur de la peinture, fait voir la réalité à travers le filtre des images qu'en ont tiré les peintres. André Salmon confesse :

Je suis hanté par les images !
Captif d'un monde recréé

Mon pays n'est qu'un paysage
En son cadre doré. (134)

Voici une scène vécue au front :

Le Nain, caporal d'ordinaire,
Servait à boire aux Paysans,
Leur mesurait la miche et les fayots lunaires,
La table s'allongeait à l'ombre d'un auvent,
C'est ainsi qu'au désert du millier un combattant découvre
A Souastre en Artois, dans la neige, le Louvre. (136)

Et une autre, de rencontre, à Paris :

Place Pigalle il y avait
Une Italie foraine
Échenillée à la fontaine
Où la Mater Dolorosa lavait
Les langes de l'Enfant Jésus (139).

Mais ce ne sont là que projections, reversements d'une mémoire surchargée du souvenir des chefs d'œuvre du passé. Ni le hasard, ni les protagonistes de ces tableaux vivants involontaires, ne sont artistes. En un autre poème André Salmon dissipe l'illusion que l'art puisse être un fait de nature.

Les peintres d'aujourd'hui ont beaucoup et sagement médité sur la beauté des étalages
Prends garde. Le calicot et l'épicier et le charcutier de Zola ne sont pas peintres. (143)

Il semble bien qu'ainsi il prenne ses distances vis-à-vis d'Apollinaire qui dans « Zone » déclarait :

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin

et qui dans « Les Fenêtres » suggérait qu'« une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre » pouvait faire tableau. Pour André Salmon il n'est pas d'art sans artistes, c'est-à-dire sans que quelqu'un choisisse le sujet de l'œuvre à venir, le traite originalement – c'est alors que se produit la métamorphose du réel et qu'il est nécessaire de la soumettre à une mesure –, sans que soit accompli le triple programme de la création artistique selon André Salmon, imitation, invention, et conciliation de l'une et de l'autre.

Aux paumes du calfat gisent de parfaites marines (157),

écrit-il. Une « marine » est, rappelle le Littré, « un tableau qui représente des mers, des vaisseaux, des ports, des tempêtes et d'autres sujets marins ». Cette abondance de matière et ces pluriels ne manquent pas de rappeler « l'illimité » cher à André Salmon. Le peintre, comme le calfat, est d'abord un manuel ; l'un calfate la coque pour que le vaisseau tienne la mer, l'autre corrige la nature pour que le tableau tienne sous le regard, chacun s'efforce à un « parfait » résultat (« *parfait* précédant un substantif [...] signifie accompli en son genre », dit encore le Littré, mais en pensant aux « impérieuses métamorphoses » (142) dont parle André Salmon on aurait envie de le prendre en son sens entomologique : « se dit des insectes dont les métamorphoses sont accomplies ».

Pourquoi cela ne se dirait-il pas, avec le même sens, des tableaux ?).

Si, au terme du processus de création, du calfatage esthétique du réel, la marine, ou tout autre sorte de tableau, est « parfaite », c'est que, comme l'a dit si judicieusement André Salmon, c'est « la main de l'esprit » (144) qui œuvre car

Peindre !
C'est plus que voir
Peindre
C'est concevoir (144).

Cette « main de l'esprit », qui évoque à la fois un transport immédiat, fruit d'une vision originale, et une réalisation précautionneuse, attentive à l'harmonie et à la mesure de la représentation, est à nouveau une de ces formulations qui montrent que pour André Salmon l'art est dans son principe et dans ses œuvres de nature paradoxale.

Cependant, à force de cristalliser en formulations fondées sur des couples de termes sémantiquement antinomiques (mesure/ illimité) ou évoquant, avec des termes phonétiquement apparentés (voir/ concevoir) des opérations de nature différente, la théorie de l'art d'André Salmon se découvre quelque peu banale. Et quand le poète veut donner, en fin de recueil, une formulation de la création picturale qui reconsidère et remotive les relations entre les deux procédures principales sur lesquelles, selon lui, elle repose, au lieu d'emporter la conviction, il suscite la perplexité :

Inventer
L'Imitation
Pour imiter
L'imitation de l'Invention (155).

Aussi, plutôt que d'essayer d'élucider les relations de causalité entre les termes successifs de cette définition programmatique, s'intéressera-t-on à sa structure qui semble, comme la formulation étudiée précédemment qui parlait de « boîte à coudre » et de « cage aux oiseaux », en chiasme. Mais cette fois les deux syntagmes composés des termes « invention » et « imitation » sont disposés de part et d'autre d'un « imiter » central. De sorte que l'on a, en fait, une formule à peu de chose près symétrique. On verra dans la symétrie et dans la situation centrale du mot « imiter » l'effet du classicisme foncier de la conception de la peinture d'André Salmon, figurative nécessairement et toujours justifiée par le principe aristotélicien de l'imitation, et dans la disposition en chiasme des mots « invention » et « imitation », la marque de sa modernité qui fit du poète et critique d'art un avocat du cubisme (il fut la première personne à qui Picasso montra *Les Demoiselles d'Avignon*), dont le renversement de l'ordre des termes est la marque. Car dans le cubisme l'invention est première dans le processus pictural et elle a aussi le dernier mot. C'est pourquoi, dans cette réflexion éparpillée en poèmes sur la création picturale, André Salmon en fait le ressort essentiel de celle-ci. Le peintre cubiste en effet compose ses œuvres en laissant libre cours à son imagination analytique ou synthétique (ce sont les termes par lesquels la critique distingue deux périodes dans les premières années du cubisme. Du point de vue qui nous intéresse la différence entre ces deux périodes n'est que de plus ou moins grande fragmentation de l'objet peint et donc

de plus ou moins complexe agencement plastique des fragments), puis en accordant, selon une commune mesure, les fragments de réel qu'il retient et finalement il y introduit quelque élément plus précisément mimétique, les cordes de la guitare, la moustache ou un œil du portraituré, pour permettre de reconnaître de façon indubitable le sujet de l'œuvre. Dans les natures mortes le collage d'objets réels, papier mural, paquet de tabac, journal, jouera ce rôle. L'imitation ramenée à la citation est désormais la servante de l'invention.

Mais l'une et l'autre sont pour André Salmon indissociables. *Peindre* est comparable au Livre de vie que mentionne l'Apocalypse et que le Christ, ou parfois Saint Michel, tient aux tympanes des églises romanes, à ceci près que sur le livre apocalyptique sont inscrits les noms de tous les hommes et leurs actions tandis que dans le livre poétique ne sont inscrits que ceux qu'André Salmon a élus, dont il pense que l'éternité leur est assurée. Mais si Picasso, Braque et Matisse, par l'œuvre desquels la pratique picturale sera radicalement transformée, y figurent, les peintres fondateurs de l'abstraction, Robert Delaunay, Vassily Kandinsky ou Pietr Mondrian, dont les œuvres ne sont pas de moindre conséquence sur l'évolution de la peinture, en sont absents.

André Salmon avait pourtant cité le conseil de Léonard de Vinci :

« Songez aux yeux de l'avenir ! » (132)

Mais il n'a pas compris, ou voulu accepter, que la raison de la peinture pourrait n'être que le fait de peindre.

Jean Arrouye