

**UCLA**  
**Paroles gelées**

**Title**

Les mots et les couleurs en mouvement

**Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/5h51388c>

**Journal**

Paroles gelées, 21(1)

**ISSN**

1094-7264

**Author**

Akli, Madalina

**Publication Date**

2004

**DOI**

10.5070/PG7211003153

Peer reviewed

## LES MOTS ET LES COULEURS EN MOUVEMENT

Madalina Akli is a doctoral student in Department of French Studies, Rice University.

Analyse du tableau *Les fenêtres simultanées sur la ville* de Robert Delaunay et  
du poème *Les fenêtres* de Guillaume Apollinaire.

Je suis à Petersbourg dans mon lit, à Paris mes yeux  
voient le soleil.

Robert Delaunay (Francastel 115)

### Introduction

Robert Delaunay était sans aucun doute un des pionniers de l'art abstrait. Beaucoup de critiques ont essayé de le classer parmi les peintres abstraits, non-figuratifs ou puristes. Dans cette étude nous privilégions l'appellation de peintre abstrait dont l'analyse suivante en précisera le choix.

Il ne faut pas voir l'art abstrait de Delaunay comme étant vide de toute évocation directe du monde, car il tirait généralement son inspiration de la réalité. Il avouait même que l'observation de la nature était pour lui une pratique indispensable. Cependant, Delaunay reste, selon nous, un peintre abstrait. Ce mot-étiquette risque de nous tromper et nous devons donc nous demander ce que cache l'appellation de « peintre abstrait ». Tout d'abord, une absence d'objets, qui ne suppose pas nécessairement une émotion coupée de toute perception, mais plutôt une émotion au deuxième degré. Dans cette perspective, l'abstraction se manifeste non pas au niveau de la perception, mais au niveau de la vision. Pour atteindre cette vision, en peinture tout comme en littérature, il faut avoir recours à un moyen particulier, celui du mouvement simultané, que nous allons illustrer par la toile *Les fenêtres simultanées sur la ville*. On retrouve ce même mouvement simultané chez Guillaume Apollinaire dans le poème *Les fenêtres* (entre d'autres) dans lequel le mouvement des couleurs devient celui des mots. Le but de cette étude est de présenter comment cette technique utilisée dans les deux registres (pictural et poétique) est un très bon exemple de correspondance intentionnelle et traduit la même sensibilité esthétique dans l'esprit de Delaunay et d'Apollinaire.

### 1. Lumière et peinture pure

L'idée de « La pureté » dans la peinture de Delaunay n'est pas à comprendre dans le sens d'une peinture sans sujet. Il puise son inspiration dans la réalité :

Une chose indispensable pour moi, c'est l'observation directe, dans la nature, de son essence lumineuse. Je ne dis pas précisément avec une palette à la main (quoique je ne sois pas contraire aux notes prises d'après la nature immédiate, je travaille beaucoup d'après nature; comme on appelle ça vulgairement: devant le sujet). Mais où j'attache une grande importance, c'est à l'observation du mouvement des couleurs. C'est seulement ainsi que j'ai trouvé les lois des contrastes

complémentaires et simultanés des couleurs qui nourrissent le rythme même de ma vision.<sup>1</sup>

L'observation de la lumière<sup>2</sup> est à la base de l'art « inobjectif » (le mot est de R. Delaunay) ou de la peinture « pure », comme l'a appelée Apollinaire, ou encore d'un art « du mouvement de la couleur ». Apollinaire précisait que la « peinture pure signifie peut-être lumière pure et ces réclames lumineuses qui ennoblissent nos rues en les industrialisant sont à mon sens une image imparfaite mais déjà claire » (Francastel 162). Cette « pureté », qui est par essence lumière, ne se définit pas par rapport à la réalité, mais représente un déplacement de la source d'inspiration vers le plaisir particulier que procure l'œuvre elle-même (la sonorité pour le poème, l'harmonie chromatique pour le tableau). De ce point de vue, la peinture de Delaunay est à l'art visuel « ce que la musique est à la poésie ». Apollinaire écrivait dans « Le commencement du cubisme » que « Delaunay inventait dans le silence un art de la couleur pure. On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau qui sera à la peinture [...] ce que la musique est à la poésie. Ce sera de la peinture pure » (*Chroniques d'art* 265).

De par leur caractère autoréférentiel, la peinture et la musique sont toutes deux des arts nobles. Elles ont été de nombreuses fois comparées pendant la période cubiste. Pour les artistes de cette époque, la peinture et la musique représentent des systèmes s'auto-légitimant, à la logique interne, des systèmes autonomes générant leur propre réel et déjouant de la sorte l'attente des spectateurs. Dans la peinture pure, le médium est plus important que le sujet.

Pour éviter toute confusion et pour ne pas faire un amalgame entre la peinture pure, dont nous venons de discuter, et la peinture abstraite, que nous avons présenté dans l'introduction (une peinture qui, malgré tout, entretient un certain rapport (visuel) avec la réalité), il est important d'examiner la nature de la peinture pure. Comme toute activité artistique, cette peinture exprime une certaine réalité. La question est alors de comprendre de quelle réalité il s'agit.

La réponse à cette question est partiellement donnée par le peintre lui-même dans les notes à Apollinaire. Dans ces textes, rassemblés par Pierre Francastel dans *Du cubisme à l'art abstrait* (1957), Delaunay insiste tout d'abord sur l'importance de l'impressionnisme, ce « mouvement libérateur »: « C'est une grande époque de préparation à la recherche de la seule Réalité: la Lumière » dont le fonctionnement « doit être nécessairement Vital pour toute expression de Beauté » (158).

La lumière, qui deviendra par la suite la couleur, est la réalité de la peinture pure. Dans cette perspective, la construction picturale réalisée à partir « des éléments empruntés, non à la réalité de la vision, mais à la réalité de la conception »<sup>3</sup>, aura toujours un sujet. Delaunay souligne que c'est indispensable à l'œuvre d'art: « Sans le sujet, aucune ressource: cela ne signifie pas pour cela un sujet littéraire, par conséquent anecdotique: le sujet en peinture est tout plastique et ressort de la vision et doit être l'expression pure de la nature humaine » (Francastel 160).

Le sujet du tableau n'est pas descriptif mais le peintre s'attache à en rendre le volume des formes. Cela suppose (ou impose) une certaine façon de voir le monde qui évacue la conscience extérieure du temps. Les toiles de Delaunay impriment un rythme progressif dans notre conscience. Dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Henri Bergson compare cet état à celui de l'emprise hypnotique (12). Il n'y a

plus de distance entre la conscience et l'objet (la toile dans notre cas), entre le flux des figures et celui de la pensée. Le mouvement qui anime le monde extérieur se propage dans l'âme du spectateur (percepteur). Ainsi, l'art pur vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer. Les couleurs se fondent les unes dans les autres, tout comme les mots se multiplient, pour placer la contemplation du tableau dans ce que Bergson a nommé « la durée toute pure »<sup>4</sup>, c'est-à-dire la sensation de vivre au même rythme que le monde, sensation qui rappelle la conscience primitive où l'homme n'avait pas encore établi de distinctions entre lui et le monde extérieur.

Cette création artistique demande donc une nouvelle perception profonde et elle exige de l'artiste l'utilisation d'une technique nouvelle. En effet, l'œuvre d'art elle-même s'impose à son créateur. A cette époque, après 1900, on a affaire à une peinture qui se fait et qui est autonome. Le rôle du peintre en est réduit à celui de surveiller la création. Ainsi, le tableau gagne sa propre indépendance. Delaunay ne fait que « passer » ses couleurs à travers une fenêtre de lumière. Il ne s'agit pas d'un simple transfert de l'intérêt du peintre de l'étude des formes à celle des reflets. L'artiste disparaît pour laisser la lumière se répandre sur la toile.

## **2. Tout simultanément. Parcours vers une nouvelle esthétique.**

Chez Delaunay, la lumière a la primauté dans l'ordre des valeurs esthétiques. Elle est considérée comme un objet esthétique en soi, et non comme quelque chose qui éclaire un objet. Il a voulu instaurer un système artistique à travers lequel il peut communiquer l'éblouissement que lui procure la vue de la lumière. Le mouvement des couleurs, pour lui, est la vie propre de la lumière. C'est ce système qui se met progressivement en place dans la série des *Fenêtres*. Nous observons ici le passage de la reproduction de la réalité extérieure à la représentation de la réalité à partir de la couleur. Il disait en effet que « Dans la peinture purement colorée, c'est la couleur elle-même qui, par ses jeux, ses ruptures, ses contrastes forme le développement rythmique et non avec la collaboration avec les moyens anciens, comme la géométrie. La couleur est forme et sujet [...] » (Francastel 67).

Il serait impossible de comprendre pleinement le sens de la tentative de Delaunay si on la détache de son contexte artistique. Delaunay était l'ami des poètes de son temps, en particulier Apollinaire et Cendrars. Il n'était pas le seul à être préoccupé par le rapport entre la nature et l'art. Apollinaire réfléchissait lui aussi à ce rapport et pensait que la simultanéité est le moyen le plus adéquat d'exprimer la vie. Dans « Réalité. Peinture pure », il reprend les idées de Delaunay qu'il considérait comme « l'un des artistes les plus doués et les plus audacieux de sa génération » (*Chroniques d'art* 267). La grande nouveauté de Delaunay se trouve dans la rupture brusque avec la perspective et dans sa nouvelle conception des volumes colorés. Apollinaire est convaincu que la simultanéité des couleurs est la seule réalité en peinture : « 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 » (*Chroniques d'art* 268).

Apollinaire rejette le réalisme et le naturalisme, courants qui sont fondés sur un réseau d'effets du réel et qui soulignent la dimension référentielle de l'œuvre d'art. Comme le montre Laurence Campa dans *Esthétique d'Apollinaire* (1996), un artiste ne doit jamais s'éloigner de la nature, parce qu'elle est « une source pure à laquelle on peut boire sans crainte de s'empoisonner ». Sans un rapport étroit avec la nature, l'œuvre d'art

est sans vie et sans lyrisme. Mais, il existe une grande différence entre étudier la nature et la copier. La création n'est pas imitation. C'est la raison pour laquelle l'harmonie imitative n'est pas poétique. Il faut créer, inventer, car la capacité d'invention fait partie de la nature humaine et l'artiste ne fait que suivre sa nature. Rappelons la fameuse déclaration dans la préface des *Mamelles de Tirésias*, qui donne la première définition du surréalisme: « Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir »<sup>5</sup>. Grâce à son imagination, l'artiste peut découvrir des réalités toujours nouvelles et peut créer la surprise. Laurence Campa souligne le fait que chez Apollinaire, l'imagination et la poésie sont consubstantielles. La poésie est une qualité de l'œuvre d'art indépendamment de son genre. *Poésie* signifie à la fois *création* et « récit » créé par l'imagination. Pour Apollinaire le rapport de l'art à la nature repose donc non pas sur la *mimesis*, mais sur la *poiesis*.

Au début du siècle, les artistes explorent passionnément tous les nouveaux moyens d'expression auxquels ils peuvent penser. G. Apollinaire choisit la simultanéité, qui est certainement la mieux représentée dans le volume *Calligrammes*. La pensée de Bergson est à l'origine de cette conception. Il a montré que les choses qui nous sont extérieures changent, mais que ce changement n'est perçu que par une conscience qui se les remémore (*Œuvres* 148). Tout en dehors de nous s'organise selon un ensemble de positions simultanées. Les artistes au début du siècle avaient pour ambition d'exprimer cette simultanéité. Apollinaire et Delaunay sont fascinés par cette nouvelle façon de représenter la réalité. Le poème *Les fenêtres* et le tableau *Les fenêtres simultanées sur la ville* en sont deux exemples pertinents. Ce poème a été écrit dans l'atelier de Delaunay et il est paru en tête de l'album-catalogue composé pour l'exposition du peintre en Allemagne, en 1913. L'album présentait les œuvres de 1912 sous le titre de *Fenêtres et disques circulaires*.

Cette illustration « poétique » de la peinture de Delaunay n'est pas unique dans la coexistence du texte et de l'image. Nous pensons à un autre exemple de poésie simultanée: La *Prose du Transsibérien* de Cendrars et la collaboration plastique de Sonia Delaunay. Le ballet *Parade* est le résultat d'une autre collaboration prestigieuse : le livret est écrit par Jean Cocteau et le décor et les costumes sont imaginés par Picasso. Le dialogue réciproque entre peinture et poésie se retrouve aussi chez Victor Ségalen qui, inspiré par Gauguin, écrit ses *Immémoriaux* (1907) en essayant d'exprimer l'essence de Tahiti. Au début de siècle, de nombreuses revues s'ouvrent à la poésie et à la peinture. En 1911, Apollinaire publie *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphé* illustré par des bois de Duffy.

### **3. Le mouvement des couleurs dans *Les fenêtres simultanées sur la ville* de Delaunay**

*Les fenêtres simultanées sur la ville* est un tableau non figuratif, qui représente l'harmonie par le seul agencement des couleurs. Delaunay y refuse toute approche discursive traditionnelle de la peinture et est à la recherche d'un langage visuel universel.

Le contexte artistique est propice à cet engagement. En février 1912, Apollinaire publie dans le premier numéro des *Soirées de Paris*, un article dans lequel il parle de la naissance d'un nouvel art pictural, dégagé des contraintes mimétiques, un art qui produit des tableaux où il n'y a plus de véritable sujet. Autrement dit, un art où la peinture se suffit à elle-même pour produire un effet visuel pur.

Delaunay était très préoccupé par la réalisation d'un tel effet. Pour lui, l'œil avait plus qu'une importance physiologique: cet organe établit une communion instinctive avec la nature. La perception de ce qui nous entoure est suivie de la compréhension du monde en mouvement. Ce mouvement est simultané. La célébration de l'œil et du plaisir visuel coïncide, chez Delaunay, avec la volonté de retrouver la langue primitive des couleurs, situant son origine dans l'essence lumineuse du monde – le propre du mythe solaire d'Orphée, invoqué par Apollinaire pour définir l'art de Delaunay. Pour atteindre cette révélation primitive de la lumière, le peintre décide de retranscrire visuellement la rencontre des couleurs:

Pour que l'art atteigne la limite de la sublimité, il faut qu'il se rapproche de notre vision harmonique: la clarté. La clarté sera couleur, proportions; ces proportions sont composées de diverses mesures simultanées dans une action. Cette action doit être l'harmonie représentative, le mouvement synchrone (simultanéité) de la lumière, qui est la seule réalité. (Francastel 146-7)

Le tableau *Les fenêtres simultanées sur la ville* exprime le rayonnement de la couleur sur toute la surface de l'image et illustre le principe de la simultanéité. Les formes ont des contours quasi-géométriques. La composition comprend quelques formes associatives comme, par exemple, la silhouette verte de la Tour Eiffel au centre du tableau. Pourtant, Delaunay ne s'intéresse pas ici au langage des formes géométriques, mais bien plus au jeu vivant des relations simultanées entre les couleurs, relations que le spectateur peut discerner en contemplant l'image d'un œil vierge. Devant une toile pareille, notre regard se libère de tout code académique et de toute habitude préalablement acquise. Seule cette sensibilité optique nue nous permet de percevoir la nature dans son essence la plus intime.

L'appellation *Les fenêtres* rappelle cependant une réalité concrète. « La fenêtre » devient chez Delaunay une nouvelle forme d'expression parce qu'elle ouvre sur une réalité nouvelle:

[...] cette nouvelle réalité n'est que l'ABC de mondes expressifs qui ne puisent que dans les éléments physiques de la couleur créant la forme nouvelle. Ces éléments sont, entre autres, des contrastes disposés de telle ou de telle manière, créant des architectures, des dispositions orchestrées se déroulant comme des phrases de couleur. (Francastel 66)

Dans ce tableau, les zones orange et vertes, sur la droite, provoquent l'irritation de la rétine. L'œil éprouve le besoin d'un équilibre et fouille instinctivement l'image à la recherche des couleurs complémentaires, comme le bleu et le rouge. Les prismes des couleurs redoublent l'intensité selon le principe du contraste simultané: l'orange au côté du vert tire sur le rouge, le vert auprès du orange semble plus bleu. Ce jeu perpétuel des couleurs qui ne cessent de s'influencer mutuellement déclenche une vibration inhabituelle dans l'œil du spectateur. Nous sommes devant une opposition savamment orchestrée entre les couleurs froides (bleu, violet) et les couleurs chaudes (jaune, orange) qui débordent du châssis. Nous avons ainsi le sentiment que les couleurs éclatent et qu'elles

se prolongent dans la réalité; c'est comme une évasion du médium pictural vers un espace vierge. La gamme s'éclaircit et s'enrichit, créant des tensions et des contrastes. L'œil ne peut se reposer que sur le bleu clair, en bas de la toile et sur le lilas, au coin supérieur gauche. Ces prismes sont comme des îlots de calme dans un océan tumultueux.

La silhouette de la Tour est bien intégrée au réseau géométrique dont la trame laisse entrevoir la figure pyramidale qui anime la composition. Son élan est soutenu par les prismes orange et verts dirigés vers le haut. De ce point de vue, on peut parler d'un sens ascensionnel de la composition. Le rouge occupe, à l'extrême gauche, une large zone rectangulaire instaurant un déséquilibre compensé à droite par un violet plutôt soutenu.

Delaunay joue aussi sur la progression en sens ascendant ou descendant des contrastes entre les couleurs douces et foncées. Il crée ainsi un effet de dynamisme très subtil. On remarque, par exemple, à gauche, dans la partie inférieure du tableau, une progression entre le violet foncé, le rouge et le lilas de plus en plus claire, touchant le blanc même. La direction de cette progression va de haut en bas, alors qu'au centre de la toile, on distingue une progression de bas en haut. Le bleu très clair du bas de la toile est suivi du vert de plus en plus foncé de la tour et il se transforme dans un bleu (presque noir) dans la partie supérieure de la toile. Dans la partie centrale du cadre, les deux fragments jaune et orange, dirigés toujours vers le haut, suggèrent des rais de lumière en expansion sur l'ensemble de la surface.

La lumière est la réalité extérieure qui sert de point de départ du processus artistique, mais c'est aussi une réalité construite, celle du tableau. Celui-ci devient la peinture pure, au sens où il exprime purement les couleurs et leur mouvement par des moyens organiques et plastiques. Il faut souligner le fait que chez Delaunay il ne s'agit pas d'opposer à la représentation du monde extérieure l'expression d'une autre réalité mais l'expression de l'œuvre même. Celle-ci n'est pas un mode d'expression, mais une construction autonome. Si la lumière joue un rôle dans le processus de production de l'œuvre, elle est absente dans celui de sa réception, qui ne demande pas au spectateur de retrouver le concret qui a pu lui donner naissance. Le tableau a sa propre réalité, sans sujet identifiable.

#### **4. Le mouvement des mots dans *Les fenêtres* d'Apollinaire**

Le problème de la simultanéité est beaucoup plus délicat en littérature où la linéarité du langage impose la succession. Malgré cela, Apollinaire a réussi à créer la simultanéité dans le langage en utilisant une poétique efficace dans la linéarité même du texte. Un exemple est le poème *Les Fenêtres* où il concilie la durée inhérente à la lecture et la simultanéité des phénomènes décrits.

Dans *Les fenêtres*, il est difficile d'identifier l'origine des voix et de repérer les liens logiques entre les vers. À cette « difficulté » s'ajoute aussi le manque de ponctuation qui provoque souvent la contamination d'un vers à l'autre. Si Delaunay s'est proposé de trouver l'essence primitive des couleurs, renonçant à tout sujet facilement distinguable, Apollinaire veut trouver l'essence primitive des mots. Aucun sujet n'est repérable dans ce poème. Le résultat est une accumulation de mots qui apportent « des informations » sur tout et sur rien. On a le sentiment comme le note Delaunay, que la poésie est faite de dialogues divers, recueillis dans un café. La diversité des temps verbaux (présent, imparfait, futur) trouble la succession chronologique. Le brouillage de

l'origine de l'énonciation, la substitution d'une logique poétique à une logique discursive créent un espace à dimensions multiples. Il n'y a pas d'unité de narration-cadre qui assure la perspective, il n'y a que des images juxtaposées qui produisent un éblouissement similaire à celui de la peinture de Delaunay.

Quelle est la perception du lecteur devant un tel poème? Delaunay nous avait déjà mis en garde en nous signalant l'importance suprême de l'œil désabusé dans la perception. Si pour comprendre sa peinture, il fallait recourir à un œil « vierge », pour comprendre la démarche d'Apollinaire, il faut avoir une oreille « vierge ». Cette sensibilité auditive pure nous permet de percevoir la nature des mots, dans leur essence intime. Delaunay retranscrivait la seule rencontre des couleurs, Apollinaire retranscrit la seule rencontre des mots.

Dans *Les fenêtres*, Apollinaire renonce à toute spécificité traditionnelle de l'écriture: vers, rythme, son, image, disposition. Le contraste analysé précédemment dans la peinture de Delaunay, se retrouve ici à deux niveaux: syntaxique et sémantique. Au niveau de la versification, il y a un contraste clair entre les vers longs et les vers courts. La poésie commence avec deux vers en 10 et 12 pieds respectivement, ce qui rappelle l'alexandrin. Le troisième vers est très court, mais d'autres encore plus courts sont constitués d'un seul mot: « Tours », « Puits ». La répétition des noms précédés par des déterminants et des constructions affirmatives/assertives (*ce sont*) tend à réaliser un certain équilibre syntaxique. Le contraste sémantique est encore plus subtil: il s'établit entre le registre « moderne » et « antique », entre le registre « classique » et « quotidien ». Entre « oiseau qui n'a qu'une aile » et « le poème envoyé par message téléphonique », s'instaure un contraste sémantique frappant qui menace l'interprétation. Le glissement entre le registre soutenu et celui classique se traduit dans une lecture hésitante: « Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre » ou « Nous tenterons en vain de prendre du repos ». La construction de ces vers impose une lecture soutenue, alors que « le message » transmis ressemble à des énoncés de la conversation de tous les jours. Il convient de remarquer aussi le réflexif du verbe mourir (*se meurt*), l'inversion sujet – verbe (*chantent les aras*) et l'accord au féminin pluriel de l'adjectif *marron* – tant d'effets de langue qui font éclater toute l'interprétation basée sur des acquisitions préalables.

Les rapports entre les figures juxtaposées sont, pour Apollinaire, tout aussi expressifs que les mots qui les composent. Le verbe *commencer*, verbe qui régit un complément obligatoire (objet direct: <*commencer quelque chose*>) et qui peut être suivi d'un complément accessoire (circonstanciel temporel: <*commencer quelque chose + temps*>) est utilisé sans objet direct: « On commencera à minuit ». L'emploi de l'adverbe *quand* nous trompe, parce que nous nous attendons à un complément accessoire après le verbe *commencer*, alors que *quand* introduit une subordonnée temporelle libre à valeur aphoristique. Quant à la juxtaposition au sein du vers, on remarque que les unités sont tantôt incompatibles, comme « traumatisme géant » (où un adjectif qui s'attache à la taille, est utilisé pour la qualité), tantôt compatibles, mais banales: « une jolie jeune fille ».

Dans tous ces contrastes syntaxiques et sémantiques, Apollinaire introduit un effet d'harmonie réalisé par les allitérations en –ti–, pi–, –hi: « Abatis de pihis », et en –br–, –cr–, –pr–: « Arbres creux qui abritent les Capresses vagabondes ». Tout comme Delaunay utilisait des prismes de couleurs fortes (bleu, rouge, vert), Apollinaire utilise la répétition des sons sourds: *chabins*, *chabines*, ou des voyelles en diphtongues: « Et l'oie

oua-oua trompette au nord ». Ainsi réalise-t-il le contraste entre l'harmonie au plan du signifiant et l'incohérence au plan du signifié. Le poète retranscrit la seule rencontre des mots. Dans le tableau de Delaunay, le spectateur voit le jeu vivant des couleurs, dans la poésie d'Apollinaire, le lecteur est séduit par le jeu des mots. *Le temps et la liberté*, des noms communs dans le texte, sont intégrés dans une construction de type aphoristique, qui nous fait penser au collage cubiste: *Le temps* et *La liberté* comme titres de journaux. Le glissement des niveaux grammaticaux apparaît dans l'utilisation du nom propre *Maintenon* dont la consonance rappelle la conjugaison du verbe *maintenir* à la première personne du pluriel.

Le rideau qui est soulevé laisse voir, par la fenêtre ouverte, un tas de couleurs: rouge, jaune, vert, violet. La comparaison de la fenêtre qui « s'ouvre comme une orange » vise à accentuer la simultanéité et le mouvement de la vie. Apollinaire a essayé ici de saisir la vie dans sa diversité et de l'exprimer dans l'espace du poème. « Le beau fruit de la lumière » est une quintessence de l'art, peinture et poésie, qui prend sa mesure non pas dans l'homme, mais dans l'univers infini.

### **En conclusion**

Après avoir analysé en détail le tableau de Delaunay et le poème d'Apollinaire, nous avons remarqué chez les deux artistes une correspondance intentionnelle et une sensibilité esthétique commune. Pour Delaunay, ainsi que pour Apollinaire, le meilleur moyen d'exprimer des significations et des rythmes abstraits était le contraste simultané de couleurs, atteint grâce à la technique de juxtaposition.

Cette technique, chez Delaunay, oppose des couleurs chaudes (jaune, orange, rouge) à des couleurs froides (vert, bleu, violet) pour créer un jeu vivant de relations simultanées. Ce jeu perpétuel de couleurs qui s'influencent mutuellement déclenche une vibration intense de l'œil du spectateur. C'est la même vibration intense qu'Apollinaire a voulu recréer dans son poème. Pour cela, il a mis en rapport de juxtaposition des éléments concrets, tirés du monde réel. Mais tout comme les couleurs de Delaunay n'avait pas grand rapport entre elles, les mots d'Apollinaire n'établissent pas un rapport cohérent. Entre « l'oiseau qui n'a qu'une aile » et « le poème envoyé par message téléphonique », s'instaure un contraste sémantique frappant. Nous pouvons affirmer ainsi que les deux artistes, en utilisant la technique de juxtaposition, bouleversent le monde ordonné et la réalité normale. Ce bouleversement devient un nouveau type de création.

En plus de la confrontation des masses colorées et de celle des ensembles désordonnés d'éléments visuels, Delaunay et Apollinaire introduisent une confusion géométrique au niveau de la perspective. Chez Delaunay, les effets purement chromatiques sont renforcés par la position des prismes – certaines se situent dans l'axe horizontal, d'autres dans l'axe vertical. Cependant, il semble que Delaunay n'était pas entièrement satisfait et il a rajouté par la suite quelques formes obliques afin de dynamiser la composition. Apollinaire lui aussi utilise le plan horizontal et le plan vertical indifféremment : « Tu soulèveras le rideau / Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre. » De plus, il a vraiment trouvé le moyen d'exprimer la confusion géométrique de Delaunay : « Tours / Les Tours se sont des rues. » Chez les deux artistes, les lignes s'entrecroisent fiévreusement.

Delaunay renonce à toute recherche de profondeur et essaye de saisir simultanément les diverses facettes d'un objet que l'oeil ne peut pas voir en même temps.

L'objet est ainsi fragmenté dans des prismes de couleurs. À cet effet pictural correspond dans le poème la fragmentation de la cohérence poétique. Le poème transcrit les facettes picturales par des segments de conversation sans rapport interne. Nous avons le sentiment, comme le note Delaunay, que la poésie est faite de dialogues divers, recueillis dans un café. Dans le poème et dans le tableau, le rapport sens – réalité est miné, car la réalité est fragmentée dans des bribes de conversation et dans des prismes de couleurs.

L'oeil et l'oreille sont déroutés par ces formes sans ressemblance avec le monde connu. Le lecteur et le spectateur sentent qu'ils sont placés dans un certain cadre physique – le décor d'une ville moderne ou debout, devant une fenêtre ouverte – et ils essayent de se rendre maîtres de la réalité, mais ils sont plongés dans un univers où les rythmes s'accroissent et où les changements se succèdent rapidement.

Dans les deux formes d'expression, la réalité poétique et la réalité picturale acquièrent leur propre indépendance. Nous, les percepteurs, ne pourrions jamais les maîtriser. Tout ce que nous pouvons faire, c'est laisser notre esprit jouir d'une grande liberté, sans préjugés et sans s'opposer à cette nouvelle réalité artistique et c'est vivre dans le même rythme que le monde perçu – cette propulsion secrète où le temps s'allonge indéfiniment. Alors, l'oeuvre d'art nous offre un moment d'éternité !

### Notes

<sup>1</sup> La lettre à Macke, datant de 1912, apparaît dans les notes ramassées par Francastel, 186.

<sup>2</sup> *De l'impressionnisme à l'abstraction* (Paris : Centre Georges Pompidou, 1999) 55.

<sup>3</sup> Apollinaire, *Chroniques d'art*, « Méditations esthétiques », 281.

<sup>4</sup> « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre les états présents et les états antérieurs » (Bergson, *Essai* 74-5).

<sup>5</sup> Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, repris dans Campa, 1996, 227-30.

### Bibliographie

- Apollinaire, Guillaume. *Et moi aussi je suis un peintre*. Paris: Sébastien Gryphe, 1985.
- . *Chroniques d'art*. Paris : Gallimard, 1960.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 1965.
- . *Œuvres*. Paris : PUF, 1991.
- Campa, Laurence. *Esthétique d'Apollinaire*. Collection « Esthétique ». Paris: SEDES, 1996.
- Debon, Claude. « L'écriture cubiste d'Apollinaire », *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 638-639 (1982): 118-127.
- Decaudin, Michel & Hubert, Etienne-Allain. « Petite histoire d'une appellation: 'cubisme littéraire' ». *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 638-639 (1982): 7-25.
- Delaunay, Robert. *De l'impressionnisme à l'abstraction*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999.
- Duchting, Hajo. *Robert et Sonia Delaunay. Le triomphe de la couleur*. Benedikt Taschen, album, Germany, 1994.
- Francastel, Pierre. *R. Delaunay. Du cubisme à l'art abstrait*. Documents inédits, Paris: S.E.V.P.E.N., 1957.
- Golding, John. *Le cubisme*. Paris: René Julliard, 1965.
- Milhau, Denis. « Lecture du cubisme par deux poètes: Apollinaire et Reverdy. » *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 638-639 (1982): 44-50.

Selected Proceedings from  
the UCLA Department of French and  
Francophone Studies  
Annual Graduate Student Conference

*CAMERA OU STYLO:*  
A PROBLEMATIC DIALOGUE?



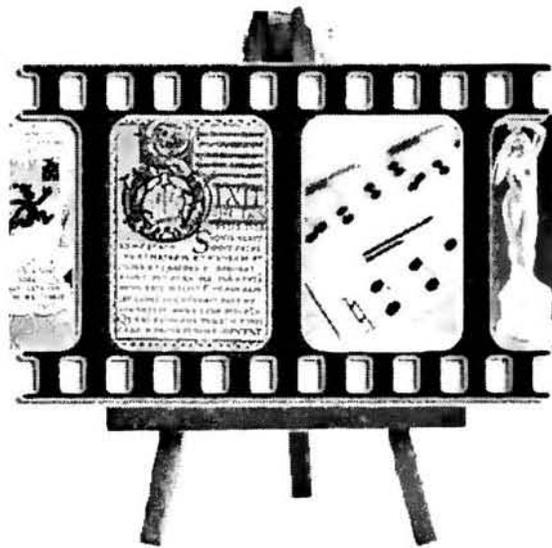
*Paroles Gelées*  
UCLA French Studies

Volume 21  
Spring 2004



Selected Proceedings from  
the UCLA Department of French and  
Francophone Studies  
Annual Graduate Student Conference

*CAMERA OU STYLO:*  
A PROBLEMATIC DIALOGUE?



*Paroles Gelées*  
UCLA French Studies

Volume 21  
Spring 2004



*CAMERA OU STYLO: A PROBLEMATIC DIALOGUE?*

Selected Proceedings from  
the UCLA Department of French and Francophone Studies  
Eighth Annual Interdisciplinary Graduate Student Conference  
October 3-4, 2003

*Ce serait le moment de philosopher et de rechercher  
si, par hasard, se trouvait ici l'endroit où de telles  
paroles dégèlent.*

Rabelais, *Le Quart Livre*.

*Paroles Gelées*  
UCLA French Studies  
Volume 21  
Spring 2004

Editor-in-Chief: Vera Klekovkina

Assistant Editor: Nadège Veldwachter

Editorial Board:

Laurence Denié  
William T. Hendel  
Amy Marczewski  
Brice Tabeling  
Elizabeth Vitanza

Sponsors:

UCLA Graduate Students Association  
Albert and Elaine Borchard Foundation  
UCLA Campus Programs Committee  
UCLA Center for European & Russian Studies  
UCLA Center for Modern & Contemporary Studies  
French Consulate, Los Angeles  
UCLA Department of French & Francophone Studies

*Paroles Gelées* was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French and Francophone Studies at University of California, Los Angeles. Over the years, *Paroles Gelées* has concentrated on the publication of selected proceedings from our Annual Graduate Student Conference.

For more information regarding previous issues of *Paroles Gelées* and our conference, please visit our home page at:

<http://www.french.ucla.edu/gradconf>

Or write to us at the following address:

*Paroles Gelées*  
Department of French & Francophone Studies  
212 Royce Hall  
Box 951550  
Los Angeles, CA 90095-1550  
(310) 825-1145

Subscription price (per issue):

\$ 12 for individuals  
\$ 14 for institutions  
\$ 16 for international orders

Please make your check payable to: **ASUCLA / Paroles Gelées** and send it to the aforementioned address.

Cover illustration provided by Vera Klekovkina, Editor-in-Chief.

Copyright © *Paroles Gelées* 2003-2004 by the Regents of the University of California. ISSN

## CONTENTS

---

### Acknowledgements:

- Vera Klekovkina, UCLA
- *Camera ou Stylo: A Problematic Dialogue?* vi-vii

### Introduction:

- Ben Stoltzfus, UC Riverside
- Introducing Alain Robbe-Grillet 1
- Andrea Loselle, UCLA
- Introduction to the Selected Papers 4

### Keynote Address:

- Alain Robbe-Grillet, de l'Académie française
- Image réelle, image textuelle, image virtuelle 6

### Selected Papers:

- Anthony Abiragi, New York University
- Mallarmé and the Uprooting of Vision 8
- Madalina Akli, Rice University
- Les mots et les couleurs en mouvement 14
- Mette Gieskes, University of Texas
- Liberating Structures: Non-Visual Systems in the Art of Sol LeWitt 23
- Anastasia Graf, Princeton University
- Reading/Writing the Dialectical Image—Walter Benjamin and Osip Mandel'stam 31
- Zeina Hakim, Columbia University
- Rhétorique verbale et visuelle dans les *Salons* de Diderot 38
- William T. Hendel, UCLA
- The Theatrical Representation of Landscape in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse* 47
- Loli Tsan, UCLA
- Le Jeu du *je* et du miroir dans la *Délie* de Maurice Scève 53

### Annex:

- Alison Rice, UCLA
- Mémoires du « bled » : Entretien avec Alain Ricard 64

- Conference Program** 74