

Les Salons en vers : de petits poèmes pour du grand art

Merci beaucoup de cette introduction ; le titre de ma présentation annonce des Salons en vers. Alors imaginons donc le Salon carré au Louvre, avec un nombre foisonnant d'œuvres d'art accrochés au mur, contemplés d'une foule bruyante.

Introduction

En plein milieu de l'exposition au Salon, le 1^{er} septembre 1763 le *Journal encyclopédique* rend compte des limites pour parler de l'expérience de l'art visuel ((diapo)) : « Il est dans les tableaux un ensemble d'intérêt qu'il est bien difficile d'exprimer ; comment faire passer dans l'âme de nos lecteurs des sentiments que l'artiste a quelquefois beaucoup de peine à exciter chez le spectateur, malgré la magie des traits et des couleurs ¹? »

L'objectif de cette communication des salons versifiés est de montrer dans quelle mesure les poèmes de circonstance ont relevé ce défi du parler peinture évoqué par la revue. Ma communication portera sur un corpus de petits poèmes, composé à l'occasion des expositions de l'Académie de peinture et de sculpture au salon carré du Louvre, de 1737, l'année de réouverture du Salon jusqu'en 1787, année de parution des derniers poèmes de ce genre.

La composition de petits poèmes à l'occasion d'un événement social fait appel à la notion de 'poésie fugitive'. Une pièce de poésie fugitive telle que la définit le *Dictionnaire de l'Académie* est « un ouvrage, soit manuscrit, soit imprimé, qui par la petitesse de son volume est sujet à se perdre aisément². » Ce terme à caractère générique saisit le phénomène par sa matérialité. Le poème reflète le caractère de l'événement par la rapidité de sa production, la brièveté de sa forme et l'éphémère du sujet traité. « Cette poésie est poésie de la société », écrit Sylvain Menant, « poésie de la société parce qu'elle est le reflet de la vie sociale, expression de ce que cette vie a de poétique, ou interprétation poétique de cette vie³. » L'exposition au Salon carré du Louvre en est un de ces événements digne de poésie. La forme versifiée, la référence à des tableaux exposés et la volonté de témoigner d'une expérience esthétique sont les composantes constitutives de ce corpus que je vous ai visualisé en forme de chronologie. ((diapo))

Pendant toutes ces années, la critique d'art en prose d'un ton satirique et polémique domine dans les brochures vendues à l'entrée du salon. Grâce à la Collection Deloynes accessibles à la BnF, cette émergence de la critique d'art est documentée. Dans la marée de prose, on trouve tout de même un certain nombre de vers. Il s'agit de poèmes de tonalité élogieuse, de poèmes hommages à un artiste ou des poèmes sur des œuvres d'art particulières. La lecture se fait pendant, après ou avant la visite de l'exposition. Ces pièces circulent ensuite

¹ An., « Exposition des ouvrages de l'Académie royale de peinture, sculpture et gravure au Salon du Louvre à Paris (le 25 août 1763 et jours suivants), *Journal encyclopédique*, septembre, 1763, p. 107.

² Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, p. 19.

³ Sylvain Menant, *La chute d'Icare*, Genève, Droz, 1981, p. 255.

dans des périodiques comme le *Mercure de France*, l'*Almanach des muses* ou les *Mémoires secrets*.

Ce corpus poétique témoigne d'un enthousiasme et d'une admiration pour l'art contemporain. En cela les poèmes brefs et les poèmes didactiques plus longs de la même période sont similaires. Ce qui les différencie c'est la manière de partager l'enthousiasme. Les poèmes de circonstance le font par une stratégie discursive récurrente. Il s'agit d'abord de capter l'attention des lecteurs, de les surprendre par une image frappante ou une pensée vive. Ensuite de la développer d'une manière intéressante, pour finalement laisser les lecteurs « agréablement satisfaits »⁴. Ainsi, à l'aide de ce que Voltaire appelle « l'imagination active » les poètes transforment leur enthousiasme en émotions et images⁵. En regardant de plus près, le partage de l'enthousiasme se fait par la thématization de l'espace, du temps et de l'expérience. En suggérant des mouvements du corps et de l'âme, le poème effectue une promenade dans ce musée imaginaire⁶. Il y fait apparaître 'virtuellement' des tableaux existants par des dispositifs descriptifs, des scènes narratives et par l'hypotypose. ((diapo))

Les recours aux dimensions de l'espace, du temps et de l'expérience vécue ont un effet de réalité poétiquement augmentée de l'exposition. Comme ces trois dimensions sont imbriquées au sein des poèmes, l'approche par la micro-lectures montre comment les choses se mettent en place.

Espace, temps et expérience

Les passages font revivre l'expérience du salon par des références au cadre de l'exposition, ce qui suggère une immersion vécue au fil de la lecture du poème. Ainsi les adverbes « ici » et « là » en début de strophe ont un sens déictique et visent à indiquer la présence virtuelle des tableaux en question. Un extrait de l'*Ode à Oudry* de l'Abbé Clément se réfère à une scène de chasse du peintre Jean-Baptiste Oudry, exposé lors du Salon de 1748 ((diapo)). Le passage transforme la non-durée du tableau en une succession d'actions. Les vers passent d'un dispositif descriptif à l'interprétation de l'émotion de l'animal expirant ((diapo)) :

⁴ Marmontel, art. « Épigramme », *Éléments de littérature*.

⁵ Voltaire, art. « Imagination », *Encyclopédie*, vol VIII, p. 561.

⁶ Expression empruntée à André Malraux, *Le musée imaginaire*.



J.-B. Oudry, Laie et ses marçassins attaqués par des dogues, 1748, Musée des Beaux-arts Caen.

« Ici par des mâtins une laie assaillie
 Repousse de leurs dents l'impitoyable effort :
 De douleur et d'amour quel heureux assemblage !
 De ses petits épars elle voit le carnage,
 Et semble en expirant ne plaindre que leur mort. »
 (Abbé Clément, *Ode à Oudry*, 1749)

L'extrait se réfère à un espace par l'adverbe « ici » comme si le lecteur devait se tourner d'une strophe à l'autre, d'une œuvre d'art à l'autre. Et cette autre toile est peuplée d'animaux évoqués par leurs termes zoologiques précis, les mâtins, une race de chien géant et la laie, la femelle du sanglier. Ces précisions ont un effet descriptif auquel s'ajoute une inscription du temps. Par l'évocation d'actions successives des verbes au présent (« elle repousse », « elle voit ») et le gérondif présent « en expirant » l'extrait transforme la simultanéité du tableau en succession. L'expérience du locuteur est également palpable dans l'anthropomorphisation qui montre l'empathie du locuteur avec le sanglier souffrant, dont il interprète les sentiments, « de douleur et d'amour » ainsi que son regard qui « semble [...] ne plaindre que la mort » de « ses petits ».

La strophe suivante de l'ode porte sur un autre tableau exposé la même année, en 1748. ((diapo)). L'extrait l'annonce par l'adverbe de circonstance « là », puis propose une description du rhinocéros Clara. La suite d'adjectifs démonstratifs invite par l'hypotypose à concevoir l'animal :((diapo))



J.-B. Oudry, Clara le rhinocéros, 1749, Staatliches M

« Là d'un Monstre à qui l'Inde a donné naissance,
 Tu peins la masse énorme ; et cette ressemblance,
 Ces replis de sa peau bizarrement formés,
 Cette corne, l'effroi d'un ennemi terrible,
 Cet œil étincelant qui paraît insensible,
 Font parler ta peinture à mes regards charmés. »
 (Abbé Clément, *Ode à Oudry*, 1749)

L'évocation d'un « monstre » et d'un pays lointain « L'Inde » éveille l'attention, crée du suspens. L'impression globale de la toile en grandeur nature est ensuite imitée par les deux expressions « masse énorme » et « cette ressemblance ». Les trois vers suivants se consacrent à différents objets picturaux distincts sur lesquels un après l'autre se repose l'œil du spectateur. D'abord la peau avec ces replis « bizarrement formés », ensuite « cette corne » menaçante et finalement « cet œil » qui « paraît insensible ». Le 'faire voir' est à son apogée quand l'œil « étincelant » du rhinocéros « fait parler la peinture » aux regards du locuteur. Le poème communique ainsi le phénomène esthétique entre l'œil représenté et l'œil du spectateur.

Cet intérêt pour le parler peinture peut prendre la forme du discours direct. Comme le fait Cailleau pour rendre l'expérience de la toile *Termorsiris et Télémaque* par Lagrenée l'ainé. ((diapo)) Le tableau peint l'épisode issu de l'ouvrage *Les aventures de Télémaque* de Fénelon quand le prêtre offre la flûte à Télémaque, symbole de la poésie pastorale et instrument de bonheur des bergers. La référence picturale à un texte littéraire précis, invite le poème de la transformer en scène : ((diapo))



Lagrenée, *Termorsiris et Télémaque*, 1771, Storehead Castle, Wiltshire

« La satisfaction que ce tableau produit !
Télémaque est ici par ce Vieillard instruit.
Il reçoit humblement les leçons de ce prêtre :
'Soyez heureux, dit-il ; un esclave peut l'être,
Quand il a pour mentor, Minerve et la Vertu.'
Télémaque à mon gré, modestement vêtu,
Comme Termorsiris emporte mon suffrage.
Ordonnance, couleurs, dessins, rien n'est plus sage. »
(Cailleau, *La muse errante*, 1771, p. 12.)

Par l'adjectif démonstratif « ce tableau » le locuteur introduit une autre œuvre à contempler dans l'espace de l'exposition. La construction en proposition relative dans « La satisfaction que ce tableau produit » met le plaisir en début de strophe. Le lecteur est curieux comment le locuteur du poème le justifie par la suite ; La satisfaction s'installe en voyant la morale, donc le contenu pictural, mais aussi par la forme. En l'espace d'un vers la forme du tableau est

caractérisée par des termes techniques rattachés à l'adjectif « sage » : « [R]ien n'est plus sage » que l'« ordonnance, couleurs, dessins ». L'adjectif « sage » occupe une position de pivot en renvoyant simultanément à l'habileté de l'artiste mais aussi aux caractéristiques de Termorsiris comme figure de prêtre-professeur. Le locuteur est donc content de l'œuvre à la fois de la manière artistique et du message pictural faisant écho à un texte très connu.

D'autres extraits prennent appui sur le réalisme de l'œuvre d'art pour opérer un type d'immersion par la parole. ((diapo))

Dans le contexte de l'exposition en 1785, Cubières compose des vers qui retracent la promenade devant les sculptures d'Augustin Pajou, entre autres celle de Blaise Pascal. Le poète-salonnier s'approche de l'ouvrage par des questions qui suggèrent qu'il y a quelque chose à deviner⁷ : ((diapo))



Augustin Pajou, *Blaise Pascal (1623-1662)*
mathématicien et philosophe, 1785, Musée du Louvre

« Qu'aperçois-je au loin ? Ce sage qui médite,
À le voir de plus près m'invite.
Dieu ! c'est l'Aigle de Port Royal,
Le sublime et sombre Pascal.
Mortels, faites silence, ou tout vous le commande ;
Admirez-le, mais sans parler :
Oui, craignez qu'il ne vous entende,
Ou perdez les secrets qu'il doit vous révéler. »
(Cubières, *Vers sur la dernière exposition de tableaux au Salon du Louvre*, 1785, p. 33)

En début de strophe se trouve une question « qu'aperçois-je au loin » qui suggère l'orientation dans l'espace. Le locuteur s'approche afin de mieux voir. Les vers imitent l'avancée du visiteur qui ne reconnaît pas encore les traits de Pascal. À l'image des pas qui s'avancent, les vers s'approchent aussi dans la découverte de l'identité de la statue. La surprise lors du moment de reconnaissance est transcrite par l'exclamation « Dieu ! ». Puis s'ensuit la périphrase « l'aigle de Port Royal » qui donne un autre indice de quelle figure il pourrait s'agir sans pour autant révéler entièrement l'identité de la statue. Celle-ci est levée au vers suivant, mentionnant le

⁷ Mallet, art. « épigramme », Encyclopédie, vol V, p. 793 : « Selon quelques autres une des plus grandes beautés de l'épigramme, est de laisser au lecteur quelque chose à suppléer ou à deviner, parce que rien ne plaît tant à l'esprit que de trouver de quoi s'exercer dans les choses qu'on lui présente. »

« sublime et sombre Pascal ». Le locuteur du poème rend hommage au réalisme de la statue en présentant la sculpture comme la personnification de Blaise Pascal. Le locuteur impose le silence à d'autres visiteurs potentiels, et leur ordonne d'admirer. Cette invocation est en effet une double admiration devant la grandeur de l'œuvre de Pascal et celle de Pajou, le sculpteur.

Alors que Cubières nous impose l'admiration devant le réalisme de la statue, *L'épître à Vernet* rivalise avec la peinture *la Bergère des Alpes* dans une mise en scène de la lumière, des couleurs et leurs effets. ((diapo)). Vernet connaît un grand succès depuis les années 50, avec ses Vues des Ports de France. Il est loué dans de nombreux Salons en vers, pour sa « trompeuse profondeur », « sa magique peinture⁸ ». Le tableau est exposé en 1763, puis accroché dans le salon de Mme Geoffrin, et y continue à inspirer des poètes. *L'Épître à Vernet* dévoile une panoplie de couleurs et se rend rivale du pinceau de Vernet. Ainsi, l'extrait imite les couleurs et leurs transitions à l'arrière-plan de la toile tout en retraçant les impressions ((diapo)) :



Vernet, *La Bergère des Alpes*, 1761, Musée des Beaux-arts, Tours.

« L'opale et le saphir brillent dans l'atmosphère :
Leur teinte amoureuse et légère
Se marie à l'éclat de l'or et des rubis
Qui colorent ces monts, dont la masse empourprée,
Sous une vapeur azurée,
S'unit à la blancheur des lys ;
Blancheur dont la voûte éthérée,
Dans un jour brillant et serein,
Semble voiler la vaste chaîne
Des objets confondus, dont l'image incertaine
S'évanouit dans le lointain. »
(Gabriel Bouquier, *Épître à Vernet*, 1773, p.11.)

« Mais, tandis que je considère
Cette amante dans ses douleurs,
Mon âme s'attendrit, je sens couler mes pleurs ;
Ils se mêlent à ceux de la tendre Bergère.
Vernet, tel est l'effet que produit sur les cœurs
Ta touche énergique et légère ».
(*Ibid.*, p. 12)

Le poème entre en concurrence avec l'image en renvoyant à l'imaginaire des pierres précieuses « l'opale », « le saphir », « le rubis ». Leurs rayons colorés traversent le premier mouvement du poème et mènent à la suavité des transitions entre les couleurs par les e-muets dans « Leur teinte amoureuse et légère ». Puis l'expression « leur teinte », le teinte des pierres précieuses, enjambe sur plusieurs vers : « Leur teinte amoureuse et légère / Se marie à l'éclat » et deux vers plus loin « [s]'unit à la blancheur ». Cela symbolise le rayonnement des couleurs des pierres ainsi que l'extension et l'ampleur des nuages. La répétition de « blancheur », dans les vers « [s]'unit

⁸ Étrennes sur Vernet, 1764.

à la blancheur des lys / blancheur dont la voûte éthérée » etc traduit la similitude entre le blanc de la plante et celui des nuages. La scène descriptive s'occupe de l'arrière-plan de la peinture, tandis que la partie picturale avec les figures réveille l'émotion du je-lyrique face au contenu et la forme « énergique et légère » du tableau : ((diapo, lire 2^e extrait)).

L'émotion est une conséquence de la contemplation immersive qui aboutit à une identification avec la bergère et enfin une réactualisation de l'intertexte avec le conte du même titre de Jean-François Marmontel. Marmontel et Vernet sont de fidèles invités au salon de Mme Geoffrin qui, elle est la commanditaire du tableau. Le stimulus esthétique se faufile donc du texte littéraire à la toile de Vernet pour ensuite donner naissance à la strophe : ((diapo))

Mais quelle scène intéressante
De ce site augmente la beauté
C'est toi trop malheureuse amante
C'est toi dont Marmontel par sa plume touchante
Consacra le destin à la postérité [...]
Sur cette toile hélas ! je te vois encore

Lors de la contemplation du tableau le souvenir du texte littéraire déclenche l'émotion. Celle-ci transporte le locuteur auprès de la bergère dans une réalité mixte où les larmes du locuteur se mêlent « à ceux de la tendre bergère ». Par l'actualisation de l'intertexte, le poème rend compte de cette parenté et communique son émotion face à cette réalisation picturale.

Conclusion

((Deux mots en guise de conclusion))

Le poète-salonnier transmet son enthousiasme pour l'art visuel par la suggestion d'un mouvement dans l'espace, par son jeu avec le temps et par le partage de son émotion. Les Salons en vers rendent des tableaux existants virtuellement présents et proposent ainsi une forme d'expérience esthétique augmentée.