

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

« Les fenêtres » de Delaunay et Apollinaire

Jean ARROUYE

Université de Provence

650, Avenue Mazenod – 13100 Aix-en-Provence

jeanarrouye@mac.com

Résumé

Le poème *Les fenêtres* d'Apollinaire a été écrit par Apollinaire pour servir de préface au catalogue d'exposition des *Fenêtres* de Robert Delaunay, tableaux dans lesquels le peintre expérimente une forme nouvelle de peinture fondée sur les contrastes simultanés et l'absence de perspective. Dans ce poème Apollinaire commente allusivement et métaphoriquement les innovations techniques et esthétiques de Delaunay et, simultanément, expérimente, lui aussi, une nouvelle conception du poème, reposant sur de libres associations phonétiques, sémantiques et métaphoriques.

Abstract

Apollinaire wrote the poem *Les fenêtres* as a foreword for the catalogue of an exhibition of Robert Delaunay's *Fenêtres*. In these pictures Delaunay experiments a new way of painting, ignoring perspective and based on simultaneous chromatic contrasts. In his poem Apollinaire comments the novelty of Delaunay's technique and aesthetics in an allusive and metaphorical way and, at the same time, experiments his own new conception of poetry, based on free phonetic, semantic and metaphorical associations.

S'il est un texte littéraire qui prend la peinture comme modèle d'écriture c'est sans aucun doute le poème «Les fenêtres», second poème du recueil des *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire. C'est qu'il est le fruit d'une longue familiarité du poète avec la peinture de son ami le peintre Robert Delaunay et de son désir de composer des textes qui esthétiquement seraient aussi novateurs que les œuvres des peintres, Picasso, Braque, Delaunay, Chagall, qu'il admire et dont il est le commentateur.

« Les fenêtres » fut écrit par Apollinaire pour le catalogue de l'exposition à Berlin, en 1912, à l'invitation de la revue *Der Sturm*, d'un certain nombre de tableaux de la série des « Fenêtres » de Delaunay. Cette série, peinte en 1912-1913, comprendra finalement une vingtaine de toiles. Elle est l'occasion pour Delaunay de passer à une autre étape de ses recherches sur l'effet de la lumière sur l'apparence des formes et des volumes. Dès 1909, dans la série « Saint-Séverin » il observait la manière dont la lumière tombée de vitraux, variable en intensité et en direction selon l'heure, modifiait la perception des volumes du déambulatoire de l'église Saint-Séverin. Puis, dans celle des « Tours », où la tour Eiffel est représentée simultanément sous plusieurs points de vue avec la liberté que le cubisme a instaurée, il observe, déclare-t-il, comment la lumière peut être « un élément de désorganisation de la ligne de constructivité ancienne », ajoutant : « la lumière déforme tout, brise tout, plus de géométrie »¹. Et de généraliser :

Nous croyons voir des Meules, des Tours, des champs, des ciels, des Villes : en définitive nous ne voyons que la lumière, puisque, quand celle-ci change à tout instant, les Meules, etc. se modifient dans leurs lignes ou dessin, ou plutôt dans l'image directe qui s'évapore selon l'effet.

En 1911 Guillaume Apollinaire, séduit par la peinture de son ami, se fait son porte-parole dans *Le bestiaire ou le cortège d'Orphée* où il écrit : « Quand la lumière s'exprime pleinement, tout se colore. La peinture est proprement un langage lumineux ». Delaunay en effet pratique une peinture fondée sur les rapports de zones de couleur-lumière, qui, ainsi que l'explique Blaise Cendrars dans *Le lotissement du ciel*, se veut

une forme d'art originale où l'emprise de l'oeil et de l'esprit s'exerce non plus, dans le sens descriptif, sur les choses mais dans le sens intuitif sur la lumière qui ne les engendre sans doute point, mais par l'intermédiaire de laquelle toute connaissance de l'univers est pour nous conditionnée².

1. Toutes les citations de Delaunay sont tirées de : Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait, documents inédits publiés par Pierre Francastel*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.

2. Blaise Cendrars, *Le lotissement du ciel*, Paris, Denoël, 1949.

Dans « La lumière », texte rédigé pendant l'été 1912 pour la revue *Der Sturm*, Delaunay écrit :

La lumière dans la Nature crée le mouvement des couleurs. Le mouvement est donné par les rapports de mesures impaires des contrastes de couleurs entre elles qui constituent la Réalité. Cette réalité est douée de la Profondeur (nous voyons jusqu'aux étoiles) et devient alors la Simultanéité rythmique. La simultanéité dans la lumière, c'est l'harmonie, le rythme des couleurs qui crée la Vision des hommes.

C'est cette conception qu'il met en œuvre dans les « Fenêtres », tableaux dans lesquels il continue à prendre pour occasion de peinture la tour Eiffel mais où le paysage est rendu par un ensemble prismatique de zones de couleurs transparentes, aux contours droits ou courbes, non tracés, simplement déterminés par le changement de couleur. La tour Eiffel est clairement reconnaissable dans les premières toiles, où la limite des zones colorées reprend l'élanement courbe du monument métallique ; puis sa présence se fait de plus en plus évasive au fur et à mesure des expérimentations. Delaunay a rendu compte de ses intentions en ces termes :

A ce moment, vers 1912-13, j'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de couleur, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup. J'employai le mot scientifique de Choiseul : *les contrastes simultanés*. Je jouais avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique par la fugue des phrases colorées, fuguées. Certains formats de toiles étaient très larges par rapport à la hauteur — je les appelais les Fenêtres — la série des Fenêtres. On ne peut nier l'évidence de ces phrases colorées vivifiant la surface de la toile de sortes de mesures enlevées, se succédant, se dépassant en des... */texte inachevé/*

Cette peinture simultanéiste et musicale repose sur la conviction que ce que perçoit le regard de la nature est fait « uniquement de vibrations colorées ». L'énergie de ces vibrations résulte de la juxtaposition de couleurs, consonantes ou dissonantes, complémentaires ou contrastées selon le cas, qui s'appellent ou se repoussent, créant rythmes et contrepoints, harmonie ou contraste. Concuremment aux « Fenêtres » Delaunay peint des « Disques », œuvres circulaires qui transcrivent la projection sur la paroi de son atelier de la lumière solaire ou lunaire y pénétrant par un trou

minuscule ; ce ne sont donc pas là des œuvres abstraites bien qu'on ne puisse y voir rien de reconnaissable. Dans les deux séries ce qui intéresse le peintre ce sont, selon ses propres termes, « les rapports des couleurs simultanées et les rapports de la couleur mobile ». C'est pourquoi dans les « Fenêtres » le monde s'efface sous le regard en proportion de la fragmentation de la surface colorée et du chatoiement des teintes.

Le catalogue de l'exposition de Berlin reproduit onze tableaux de Delaunay : trois sont intitulés simplement « Fenêtre », un « Fenêtre ouverte sur la ville », d'autres « Fenêtre simultanée », « Fenêtre ouverte simultanément », « Fenêtre prismatique ». Le poème d'Apollinaire veut rendre compte, par description allusive, analogie et transposition de l'entreprise de Delaunay.

Pour mieux saisir la nature des « Fenêtres » de Robert Delaunay, l'on pourra observer la « Fenêtre prismatique » du Musée National d'Art Moderne de Paris¹. Un seul élément du réel y est reconnaissable, le croisillon vert représentant un fragment de la tour Eiffel, juste à droite de la médiane, en haut du tableau, emplacement judicieux pour transcrire l'impression d'élan vers le haut suscitée par la vue de l'édifice. Un peu plus bas, à gauche de la médiane, une zone bleutée complète cette figuration allusive de la tour. Celle-ci cependant est évoquée de multiples autres façons : la grande forme inclinée aux limites légèrement curvilignes qui va s'amincissant de bas en haut, orientée selon la diagonale qui joint le coin inférieur gauche au coin supérieur droit du tableau et le traverse tout entier ; le triangle partiel, plus roide, qui s'élève sur la gauche jusqu'aux trois quarts de la hauteur du tableau ; et les zones nombreuses de jaune, orangé, rouge-brun qui rappellent que la tour Eiffel était depuis 1907, peinte au "ferrubrou", mélange de jaune de chrome et d'oxyde de fer, après avoir été, à l'origine, rouge, puis à partir de 1899 d'un jaune doré. Ce sont là, en quelque sorte, des indices mémoriels.

Mais plus que pour ce jeu d'allusions la toile de Delaunay est conçue pour retenir le regard par les variations en tous lieux de la couleur, plus ou moins transparente, plus ou moins dense,

1. Cette œuvre est reproduite dans la plupart des ouvrages français sur Delaunay ainsi que dans le manuel, à l'usage des lycéens, de littérature française du XXe siècle de Lagarde et Michard, dans le cahier d'illustrations inséré entre les pages 48 et 49.

changeant sans cesse de valeur et d'épaisseur, passée avec une brosse tantôt chargée de peinture, tantôt qui en est presque dépourvue, variations matériologiques qui créent localement, à l'intérieur d'une zone de même couleur, des illusions de clarté et de profondeur relative qui se combinent avec celles résultant des rapports de zones de couleurs différentes qui, conformément aux propriétés optiques des couleurs, s'avancent (les jaunes, les orangés) ou s'enfoncent (le noir, les bleus) plus ou moins selon leur ton. Mais ces illusions de profondeur sont très faibles et contredites par l'organisation générale du tableau. Les couleurs y sont réparties en formes majoritairement triangulaires, quelquefois ayant un côté arrondi, évocateur sans doute, au même titre que deux courbes brunes tracées en surface indépendamment du réseau des formes colorées, des rideaux de la fenêtre à travers laquelle la tour Eiffel paraît. Les formes colorées sont solidaires les unes des autres, leurs côtés souvent se prolongeant pour, d'une part, dessiner les formes allusives de la tour et, d'autre part, constituer une grille de lignes obliques, verticales et horizontales qui, certaines courant d'un bord de la toile au bord opposé, favorisent une perception plane de l'œuvre. Ainsi Delaunay réalise son projet apparemment paradoxal d'une œuvre « se développant dans le temps et se percevant simultanément » (le développement temporel est celui de l'entraînement du regard de forme en forme) et qui reste figurative tout en étant essentiellement une composition rythmique.

Aussi, alors que Klee écrivait, dans la revue *Der Sturm* : « /Delaunay/ a créé le type d'un tableau se suffisant à lui-même », celui-ci pouvait-il soutenir qu'il ne faisait que peindre « la lumière dans toute sa réalité ». Dans des notes, publiées par Apollinaire, il écrit : « Le fonctionnement de la lumière nécessaire à toute expression vitale de la beauté demeure encore aujourd'hui le problème de la peinture moderne. Le contraste simultané assure le dynamisme des couleurs et leur construction dans le tableau ; il est le moyen le plus fort d'expression de la réalité ». Mais il ajoute : « Nous arrivons à un art de peinture purement expressive », et, un peu plus loin : « Le sujet, c'est la proportion harmonique », et ailleurs : « La couleur seule est forme et sujet ».

Ainsi pour Delaunay les caractères les plus importants de ses « Fenêtres » sont qu'elles établissent leur harmonie par l'exploitation concertée des propriétés intrinsèques, couleurs et

valeurs, densité et fluidité, ... du matériau pictural et qu'elles font du plus immatériel des constituants de la réalité, la lumière, leur sujet. Dans son poème Apollinaire souligne ces caractères mais, de plus, cherche à en constituer un équivalent littéraire. Car y a-t-il plus bel hommage que de faire œuvre d'émulation ?

Le premier vers, « Du rouge au vert tout le jaune se meurt », semble traduire une impression visuelle, évoquer les couleurs dominantes des tableaux, notamment de celui du Musée National d'Art Moderne. Mais il décrit aussi le trajet d'une demi-circonférence sur le cercle chromatique (celui de Chevreul, par exemple) où l'on situe conventionnellement les trois couleurs primaires, rouge, jaune et bleu, aux sommets d'un triangle équilatéral inscrit, les complémentaires, orange, vert et violet se situant entre elles, le vert en face du rouge. C'est donc l'enchaînement des tons, du rouge à sa complémentaire, que note Apollinaire : impression visuelle et rappel technique accordés à une peinture fondée sur les accords et les contrastes colorés, mais aussi affirmation que le tableau ne renvoie pas à une anecdote extérieure ; les rapports des couleurs à eux seuls racontent une histoire. Le choix de l'expression « se meurt » dramatise l'effet produit par ces rapports et cette dramatisation est renforcée par la structuration phonétique récurrente: [d], [u], [j], [r] / [t], [u], [j], [r], sur fond de laquelle s'opère une variation expressive, harmonique (passage du [e] de « vert » au [œ] sourd de « meurt ») et métrique (allongement de 4 à 6 pieds).

Les deux vers suivants sont aussi très travaillés phonétiquement, « Quand chantent les aras dans les forêts natales » réitérant quasiment la même structure vocalique [ã], [ã], [e], [a], [a], / [ã], [e], [è], [a], [a] et « Abatis de pihis » jouant sur un contraste insistant de graves et d'aigus [a], [a], [i], [i], [i], leur ensemble étant équilibré métriquement (6/7/6). Ces reprises et échos créent une cohérence poétique propre à neutraliser ce qui pourrait dérouter quant au sens. N'est-ce pas déjà là une remarquable équivalence de l'entreprise de Delaunay? Dans sa toile il n'y a pas de représentation continue comme il n'y a pas dans le poème d'Apollinaire de narration suivie ; le tableau tient par ses structurations, ses consonances chromatiques, ses rimes plastiques, et laisse liberté au regard de le parcourir diversement, d'en découvrir les rythmes et d'en apprécier les accords chromatiques. Les vers d'Apollinaire, fortement charpentés

phonétiquement, suggèrent aussi des parcours imaginaires, suscitent des rencontres colorées. L'évocation d'oiseaux exotiques joue dans ce sens et favorise les correspondances : les aras sont des oiseaux au plumage diversement coloré et ne dit-on pas que les couleurs chantent ? La succession des assonances en [a] et en [i] pourrait passer pour harmonie imitative du chant des aras et de celui des pihis. Mais, de plus, le passage soudain de la longue série des six [a] graves aux sonorités aiguës des [i], accentué par le hiatus [ii] dans le nom de « l'oiseau qui n'a qu'une aile », vaut équivalence du contact de couleurs denses et chaudes, comme les bordaux violacés de la « Fenêtre prismatique » du Musée National d'Art Moderne, avec des couleurs froides passées légèrement, tels les jaunes acides de ce tableau.

« Il y a un poème à faire » sur le pihi, ajoute Apollinaire, qui ne le fait d'ailleurs pas ici¹, car il passe aussitôt à autre chose. Les vers successifs dans « Les fenêtres » n'ont pas entre eux de rapports de logique narrative ni de causalité thématique, de lien de coordination ni de subordination ; ils sont juxtaposés, comme le sont les plans colorés dans l'œuvre de Delaunay. Apollinaire s'amuse à déconcerter son lecteur, comme les tableaux novateurs de Delaunay déconcertaient en ce temps les amateurs de peinture figurative. « Les fenêtres » fonctionne par associations d'images mémorielles et inventées qui réagissent dynamiquement les unes sur les autres, mais aussi, et surtout pour l'instant, par similitude ou contraste phonétique : les pihi doivent d'apparaître à ce que, comme les aras, ce sont des oiseaux, mais aussi à la mutation du vocalisme dans « abatis » qui induit le passage des oiseaux doublement en "a" à ceux en "i" et sans doute au fait que, doublement irréels – inconnus du lecteur et êtres mythiques chinois –, ils se prêtent particulièrement à évoquer, par correspondance, une peinture d'où la réalité semble se retirer ; aussi peut-on juger que le « poème à faire » est le poème sur les tableaux de Delaunay et qu'il ne sera pas une récitation du monde réel. Des deux ailes qui soutiennent traditionnellement l'envolée poétique, l'histoire (le plus souvent biographique), le langage (harmonieux et métaphorique), il n'en reste qu'une : dans ce poème-pihi le poétique naît directement de la nature du matériau linguistique employé, du choix de mots et d'images que le poète se

1. En fait le poème sur les pihi a déjà été esquissé dans « Zone », vers 60-61.

garde d'engager dans un discours de longue envolée. On pourrait, pour le caractériser, paraphraser la chute de l'article qu'Apollinaire écrivit sur Delaunay dans *Der Sturm*, « peinture pure, réalité », et juger que la seule réalité évoquée par ce poème est le poème lui-même. Pourtant non, car il a un référent, les « Fenêtres » de Delaunay. Toutefois il n'en décrit pas les apparences, il en transpose les procédés, retient des tableaux non leurs effets, mais leurs principes, leur poétique. Le poème donc se fait, non par continuité discursive, mais par associations d'images ou de thèmes, que lie une parenté phonétique ou une contiguïté sémantique dénotative ou connotative. Certaines de ces associations sont claires (« aras » et « pihi » sont oiseaux), d'autres plus subtiles (l'oiseau vole à travers l'espace, le message téléphonique aussi, à sa façon), certaines souterraines (« meurt », « abatis », « n'a qu'une aile », « traumatisme » sont apparentés dysphoriquement). Le poème est à la fois désarticulé (vers autonomes, discours apparemment arbitraire) et tissé de relations qui assurent sa cohérence à un autre niveau, en jouant sur des associations métaphoriques ou sur les divers sèmes impliqués par un terme : « pihi » implique oiseau, vol, incomplet, lointain, amour (puisque ces oiseaux qui n'ont qu'une aile volent en couple), inexistant, et se rattache ainsi tout à la fois à « ara », « message téléphonique », « traumatisme », « jolie jeune fille »... et au fait que le poème n'est pas un discours continu ! De façon comparable Delaunay juxtaposant un jaune et un rouge crée un contraste de température de couleur mais les rapproche par la facture, oppose une couleur saturée et une autre rabattue mais rétablit l'harmonie visuelle par l'étendue qu'il attribue à chacune, associe les formes colorées tantôt par complémentarité tantôt par une analogue saturation, ou par une semblable modulation, etc. Toutefois la couleur n'a pas de signification préétablie, tandis que les mots ont un sens. Il est plus facile de rompre les liens des couleurs avec la représentation que ceux des mots avec la signification. C'est en recourant récurremment à la parataxe qu'Apollinaire égare le sens... au profit cependant d'un discours second sur la modernité.

Ce poème, écrit Apollinaire, « Nous l'enverrons en message téléphonique ». Qu'un poème, genre qui suppose méditation et ouvrage vingt fois remis sur le métier, puisse être transmis par téléphone, mode de communication associé à la précipitation et au

discours sans apprêt, paraît scandaleux (le paraissait sans aucun doute au début du XXe siècle). Apollinaire pousse peut-être ici son plaidoyer pour une poésie du spontané et du quotidien (celle des prospectus, des catalogues, des affiches et des « livraisons à vingt-cinq centimes pleines d'aventures policières » mentionnée dans « Zone », celle des poèmes-conversations. Mais surtout le téléphone est, comme la tour Eiffel, un symbole de la modernité et un instrument de la transformation de la sensibilité, et donc de l'esthétique, à laquelle oeuvre Apollinaire.

A partir de là le poème devient de plus en plus désinvolte ; plus grande liberté du mètre, du rythme, des associations, humour : un « traumatisme géant » (lequel ?) fait « couler les yeux » (de qui ?) ; un « pauvre jeune homme se mouch[e] dans sa cravate » (pourquoi ?) une « «jolie jeune fille » (d'où venue ?) s'égare parmi des « Turinaises » (qui sont peut-être des verres de vermouth de Turin, boissons commandées dans un café par Apollinaire et ses amis, comme le veut André Billy¹). Peu importe au fond. Venant après les aras d'Amérique, les pihis de Chine, Turin est, dans le texte et le parcours imaginaire qu'il instaure, un relais avant les Antilles, Vancouver et New-York dans une évocation « du monde entier » comme sujet potentiel de la peinture et de la poésie. Cette expression est, on le sait, le titre d'un recueil de Blaise Cendrars qui, tout comme Apollinaire, célèbre le pouvoir nouveau de l'homme de parcourir le monde en chemin de fer (cf « Zone » ou « Le voyageur » et, évidemment, ce poème-ci).

« Tu soulèveras le rideau ». Une voix parle tout à coup ; on peut croire à un monologue intérieur du poète (comme dans « Zone ») ou à une adresse d'Apollinaire à Delaunay. Cela revient en fait au même car, parlant de l'entreprise de Delaunay, Apollinaire réfléchit simultanément sur l'écriture poétique. Soulever le rideau implique un commencement (comme au théâtre, quand débute la pièce), une nouveau point de vue (comme lorsqu'on déplace le voilage d'une fenêtre), une rupture avec la tradition (en peinture où le rideau a longtemps été un objet symbolique indiquant l'importance du sujet traité). Aussi l'affirmation « Et maintenant [mot qu'il faut comprendre au sens de "en ces années où nous inventons de nouvelles formes d'expression"] voilà que s'ouvre la fenêtre » signale-t-elle, autant que le sujet-prétexte des oeuvres de la série

1. André Billy, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Pierre Seghers, 1947.

des « Fenêtres » de Delaunay (la tour Eiffel vue d'une fenêtre), la nouveauté de son entreprise esthétique, et donc aussi de celle d'Apollinaire. L'expression emphatique initie un long passage où allusions aux tableaux de Delaunay et évocations du vaste monde sont entremêlées de façon à signifier la portée du choix fait par Robert Delaunay d'organiser ses paysages urbains dans lesquels paraît la tour Eiffel en plages colorées harmonieusement assemblées qui récusent la profondeur ; tous ces choix, thématiques et esthétiques, marquent sa volonté de faire œuvre moderne. Certes il s'agit toujours de proposer des images du monde ; mais le titre donné à la série, « Fenêtres », qui fait allusion au fait que, à la Renaissance, Alberti, dans son traité *De pictura* qui fondait ce qui, à l'époque, était une nouvelle façon de peindre, a comparé le tableau à une fenêtre, vaut revendication d'une refondation de la peinture. L'apparence prismatique des tableaux montre qu'il n'est plus question de soumettre, comme ce traité en faisait une obligation, la représentation à la convention de la perspective qui dispose successivement dans la profondeur feinte les constituants du paysage. Les qualificatifs « simultanée » ou « prismatique » adjoints à « Fenêtre » dans bien des titres d'œuvres insistent sur ce fait. Désormais (tous ses « Disques simultanés » par la suite l'attesteront) Delaunay conçoit l'œuvre plastique comme une organisation de formes et de couleurs sur le plan de la toile, ce qu'a bien compris Apollinaire qui parle de « tisser la lumière » - le tissu est plan - et d'« insondables violets ». Il n'y a plus dans les tableaux de Delaunay de point de fuite où puisse s'arrêter l'œil ni de focalisation sur un objet privilégié : « Nous tenterons en vain de prendre du repos », traduit Apollinaire. Le dynamisme plastique obtenu par la fragmentation prismatique et les échos et contrepoints colorés est interprété par le poète comme figure du dynamisme du monde moderne. « On commencera à minuit » pourrait en conséquence sonner comme la résolution – un peu excessive, légèrement ironique – de prendre pleinement part à ce dynamisme, si ce vers, avec le suivant : « Quand on a le temps on a la liberté », ne constituait l'esquisse d'un poème-conversation composé de phrases entendues dans la cité et retenues, comme on voit – littéralement – Apollinaire faire dans « Lettre-océan » et comme il fait, plus prolixement, dans « Les femmes » ou « Lundi rue Christine ». Le poème-conversation, s'inspirant des collages de

Braque et de Picasso, transpose l'esthétique du discontinu dont Apollinaire avait apprécié les réalisations chez les cubistes et dont il admire le renouvellement « orphique » dans « Les fenêtres » de Delaunay.

Si la tour Eiffel est au centre de la cité telle que la figure Apollinaire dans « Lettre-océan », les étals des écaillers se trouvent devant ces cafés où Apollinaire recueillait, rapporte André Billy, les phrases constitutives de ses poèmes-conversations. Les « bigorneaux », les « lotte/s/ » et les « oursin/s/ » ont peut-être été appelés dans le poème par les « violets » présents quatre vers plus haut ; il s'agissait alors de couleurs tandis que les violets que l'on trouve chez les écaillers sont des fruits de mer, mais Apollinaire est coutumier de ces transports de sens et déplacements de contexte par homonymie : l'on se souvient de l'association du jeu de la mourre et de celui de l'amour dans « L'ermite » ou de la métamorphose de l'horizon, dans « Chant de l'horizon de Champagne », de « grand paon » qui « fai/t/ la roue » en « grand Pan ressuscité ». En peinture, semblablement, une même couleur peut désigner des choses diverses selon le lieu où elle se trouve, le jaune orangé par exemple, dans « Fenêtre prismatique », représente ici le rideau de la fenêtre, là la lumière qui transfigure toutes choses. C'est cette action de la lumière telle que la conçoit Delaunay qui fait voir à Apollinaire les lottes luisantes comme de « multiples Soleils » et, réciproquement, le soleil couchant comme un oursin, et « une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre » comme un objet poétique. L'équivoque, de la sonorité des mots, des couleurs et des formes des objets, est un des ressorts de la poésie, visuelle comme textuelle. Du haut de la tour Eiffel, que Delaunay peint et qu'Apollinaire chante, les rues qui paraissent s'amincir au fur et mesure qu'elles s'éloignent rappellent la forme de l'édifice métallique et les places deviennent des puits, comme celui qui se creuse au centre de la structure de la tour. On ne s'étonnera pas qu'Apollinaire se serve de cette tour pour simultanément évoquer la liberté conquise par le peintre qui, rompant avec la représentation perspectiviste, tire des partis nouveaux des rapports de formes et de couleurs et celle gagnée par le poète qui, renonçant à la conséquentialité narrative, joue avec les mots pour des effets neufs, car elle est pour tous deux symbole de la modernité. Si on lit le poème, la triple répétition du mot « puits » paraît insister sur la

profondeur de ce qui est observé ; si on écoute les vers, la reprise est invite, à chaque énonciation, à passer au vers suivant, à considérer un objet autre, car alors on comprendra "puis". L'équivoque entre vu et ouï vaut donc leçon de méthode pour le texte comme pour le tableau : la perte de profondeur entraînée par la conversion de "puits" en "puis" indique allégoriquement le changement de finalité du poème comme du tableau : celui-ci se détache de la représentation, celui-là renonce au récit.

Sauf à en faire une allégorie de la création. Ce pourquoi « Les fenêtres » cesse maintenant de mentionner les lieux familiers figurés par le peintre et décrits par le poète pour rêver à des contrées qu'ils n'ont pas encore abordées (aux noms desquelles se mêlent cependant *in fine* ceux de lieux connus d'Apollinaire comme pour signifier que le passage des uns aux autres va de soi). Dans le texte ce passage, des étroites places parisiennes aux pays exotiques démesurés, se fait par la mention, explicite, d'un « puits » de plus, mais de celui-là sort un être inattendu, et aussi, sans doute, par le souvenir, implicite, de l'émetteur de radio installé sur la tour Eiffel dont « Lettre-océan » montre les ondes se propageant jusqu'aux extrémités du monde. Cet élargissement géographique, cet envol de l'imagination valent symbole de la liberté accrue d'utilisation des moyens de leur art par le peintre et le poète ; aussi n'est-il pas indifférent que ce soit le nouveau monde qui est évoqué.

« Je jouais avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique », écrivait Robert Delaunay. Donc dans ces territoires nouveaux de l'imagination créatrice ce sont des chants qui s'entendent, chants des « Chabins » et chant des « oies oua-oua » (les oiseaux auront été du début à la fin du poème les messagers emblématiques de l'art novateur, en raison de l'éclat de leur apparence, ou de la singularité jamais vue encore de leur aspect, caractères qui sont aussi ceux de la peinture de Delaunay, ou, ici, de leur chant, qui semble jouer des sons et des sens comme la poésie d'Apollinaire) tandis que la lumière, dont Delaunay dit qu'elle est le sujet même de sa peinture, y paraît d'une intensité rare : le jour elle est celle d'un « étincelant diamant », la nuit la blancheur des paysages enneigés du Canada est exaltée par les « feux » du train qui les traverse.

L'image finale coupe court à cette transposition métaphorique de l'aventure créatrice pour redire, plus nettement, que le caractère

essentiel de la peinture de Robert Delaunay dans les « Fenêtres » est le traitement de la lumière :

La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière

La comparaison avec l'orange est doublement judicieuse, non pas parce que celle-ci est « fruit de la lumière », car tout fruit l'est autant qu'elle, mais parce que la couleur orange est fréquente dans les « Fenêtres » (c'est cette couleur qui est en fait « le beau fruit de la lumière ») et parce que le caractère commun qui fonde la comparaison de « la fenêtre » (c'est-à-dire des tableaux de Robert Delaunay, et pas seulement de ceux de la série intitulée « Fenêtres ») et de l'orange, le fait qu'elles « s'ouvre[nt] », implique que le but du peintre n'est plus de reproduire les spectacles du monde, mais de révéler leur organisation interne, de découvrir sous l'écorce rugueuse des apparences la disposition rythmique des tranches du fruit, la structure prismatique, musicale du monde. La peinture n'est plus représentation, mais transposition, en fonction d'une conception harmonieuse de l'organisation du tableau et d'une théorie particulière du bon usage des couleurs, celle des contrastes simultanés. Désormais le tableau résulte moins d'une pratique de la *mimesis* que de l'exercice d'une *poiesis*, il est « le beau fruit de la lumière » de l'esprit du peintre autant que de celle du monde. De même le poème pour Apollinaire n'est plus narration ou analyse d'une expérience vécue, il en est une évocation par contrastes simultanés de notations et de sensations diverses. Comme, selon Delaunay, le tableau s'organise en fonction des « rapports de la couleur mobile » le poème se construit en fonction des rapports du langage mobile, mobilité phonétique, les mots s'appelant l'un l'autre par leurs sonorités, et mobilité sémantique, les multiples significations dont ils sont porteurs découvrant à tout moment une perspective imprévue qui infléchit le poème. Cela donne la liberté de ton et d'allure de « La victoire », qui célèbre une victoire remportée sur plus d'un champ de bataille, dont celui de la poésie n'est pas le moins important.

« Je chante la joie d'errer », dit le musicien de Saint-Merry, qui attend qu'on le suive « sans regretter le jour la vie la mémoire ». C'est ce que fait Apollinaire quand il suit Delaunay dans son

cheminent vers une nouvelle contrée de la peinture. L'admirable est que, chemin faisant, le poète découvre aussi – ou plutôt révèle, car il y avait fait déjà des incursions – une nouvelle contrée de la poésie¹. De sorte que son commentaire de l'art de Robert Delaunay est aussi l'art poétique du sien propre.

1. Apollinaire était fort conscient de la nouveauté de son expression poétique dans « Les fenêtres ». Dans sa lettre du 30 juillet 1915 à Madeleine Pagès il écrit : « /.../ j'aime beaucoup beaucoup « Les fenêtres » [...]. Ils [mes vers] ressortissent à une esthétique toute neuve [...]»- Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine, Tendre comme le souvenir*, Paris, Gallimard, 2005.