Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

18 | 2017

L'immobilité vive

« The Great Figure » : déchiffrer la stase dynamique opérée par William Carlos Williams et Charles Demuth

“The Great Figure”: Deciphering William Carlos Williams’ and Charles Demuth’s Intense Immobility

Hélène Gaillard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2287>

DOI : 10.4000/polysemes.2287

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Hélène Gaillard, « « The Great Figure » : déchiffrer la stase dynamique opérée par William Carlos Williams et Charles Demuth », *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2287> ; DOI : 10.4000/polysemes.2287

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Polysèmes

« The Great Figure » : déchiffrer la stase dynamique opérée par William Carlos Williams et Charles Demuth

“The Great Figure”: Deciphering William Carlos Williams’ and Charles Demuth’s Intense Immobility

Hélène Gaillard

- 1 Si les rapports entre l’art de Charles Demuth et les poèmes de William Carlos Williams ont fait l’objet de nombreuses études, aucune ne s’est vraiment intéressée à l’accès au sens induit par l’intermédialité de leurs travaux. Pourtant, les deux artistes défient d’emblée la compréhension du spectateur/lecteur : ni le court poème chantant « The Great Figure » (Williams 1991, 174) ni le portrait du poète réalisé par Demuth ne correspondent vraiment à ce que pouvaient laisser présager la nature et le titre des œuvres :

The Great Figure

Among the rain
and lights
I saw the figure 5
in gold
on a red
firetruck
moving
tense
unheeded
to gong clangs
siren howls
and wheels rumbling
through the dark city.
(Williams 1991, 174)

Charles Demuth, *I Saw the Figure 5 in Gold* (1928), 90,2 x 76 cm, huile sur carton, The Metropolitan Museum of Art, public domain

- 2 Ainsi, un des premiers constats est bien que Williams et Demuth procurent du dynamisme à leur art en menant le spectateur à remettre en cause le sens premier ; c'est là une première stratégie employée par les deux Américains pour parvenir à déjouer les modalités propres à la peinture et à la poésie afin de proposer une nouvelle forme artistique à la frontière entre ces deux formes. Le modernisme de Demuth et de Williams aurait-il rendu obsolète l'appréciation de Lessing dans *Laocoon* qui pose la poésie comme un art du temps par opposition à la spatialité de la peinture (287) ? Si le poème de Williams est bien défini par sa réalisation dans l'espace-temps, sa composition syntaxique et la capacité des mots à matérialiser une vision en font une œuvre résolument spatiale. La tâche de Demuth ayant choisi de rendre hommage à Williams à travers ce poème est d'autant plus complexe qu'il doit opérer avec l'inertie picturale pour rendre compte de cet intense moment de vision. En effet, issu de la série de portraits qu'il réalise de ses amis artistes de 1924 à 1929, parmi lesquels Georgia O'Keeffe, Gertrude Stein et Wallace Stevens, le tableau dédié à William Carlos Williams s'avère le plus complexe et le plus long à achever pour le peintre. Mais par son recours au mode précisionniste, Charles Demuth parvient dans *I Saw the Figure 5 in Gold* (1928) à transcender la fixité de l'image pour représenter cette stase dynamique. En procédant à la fusion de l'esthétique et du poétique et à l'interaction du mouvement et de l'immobilité, les deux artistes défient également les sens du spectateur qui ne peut plus se contenter de lire le poème ou la toile mais doit les regarder et les écouter pour en apprécier la profondeur.

Synchronisation des arts : William Carlos Williams et Charles Demuth en contrepoint

- 3 William Carlos Williams et Charles Demuth se rencontrent en 1903 à Philadelphie où ils poursuivent deux parcours d'études différents : Williams étudie la médecine à l'université de Pennsylvanie tandis que Demuth est inscrit en école d'art à la Pennsylvania Academy of Fine Arts. Ils font connaissance à la pension tenue par Mrs Chain : « I met Charles Demuth over a dish of prunes at Mrs. Chain's boarding house on Locust Street and formed a lifelong friendship on the spot with dear Charlie » (Williams 1951, 52). Cette première entrevue est encore relatée par Williams dans « The Great American Novel » en des termes qui laissent présager la force du lien entre le poète et le peintre : « At that table, I met one of my dearest friends. [...] We looked, two young men, and at once the tie was cemented. It was gaged accurately at once and sealed for all time » (Williams 1971, 207). De cette rencontre découle une confluence de leurs arts. Leur affection mutuelle est visible à travers les nombreux hommages rendus l'un à l'autre. Cette relation modifie profondément la nature même de leurs travaux et en fait des œuvres en deux temps. Avec la toile *I Saw the Figure 5* qui ne fait pas seulement référence au poème éponyme mais est bel et bien le portrait du poète : Demuth salue Williams. Selon Hélène Aji, la toile, loin de se résumer à un simple hommage, met en évidence la collaboration entre les deux artistes en ce que l'œuvre contient des indices à la fois inter et méta-textuels : « [i]l est clair, par l'inscription des prénoms du poète dans le tableau (Bill Carlos), que l'on a affaire à un travail de collaboration, où le peintre met en évidence les techniques picturales à l'œuvre dans le poème » (79). Le poète avait auparavant dédié au peintre *Spring and All* (1923), un recueil qui invite à la lecture mais aussi à la visualisation de l'écriture : « I myself invite you to read and to see » (Williams 1991, 178). Certains passages du recueil relèvent de l'ekphrasis en ce qu'ils disent en vers l'expérience scopique contenue dans les aquarelles florales de Demuth :

petals radiant with transpiercing light
contending
above
the leaves
reaching up their modest green
from the pot's rim
and there, wholly dark, the pot
gay with rough moss.
(Williams 1991, 184)

- 4 La quête d'une translation picturale pour les vers de son ami est une préoccupation constante pour Demuth : lors d'un séjour en Europe, ce dernier envoie à Williams un ouvrage sur Matisse en écho à l'essai « À Matisse » de Williams (1921). À la mort du peintre en 1935, Williams compose « The Crimson Cyclamen » dont le sous-titre « In Memory of C. Demuth » précise l'hommage rendu à son ami artiste. Dans ce poème qui évoque la floraison d'un cyclamen, Williams célèbre son attachement à l'univers pictural, et plus particulièrement à celui de Demuth, et présente sa conception de la création artistique privilégiant la matérialité :

It is miraculous
that flower should rise
by flower
alike in loveliness —

as though mirrors
 of some perfection
 could never be
 too often shown —
 silence holds them —
 in that space. And
 color has been construed
 from emptiness
 to waken there —
 But the form came gradually.
 The plant was there
 before the flowers
 as always — the leaves,
 day by day changing.
 (William 1991, 419)

- 5 L'ensemble de cette intermédialité fait des compositions de Demuth et de Williams des œuvres dynamiques qui s'animent et se réaniment à travers une forme différente pour prendre un nouveau sens. Ce que James E. Breslin nomme « cross-fertilization » (247), pour faire référence à l'influence entre les deux artistes, se révèle une collaboration qui peut s'expliquer par le cheminement artistique des deux hommes dans l'environnement avant-gardiste des années 1910. L'exposition d'art de l'Armory Show en 1913 qui rassemble les avant-gardes européenne et américaine marque l'avènement du modernisme. Propice à toute forme de modernité, la période invite à l'expérimentation artistique et les liens se resserrent entre poètes, écrivains, peintres et photographes, notamment sous l'influence d'Alfred Stieglitz. Proche de Eugene O'Neill avec lequel il fonde la troupe des Provincetown Players, Charles Demuth envisage d'emblée une carrière littéraire. Il compose « The Azure Adder » (Demuth 1913, 1-31), une pièce de théâtre publiée dans le magazine *The Glebe* et contribue à la revue *The Blind Man* avec le poème « For Richard Mutt » dédié à l'urinoir très controversé de Marcel Duchamp :

For Richard Mutt,

One must say everything
 then no one will know,
 To know nothing is to say a great deal.
 So many say that they say nothing,
 but these never really send.
 For some there is no stopping.
 Most stop or get a style.
 When they stop they make a convention.
 That is their end.
 For the going every thing has an idea.
 The going run right along.
 The going just keep going.
 (Demuth 1917, 6)

- 6 Le parcours de William Carlos Williams mêle d'autant plus peinture et poésie. Influencé dès ses jeunes années par sa mère diplômée des Beaux-Arts de Paris, le poète remarque : « [i]n fact I almost became a painter as my mother has been before me and had it not been that it was easier to transport a manuscript than a wet canvas the balance might have been tilted the other way » (Williams 1969, x). Si ses seuls dessins publiés sont ceux pour le journal de sa classe à l'université de Pennsylvanie, Williams continue à pratiquer la peinture occasionnellement jusqu'à la fin des années 1910. De manière plus significative, le poète reste résolument marqué par l'approche picturale : « I'm trying to get a

particular effect like some kinds of modern painting [...]. That's the way I've tried to work » (Thirlwall 254), affirme-t-il. L'art moderniste de Williams et de Demuth garde la trace de leur expérience intersémiotique : Williams se tourne naturellement d'abord vers la poésie imagiste qui prône par-delà une simplicité stylistique, la nécessité de faire jaillir une image, tandis que Demuth confère aux mots une importance capitale dans ses œuvres picturales. Cet effet peut se lire dans « The Great Figure » qui, dès le vers 3, annonce la position du poète comme agent de vision. Sans aller jusqu'au calligramme, la composition graphique du poème rappelle encore la valeur iconique du texte. La quasi-absence d'éléments narratifs à la faveur d'une impression d'immédiateté rapproche la lecture du poème des conditions de réception d'une œuvre picturale. La seule indication appartenant au champ de l'intrigue est celle relative à l'expérience de la vision : « I saw the figure 5 in gold ». C'est précisément ce vers que choisit Demuth pour intituler le portrait abstrait qu'il dédie à son ami. En cela, Demuth défie les conventions séparant strictement les mots et les images et remet en cause la séparation entre auteur et spectateur, l'homme et sa création. Demuth fait sienne une image dont il n'a jamais été spectateur mais qu'il a pu recréer à travers la lecture du poème : il valide ainsi l'expérience visuelle à laquelle Williams invite. Par la référence explicite à cette expérience, Demuth altère le sens de l'image dont on ne sait vraiment d'où elle part tant l'origine de la vision est problématique : s'agit-il du peintre, de l'auteur du vers ou du spectateur ? Demuth confond ainsi spectateurs de la toile et auteurs de l'œuvre picturale et poétique. Conscient de la force et du pouvoir des mots, Demuth manipule fréquemment la valeur sémantique de ses titres comme l'attestent *Aucassin et Nicolette* (1921), portrait d'une cheminée d'usine et d'un conteneur industriel, ou l'énigmatique *My Egypt* (1927) dépeignant des silos à grains. Même s'il affirme « words are not to me a means, I can only paint » (Demuth 2000, xx), Demuth iconise les mots qu'il place hors-champ. En mettant en conflit les mots et les images, il nie une relation de contiguïté entre les signes et ce qu'ils désignent et force à relire l'image. Le peintre exhorte encore le spectateur/lecteur à considérer la valeur du signe et le sens de la lettre en inscrivant des mots tronqués ainsi que des initiales sur la toile. En cela, il indique que le sens ne résulte pas de l'acte isolé de perception et rejoint par là-même l'objectif de son ami poète défini par Hélène Aji en ces termes : « distinguer le signe de son sens et faire de l'écriture une tâche permanente de différenciation, de mise à l'écart entre la réalité et le texte, c'est l'œuvre de toute la vie de William Carlos Williams » (103). Qu'il s'agisse du 5 décrit sur le camion par le poète ou des lettres inscrites sur la toile par le peintre, la signification de ces signes est à reconstituer dans l'univers d'indices créé par les artistes. Pour représenter au mieux son alter ego poète sans pour autant inclure la représentation de son corps, le peintre opte pour une esthétique qui confond les mots et les images.

- 7 Si elle confirme l'ambiguïté de l'origine de la vision, la présence simultanée des initiales C.D. et W.C.W. complète la fusion – tout en alimentant la confusion – entre les deux artistes et rend plus dynamique la quête du sens. La synchronisation des identités artistiques vise une nouvelle appréhension de l'immédiateté de l'expérience.

Immédiateté et interaction : une expérience cubo-réaliste

- 8 Les conditions de réalisation de chacune des œuvres diffèrent à bien des égards : comme il le relate dans son autobiographie, Williams compose le poème « The Great Figure » directement après avoir vécu cet instant de révélation :

Once on a hot July day coming back exhausted from the Post Graduate Clinic, I dropped in as I sometimes did at Marsden's studio... As I approached his number I heard a great clatter of bells and the roar of a fire engine passing the end of the street down Ninth Avenue. I turned just in time to see a golden figure 5 on a red background flash by. The impression was so sudden and forceful that I took a piece of paper out of my pocket and wrote a short poem about it. (Williams 1967, 172)

- 9 Après une première publication en 1921, il n'apporte qu'une seule modification à ce poème rédigé sur le vif en supprimant le vers 8 « with weight and urgency ». Pour Williams, il est capital de rendre l'intensité du moment et c'est parce que l'accumulation de mots met en péril le surgissement de l'image qu'il décide de supprimer ce vers. Comme le remarque Bram Dijkstra, « Williams aimed at the instantaneity of impression and vision painting presents to the viewer attempting to incorporate in his poems the compressive qualities which were a major feature of the new art » (Dijkstra 64). Alors que Williams tente de donner plus de matérialité et d'instantanéité aux mots, qui par définition s'opposent à un contact immédiat avec le monde, Demuth offre une nouvelle vision de l'immédiateté de l'image en proposant une version plus éclatée. La réalisation même du tableau par Demuth s'étend sur plusieurs semaines et il est important de noter que Williams participe au processus de création. Voici ce qu'il écrit à propos de ce *work in progress* dans une lettre datée de mai 1928 et adressée au peintre :

I like the 5 better than I did at first but the blankness of the red bothers me. It should be blackened or something. I feel in this picture that the completion that was once felt and made the composition a whole has been lost and that you have tried 20 times to recapture and that every try has left a trace somewhere so that the whole is tortured. It needs some new sweep of the imagination through the whole to make it one. (Williams 1957, 97)

- 10 S'il déplore les multiples essais réalisés par Demuth qui sont contraires à son idéal d'immédiateté, la remarque « to make it one » est particulièrement intéressante en ce que pour Williams comme pour Demuth, on retrouve cette volonté de retranscrire un effet saisissant qui passe par une certaine unité de l'effet. Cette impression vive prend ainsi la forme d'une expérience cubo-réaliste qui rassemble en son sein plusieurs fragments et génère une nouvelle appréhension du temps. Dans le poème de Williams, la situation se construit de manière fulgurante puisque le premier élément à être remarqué est le 5 ; le chiffre est ce détail qui point dans l'esprit de l'artiste, il correspond au *punctum* pour reprendre la formule de Barthes, et il pique si fort le poète qu'il en efface d'emblée le support sur lequel il surgit. Caractérisé par une vision fragmentée (le cinq, la couleur, le camion, la ville) dont les différentes instances sont toutefois réunies en une seule expérience, ce poème se qualifie aisément de cubo-réaliste, une dénomination qui se justifie encore par l'arrangement des vers. Le poème ne comprend aucun ralentissement ni arrêt et ne contient qu'un unique point final en fin de parcours ; les vers courts s'enchaînent à l'instant où la vision est le plus intense puis s'allongent lorsque la perception se recadre sur la ville. L'approche synthétique du cubisme influe sur la

syntaxe et articule de manière incongrue les différentes parties de cette image qui surgit. En réarrangeant les liens syntaxiques, Williams mène à réévaluer la valeur des mots et à prendre en compte la complexité des relations entre les choses. C'est le cas par exemple de « tense » à valeur hypallagique tant on doute que l'adjectif puisse se rapporter au chiffre ou au camion mais bien au poète et par extension aux spectateurs. John M. Brinnin remarque à ce propos : « the possibility that the figure 5 or any other figure on a fire engine might be tense is absurd » (Brinnin 28). Loin d'être absurde, l'ambivalence induite par cet adjectif permet de rendre compte de l'intensité de la vision qui rend mobile la représentation. Pris dans son sens nominal, le terme « tense » renvoie de même à l'importance de la donnée temporelle. Si cette interprétation semble a priori irrecevable, il faut prendre en compte l'usage que fait Williams des mots et son objectif de véritablement dépasser l'entendement pour évoquer l'image subite. C'est en effet à ce moment précis du poème qu'a lieu un changement de perspective évoqué par « unheeded » qui considère l'absence de considération de l'objet par le reste du monde. Les variations de regard depuis l'instance « I saw », le jeu sur la perception globale ainsi que le rythme irrégulier et saccadé rendu par une alternance de vers courts et plus longs composent une vision synthétique du phénomène. D'après John Berger, cet effet a pour conséquence d'altérer la temporalité de l'œuvre : « The Cubists created a system by which they could reveal visually the interlocking of phenomena. It created the possibility in art of revealing processes instead of static states of being. It is an art of dynamic liberation from all static categories » (Berger 59). Comme le confirme Williams dans une lettre à Henry Wells, il ne faut pas lire « The Great Figure » à la lettre mais prendre en compte le processus de libération dynamique du sens : « In the case of "The Great Figure", I think you missed the irony of the word "great", the contemptuous feelings I had at the time for all the "great" figures in public life compared with that figure 5 riding in state with full panoply down the streets of the city ignored by everyone but the artist » (Williams 1986, 500). Pour le poète qui affirme dans un essai : « time is a storm in which we are all caught » (Williams 1969, xvi), il s'agit bien de se libérer du joug temporel afin de représenter, c'est-à-dire de rendre éternellement présent un élément passé inaperçu et réactivé à chaque lecture du poème. Dans le poème, ce processus d'altération temporelle s'accompagne d'un changement d'échelle spatiale lié à la focalisation sur l'objet dont les dimensions sont magnifiées.

- 11 Demuth adopte le même mode cubiste de représentation pour traduire visuellement « The Great Figure ». À noter que le mouvement précisionniste, aussi appelé cubo-réaliste, est étroitement lié au cubisme à la différence près qu'il concerne un environnement strictement réaliste, axé sur la représentation matérielle. Aussi qualifiée de simultanéiste, la peinture de Demuth et les hésitations quant à sa dénomination confirment néanmoins la remise en cause fondamentale de l'expérience du temps. Apparu à la fin des années 1910, le précisionnisme dérive du cubisme mais aussi du futurisme dans sa célébration technologique et urbaine. Après l'exposition de l'Armory Show de 1913, de nombreux artistes américains optent pour une nouvelle voie mais ne s'écartent pas strictement de la figuration. Les artistes réunis autour du précisionnisme parmi lesquels Charles Sheeler, Joseph Stella et Georgia O'Keeffe ne constituent pas un groupe à proprement parler et, en l'absence d'un véritable manifeste, restent autonomes dans leur choix de sujets et dans leurs techniques. Un des points essentiels du précisionnisme réside cependant dans la redéfinition du point de vue héritée, d'après Jessica Murphy, de la photographie : « Their paintings, drawings and prints also showed

the influence of recent work by American photographers such as Paul Strand who were utilizing sharp focus and lighting, unexpected viewpoints and cropping, and emphasis on the abstract form of the subject » (Murphy). En effet, le point de vue inattendu, la clarté de la vision et la mise en lumière singulière sont autant d'éléments clés permettant un rapprochement entre le poème de Williams et le tableau de Demuth. Pour *I Saw the Figure 5 in Gold*, le peintre marque la surface picturale de différentes formes géométriques, de rectangles et de triangles qui réfléchissent la lumière à l'intérieur de la toile et fracturent l'espace. Si le 5, ce détail qui attire inopinément l'attention, est « ce hasard qui point » le poète dans « The Great Figure », il correspond encore au *punctum* dans la toile en ce que visuellement « il part de la scène, comme une flèche, et vient percer » le spectateur (Barthes 49). Mais si l'on s'en réfère à la théorie de Barthes, le 5 de Demuth serait à la fois *studium* et *punctum* par son mouvement à la fois progressif et récessif et par sa nature contradictoire de sujet et de détail dans l'œuvre picturale et poétique : « le second élément vient casser le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher, c'est lui qui part de la scène, comme une flèche et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* » (49). Source active de la profondeur du tableau, le chiffre 5 s'anime par la répétition et s'offre à la vue à travers les multiples échos dont le dernier englobe l'observateur. Un hors-champ se profile à travers les contours d'un ultime 5 qui ouvre plus largement l'espace-temps. La composition met en évidence la proximité ainsi que l'éloignement du chiffre 5, ainsi mis en abyme, et rendu dans le poème par le retour progressif à la ville plongée dans l'obscurité. Passé inaperçu au milieu du chaos, le chiffre agit tel le détonateur décrit par Barthes car il est à l'origine de l'explosion « d'où surgit l'immobilité vive » (81). La stratégie cubo-réaliste de Demuth permet bien de combiner l'impression de stase et la sensation de mouvement comme le remarque Jacqueline Vaught Brogan : « It is also possible to find in visual cubism an implicit stasis, emphasizing form or an implicit dynamism evoked by the suggestion of movement in space from the viewer, created by multiple perspectives which dramatically challenge the long-reigning tradition of linear perspective » (5). Dans l'image réalisée par Demuth, il y a bien co-existence des deux modalités, le mouvement et son suspens. Le glyphe 5 finement ciselé et l'ensemble des éléments aux contours marqués mettent en lumière la forme, créant ainsi une force statique. Ils renvoient aussi à la clarté de la vision du même chiffre dans le poème. Le terme « moving » dont l'apparition est retardée et apparaît en position centrale parmi les treize vers libres de Williams marque l'expérience d'une mobilité statique. Dans les deux cas, il s'agit bien d'une immobilité vive : liée à un détail (à un détonateur), une explosion fait « une petite étoile à la vitre du texte ou de la photo » (Barthes 82). Ce moment d'épiphanie qui révèle une nouvelle vision est capable de mettre le monde en pause et de confondre la sensation du temps qui passe et le sentiment de son suspens. D'après Bergson, « 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 l'état présent et les états antérieurs » (67). La temporalité du poème et de la peinture confirme une appréhension du temps qui, loin d'une donnée mathématique figée, met en œuvre le sensible.

- 12 L'opération d'*ut pictura poesis* menée par Williams et Demuth semble impliquer que le chiffre 5 pourrait bien être la clé du secret de l'immobilité vive : c'est en s'animant aussi à travers une confusion des sens que les mots et les images parviennent à dépasser leur fixité inhérente pour faire ressentir cette immobilité vive.

Simultanéité des sens : synesthésie poétique et esthétique

- 13 Le poème de Williams ne se limite pas à la synthèse des arts ; il est fondé sur une expérience synesthésique centrée sur l'association d'un chiffre et d'une couleur. D'après un traité de neuropsychologie clinique, il apparaît que l'un des types de synesthésie les plus répandus consiste en la perception de lettres ou de nombres « teintés » d'une certaine couleur : « dans l'éventualité la plus fréquente, la synesthésie consiste dans la perception de formes ou de couleurs, en réponse à une stimulation auditive, musicale : “quand j'entends de la musique et même si seulement je lis une partition je vois des couleurs” ou verbale, chaque mot se voyant assignant une couleur spécifique » (Cambier 297). Décrite par Rimbaud dans son célèbre poème « Voyelles », cette perception sensorielle simultanée confère une forte valeur poétique et esthétique à la vision. Si l'on ne peut affirmer que Williams était synesthète, il est certain que l'apparition du chiffre d'or génère une confusion des sens. En effet, le 5 se donne à voir, il s'entend, il se touche et possède même des connections avec l'univers olfactif. Il est à l'origine de multiples entrelacs sensoriels mettant en jeu les différentes aptitudes humaines.
- 14 L'une des premières appréciations des liens entre les deux arts sœurs est celle d'Horace pour qui la peinture est un poème silencieux, et cette définition est remise en cause par la toile de Demuth. Le peintre parvient à recréer une illusion sonore par l'inclusion centrale de la sirène du camion de pompier et en matérialisant un écho à travers la répétition du 5. Le peintre renforce l'ambiguïté présente dans le poème quant à l'origine du son. Car le référent de « *unheeded to gong clangs siren howls* » est le 5 et non le camion sur lequel il surgit. Le chiffre est alors non seulement ignoré visuellement des autres passants mais sa musicalité (qui est ainsi impliquée) ne leur parvient pas non plus. Demuth tente aussi de rétablir la musicalité des treize vers au rythme saccadé par l'intersection de plans et par la résonance des chiffres 5. La saccade correspond à un rythme qui ne comprend pas d'arrêt mais reste dominée par des variations d'intensité et des mouvements irréguliers. C'est en cela que la toile correspond encore à la tonalité sonore du poème. Les couleurs de Demuth s'accordent, bien évidemment, à celles évoquées dans le poème, à savoir or, rouge et noir. Mais dans un effort pour rendre plus « audibles » ces couleurs, Demuth élargit la gamme de nuances, augmente leur intensité et rend plus vibrantes encore les formes présentées. Par ailleurs, le corps graphique du 5 se terminant par une tête pleine rappelle une note de musique ; en cela, le chiffre d'or apparaît d'autant plus comme le *punctum*, c'est-à-dire la note de musique du tableau. Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes définit sa théorie du *studium* et du *punctum*, autrement dit le sujet opposé au détail qui touche le spectateur, et répertorie le sens du terme latin : « car *punctum*, c'est aussi : piqure, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés » (Barthes 49). Mais *punctum* signifie aussi de manière significative « note de musique » et désigne le neume le plus simple dans la notation grégorienne : une note de musique isolée. Dans ces conditions, le 5 émanant du poème est bien le *punctum* qui, lors de son apparition, fait taire le bruit de la ville. Dans le poème, la réalisation sonore est d'autant plus importante qu'elle instaure un lien fort entre la forme et le son. La vision du chiffre est paradoxalement un moment de plus grand silence : les vers suivant immédiatement la mention « figure 5 » sont courts sur les plans sonores et graphiques. Puis progressivement, alors que le point de vue se recentre sur l'espace urbain, les vers se

rallongent pour rendre compte du grand fracas engendré par le passage du camion. L'acoustique du poème se veut en harmonie avec les conditions spatiales de l'expérience. Ainsi, la musicalité émanant du cinq, générée par une amplitude progressive des vers jusqu'au demi-pentamètre final, désigne moins la perfection du pentamètre que l'harmonie entre le son et la forme.

- 15 Qu'il s'agisse du poème ou de la peinture, chacune des œuvres affiche une plasticité qui rend presque palpable les formes représentées. Le premier mot du poème, la préposition « among » peu commune avec « the rain » évoque de prime abord la sensation d'un environnement englobant qui prépare au saisissement causé par la vision du chiffre 5. Demuth reprendra le même procédé en signifiant les contours d'un ultime 5 qui enveloppe le spectateur. Le vers supprimé par Williams dans la version qu'il rédige sur le vif attribuait au chiffre 5 une plus grande présence physique mise en relief par le groupe prépositionnel « with weight ». Si Williams s'efforce de matérialiser les mots, il préconise d'optimiser le même effet en peinture : son commentaire à propos des couleurs de l'œuvre encore non achevée de Demuth est à ce titre révélatrice : « I like the 5 better than I did at first but the blankness of the red bothers me. It should be blackened or something » (Williams 1957, 97). Lorsqu'il affirme regretter la vacuité du rouge, Williams implique la nécessité de donner du corps, une plus grande présence à la couleur. Il est important de noter que le peintre utilise des pigments rouges fortement saturés pour ses initiales et celles de Williams afin, sans doute, de mieux incarner la présence des artistes dans ce portrait abstrait. C'est en multipliant les nuances, les textures et les matériaux que Demuth parvient à donner une présence concrète au chiffre. Pour réaliser cette toile, Demuth réalise plusieurs essais – plus tard détruits et dont il ne reste pas de traces – ce qui lui permet de ne pas altérer les formes fortement marquées. Une publication du Metropolitan Museum of Art, où est exposée la toile, révèle l'utilisation de peinture à l'huile mais aussi de crayon graphite, de feuille d'or et d'encre sur un support cartonné (Messinger 102). Un examen détaillé de l'application de la peinture fait apparaître des zones en relief. Par endroits, la surface de la toile paraît littéralement sculptée tant les marques au crayon graphite creusent les contours. Cette technique récurrente chez les précisionnistes contribue à la clarté de la vision et donne l'illusion d'une troisième dimension qui renforce l'impression d'un mouvement du 5 vers le spectateur. L'utilisation d'un pochoir confirmé par le passage du tableau aux rayons x implique la recherche d'une clarté absolue pour le tracé du « n° 5 ». Enfin, l'application de feuille d'or pour le cinq central intensifie l'aspect tactile du chiffre et son caractère unique. Apposée selon la technique de la dorure plutôt que celle du transfert, la feuille d'or rend un aspect texturé tout en se fondant avec le reste de la peinture.
- 16 Enfin, si le 5 de Demuth n'a pas d'odeur et ne cherche pas a priori à en suggérer, la publicité pour le fameux n° 5 de Chanel, une fragrance créée en 1921, n'a eu de cesse de se rapprocher de l'esthétique du tableau et atteste la force de l'œuvre à s'adresser à plusieurs sens simultanément. Depuis les années 2000, le chiffre 5 des campagnes pour la célèbre essence de Chanel est magnifié et se fait toujours plus lumineux et doré. Dans un article consacré à la campagne dédiée au parfum de Chanel, Pierre Fresnault-Deruelle note :

Il se trouve en outre que la forme du 5 est en soi un objet graphique superbe. On songe à ce qu'en a fait Charles Demuth qui en 1928 peint *I Saw the Figure 5 in Gold*. Deux propos se condensent sur sa toile. D'une part, l'artiste fait du chiffre 5, mis en abîme, l'équivalent du signal sonore du camion de pompier creusant son chemin au milieu de la circulation. D'autre part, l'artiste chante la sérialité, non pas la sérialité

anonyme de la production de masse, mais la numérotation qualifiante de certains objets d'une classe donnée : la cinquième avenue par exemple, n'est pas la dernière en son genre. (Fresnault-Deruelle 30)

Il en va, en effet, d'une expérience qui relève à la fois de l'unicité et de la sérialité des objets du monde moderne. Face à l'omniprésence de signes et au tumulte urbain, les sens sont saturés et la modalité temporelle singulière, mise en place par Williams et reprise par Demuth, est seule propre à les stimuler.

- 17 Indéniablement à l'œuvre dans le poème de Williams et la peinture de Demuth, l'immobilité vive résulte de plusieurs principes : le premier est bien le mode cubo-réaliste qui réunit sur un seul support (une toile et un poème d'une phrase unique) de multiples instants. En cela, le sens prend forme à la fois de manière progressive et surgit spontanément à travers la révélation. Le second consiste en la synesthésie qui en créant une confusion des sens modifie l'appréciation spatio-temporelle. En faisant appel à plusieurs sens simultanément, l'image et le poème nous animent et nous l'animons, pour reprendre la formule de Barthes.
- 18 Si les modalités temporelles du poème et de la peinture sont à présent clarifiées, il reste à déterminer le sens de ce chiffre 5 qui se pose à notre regard et parvient jusqu'à nos oreilles. De quoi est-il vraiment le signe ? Williams s'oppose à une détermination stricte et ne lui assigne aucun sens précis comme suggéré dans une lettre à Demuth où il indique : « It is no longer one but—not even 5. It is all shaken up. Maybe go back to 5 as a theme would solve it. 5 somethings. I don't know what » (Williams 1957, 97). En tant que signifié, le 5 n'a pas une grande importance pour Williams car il est avant tout un détonateur ; il est le signe de l'ère moderne régie par l'urgence d'où a disparu le temps de marquer une pause pour observer le monde qui nous entoure, pour en contempler ses objets et en apprécier la nouvelle musique. Le camion de pompier qui exhibe le 5 se fait l'écho de cette urgence vitale à relire ou revoir le monde car, pour le poète comme le peintre, il faut se distancer du sens des mots et des objets du réel : « Then lest we mistake our signs for the reality let them be ever new, forever new for only by forever changing the sign can we learn to separate it from its meaning, the expression from the term, and so cease to be idolators » (Williams 1974, 182).

BIBLIOGRAPHIE

Aji, Hélène. *William Carlos Williams*. Paris : Belin, 2004.

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.

Berger, John. *The Success and Failure of Picasso* (1965). New York: Vintage Books, 1993.

Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888). Paris : PUF, 2011.

Breslin, James E. "William Carlos Williams and Charles Demuth: Cross-Fertilization in the Arts". *Journal of Modern Literature* 6 (April 1977): 248-263.

Brinnin, John Malcolm. *William Carlos Williams*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1963.

Brogran, Jacqueline Vaught. *Part of the Climate: American Cubist Poetry*. Berkeley: U of California P, 1991.

Cambier, Jean. « Psychopathologie de la perception ». *Traité de neuropsychologie clinique*. Bruxelles : De Boeck, 2008, 295-306.

Demuth, Charles. "The Azure Adder". *The Glebe* 1.3 (December 1913): 1-31.

Demuth, Charles. "For Richard Mutt". *The Blind Man* 2 (May 1917): 6.

Demuth, Charles and Bruce Kellner (ed.). *Letters of Charles Demuth, American Artist, 1883-1935*. Philadelphia: Temple UP, 2000.

Dijkstra, Bram. *The Hieroglyphics of a New Speech: Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*. Princeton: Princeton UP, 1969.

Fresnault-Deruelle, Pierre. « Chanel n° 5, Odor di femina ». *Étapes* 224 (avril 2015) : 30-31.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766). Trad. Charles Vanderbourg. Paris : Renouard, 1802.

Messinger, Lisa Mintz. *Stieglitz and His Artists: Matisse to O'Keeffe: The Alfred Stieglitz Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2011.

Murphy, Jessica. "Precisionism". *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

Thirlwall, John. "William Carlos Williams' *Paterson*, the Search for the Redeeming Language". *New Directions* 17 (1961): 252-310.

Williams, William Carlos. *The Selected Letters of William Carlos Williams*. New York: McDowell, Obolensky, 1957.

Williams, William Carlos. *The Autobiography of William Carlos Williams* (1951). New York: New Directions, 1967.

Williams, William Carlos. *Selected Essays*. New York: New Directions, 1969.

Williams, William Carlos. *The Embodiment of Knowledge*. New York: New Directions, 1974.

Williams, William Carlos. "The Great American Novel". *Imaginations*. New York: New Directions, 1971.

Williams, William Carlos. *The Collected Poems, 1909-1939*. New York: New Directions, 1986.

Williams, William Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams*. New York: New Directions, 1991.

RÉSUMÉS

Dans son hommage pictural à « The Great Figure » (1921) composé par son ami William Carlos Williams, Charles Demuth magnifie ce qui est fondamental dans le poème : la stase du regard au cœur du mouvement et du chaos. Si le terme « moving » est en position centrale parmi les treize vers libres de Williams, c'est bien parce que le poème marque l'expérience de « l'immobilité vive » (Barthes 81). Ainsi, la tâche du peintre devant opérer avec l'inertie picturale pour en faire une translation en peinture n'en est que plus complexe. Mais par son recours aux modes futuristes et cubistes, Charles Demuth parvient dans *I Saw the Figure 5 in Gold* (1928) à transcender la fixité de l'image pour re-présenter cette stase dynamique. Si le 5, ce détail qui attire

inopinément l'attention, est « ce hasard qui point » (Barthes 48) le poète dans « The Great Figure », il correspond encore au *punctum* dans la toile en ce « qu'il part de la scène, comme une flèche, et vient percer » le spectateur (Barthes 49). Prenant pour appui les travaux de Roland Barthes concernant l'immobilité vive, cette étude aura pour objet d'observer les effets communs entre le poème imagiste et la peinture précisionniste, non pas pour leur assigner un nouveau sens, mais pour analyser la nouvelle temporalité insufflée par cette stase dynamique.

This paper examines how William Carlos Williams and Charles Demuth are linked through the impression of “intense immobility” (Barthes 81) they respectively develop in the poem “The Great Figure” (1921) and the painting *I Saw the Figure 5 in Gold* (1928). Indeed, the notion of movement is predominant in the one-sentence poem as evidenced by the central line “moving”. Charles Demuth’s task—which consists in paying tribute to his friend Williams through the poem—poses the problem of pictorial fixity and he manages to counterbalance it by his use of precisionist strategies derived from cubist practices. If the figure 5 corresponds to Barthes’s definition of *punctum*—a detail that touches the viewer—in the poem, Demuth’s painting recreates similar conditions as the figure 5 “rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces” the viewer (49). Based on Barthes’s study of intense immobility, this article will underline the common points between Williams’ imagist poem and Demuth’s precisionist painting so as to focus on the way they address the senses and promote a new understanding of temporality in art.

INDEX

Keywords : painting, poetry, intermediality, modernism, precisionism, imagism, semiotics

Mots-clés : peinture, poésie, intermédialité, art moderne, précisionnisme, imagisme, sémiotique

AUTEURS

HÉLÈNE GAILLARD

Hélène Gaillard est maître de conférences à l'Université de Bourgogne et spécialiste de peinture américaine. Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat sur la frontière dans l'œuvre de Edward Hopper, ainsi que de nombreux articles sur les relations entre l'art, l'identité et la culture. Elle s'intéresse également aux rapports texte/image, plus particulièrement aux relations entre peinture et poésie aux XIX^e et XX^e siècles.