



Varia 4

- **Patrick Absalon**

La Petite anthologie du Salon (1872) :

Description poétique et critique chez Léon Valade pour

La Renaissance littéraire et artistique

Le poète Léon Valade, appartenant au cercle du Parnasse¹, publie en 1872 dans *La Renaissance littéraire et artistique* une série de poèmes en vers inspirés d'œuvres d'art vues la même année au Salon de peinture et de sculpture. Le nouveau périodique animé par Emile Blémont et Jean Aicard recueille ainsi, en neuf livraisons, quarante-huit poèmes que l'auteur signe sous le pseudonyme de Sylvius ou Silvius.

Né à Bordeaux en 1842², Valade gagne Paris à la fin des années 1850 et rencontre au lycée Louis-le-Grand Albert Mérat, qui reste son ami le plus fidèle toute sa vie. Il devient secrétaire de Victor Cousin et commis-rédacteur à la préfecture de la Seine en 1865, où il retrouve Blémont et Paul Verlaine. En 1863, il publie avec Mérat un premier recueil de poésie, *Avril, mai, juin*, remarqué par la critique³. On y lit déjà quelques poèmes suggérés par des œuvres d'art⁴. Son intérêt pour les arts plastiques est conforté par ses voyages en Italie, l'un effectué avec Mérat en 1867, l'autre avec

¹ Y. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.

² J. de Maupassant, *Un Poète bordelais. Léon Valade (1841-1884)*, Bordeaux, imprimeries Gounouilhou, 1923 [extrait de la *Revue philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 26^e année, n°1, janvier-mars 1923].

³ L. Badesco, *La Génération poétique de 1860. La Jeunesse des deux rives. Milieux d'avant-garde et mouvements littéraires. Les Œuvres et les hommes*, 2 volumes, Paris, Nizet, 1971, t. 2, pp. 1035-1072.

⁴ Il est cependant difficile de faire la distinction entre ceux écrits par Valade et ceux donnés par Mérat.

Blémont en 1869. Les trois poètes publient d'ailleurs chacun un recueil dicté par leurs visions italiennes⁵. Son œuvre la plus importante est l'ouvrage de poésies *A mi-côte*, publié en 1874. Il écrit également des pièces de théâtre avec Jules Truffier et Blémont. Valade meurt en 1884.

La Renaissance littéraire et artistique, nouvelle revue d'avant-garde, se consacre à la littérature, au théâtre, aux beaux-arts, plus rarement à la politique⁶. Créée par Blémont, né en 1839, elle accueille de nombreux Parnassiens⁷. Elle est soutenue à ses débuts par Victor Hugo⁸. La revue est ambitieuse : elle veut restaurer le dynamisme artistique français, sapé par la guerre et les répressions de la Commune. Le cadre général de la naissance de cette revue est l'amitié qui lie bon nombre d'artistes. Ceux-ci ont coutume, depuis le Second Empire, de se réunir dans de bruyants cabarets, cafés et hôtels parisiens pour discourir de poésie et d'art, ainsi que dans le confort de salons à la mode, tel celui de Nina de Villard⁹. Ils se retrouvent par affinité¹⁰ et créent, entre autres, la confrérie des Vilains Bonshommes, dont Valade devient le secrétaire¹¹. Un bouillonnement intellectuel rare, parfois entaché d'incidents, se manifeste dans ces lieux de réunion, où se côtoient peintres, musiciens et écrivains¹².

***Ekphrasis* et critique d'art**

La description iconographique et formelle des tableaux et des sculptures, plus rarement des œuvres d'art décoratif, fait partie intégrante du vaste domaine de la

⁵ Valade publie les *Poèmes vénitiens* ; Mérat, *Les Villes de marbre* (A. Lemerre, 1873) ; Blémont, ses *Poèmes d'Italie* (A. Lemerre, 1870).

⁶ L. Abélès, « *La Renaissance littéraire et artistique* (1872-1874) : une critique engagée », dans *La Critique d'art en France 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne, CIEREC, 1989, pp. 135-146 ; M. Pakenham, *Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870. La Renaissance littéraire et artistique par Emile Blémont*, Thèse de l'Université de la Sorbonne, Paris IV, 1995.

⁷ Y. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, *Op. cit.*, pp. 306-310.

⁸ V. Hugo, « Lettre adressée à la *Renaissance* », *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 2, 4 mai 1872, pp. 9-10.

⁹ C. Mendès, *La Maison de la vieille. Roman contemporain* (1894), Seyssel, Champ Vallon, 2000.

¹⁰ Mérat, Valade et Verlaine forment le noyau du groupe des Bobinistes, qui se retrouvent au café du théâtre de Bobino.

¹¹ P. L. Berthaud, « Léon Valade et ses amis », *Bulletin de la Société des bibliophiles de Guyenne*, 4^e année, n°16, décembre 1934, pp. 148-149.

¹² J. Dalançon, « Poésie et peinture de 1869 à 1885 », *La Licorne*, n° 12, 1986, pp. 199-203.

critique d'art et constitue l'une des voies essentielles du discours sur les œuvres¹³. L'*ekphrasis* poétique qui rend compte de tableaux ou de sculptures ne procède pas du seul désir littéraire : elle se veut aussi critique¹⁴. Sa conception et sa réception diffèrent cependant si le texte poétique est publié en volume ou s'il l'est dans les pages d'un journal. La nature du poème relève alors dans ce dernier cas du « journalisme poétique »¹⁵. En outre le poème, palliant l'absence de reproduction de l'œuvre, invite à un dialogue mental entre le texte et l'image. Par sa structure, typographiquement identifiable au premier coup d'œil, le texte semble faire écho au cadre du tableau, à son accrochage – la page devient cimaise –, à la masse de la sculpture – le texte devient matière¹⁶.

La poésie descriptive inspirée d'œuvres d'art, fort courante dans l'écriture parnassienne¹⁷, n'a pas une place mineure et Valade n'est pas isolé¹⁸. Loin d'être un exercice stylistique uniquement, elle traduit d'abord l'intérêt des écrivains pour l'univers stimulant des images. Dans la lignée de Philostrate, elle s'apparente à la restitution éloquente de sensations d'art, quand elle procède précisément d'une « promenade de découverte » effectuée dans une galerie de peintures ou un musée¹⁹. Par le moyen d'une *ekphrasis* complexe, où se mêlent divers procédés rhétoriques et linguistiques, dont la transposition d'art chère à Théophile Gautier²⁰ et la théorie de

¹³ R. Recht, « Introduction », dans *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*. Etudes réunies par Roland Recht, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, pp. 11-17 ; *La Description de l'œuvre d'art : du modèle classique aux variations contemporaines*, actes du colloque sous la direction d'Olivier Bonfait, Académie de France à Rome, Paris, Somogy éditions d'art, 2004.

¹⁴ M. Riffaterre, « L'illusion d'ekphrasis », dans *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 211-229.

¹⁵ J. Dalançon, *Poésie et peinture, des « Fêtes galantes » de Verlaine aux « Complaintes » de Laforgue (1869-1885)*, Thèse d'Etat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1986, p. 397.

¹⁶ D. Scott, « La structure picturale du sonnet parnassien et symboliste : Heredia et Baudelaire », dans *Ecrire la peinture*, texte réunis et présentés par Philippe Delaveau, Institut français du Royaume-Uni, King's College, s. l., 1991, pp. 35-46.

¹⁷ Y. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, *Op. cit.*, p. 102.

¹⁸ Son œuvre est précédée par *Le Salon caricatural* de Baudelaire et par les *Sonnets et eaux-fortes* publiés par l'éditeur Alphonse Lemerre en 1869 : *Sonnets et eaux-fortes* (1869). Introduction, notices sur les collaborateurs du recueil, notes et variantes par J. Dalançon, Poitiers, La Licorne, Collection Textes Rares, 1997. Valade y publie le sonnet « La chute » d'après une eau-forte de Marc-Louis Solon.

¹⁹ P. Dandrey, « 'Pictura loquens'. L'ekphrasis poétique et la naissance du discours esthétique en France au XVIIIe siècle », dans *La Description de l'œuvre d'art : du modèle classique aux variations contemporaines*, *Op. cit.*, pp. 93-96.

²⁰ D. Scott, *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 88-115 ; K. W. Hempfer, « Transposition d'art und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik », dans *Frankreich in der Freien Universität* –

*Ut pictura poesis*²¹, le poème valorise enfin les facultés créatrices de son auteur et met en lumière sa liberté – et son expertise – de gloseur, voire d’herméneute de l’œuvre d’art.

En regard des comptes rendus du Salon de 1872 rédigés par Aicard dans *La Renaissance*, Valade opte en conséquence pour une description poétique. Il suit en cela Baudelaire qui, dans son *Salon de 1846*, souligne l’intérêt littéraire du procédé :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n’a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais – un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie²².

C’est sous ces auspices que Valade tente ainsi de communiquer au lecteur non seulement l’évocation de l’œuvre décrite, mais également la réalité des sentiments qu’il éprouve. Ses descriptions poétiques apparaissent comme le point ultime d’une *ekphrasis* subjective et interprétative. L’idée avancée par Baudelaire qu’elles soient « amusante[s] » au poète et, partant, qu’elles le deviennent au lecteur, justifie l’écriture « oblique » qu’adopte parfois Valade. Si le choix des œuvres et la présence de certains artistes au détriment d’autres nous amènent à considérer la démarche du poète comme celle d’un critique d’art, la définition de ce métier nécessite d’être toutefois nuancée, car Valade rédige ses vers avec l’ambition du poète. Malgré tout, il ne dépose pas les armes d’une critique qui juge, notifie ses goûts et parfois condamne.

La Petite anthologie du Salon signale d’emblée la volonté de donner à lire un ensemble de textes comme un florilège d’œuvres choisies et probablement, selon le poète, significantes. Le titre fait écho à *l’Anthologie grecque*²³, bien connue des Parnassiens, en particulier les plus hellénistes d’entre eux, auxquels n’appartient pas

Geschichte und Aktualität, Winfried Engler (Hg.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1997, pp. 177-196 ; B. B. Cenerelli, *Dichtung und Kunst. Die transposition d’art bei Théophile Gautier*, Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2000.

²¹ R. Park, « *Ut pictura poesis* : the Nineteenth-Century Aftermath », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28, n° 2, 1969, pp. 155-164.

²² Ch. Baudelaire, « Salon de 1846. A quoi bon la critique ? », dans *Ecrits sur l’art*. Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 74.

²³ *L’Anthologie grecque* est rééditée chez Hachette en 1863. Elle contient une somme importante d’épigrammes descriptives.

toutefois Valade. Cette somme littéraire antique réunit des morceaux d'époques différentes, mais compose un ensemble cohérent. Les poèmes de Valade en rappellent certaines formes, en particulier celle de l'épigramme²⁴ ; ils sont relativement courts et composés pour la plupart de quatrains²⁵. Leur brièveté dénote l'intention rhétorique et classique de l'hypotypose : l'*ekphrasis* s'empare des éléments les plus spectaculaires et les plus pittoresques au sein de l'œuvre, pour restituer dans le discours des effets accrocheurs, auxquels le lecteur sera sensible. Truffier rappelle dans une conférence donnée à Bordeaux en 1904 ce que Blémont dit fort justement du poète : « Léon Valade fut plus qu'un exquis poète *miniaturiste*, (...) il fut un délicat hanté de hautes conceptions. Son cœur fut un instrument si précis qu'il put enregistrer les impressions les plus fugitives »²⁶. La « miniature » du poème rédigé plus ou moins rapidement remplit ainsi la fonction de témoin d'impressions « fugitives » ressenties devant l'œuvre d'art, lesquelles sont fixées dans l'écriture et deviennent en conséquence leur propre mémoire. Parmi les quarante-huit poèmes de Valade, un seul est composé de trois quatrains : il s'agit de celui qui s'inspire du célèbre tableau d'Henri Fantin-Latour, le *Coin de table*²⁷. Ce chef-d'œuvre représente un groupe d'écrivains, dans lequel figurent en bonne place, entre autres, Verlaine, Rimbaud, Aicard, Blémont et Valade lui-même.

Chaque poème de Valade, à l'instar du livret du Salon, reprend le titre de l'œuvre, le nom de son auteur et, c'est notable, le numéro d'ordre du tableau ou de la sculpture. Ce dernier détail a son importance et même une double valeur : il crée un lien direct entre l'exposition et le texte, de même qu'il vient certifier la démarche journalistique de Valade. Dans cette optique, il convient également de poser la question du choix du pseudonyme : Silvius, ou Sylvius²⁸. Hormis le fait qu'il s'agit là d'une posture relativement courante dans les revues du XIXe siècle, elle n'est pas sans annoncer la proximité du caricaturiste, voire du polémiste. On peut également

²⁴ Une série de poèmes inédits conservés à la bibliothèque municipale de Bordeaux est intitulée *Epigrammes* (Ms 1644, folio 35).

²⁵ Trente-et-un poèmes sont composés d'un seul quatrain ; douze poèmes de deux quatrains ; un poème de trois quatrains (le *Coin de table*). On trouve aussi deux sixains, un dixain et enfin un triolet.

²⁶ J. Truffier, *Léon Valade*. Conférence faite au Grand Théâtre de Bordeaux, le 3 juin 1904, Paris, A. Lemerre, 1904, p. 4. L'auteur a souligné.

²⁷ Paris, musée d'Orsay.

²⁸ On peut penser qu'en vérité l'orthographe du pseudonyme Silvius est la conséquence d'une coquille d'imprimerie.

formuler l'hypothèse que Valade emprunte ce nom précis, à consonance latine, dans le but de rendre un hommage plus ou moins appuyé à Edmond Texier, écrivain et polygraphe prolifique, jadis rédacteur en chef de *L'Illustration*, lequel Texier publie un ouvrage humoristique intitulé *Physiologie du poète* sous le pseudonyme de Sylvius en 1842, agrémenté d'illustrations savoureuses d'Honoré Daumier²⁹. Ce recueil de portraits-charges de poètes, « races » vivantes ou éteintes, apporte un sens nouveau au *Coin de table* commenté par Valade. On y reviendra.

La poésie parnassienne est couramment qualifiée de descriptive³⁰ ; Valade est d'ailleurs moqué par Barbey d'Aurevilly en ces termes : « Descriptif et Banvillien, voulant *devenir Naïade*, désir si vrai d'un poète du dix-neuvième siècle ! »³¹. Elle est attentive à la tradition du vers français et emprunte à de multiples sources. Si « doctrine parnassienne »³² il y a, le terme d'« école » n'est à employer qu'au titre d'une identité littéraire globale³³, car les poètes qui écrivent sous la coupe du Parnasse font montre de personnalités très diverses, parfois opposées. Une nouvelle génération de poètes s'exprime ainsi dans de nombreuses revues et dans des recueils comme le *Parnasse contemporain*, publiés par Lemerre entre 1866 et 1876. Une utopie semble marquer la poésie parnassienne : unir symboliquement le métier de poète à celui de peintre ou de sculpteur. Gautier en pose quelques jalons en 1856 : « notre plus grand plaisir a été de transporter dans notre art à nous, monuments, fresques, tableaux, statues, bas-reliefs, au risque souvent de forcer la langue et changer le dictionnaire en palette »³⁴.

²⁹ E. A. Texier, *Physiologie du poète*, Paris, J. Laisné, 1842.

³⁰ Jules Laforgue parle des poèmes du Parnasse comme relevant d'une « psychologie descriptive et didactique » : « Fragments sur Mallarmé », dans *Mélanges posthumes. Pensées et paradoxes – Pierrot fumiste – Notes sur la femme – L'Art impressionniste – L'Art en Allemagne* (1903). Présentation de Philippe Bonnefis, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 128.

³¹ J. Barbey d'Aurevilly, « Les trente-sept médaillonets du Parnasse contemporain », *Le Nain jaune*, 7 novembre 1866, repris dans *Articles inédits (1852-1884)*, publiés par André Hirschi et Jacques Petit, Paris, Les Belles Lettres [*Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 138], 1972, p. 146. L'auteur a souligné.

³² F. Vincent, *Les Parnassiens. Esthétique de l'École. Les Œuvres et les hommes*, Paris, Gabriel Beauchesne et ses fils, 1933, pp. 28-82.

³³ G. Kahn, « Le Parnasse et l'Esthétique parnassienne », dans *Symbolistes et Décadents*, Paris, L. Vanier, 1902, pp. 343-380 ; Valade est mentionné p. 376.

³⁴ Th. Gautier, « Introduction », *L'Artiste*, 14 décembre 1856, p. 4.

Valade restitue la matérialité de l'œuvre pour donner non seulement à voir, mais aussi à penser. Son objectif littéraire s'oppose dès lors à la mise en garde d'Aicard, lisible aux premières pages de *La Renaissance* :

Certes, idéaliser la nature, ce n'est point supprimer la matière comme l'ont paru croire les Ary Scheffer. Singulière rêverie de peintre que de prendre pour modèles des abstractions !

Cela est du pouvoir de la littérature. Les Ary Scheffer déplacent le point central de leur art.

La peinture ou la statuaire n'a point pour but principal la pensée ou l'harmonie (...); la musique ne doit pas s'attacher à peindre ou à penser en dépit de l'aveugle qui, interrogé sur l'idée qu'il se faisait de l'écarlate, répondit : « C'est un coup de clairon ; » la littérature ne doit pas décrire et dépeindre comme on peint ou comme on sculpte. Tout déplacement du but principal de chacun des arts est une erreur³⁵.

En dépit des avertissements d'Aicard, force est de constater que peinture et littérature entretiennent des relations privilégiées à cette époque³⁶. La thèse de Dalançon en montre de parfaits exemples pour la période de 1869 à 1885. Le chercheur a rassemblé quelque huit cent vingt-et-un poèmes inspirés par des tableaux³⁷. L'artiste qui a le plus stimulé la poésie n'est pas Gustave Moreau, peintre « littéraire » par essence³⁸, mais Augustin Feyen-Perrin, suivi de près par Jean-Jacques Henner et Jules Breton. Ces artistes misent principalement sur une poétique des atmosphères, des scènes anodines et des paysages, genres « muets » prédisposés à la création littéraire et à la description d'art. Valade est davantage séduit quant à lui par les images dont l'idée maîtresse est visiblement très proche de celle que Gautier développe au long des *Emaux et Camées* et qui apparaît aux premiers vers du recueil : le thème du « Poème de la femme »³⁹.

³⁵ J. Aicard, « Les idéalistes – Les réalistes », *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 2, 4 mai 1872, p. 11.

³⁶ N. Valazza, *Crise de la plume et souveraineté du pinceau. Ecrire la peinture de Diderot à Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

³⁷ J. Dalançon, *Poésie et peinture, des « Fêtes galantes » de Verlaine aux « Complaintes » de Laforgue (1869-1885)*, *Op. cit.*, vol. 3, annexe II.

³⁸ P. Cooke, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Berne, P. Lang, 2003.

³⁹ Th. Gautier, *Emaux et Camées*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, Collection Poésie, 1981, pp. 29-31.

Le Salon de 1872

Le contexte politique et social d'après les événements de 1870 et de 1871 augure des changements profonds dans le fonctionnement et l'organisation du premier Salon de la Troisième République⁴⁰. Le public s'attend à y trouver les souvenirs des drames qui ont frappé récemment le pays⁴¹. Bien qu'il y ait de nombreuses œuvres rappelant la guerre franco-prussienne ou la Commune, les journalistes paraissent lassés de n'y découvrir que des peintures ou des sculptures pompier et académiques ; Jules-Antoine Castagnary est de ceux-là : « [...] ce malheureux Salon de 1872 (...) [qui] devait avoir forcément une physionomie originale et saisissante, est absolument dépouillé d'intérêt »⁴². Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, a la main mise sur les conditions d'exposition. Les artistes sont soumis au jugement sévère d'un jury élu⁴³ et n'ont le droit de présenter que deux œuvres⁴⁴. Gustave Courbet est la victime la plus célèbre de l'intransigeance du jury : il est rejeté non pas pour des raisons esthétiques, mais pour des raisons politiques. Le peintre, à peine sorti des geôles de Sainte-Pélagie, se voit en effet refuser une *Femme nue couchée* et une *Nature morte*. Accusé à tort d'avoir participé au déboulonnement de la colonne Vendôme, il doit se résoudre à exposer ses nouvelles toiles – en réalité exécutées l'une lors d'un séjour à Munich en 1869, l'autre en prison en 1871⁴⁵ – dans son atelier, comme il l'a fait quelques années plus tôt. Auguste Renoir n'obtient pas non plus l'agrément du jury.

Le livret du Salon donne la liste des vingt jurés à élire pour la section de peinture. Les cent trente-huit votants élisent ainsi Paul Baudry, Léon Bonnat, Isidore Pils, Gustave Brion, Ernest Meissonier, Jules Breton, Elie Delaunay, Tony Robert-

⁴⁰ C. R. Baldwin, « *The Salon of '72* », *ARTnews*, mai 1972, pp. 20-23 et pp. 62-63.

⁴¹ D. Lobstein, « 1872 : un Salon désarmé ? », 48/14. *La revue du musée d'Orsay*, n° 10, 2000, pp. 84-93 ; du même auteur, *Les Salons du XIXe siècle : Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006, pp. 201-205.

⁴² J.-A. Castagnary, « Salon de 1872 », dans *Salons (1872-1879)*. Avec une préface d'Eugène Spuller, 2 volumes, Paris, Charpentier, 1892, t. 2, p. 6.

⁴³ Une modification importante est apportée au règlement : les membres du jury sont dorénavant eux-mêmes artistes.

⁴⁴ Le Salon de 1872 diffère en cela du premier Salon de la Deuxième République en 1848, qui a permis à tous les artistes d'exposer autant d'œuvres qu'ils le souhaitent. Mais il faut noter que la restriction du nombre d'œuvres est aussi due au fait que la surface d'exposition au palais est réduite cette année-là, les locaux étant en partie occupés par un ministère.

⁴⁵ P. Courthion, *Tout l'œuvre peint de Courbet*, Paris, Flammarion, 1987 : *La Dame de Munich* (ou *Femme nue couchée*), n° 705, localisation inconnue ; *Les Pommes*, n°774, Munich, Neue Pinakothek.

Fleury, Louis Cabat, Philippe Rousseau, Eugène Fromentin, Charles Jalabert⁴⁶. En sculpture, douze jurés sont à élire. Les cinquante-deux votants donnent leur voix à Eugène Guillaume, Paul Dubois, Antoine Barye, Jean-Joseph Perraud⁴⁷. L'examen du catalogue fournit une idée générale des thèmes et des genres les plus représentés. Sur les deux mille soixante-sept titres exposés (peinture, aquarelle, dessin, sculpture, architecture, estampe, médaille), la peinture fait une place importante aux paysages, scènes de genre et portraits, thèmes qui correspondent le mieux au goût du public que les tableaux à sujets religieux, historiques et mythologiques⁴⁸. Ce fait est également observé en sculpture : le portrait totalise la moitié des œuvres exposées, très loin devant les figures allégoriques.

Le Salon demeure le lieu des combats esthétiques : s'il s'est érigé en temple de la tradition, les innovations n'en sont pas totalement écartées puisqu'Eugène Boudin et Edouard Manet y exposent, tandis que l'impressionnisme, avant même l'exposition chez Nadar qui donne officiellement naissance au mouvement (1874), y fait une percée. Ces luttes sont relayées par la presse, tandis que la critique d'art, en tant que mode littéraire, atteint son apogée. A cette date néanmoins, Baudelaire n'est plus et Gautier est très affaibli. Son dernier « Salon » est publié dans *Le Bien public* en 1872. Mais dans un numéro de *L'Illustration* de la même année, l'écrivain, reclus dans sa maison de Neuilly, propose un discours général sur l'art à l'exposition, seul véritable vitrine dont dispose l'artiste pour faire connaître son travail. Gautier cherche visiblement l'apaisement après 1871, arguant l'idée qu'il est indispensable de laisser l'extravagance de la jeunesse s'exprimer. Cependant, le jury d'un Salon a parfois raison, nous dit-il, de refuser des œuvres qui sortent de « la syntaxe et de la grammaire de l'art ». En revanche, et sans doute fait-il ici référence à Courbet, considère-t-il le choix de la « laideur » comme idée à peindre parfaitement permise, puisque « la laideur ne nuit pas, - l'horrible est beau, – le beau est horrible ! »⁴⁹.

⁴⁶ Liste des membres du jury ayant obtenu plus de 100 voix.

⁴⁷ Liste des sculpteurs ayant obtenu plus de 30 voix.

⁴⁸ Pour Castagnary, les vraies raisons sont ailleurs : « Une conquête du bon sens et du goût qu'il ne faut pas manquer d'enregistrer, c'est la diminution croissante, nous pourrions dire la presque disparition des tableaux mythologiques et religieux. Le Calvaire et l'Olympe reculent également. » « Salon de 1872 », *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁹ Th. Gautier, « Salon de 1872. Ceux qui seront connus », *L'Illustration*, 1^{er} semestre, 1872, p. 358.

Valade au Salon

Comment interpréter l'ordre d'apparition des poèmes de Valade dans la chronologie des livraisons à *La Renaissance* ? On constate que le poète ne suit pas l'ordre alphabétique du livret du Salon, ce qui est attendu, puisque les œuvres ne sont pas accrochées dans cet ordre. A-t-il déambulé d'une manière particulière dans l'espace de l'exposition ? Difficile de répondre à cette question, car il est fort probable que les poèmes sont rédigés de mémoire après quelques prises de notes. La disposition des œuvres quant à elle, sans archives précises décrivant la muséographie du Salon, nous reste inconnue. On sait cependant, grâce à des entrefilets dans des journaux, que certaines œuvres sont installées stratégiquement, comme par exemple le *Portrait de M. Thiers* par Nélie Jacquemart, qui est déplacé d'une salle en fin de parcours à l'entrée de l'exposition, plus précisément en face de la montée d'escalier. On apprend également que le Salon de 1872 met un terme à l'accrochage au touche-touche. Les sculptures occupent un vaste espace, un peu à l'écart du Salon, que les organisateurs aménagent en jardin, rappelant ainsi l'une des destinations de la sculpture qui est d'agrémenter l'espace public. Certains critiques commentent toutefois l'organisation et la succession des œuvres dans les salles, brocardant au passage l'administration du Salon.

Malgré ces hésitations, on peut penser que le poète a quelque motivation cachée en publiant, dans sa première livraison, des poèmes d'après les œuvres de Jacquemart, Camille Corot, Hippolyte Moulin et Antoine Vollon⁵⁰. Le *Portrait de M. Thiers* est le premier tableau dont parle Valade, Troisième République oblige ; un paysage de Corot fait suite, comme pour informer le lectorat de la survivance de la tradition paysagiste française, où se mêlent rêve et réalité ; puis Valade propose deux quatrains inspirés par la sculpture de Moulin *Victoria, Mors*, figure allégorique évoquant la guerre⁵¹ ; enfin, le tableau de Vollon⁵² *Le Jour de l'An*, permet au poète une digression sur le théâtre, dans laquelle il fustige Francisque Sarcey, critique très

⁵⁰ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 4, 18 mai 1872, pp. 30-31.

⁵¹ Dépôt de l'Etat à la mairie de Rambouillet ; à noter que cette sculpture connaît un grand succès au Salon. Elle est immédiatement reproduite par *L'Illustration*, 1^{er} semestre, 1872, p. 395. Moulin est un familier du milieu parnassien : il expose notamment au Salon de 1865 un buste de Leconte de Lisle.

⁵² Peintre lyonnais, dont Pierre Véron fait l'éloge dans *Les Couloirs artistiques*, Paris, E. Dentu, 1876, pp. 67-77.

influent, auquel s'oppose, d'un point de vue esthétique, le poète parnassien. La publication de ces quatre poèmes réunis n'est vraisemblablement pas le fruit du hasard.

On l'a dit, le poète opère un libre choix parmi le millier d'artistes en présence. Il ne s'intéresse guère, par exemple, aux œuvres exposées par les membres du jury : ils ne sont que cinq à retenir son attention (Baudry, Breton, Dubufe, Puvis de Chavannes et Carpeaux). On peut supposer également que son œil préfère s'attarder sur les artistes qu'il connaît déjà, ou sur ceux qui fréquentent les cénacles littéraires. Mais la sélection résulte probablement d'autres facteurs, dont certains relèvent du bon sens, comme le fait qu'il est difficile de tout voir au Salon⁵³. Il faut noter que la sculpture n'est complètement pas négligée : treize poèmes ont pour origine la contemplation de statues. Par ailleurs, Aicard se charge de commenter et de mentionner un nombre beaucoup plus important d'œuvres et d'artistes dans ses articles⁵⁴, ce qui permet sans doute à Valade d'effectuer des choix plus personnels. Néanmoins, il passe à côté de célébrités, parmi lesquelles les peintres Thomas Couture et William Bouguereau, les sculpteurs Antoine Etex, Alexandre Falguière et Emmanuel Frémiet. Il ne se laisse pas inspirer non plus par les paysages d'Emmanuel Lansyer, ami intime de José-Maria de Heredia, ni par les bustes de Gautier par Adolphe Mégrét et de Banville par Eugène Guerlain. Valade porte son regard sur des thèmes particuliers, au sein desquels prédomine celui de la femme. Le poète demeure préoccupé par cette image. En effet, plus de la moitié des poèmes donnent à voir l'altérité féminine, revêtue de costumes très divers⁵⁵ : elle est un portrait moderne ou ancien, une figure religieuse ou allégorique, un nu naturaliste ou oriental, une femme moderne ou légendaire. A la suite de Baudelaire et de Gautier, Valade apporte ainsi sa contribution au *topos* romantique de la femme comme objet scopique, retour en creux du sacré dans l'intime⁵⁶.

⁵³ R. Wrigley, « 'Au Salon' ou les ennuis de la description », dans *La Description de l'œuvre d'art : du modèle classique aux variations contemporaines, op. cit.*, pp. 141-152.

⁵⁴ Certaines œuvres sont par ailleurs communes aux deux comptes rendus.

⁵⁵ Vingt-cinq poèmes, auxquels il faut ajouter deux poèmes qui se rapprochent très nettement du thème, sont suggérés par des images de la femme.

⁵⁶ N. Arambasin, *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, Genève, Droz, 1996, p. 121.

Les descriptions poétiques

La brièveté des poèmes détermine une description particulière : le poète organise en conséquence son texte en renonçant à décrire certains éléments picturaux, thématiques ou iconographiques. Valade décide de mettre en avant sa subjectivité. Il adopte en outre un point de vue différent pour décrire une statue. Les poèmes inspirés par des sculptures montrent que l'objet a autant de valeur que l'image représentée⁵⁷. Tout se passe comme si le contact avec l'œuvre devenait plus tangible, plus physique : l'*ekphrasis* s'appuie alors sur les notions de matière, de masse, de ligne et de contour, parfois sur le savoir-faire du sculpteur. Seule la description du plâtre du *David* d'Antonin Mercié échappe au contexte matériel (**fig. 1**) :

Le sang du Goliath stupide a rougi l'herbe :
Et remettant son glaive au fourreau, le vainqueur
Sent fuir au même instant le courroux de son cœur
Et sourit de nouveau, tranquille, doux, superbe⁵⁸.

Ce quatrain pourrait être écrit d'après une peinture. Valade met l'accent au premier vers sur la couleur rouge, absente de l'œuvre. Les raisons de cette appropriation du sujet, en l'occurrence le mythe, s'expliquent peut-être par sa fréquence dans l'histoire de l'art. Mercié en réalise le plâtre à la Villa Médicis et l'expédie à Paris comme envoi de première année⁵⁹. Ce *David* est par conséquent une interprétation traditionnelle et séduisante du thème maintes fois montré, dans la lignée de la sculpture néo-florentine. Castagnary et Barbey d'Aurevilly parlent tous deux de « lieu commun » et de « rengaine »⁶⁰. Si le premier est admiratif, le second rejette la sculpture : « En peinture, comme en sculpture, on en a assez abusé ! »⁶¹. Valade se libère donc du support pour aborder le thème uniquement. Dans le cas du

⁵⁷ C. Barbillon et S. Mouquin, *Ecrire la sculpture. De l'Antiquité à Louise Bourgeois*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2011, pp. 13-14 ; *From Rodin to Giacometti. Sculpture and Literature in France 1880-1950*. Edited by Keith Aspley, Elizabeth Cowling, Peter Sharratt, Amsterdam, Rodopi, 2000 [*Studies in Comparative Literature*, 21]

⁵⁸ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 12, 13 juillet 1872, p. 95.

⁵⁹ *Maestà di Roma. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, catalogue de l'exposition, Rome, Villa Médicis, 2003, n° 195, p. 517. Un bronze du *David* est conservé au musée d'Orsay.

⁶⁰ J.-A. Castagnary, « Salon de 1872 », *Op. cit.*, p. 39 ; J. Barbey d'Aurevilly, « Le Salon de 1872 », dans *Les Œuvres et les hommes. Sensations d'art*, Paris, L. Frinzine et Cie, 1886, p. 245.

⁶¹ *Ibid.*

poème qu'il consacre à *Sélika*, sculpture de l'artiste milanais Pietro Calvi⁶², Valade s'intéresse à la fois à la représentation et à sa matérialité :

Drapant ta noirceur dans la blanche laine
Et lascive ainsi qu'un bel animal,
Tu t'épanouis sans songer à mal,
Comme le moka dans la porcelaine.

Grâce noire ! ô jeune Hébé de couleur !
Le rire a gonflé ta belle poitrine :
Si tu tiens des dieux cette ample narine,
C'est pour mieux humer un parfum de fleur⁶³.

Cette œuvre est un buste polychrome, dont Valade semble ignorer la source. Elle met en image non pas l'extase voluptueuse d'une Orientale, mais le suicide de l'amante de Vasco de Gama, événement extrait de l'opéra de Meyerbeer *L'Africaine*, datant de 1865. La polychromie du buste, composé de marbre blanc et de bronze⁶⁴, permet au poète de jouer sur l'opposition des couleurs et des matières⁶⁵, mais aussi sur leur métamorphose imaginaire. Valade renchérit, par contraste, sur l'analogie des matières pour mieux souligner la présence illusionniste de la vie. Il en est ainsi également du poème qu'il rédige d'après le *Buste de Gêrôme* par Carpeaux⁶⁶ (**fig. 2**) :

Tel un Klephte sous les étoiles
Fier et libre, - vit dans l'airain
Pétri d'un pouce souverain
Gêrôme, le lécheur de toiles⁶⁷.

⁶² S. Richemond, *Les Orientalistes. Dictionnaire des sculpteurs, XIXe-XXe siècles*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2008, pp. 58-59.

⁶³ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 6, 1^{er} juin 1872, pp. 46-47.

⁶⁴ La polychromie est une pratique relativement courante sous le Second Empire. Le sculpteur Charles Cordier en est l'un des précurseurs ; A. Le Normand-Romain et J.-L. Olivié, « La Polychromie », dans *La Sculpture française au XIXe siècle*, catalogue de l'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Ed. de la RMN, 1986, pp. 148-159.

⁶⁵ Ce que note aussi Léonce Dubosc de Pesquidoux à l'Exposition universelle de 1878, où est exposé le buste dans la section italienne. Calvi y montre en pendant un *Othello* : « *Othello et Sélika*, bustes en bronze, de M. Calvi (...) enveloppés de voiles blancs qui font valoir leur teint, brillent l'un et l'autre par la puissance du rendu et le relief des contrastes » (L. Dubosc de Pesquidoux, *L'Art au dix-neuvième siècle (Première série). L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)*, 2 volumes, Paris, Plon, 1881, t. 1, p. 557).

⁶⁶ Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts. E. Chesneau, *Le Statuaire J.-B. Carpeaux. Sa vie et son œuvre*, Paris, A. Quantin, 1880, p. 137 et p. 139 (ill.).

⁶⁷ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 10, 29 juin 1872, p. 79.

Au cœur du quatrain s'immisce précisément ce rapport au naturalisme qui donne le sentiment de la vie. La sculpture est à l'origine une pâte, que l'artiste a « pétri[e] » comme un dieu de l'art, un Pygmalion moderne⁶⁸. Aux descriptions relatives à la différenciation entre objet-peinture et objet-sculpture s'ajoutent celles qui rendent compte de l'œuvre pour mieux parler du peintre ou du sculpteur. Le quatrain d'après le *Buste de Gêrôme* en est un bon exemple. L'*ekphrasis* prend ici le ton de la critique d'art en abordant, au-delà de l'œuvre elle-même, les styles respectifs des artistes. Gêrôme est un « lécheur de toiles », tirade péjorative, marquée du sceau du discours ambiant. Sa personnalité artistique est ainsi opposée à celle de Carpeaux, le dernier des grands sculpteurs romantiques. La question de la tension entre nature et idéal en sculpture est récurrente dans la critique d'art de l'époque, qui s'évertue de fait, comme Valade, à comparer l'art du peintre et l'art du sculpteur. L'historien et critique d'art Henry Jouin trouve la raison de cette distinction dans le choix restreint des sujets ; il écrit : « Si le sculpteur n'est pas libre de chercher ses inspirations sur tous les points de la nature, il lui reste l'homme. (...) C'est dans l'étude de l'homme qu'il va découvrir cette beauté spirituelle, terme dernier de l'art »⁶⁹. Valade, dans le quatrain qu'il compose d'après le marbre d'Henri Chapu *Jeanne d'Arc à Domrémy*⁷⁰ (**fig. 3**), traduit ainsi dans le dernier vers l'antagonisme du réel et de l'idée qui semble contraindre la sculpture :

Les saintes sont ainsi, douces : leur destinée
Est de lever les mains au ciel et de prier :
Mais la bonne Lorraine eut le cœur d'un guerrier,
Et l'art aimable l'a peut-être *efféminée*⁷¹.

A de nombreux endroits, Valade livre en quelques mots son opinion sur les artistes qu'il admire et sur ceux qui, selon lui, incarnent la nouveauté et la modernité. Par ce biais, le poète recadre sa poésie descriptive dans une adresse plus polémique, inséparable du travail de critique. Les vers les plus emblématiques de cette démarche

⁶⁸ Analogie mythologique et classique que propose Chesneau, *Le Statuaire J.-B. Carpeaux. Sa vie et son œuvre*, *Op. cit.*, p. 144.

⁶⁹ H. Jouin, *La Sculpture en Europe – 1878 – Précédé d'une conférence sur le génie de l'art plastique*, Paris, E. Plon et C^e, 1879, pp. 12-13.

⁷⁰ Paris, musée d'Orsay.

⁷¹ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 7, 8 juin 1872, p. 55. L'auteur a souligné.

sont ceux qu'il écrit d'après un tableau qui n'est pas exposé au Salon, la *Femme couchée* de Courbet :

Nue à faire pâmer Tartufe,
Dors sur ta couche sans rideaux,
Belle fille ! et tourne le dos
A Meissonier comme à Dubufe⁷².

La description résonne ici comme un slogan : Valade prend *de facto* position contre le jury du Salon, qui a rejeté la toile de Courbet. Castagnary, l'ami du peintre, déclare sans détour qu'il s'agit là du « meilleur tableau du Salon de 1872 » et réagit ainsi à la controverse : « Pourquoi M. Meissonier s'est infligé à lui-même le ridicule et pourquoi il a excité les anciens jurés de la princesse Mathilde à assumer la honte de refuser la maîtresse œuvre du Salon, c'est un mystère facilement pénétrable pour ceux qui connaissent à quel degré de servitude morale l'empire de Napoléon III avait réduit les artistes »⁷³. Valade traduit ailleurs le sentiment éprouvé devant les nouveautés plastiques et les singularités de composition. Le quatrain d'après le *Combat du Kearsage et de l'Alabama* de Manet⁷⁴ (**fig. 4**) démontre sa curiosité à l'égard des innovations du peintre, qui jette dans son œuvre les bases d'une destruction de l'espace plastique hérité de la Renaissance :

Au loin le noir combat gronde ; mais que nous font
L'azur taché de suie et les clameurs couvertes
Par ton bruit, Océan, dont les grandes eaux vertes
Roulent du haut en bas de ce cadre profond⁷⁵ !

Le vers final donne l'occasion à Valade de souligner la manière personnelle de Manet dans la résolution des problèmes de perspective⁷⁶. Sa description met en conséquence l'accent sur la composition, où se superposent haut, bas, profondeur, premier plan, arrière-plan. Castagnary note d'ailleurs que la marine « fait un peu

⁷² *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 8, 15 juin 1872, p. 63.

⁷³ J.-A. Castagnary, « Salon de 1872 », *Op. cit.*, p. 11..

⁷⁴ Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. E. Darragon, *Manet*, Paris, Citadelles, 1991, p. 217 (ill.).

⁷⁵ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 11, 6 juillet 1872, p. 87.

⁷⁶ E. Darragon, *Manet*, *op. cit.*, p. 214.

façade »⁷⁷. Le poète rend compte d'autres singularités encore, comme celles de Carolus-Duran, élève de Manet, dans un portrait de femme⁷⁸ aux couleurs chatoyantes (**fig. 5**) :

Dans l'éclat de son luxe aux accords querelleurs
La Femme trône ainsi qu'une reine sauvage ;
Et l'opulente chair triomphe avec tapage
Parmi le pêle-mêle avivé des couleurs⁷⁹.

La transposition d'art opère ici une incursion discrète. Elle rejoint la poésie baudelairienne des correspondances, dans des vers qui font se coudoier couleurs et sons. L'image de la femme s'en trouve métamorphosée, rappelant les portraits de fictives odalisques dépeintes comme des femmes modernes. Valade, en quelques vers, rallie l'avis de Barbey d'Aurevilly, qui voit dans ce portrait une

femme fauve, aux cheveux et au teint roux (mais chaudement roux), durcie encore par l'éventail rouge qu'elle tient contre sa joue, et sortant durement de cette mer de satin ardoise et de velours noir, en vagues autour d'elle ! (...) Vous verrez que cette femme, trouvée laide d'abord, a la beauté de l'énergie, la beauté d'une lionne attentive, au regard ferme, à la narine déjà crispée, et dont tout à l'heure il va, si elle se fronce, partir de la flamme⁸⁰ !

Parmi les peintres dont les œuvres ont le plus encouragé la poésie, il y a Henner. L'artiste alsacien expose une *Idylle* au Salon de 1872⁸¹ (**fig. 6**). Le style de l'artiste est mis en valeur par Valade en ces termes :

Le feuillage tremble, un peu grêle encor,
Au seuil du vallon muet sous les branches :
Et voici venir des épaules blanches
De nymphes, clarté du sobre décor.

Un bassin est là, dont l'eau contenue
Mire le ciel gris monotone ;
Et les femmes font au cristal dormant

⁷⁷ J.-A. Castagnary, « Salon de 1872 », *Op. cit.*, p. 28.

⁷⁸ Il s'agit du *Portrait de Madame Saintelette*, dit *La Dame rousse*, Bruxelles, musées royaux des Beaux-arts de Belgique ; *Carolus-Duran 1837-1917*, catalogue de l'exposition, Lille, Palais des Beaux-Arts, Toulouse, musée des Augustins, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, n° 29, pp. 108-109.

⁷⁹ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 9, 22 juin 1872, p. 70.

⁸⁰ J. Barbey d'Aurevilly, « Le Salon de 1872 », *Op. cit.*, pp. 271-272.

⁸¹ Paris, musée d'Orsay.

Rêver le reflet de leur beauté nue⁸².

Le poète décrit la touche particulière du peintre : une matière picturale vibrant sous l'effet d'un camaïeu de bruns de laquelle surgissent les figures humaines comme des taches lumineuses : des « taches blanches dans une campagne verte », commente Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts*⁸³. La transposition d'art intervient chez Valade dans le troisième vers du premier quatrain par l'introduction de la locution adverbiale « Et voici venir », énoncé qui cherche à transcrire l'irruption de ces nus féminins lumineux dans l'image, mode rhétorique que le poète prolonge par la répétition de termes liés à la lumière et aux reflets.

Le *Portrait de M. Thiers*⁸⁴ par Jacquemart fait l'objet de nombreux commentaires dans la presse. Valade lui consacre deux quatrains :

De paysages encadré,
(Fine apothéose rurale !)
Monsieur Thiers dans la pastorale
Prend place de force ou de gré.

Il a six pieds, c'est la stature
Qui sied à l'homme de Pouvoir,
Et l'art du peintre se fait voir...
Tout à l'entour de la peinture⁸⁵.

Alors que Castagnary n'évoque pas la question du paysage, insistant plutôt sur le costume du personnage⁸⁶, Valade fait remarquer d'emblée sa présence. Le deuxième vers, cerné de parenthèses, rappelle à la fois le décor entourant la figure et le cadre du tableau. Dans son compte rendu du Salon au journal *Le XIXe siècle*, Charles Yriarte note que « l'œuvre est mal dans son cadre, la figure est trop petite ou trop grande »⁸⁷. Valade fait à sa manière la même remarque. Négligeant le style de l'artiste, le poète préfère restituer le contexte politique du portrait et joue sur le

⁸² *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 11, 6 juillet 1872, p. 87.

⁸³ P. Mantz, « Salon de 1872 », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 5, juin 1872, p. 456.

⁸⁴ Localisation inconnue. Une gravure d'A. Gilbert, conservée au musée national du Château de Compiègne, est peut-être une interprétation simplifiée du tableau de Jacquemart du Salon de 1872 (fig. 7).

⁸⁵ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 4, 18 mai 1872, p. 30.

⁸⁶ J.-A. Castagnary, « Salon de 1872 », *Op. cit.*, pp. 9-10.

⁸⁷ Le marquis de Villemer (Ch. Yriarte), « Salon de 1872. Peinture », *Le XIXe siècle*, n° 218, 21 juin 1872, [p. 3].

double sens possible de sa description. Il conclut que la réussite artistique de la peintre n'est pas dans son œuvre même, mais dans les discours de circonstance portés sur elle. La transposition d'art s'aligne ici sur l'environnement social de la peinture.

La description des atmosphères reste l'apanage des poèmes inspirés par la peinture de paysage. Une exception toutefois concerne la peinture de Corot. En s'adressant à la nature elle-même, Valade tisse le lien d'une présence-absence du peintre, à laquelle il associe le climat de l'œuvre et fait ainsi de Corot le véritable sujet de son poème :

Le vieux maître t'est cher entre tes familiers :
A toute heure, de l'aube à la nuit, tu l'accueilles,
O bois, lui souriant avec toutes tes feuilles
Et sur ses pas semant tes ombres par milliers.

La chaste profondeur de tes branches touffues
S'ouvre pour lui, fermée à tous profanes yeux :
Lui seul sait le secret des coins mystérieux
Où luisent des blancheurs de nymphes entrevues⁸⁸.

Le *Souvenir de Ville-d'Avray*⁸⁹ (**fig. 8**) n'est pas entièrement composé d'après nature : Corot l'a conçu en grande partie dans son atelier. Il y a fondu plusieurs niveaux de perception⁹⁰, que Valade interprète comme la mise en scène de l'invisible révélé par le peintre seul. Cette image n'est pas sans rappeler les fameuses *Lettres du voyant* que Rimbaud a rédigées un an plus tôt. Le poète postule enfin que son texte devienne, à l'instar du paysage de Corot, un souvenir du « vieux maître ».

A travers la description du paysage d'Antoine Chintreuil *Pommiers et genêts en fleurs*⁹¹ (**fig. 9**), Valade s'essaie à la restitution des atmosphères. Il dépeint la palette des nuances et des couleurs, dont use la nature même, en perpétuel mouvement. Il

⁸⁸ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 4, 18 mai 1872, p. 30.

⁸⁹ Nice, musée des Beaux-arts Jules-Chéret, dépôt du musée d'Orsay.

⁹⁰ V. Pomarède, « Le souvenir recomposé. Réflexions autour du thème du « souvenir » dans l'œuvre de Corot », dans *Corot, un artiste et son temps*, actes des colloques organisés au musée du Louvre par le Service culturel les 1^{er} et 2 mars 1996 à Paris et par l'Académie de France à Rome, villa Médicis, le 9 mars 1996 à Rome. Sous la direction scientifique de Chiara Stefani, Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 425-446.

⁹¹ Paris, musée d'Orsay. *Brumes et rosées. Paysages d'Antoine Chintreuil 1814-1873*, catalogue de l'exposition, Bourg-en-Bresse, musée de Brou, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, n° 39 et ill. p. 127.

place l'œil du spectateur et par conséquent du lecteur au cœur des sensations colorées :

Toute droite, la route entre les blancs pommiers
File, poudreuse et jaune, au lointain de la plaine.
Perçant la nue épaisse avec sa chaude haleine,
Le soleil voit fleurir l'or des genêts premiers.

La brume lourde, au gré du vent qui la seconde,
Reculé, déplaçant les horizons trompeurs :
Et l'on sent, sous le voile oscillant des vapeurs,
Sourdre le grand travail de la terre féconde⁹².

Le tableau intitulé *Printemps de 1872*, alliant allégorie et souvenir de la guerre de 1870, est dû au pinceau de Feyen-Perrin⁹³. La notice de l'œuvre dans le livret du Salon est accompagnée d'un quatrain d'Armand Silvestre, autre Parnassien et proche ami du peintre :

Tout renaît. Sur nos morts, longtemps sans sépulture,
Le linceul odorant des fleurs s'est refermé,
Et le printemps revient, doux, charmant, embaumé ;
Tant nos deuils sont légers à ton âme, ô Nature⁹⁴ !

Valade offre une approche plus idéale et même emblématique du tableau, en reliant les effets picturaux au sens qui en découle :

Dans le pré où gronda le dur fracas des armes,
La gloire du Printemps reverdit. Si les fleurs
Sont pâles, si le ciel semble mouillé de pleurs,
C'est qu'une enfant les voit au travers de ses larmes⁹⁵.

Silvestre commente ailleurs l'art du peintre : « On a tant abusé du mot *poésie* appliqué à d'autres sujets que les ouvrages en vers, que j'hésite à dire que ce talent est particulièrement poétique. Le mot ne me satisfait pas, mais nul autre ne rend cependant mieux ma pensée. Je veux dire par là que l'idéal est au fond de cet œuvre

⁹² *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 10, 29 juin 1872, p. 79.

⁹³ Localisation inconnue. Une gravure d'après le tableau est publiée hors-texte dans l'article de P. Mantz, « Salon de 1872 », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 5, juin 1872, pp. 466-467.

⁹⁴ Livret du Salon de 1872, p. 94.

⁹⁵ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 7, 8 juin 1872, p. 55.

déjà considérable où les qualités plastiques ont toujours servi à l'expression d'une pensée »⁹⁶. Véron ne dit rien d'autre dans ses *Coulisses artistiques*, démontrant, tout comme Silvestre, la vacuité qu'il y aurait à vouloir séparer image et texte poétique : « Le charme saisissant de ses tableaux, c'est par-dessus tout la vague mélancolie, le sentiment trouvé sans être cherché, l'accent qui pénètre ; c'est, quoique notre ami Théodore de Banville proteste contre l'assimilation, l'alliance fraternelle de la peinture et de la poésie ; de la peinture qui passe par les yeux pour aller au-delà chercher la pensée »⁹⁷.

La brièveté des épigrammes poétiques et descriptives autorise l'introduction du ton ironique⁹⁸. L'humour, qui se dégage en particulier des vers de chute, sous-tend une *ekphrasis* spéculative qui met l'accent sur l'hiatus entre l'idée de l'œuvre d'art sacralisée et la poésie journalistique, voire anecdotique, qui en émane. Le tableau et la sculpture, décrits par une plume amusée, perdent peu à peu leur qualité d'objets vénérables. Le poète en retire quelque profit, dont le parti pris invite le lecteur à le suivre dans cette voie. Il s'agit aussi pour Valade de confirmer la place innovante que compte occuper la revue dans le champ de l'avant-garde littéraire, car la critique d'art n'a pas la même teneur, ni la même forme selon le lieu d'où elle parle⁹⁹. Le poème contient en conséquence le style propre de l'auteur qui, par ce biais, livre les éléments d'une critique personnelle¹⁰⁰.

L'ironie de Barbey d'Aurevilly, qui consacre de longues pages au Salon de 1872¹⁰¹, est présente à chaque instant dans ses propos de critique d'art. L'écrivain fait part de son attachement à une libre expression, feignant son « ignorance »¹⁰² de l'art, pour sans doute mieux faire accepter son approche sensible et littéraire¹⁰³ des œuvres.

⁹⁶ A. Silvestre, « Feyen-Perrin », dans *Les Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg*, Paris, Ludovic Baschet, 1881, p. 102. L'auteur a souligné.

⁹⁷ P. Véron, *Les Coulisses artistiques*, *Op. cit.*, p. 48.

⁹⁸ Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, p. 47.

⁹⁹ D. Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991, pp. 9-17.

¹⁰⁰ B. Vouilloux, « Le style dans les discours sur l'art : une notion critique ? », dans *L'Invention de la critique d'art*, actes du colloque international, sous la direction de Pierre-Henry Frangne et de Jean-Marc Poinot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 31-59.

¹⁰¹ J. Petit, « La sensibilité aurevillienne dans le *Salon de 1872* », *La Revue des Lettres modernes*, n° 285-289, 1972, p. 29-36.

¹⁰² J. Barbey d'Aurevilly, « Le Salon de 1872 », *Op. cit.*, p. 205.

¹⁰³ Ph. Berthier, « Barbey d'Aurevilly et la critique d'art », *La Revue des Lettres modernes*, n°285-289, 1972, pp. 7-27 ; F. Marro, « Barbey d'Aurevilly, un 'ignorant au Salon' », dans *La littérature d'art : entre critique*

Ses railleries, souvent abruptes, n'épargnent pas même les œuvres qu'il apprécie. Dans ce cas précis, il crée fréquemment une digression dans son discours, qui critique alors l'histoire et la pratique de l'art, voire le public. Il note ainsi, à propos d'une sculpture de Ludovic Durand, *Histrion* : « cette simplicité d'un corps nud, qu'un bêtat plus ou moins pédant appellerait peut-être une *Académie*. Une *Académie*, c'est un monsieur tout nud qui fait le beau, voilà tout¹⁰⁴ ! » Valade use également d'ironie pour composer ses vers. On peut en déceler les piques dans beaucoup de poèmes déjà cités. Pour l'exemple, voici celui qu'il écrit d'après le tableau de Dubufe *Medjé*¹⁰⁵ :

Nourrie en un sérail, ton œil nous certifie
Que de Paris-Bréda tu connais les détours,
Belle Medjé ! facile hôtesse des amours,
Perfection de la chromolithographie¹⁰⁶ !

Le portrait de cette Orientale, dont la source est une chanson de Jules Barbier mise en musique par Charles Gounod, est accroché aux cimaises du Salon à proximité de *La Dame rousse* de Carolus-Duran – cette information nous est donnée par Barbey d'Aurevilly, qui en profite pour qualifier les deux artistes, très attachés à la représentation naturaliste des costumes, d'« étoffiers »¹⁰⁷. Valade fait ici la distinction entre le cliché rappelant la réalité des lupanars, l'orientalisme de boulevard et le tableau, trop parfait pour être vrai. Cette idée d'image illusionniste, voire mensongère, proche de la photographie et qui ne brille que par sa technique picturale, se lit également dans la critique de Barbey d'Aurevilly : « Bien entendu que cette *Odalisque* est turque comme moi. C'est une odalisque de France, qui prend l'air pensif des odalisques de comptoir, quand on les regarde, en prenant un café qui n'est pas turc non plus »¹⁰⁸. Mais l'ironie la plus remarquable est celle qui transparaît dans

et création, Joëlle Prunnaud (éd.), Villeneuve-d'Ascq, Ed. du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2010, pp. 77-89.

¹⁰⁴ J. Barbey d'Aurevilly, « Le Salon de 1872 », *Op. cit.*, p. 239. L'auteur a souligné.

¹⁰⁵ Tableau non localisé. Passé en vente publique chez Christie's à Londres le 30 novembre 1990, n°72.

¹⁰⁶ *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 6, 1^{er} juin 1872, p. 46.

¹⁰⁷ J. Barbey d'Aurevilly, « Le Salon de 1872 », *Op. cit.*, p. 273 et p. 294.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 273.

le poème d'après le *Coin de table*¹⁰⁹ de Fantin-Latour, œuvre que ne commente pas Barbey d'Aurevilly, peu attiré par l'art des Parnassiens.

Le *Coin de table*, une « apothéose parnassienne »¹¹⁰ (fig. 10)

Le poème composé de trois quatrains que Valade consacre au tableau de Fantin-Latour est le plus long de la série. Il se rapproche par son format du sonnet et s'impose tout naturellement dans la revue comme un texte clé. Le portrait de groupe met en scène des poètes et des écrivains parmi lesquels se trouvent les fondateurs de *La Renaissance*¹¹¹. Jean de Maupassant, bibliothécaire de la ville de Bordeaux et l'un des premiers biographes de Valade, en donne une description :

Paul Verlaine est placé tout à gauche dans cette peinture ; ensuite vient Arthur Rimbaud. Léon Valade, vu de face, les bras croisés dans une attitude méditative, porte un bouquet de violettes à la boutonnière. Ernest d'Hervilly, coiffé d'un béret, tient une longue pipe et de l'autre main feuillette un livre. A droite, on voit Camille Pelletan derrière lequel est une gravure encadrée. Les personnages debout sont Pierre Elzéar, vu de profil et portant un chapeau haut de forme, Emile Blémont, la main dans l'échancrure du gilet, et Jean Aicard, de face. Tout à droite, à côté de Camille Pelletan, Albert Mérat devait être représenté, mais il refusa de se laisser peindre dans le même groupe que Verlaine et Rimbaud pour qui il ressentait alors un certain éloignement. Fantin-Latour métamorphosa le poète en fleur et peignit à sa place un grand géranium blanc¹¹².

L'histoire de ce tableau est assez complexe¹¹³. Elle intervient dans la série des portraits collectifs initiée par le peintre au mitan des années 1860¹¹⁴, qui puisent aux modèles de la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Dans une lettre datée du 30

¹⁰⁹ Paris, musée d'Orsay.

¹¹⁰ E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, 4 volumes, Paris, Fasquelle/Flammarion, 1956, t. II, année 1872, lundi 18 mars, p. 884.

¹¹¹ Le Pêcheur à la ligne, « Les poètes de la *Renaissance Littéraire et artistique* », *Le Coin de table*, n° 14, avril 2003, pp. 106-112.

¹¹² J. de Maupassant, *Un poète bordelais. Léon Valade (1841-1884)*, *Op. cit.*, p. 14.

¹¹³ D. Deitcher, « Henri Fantin-Latour's *Un Coin de table* », *Arts Magazine*, vol. 52, avril 1978, pp. 134-141 ; *Fantin-Latour*, catalogue de l'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Galerie nationale du Canada, Ottawa, Paris, Ed. de la Réunion des Musées nationaux, 1982, n° 81, pp. 231-236 ; L. Abélès, *Fantin-Latour : Coin de table. Verlaine, Rimbaud et les Vilains Bonshommes*, catalogue de l'exposition-dossier du musée d'Orsay [n° 18], Paris, Réunion des musées nationaux, 1987 ; B. Alsdorf, *Fellow Men. Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting*, Princeton, Princeton University Press, 2013, pp. 160-193.

¹¹⁴ A. Jullien, « Fantin-Latour. Groupes et portraits d'artistes et d'hommes de lettres », *Les Arts*, n° 53, mai 1906, pp. 25-32.

décembre 1871 adressée au peintre allemand Otto Scholderer, qui a posé pour *L'Atelier aux Batignolles* (hommage à Manet)¹¹⁵, Fantin-Latour écrit :

J'ai un grand projet, c'est de faire un tableau comme celui de l'Hommage à Delacroix^[116], la différence est que les personnages du premier plan seront autour d'une table, à la fin d'un dîner ; à la place du portrait de Delacroix, ce sera celui de Baudelaire ; autour seront de jeunes poètes¹¹⁷.

Le peintre serait un adepte du « groupisme »¹¹⁸ selon Pelletan, qui invente pour la circonstance ce néologisme. Les personnages sont silhouettés indépendamment, puis placés sur la toile pour la composition finale, de laquelle disparaît l'effigie de Baudelaire. Si les fondateurs de la revue sont debout et dominant la scène, l'histoire conserve surtout le souvenir des Verlaine et Rimbaud peints à l'extrême gauche. C'est Valade d'ailleurs qui introduit Rimbaud dans le cercle des Vilains Bonshommes en 1871¹¹⁹. Tous sont subjugués par le talent précoce du jeune homme. Mais les frasques rimbaldiennes en agacent quelques-uns¹²⁰, dont Mérat, qui refuse pour cette raison de poser pour le *Coin de table*¹²¹ : le peintre remplace sa figure par un vase de fleurs.

Dans son interprétation du tableau, Valade décrit la scène du *Coin de table* et effectue un état des lieux de la poésie, y dissimulant au passage de nombreux messages :

« La chère fut exquise et fort bien ordonnée. »
Digérer maintenant, voilà la question.

¹¹⁵ Exposé au Salon de 1870. Paris, musée d'Orsay.

¹¹⁶ Exposé en 1864. Paris, musée d'Orsay.

¹¹⁷ Cité par M. Pakenham, *Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870*. La Renaissance littéraire et artistique par Emile Blémont, *Op. cit.*, p. 52.

¹¹⁸ Cité par L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, *Op. cit.*, p. 1064.

¹¹⁹ J.-J. Lefrère, « Quand Rimbaud comparaisait devant les Vilains Bonshommes », *Parade sauvage*, n°14, mai 1997, pp. 55-58.

¹²⁰ D. A. De Graaf, « Les premiers adversaires de Rimbaud », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 34, fasc. 1, 1956, pp. 48-49 ; M. Pakenham, « Du nouveau sur l'incident Carjat », *Parade sauvage*, n° 16, mai 2000, pp. 23-28.

¹²¹ Si Mérat n'est pas figurant dans le *Coin de table*, sa tête coupée apparaît sur le plat que tient Salomé dans le tableau d'Henri-Léopold Lévy exposé au même Salon (*Hérodiade*, musée des Beaux-arts de Brest) ; *Henri Lévy et la tentation symboliste*, catalogue de l'exposition, Nancy, musée des Beaux-arts, 1996, pp. 30-31.

De là votre langueur suave et résignée,
O sages, abîmés dans la digestion !

On a pris le café... C'est l'heure de paresse
Où, feignant d'écouter l'un d'eux qui lit des vers,
Les fumeurs accoudés, qu'un brouillard bleu caresse,
Regardent tourner leurs rêves au travers.

Les Grâces ont boudé ces fronts pleins de problèmes.
Le coin de table est gai pourtant, grâce aux couleurs
Des fleurs vives narguant ce tas de rimeurs blêmes.
- Monselet indulgent dirait : Plumes et fleurs¹²² !

L'*incipit* est la citation détournée d'une œuvre de Victor Hugo extraite des *Contemplations*, « La fête chez Thérèse ». Le vers de Hugo est le suivant : « La chose fut exquise et fort bien ordonnée »¹²³. Valade l'écrit entre guillemets, comme pour rappeler l'égide incontournable sous laquelle se place *La Renaissance*. Le deuxième vers fait assez clairement référence à Shakespeare, le troisième semble emprunter à Baudelaire, tandis que le quatrième revient au lyrisme hugolien. S'adressant directement aux artistes portraiturés, Valade joue sur le double sens de « digérer », à la fois prosaïque – c'est la fin du repas – et artistique – s'être nourri de l'art des grands maîtres. Il chemine dès l'abord vers la pensée d'une démythification de l'art. La description s'ouvre sur le témoignage d'un sentiment de mal-être, consécutif à la fois du repas et de l'acte chimérique de créer. Le détournement de la citation de Hugo appelle le souvenir d'autres peintures de Fantin-Latour, tels ses bouquets de fleurs et ses natures mortes : l'ordonnance parfaite des objets inanimés est ainsi comparée à celle du portrait de groupe, avec l'idée que ces poètes deviennent à leur tour des objets de nature morte¹²⁴. Comme souvent la caricature, en grossissant les traits, voit juste : la légende du dessin d'après le *Coin de table* par Hadol plaisante sur cette mise en scène en y voyant des « Bibelots digestifs et en-FANTINS »¹²⁵.

¹²² *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 6, 1^{er} juin 1872, p. 46.

¹²³ V. Hugo, *Les Contemplations*. Préface de Léon-Paul Fargue. Edition établie par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, 1973, Livre premier, Aurore, XX, pp. 74-75.

¹²⁴ Ce genre pictural, très fréquent dans l'art hollandais du Siècle d'or, s'appuie sur une dénomination fort signifiante dans la langue de Rembrandt : « *stilleven* », autrement dit « vie silencieuse ».

¹²⁵ « Le Salon comique par Hadol », *L'Eclipse*, n° 189, 9 juin 1872, p. 4 ; *Fantin-Latour*, catalogue de l'exposition, *Op. cit.*, fig. 81c, p. 236.

Si le tableau prend des allures de document historique¹²⁶, cristallisant l'esprit du temps, Aicard réfute quant à lui l'idée selon laquelle le tableau serait le bilan pittoresque de l'art poétique contemporain ; il note dans le numéro de *La Renaissance* qui précède celui où Valade donne ses vers :

Un de nos illustres confrères a bien voulu reconnaître plusieurs rédacteurs de la Renaissance dans ce tableau (et ils s'y reconnaissent aussi), mais le but du peintre n'a été en aucune façon de faire des portraits. Pour son tableau il lui fallait des personnages ; pour son Coin de table il lui fallait des convives ; il a tout simplement pris autour de lui des figures. Créer des physionomies modernes, en costume moderne, voilà ce qu'il a voulu, ce qu'il a fait ; seulement, il se trouve qu'on reconnaît ses modèles¹²⁷.

Le deuxième quatrain s'aventure sur le terrain de la narration, de laquelle émerge la description d'actions peu mouvementées : feindre d'écouter, être accoudé, regarder, lire. L'impassibilité légendaire des Parnassiens colportée par la critique est ici mise en évidence par l'auteur. Le parti pris de Valade est de s'amuser des contrastes décelés dans l'œuvre, qui opposeraient l'idéal du métier de poète à sa réalité quotidienne parfois cruelle. Il tente ainsi d'éviter les pièges d'une allégorisation du réel.

Les vers de Valade décrivent son désenchantement. Si le poète engage une critique mélancolique et ironique de son art, la palette et le pinceau de Fantin-Latour viennent heureusement à son aide et au secours des « rimeurs blêmes » : le bleu caresse, les fleurs ravivent la scène de leurs couleurs. Le vase de fleurs, métamorphose de Mérat, est un motif récurrent dans l'art du peintre. Mais elles « narguent » ici les poètes, à l'image de celles qu'évoque Rimbaud dans une lettre et un poème restés fameux, envoyés à Banville en 1871¹²⁸. Dans l'univers parnassien, les fleurs peuvent avoir plusieurs significations symboliques : elles sont souvent

¹²⁶ A. Jullien, « Fantin-Latour. Groupes et portraits d'artistes et d'hommes de lettres », art. cit., pp. 25-26 : « Que faut-il entendre par les tableaux et portraits historiques d'un peintre qui n'a jamais fait d'histoire ? Eh ! mais tout simplement ceux qui pourront présenter, dans la suite, un intérêt historique ».

¹²⁷ J. Aicard, « Salon de 1872 », *La Renaissance littéraire et artistique*, n° 5, 25 mai 1872, p. 35.

¹²⁸ A. Rimbaud, « Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs », dans *Poésie. Une saison en enfer. Illuminations*. Préface de René Char. Edition établie et annotée par Louis Forestier, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, Collection Poésie, 1984, pp. 81-87.

associées à l'idée d'impassibilité, tout comme la sculpture¹²⁹. Elles rappellent l'éphémère en même temps qu'elles renvoient à l'ivresse d'un parfum. Mais elles font aussi songer à une remarque conjoncturelle de Gautier dans son étude sur les *Progrès de la poésie française depuis 1830*, lorsqu'il rend compte du premier *Parnasse contemporain* : il s'agit pour lui d'un « bouquet printanier » qui « représente assez justement l'état actuel de la poésie »¹³⁰. Le motif floral, pour finir, n'est pas sans évoquer le portrait de Baudelaire, effacé par le peintre, et surtout son célèbre recueil d'« allégories personnifiantes »¹³¹.

Le vers final convoque Charles Monselet, écrivain, poète et à l'occasion cuisinier, qui publie en 1859, avec Banville, Gautier et Alexandre Dumas, entre autres, un ouvrage de recettes littéraires intitulé *La Cuisinière poétique*. Dans ce recueil, on lit un poème de Banville au titre allusif : « Les soupers de Paris ». Le tableau de Fantin-Latour, le poème de Valade et peut-être, de manière anticipée, l'art des Parnassiens font écho à ses premières strophes :

La belle Véronique

Ce fut un beau souper, ruisselant de surprises,
Les rôtis, cuits à point, n'arrivèrent pas froids.
Par ce beau soir d'hiver, on avait des cerises
Et du johannisberg, ainsi que chez les rois !

Tous ces amis joyeux, ivres, fiers de leurs vices,
Se renvoyaient les mots comme un clair tambourin ;
Les dames, cependant, suçaient des écrevisses
Et se lavaient les doigts avec le vin du Rhin.

Après avoir posé son verre encore humide,
Un tout jeune homme, épris de songes fabuleux,
Beau comme Antinoüs, mais quelque peu timide,
Suppliait dans un coin sa voisine aux yeux bleus.

Ce fut un grand régal pour la troupe savante

¹²⁹ Ph. Knight, *Flower Poetics in Nineteenth-Century France*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 174 *sqq.*

¹³⁰ Th. Gautier, « Les progrès de la poésie française depuis 1830 (1868) » dans *Histoire du romantisme* (1874), Paris, G. Charpentier et Cie, 1884, p. 359 : « [...] ouvrons un livre qu'ils [les Parnassiens] ont édité eux-mêmes sous ce titre : le *Parnasse contemporain*, et qui est comme une anthologie où chaque talent a mis sa fleur. Dans ce bouquet printanier, quelques roses d'*antan* ont été admises, puisque nous y figurons en compagnie d'Emile et d'Antoni Deschamps ». L'auteur a souligné. Rappelons également que l'étymologie du terme « anthologie » provient du grec « *anthos* », qui signifie « fleur ».

¹³¹ P. Maillard, « L'Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours », *Romantisme*, n° 107, 2000, pp. 37-48.

Que cette bergerie, et les meilleurs plaisants
Se délectaient de voir un fou croire vivante
Véronique aux yeux bleus, ce joujou de quinze ans

Mais l'heureux couple avait, parmi ce monde étrange
L'impassibilité des Olympiens : lui,
Savourant la démente et versant la louange ;
Elle, avalant sa perle avec un noble ennui¹³².

Si le tableau de Fantin-Latour est une « *vera icona* » de la poésie française en 1872, celle-ci paraît finalement s'estomper aux yeux de Valade, qui n'y voit qu'une vitrine figurant des « plumes et [des] fleurs », objets dérisoires que le vent, à n'en point douter, balaiera¹³³. La description du *Coin de table* devient, par l'entremise de Valade, un coin de tableau¹³⁴ : son apparente monochromie suggère au poète la révélation de la monotonie de l'écriture poétique. Le *Coin de table* fait office de miroir, dans lequel se reflète de manière satirique le visage de l'autodérision¹³⁵. Le travail et la position sociale du poète y sont fustigés, comme le fait allègrement Texier, alias Sylvius, trente ans plus tôt dans sa *Physiologie du poète*. Les artistes du Parnasse vus par l'un d'entre eux pourraient sans ambages emprunter à ce catalogue taxinomique de portraits, du « Poète Olympien » au « Poète de salon », en passant par le « Poète chansonnier¹³⁶ ».

Le poème est par la suite recueilli dans les *Rimes familières*, insérées dans les œuvres posthumes de Valade publiées par Mérat en 1890¹³⁷. Il connaît une autre

¹³² Th. de Banville, « Les soupers de Paris », dans Ch. Monselet, *La Cuisinière poétique* (1859), Paris, Le Promeneur, 1988, p. 25.

¹³³ Francis Jammes écrira : « Et le poète naît, passe et meurt comme la fleur des champs qu'à peine on remarque. » *Le poète et l'inspiration*, orné de gravures par Armand Coussens, Nîmes, Gomès, 1922, p. 8.

¹³⁴ « Une œuvre d'art est un coin de la création vue à travers un tempérament », dixit Emile Zola ; cité par A. Pagès, « Modèles de l'écriture artiste », dans *Langues du XIXe siècle*, textes réunis par Graham Falconer, Andrew Oliver, Dorothy Speirs, Toronto, Centre d'Etudes romantiques Jacques Sablé, 1998, p. 282.

¹³⁵ Philippe Hamon fait remarquer le jeu ironique présent dans les préfaces des *Odes funambulesques* de Banville ; il note : « Banville, en une sorte de redoublement de son projet, [associe] caricature du monde extérieur et auto-caricature de la poésie par elle-même » ; *L'Ironie littéraire*, *Op. cit.*, p. 49. Valade hérite visiblement de cette intention.

¹³⁶ E. A. Texier, *Physiologie du poète*, *Op. cit.*, pp. 9-28, pp. 83-88 et pp. 108-111. Daumier dépeint dans ce chapitre une scène de banquet de poètes portant un toast, p. 111.

¹³⁷ L. Valade, *Œuvres* (1890), *Op. cit.*, pp. 187-188.

postérité grâce à Blémont, qui s'en inspire pour une nouvelle description poétique du tableau de Fantin-Latour parue dans son ouvrage *La Belle aventure* en 1895¹³⁸ :

Il était vraiment beau
Et fort solidement brossé, le grand tableau
Où, nous groupant alors, nous, les jeunes poètes,
Sur la nappe, au dessert, vous dressâtes nos têtes.
Là, quel tas de rimeurs : d'Hervilly, Pelletan,
Léon Valade sous sa barbe de Persan,
Et Verlaine, et Rimbaud avec sa face énorme,
Et le bel Elzéar en chapeau haut de forme !
Vous les rappelez-vous, tous, dans votre bon coin¹³⁹ ?

Conclusion

Valade reprend la plume pour le Salon de 1873, mais n'offre à *La Renaissance* qu'un petit nombre de pièces. En revanche, tout au long de la courte existence de la revue (1872-1874), il occupe une place de poète, de critique littéraire et de chroniqueur assez remarquable¹⁴⁰. Dans le *Salon illustré de 1879* dû à l'éditeur Dumas, d'autres textes de Valade inspirés de la peinture et de la sculpture sont encore publiés¹⁴¹. En 1876 et 1877, Mérat compose à son tour quelques vers d'après des tableaux et des sculptures admirés aux Salons. Il est fort possible que l'une de ses sources soit la *Petite anthologie* de son ami Valade :

Mercié 3477 – *David avant le combat*

Ce petit David un peu rond
A tout de même un air épique.
Il n'a ni cuirasse ni pique,
Mais un signe marque son front.

Nous le vîmes une autre année
Tranquille, doux et triomphant.

¹³⁸ Blémont, fondateur de la Maison de la poésie à Paris, achète le tableau en 1897.

¹³⁹ E. Blémont, « Nouveaux vers sur Fantin-Latour », dans *La Belle aventure. Vers d'amourettes et vers d'amour. Au gré du rêve. Ciel de France*, Paris, A. Lemerre, 1895, pp. 152-153.

¹⁴⁰ Valade signe ces textes-là de son vrai nom. Silvius rédige par la suite une gazette rimée très remarquée dans *La Jeune France*, essentiellement des critiques dramatiques.

¹⁴¹ F.-G. Dumas (dir.), *Salon illustré de 1879*, comprenant deux cents dessins originaux exécutés par les Artistes d'après leurs œuvres et accompagnés de poésies inédites, Paris, Ludovic Baschet, Londres, British and Foreign, s. d. [1880], en 2 volumes.

On eût dit une âme d'enfant,
De sa jeune gloire étonnée¹⁴².

Notons pour finir que bon nombre de Parnassiens s'essaient à la critique d'art au cours du dernier tiers du XIXe siècle : Banville, Silvestre, Henri Cazalis, Heredia, Mendès, René Ménéard, Georges Lafenestre et François Coppée, tous ou presque, connus et inconnus, consacrent l'une ou l'autre page à des artistes relevant des arts visuels. Certains, comme Claudius Popelin, Léon Dierx et Jules Breton, sont à la fois poètes et plasticiens. Antony Valabrègue, l'ami de Paul Cézanne, est critique d'art et poète. Coppée, dans ses articles sur le Salon de 1875 publiés dans *Le Moniteur universel*, offre même au lecteur quelques poèmes tirés de ses visions artistiques, vers pensés comme des « vagabondages d'imagination »¹⁴³, le Salon apparaissant, en raison de la multiplicité des œuvres exposées, comme un territoire, un vaste paysage, particulièrement propice aux « impressions ». Mais ce goût commun pour la peinture et la sculpture ne doit pas cacher les fortes disparités d'appréciation entre les écrivains, différences qui trouvent leur fondement aussi bien dans la formation personnelle des poètes que dans leurs opinions politiques respectives : Coppée par exemple, comme Leconte de Lisle, déteste Courbet, contrairement à Valade.

Les *ekphrasis* poétiques sont donc de natures diverses et tributaires du message que Valade souhaite transmettre. Bien qu'elles apparaissent quelque peu en marge de la critique d'art « traditionnelle », elles assoient l'objectif de s'y inscrire malgré tout : l'importance que le poète donne aux noms des artistes, ses prises de position esthétiques, quoique discrètes, témoignent de cette volonté. Entre poésie et critique d'art, Valade y agit de manière sensible, transposant le descriptif objectif dans le lyrisme subjectif. Mais l'*ekphrasis* poétique a une portée limitée : elle ne fait que humer l'air du temps quand le but du poète est de séduire et de choyer le lecteur déjà gagné à sa cause, en stigmatisant au passage le regard parfois aveugle des contemporains. Ces poèmes, dans leur ensemble, s'ils ne sont pas forcément à ranger dans l'avant-garde poétique, n'en sont pas moins les signes d'une recherche

¹⁴² A. Mérat, *Le Petit Salon. 1876*, Paris, Aux bureaux de la Vie littéraire, 1876, p. 18. Ces vers sont d'abord publiés dans *Zigzags à la plume. Le Salon de 1876*, n° 12, 16 juillet 1876.

¹⁴³ Cité par Yann Mortelette, dans F. Coppée, *Chroniques artistiques, dramatiques et littéraires (1875-1907)*. Edition établie, préfacée et annotée par Yann Mortelette, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 13.

intermédiaire qui va au-delà du schématique dialogue des arts. Entre le média que constitue le Salon, en tant qu'exposition qui communique autant qu'elle donne à voir l'état de l'art, et une revue de création littéraire, se dresse le poète comme une figure sociale. Ne sachant rien ou si peu de l'expérience-même de visite du Salon par Valade, on ne peut que supposer la nécessité, préalablement, du travail de reconstruction d'un univers personnel à partir de la perception fragmentaire d'un contexte confus et multiple, le Salon lui-même. Ce type écriture permet à l'auteur de se détacher finalement de l'image pour donner à lire une autre pensée, celle de « l'ineffable » poétique¹⁴⁴, lequel s'appuie sur la mémoire d'un lieu et d'un temps précis, le Salon de peinture et de sculpture.

¹⁴⁴ J.-M. Caluwé, « Poésie et description », dans *Poésie et description*. Sous la direction de Jean-Michel Caluwé, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises et Paris, Les Belles Lettres, Collection *Annales Littéraires*, n° 657, 1999, p. 31.