HAL
open science

# L'art "nouveau" à l'Armory Show (New York, 1913) : quelles conséquences pour la poésie américaine d'aujourd'hui ?

Hélène Aji

▶ **To cite this version:**

Hélène Aji. L'art "nouveau" à l'Armory Show (New York, 1913) : quelles conséquences pour la poésie américaine d'aujourd'hui ?. Camelin, Colette; Berranger, Marie-Paule. 1913, cent ans après: enchantements et désenchantements: colloque de Cerisy, Hermann, pp.447-461, 2015, Colloques de Cerisy. Littérature, 978-2-7056-8964-3. hal-01640444

**HAL Id: hal-01640444**

**https://hal.parisnanterre.fr/hal-01640444**

Submitted on 28 May 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# L'art « nouveau » à l'*Armory Show* (New York, 1913) : quelles conséquences pour la poésie américaine d'aujourd'hui ?

Hélène Aji

Dans son *Autobiographie*, William Carlos Williams évoque avec passion le déclic radical que fut pour lui, mais aussi pour nombre de poètes américains qui lui étaient contemporains, l'exposition d'art européen à l'*Armory Show*. Les conséquences n'étaient pas à limiter au champ des arts visuels, puisque pour Williams une telle division des arts était caduque à l'ère de la modernité[1]. C'était précisément la capacité de l'artiste à transgresser les frontières des *media* esthétiques et des genres littéraires qui signalait son génie. Or l'*Armory Show*, dans ses 18 galeries exposant notamment le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, exhibait une diversité extraordinaire dans l'expérimentation, où l'art américain dialoguait avec l'art européen, au sens le plus large des termes. Il s'agit donc d'interroger les inflexions décisives données à la poésie non tant par la réception de l'art européen en Amérique que par la confrontation entre les pratiques de l'art de part et d'autre de l'Atlantique. Que reste-t-il, aujourd'hui, dans la poésie américaine, des provocations et injonctions perçues par Williams dans les œuvres européennes de l'*Armory Show* ?

1. William Carlos Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*, New Direction Books, 1967 (1949), p. 134.

## I. L'ÉVÉNEMENT AU PRÉSENT

La genèse de l'événement que fut l'exposition de l'*Armory Show* en février et mars 1913 est assez bien connue : un groupe d'artistes et de mécènes, las du peu d'audience et d'intérêt rencontrés par les « arts nouveaux », tant dans leurs déclinaisons américaines qu'européennes, se constitue en consortium ou association afin de les promouvoir. En 1911, l'Association of American Painters and Sculptors veut donc s'inscrire comme un contre-pouvoir dans le monde des arts, progressiste et ouvert là où la National Academy of Design s'est révélée bien trop conservatrice[2]. Certes il existait déjà à New York quelques lieux, fort peu nombreux, où cet art s'exposait, notamment la galerie 291 d'Alfred Stieglitz, et des magazines où cet art était montré et commenté, notamment la petite revue *Camera Work*, dont le dernier numéro d'une première série était paru en 1912[3]. Focalisée sur l'art européen et se déclarant ouvertement comme un manifeste à l'attention des artistes américains et des amateurs d'art, la revue avait notamment publié les portraits qu'avait composés Gertrude Stein d'Henri Matisse ou de Pablo Picasso. D'une certaine manière, la mise en relation des expérimentations esthétiques européennes et de celles qui cherchaient leurs modes en Amérique était faite. L'exposition de 1913, événement retentissant et révélateur, surtout pour le grand public, est le résultat des efforts de l'association des peintres et sculpteurs américains, mais elle est aussi l'expression d'une vision des impératifs esthétiques qui motivent le travail des avant-gardes américaines. C'est cette vision qui peut encore faire l'objet d'investigations. Dans un article de 1963, Frank Anderson Trapp souligne en effet combien les détails de la vie de cette association et sa destinée relativement brève centrée autour de l'*Armory Show* n'ont, dans leurs faits, plus grand-chose

2. Voir à ce sujet Frank Anderson Trapp, "The Armory Show : A Review", *The Art Journal* XXIII 1, 1963, p. 2-9.

3. Voir à ce sujet Hélène Aji, « *Camera Work* : montage moderniste », in Benoît Tadié (éd.), *Revues modernistes anglo-américaines : Lieux d'échanges, lieux d'exil*, Paris, Ent'revues, 2006, p. 249-261.

à révéler de sorte que la description de l'événement est pour ainsi dire fixée, mais il insiste sur la pertinence d'une interprétation constamment renouvelée de ses conséquences, car ce n'est que dans les expressions contemporaines au moment de l'interprétation que peuvent se lire les modalités d'inscription dans l'art et dans la littérature des grandes questions esthétiques soulevées par l'*Armory Show*. Avec le cinquantenaire, en 1963, des enjeux autres finalement que ceux formulés en 1913 se dégagent et Trapp se demande ce qu'il en sera en 2013…

> Now that the 356 works have been packed off to their owners, talk about the Armory Show will probably die down for awhile. But its lessons will remain real even after they have ceased to be topical. And sometimes the imp of doubt slyly probes what may after all be the too comfortable assumption that the issues presented there have been resolved. For while it now seems that the *Nude Descending a Staircase* is the true mate for the Association's motto, « The New Spirit », future interpretation may have it otherwise. When some reviewer perhaps yet unborn tries to account for a future reconstruction of what will then be even more bygone days, could it be that our apparent sureties will no longer be acceptable ? Might it be that by some startling irony Robert Henri's *Figure in Motion* will someday seem no more static than Duchamp's tour de force ? Might Augustus John's *Way Down to the Sea* find in the intervening years a relevance it now seems to lack? Perhaps the reviewer of the 2013 Armory Show will be able to propose answers for these as yet rhetorical questions[4].

Nous y sommes et cent ans après l'*Armory Show*, ce sont en définitive des problématiques fort semblables qui s'imposent. Il est donc nécessaire de revenir sur ce devenir de l'*Armory Show* pour le reconsidérer au prisme d'une volonté constante des artistes et des écrivains d'inscrire leur travail à la fois en phase et à rebours de leur temps, des évolutions technologiques qui y sont propres et des relations complexes qui lient, de manière indéfectible, éthique et poétique.

4. Frank Anderson Trapp, art. cit., p. 9.

L'objectif principal de l'*Armory Show*[5], apparent dans l'organisation même de l'espace, était en effet de créer une dynamique par la confrontation entre l'art européen et l'art américain, massivement représenté par des commandes faites aux artistes, tout comme par des soumissions spontanées qui avaient été sélectionnées par les organisateurs : parmi toutes les salles, seules cinq salles, les salles G (peinture anglaise, irlandaise et allemande – Kandinsky), H (peinture et sculpture « française » – Brancusi), O (peinture française) et Q (peinture française) sont exclusivement consacrées à l'art européen ; trois sont mixtes : les salles K (aquarelles françaises et américaines), P (peintures française, anglaise, hollandaise et américaine) et R (peinture française, suisse et américaine). Les dix autres présentent des œuvres américaines. Si le carton publicitaire annonçant l'exposition ne nomme que des artistes européens, l'exposition donne à voir plutôt une spectrographie de l'art américain, et ses résonances éventuelles ou ses dissonances par rapport à l'art européen. C'est de cette cohabitation éphémère que naissent, pour de nombreux artistes et pour des poètes, dont William Carlos Williams, les premières théorisations d'une poétique américaine.

## II. LE TOURNANT ESTHÉTIQUE : LA CONFIGURATION DES ENJEUX POÉTIQUES

Dans cette perspective s'inscrit la fascination de William Carlos Williams pour les artistes américains et tout particulièrement pour la mouvance précisionniste qui prend une importance croissante dans les années qui suivent l'*Armory Show*. Certes l'intérêt de Williams pour la peinture précède de longtemps cette époque, puisqu'il naît de l'influence de sa mère, artiste peintre, diplômée des Beaux-Arts de Paris, qui lui a fait partager son talent lors de séjours d'enfance en Europe. Williams lui parle d'une vocation première d'artiste, écartée par désir d'un art plus immédiat, plus pratique :

5. Voir le plan de l'*Armory Show* dans le cahier d'illustrations (fig. 14).

> I might easily have become a painter and in some ways I regret that I did not go on with it except that the articulate art of poetry gave a more immediate opportunity for the attack[6].
> The painters especially have been prominent among my friends. In fact I almost became a painter, as my mother had 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[7].

Sa découverte jubilatoire de l'*Armory Show* en 1913 est à ce titre un épisode crucial : un véritable tournant esthétique. L'*Armory Show* tire un trait d'union entre l'art américain et la réalité américaine que Williams traque inlassablement dans les rues et sur les routes du New Jersey. Les artistes précisionnistes inspirent Williams aussi parce qu'ils sont des peintres de l'Amérique et du paysage américain. Ils s'inscrivent dans la tendance de l'hyper-réalisme (à la Hopper), mais poussent la netteté de leur dessin jusqu'à la qualité photographique et, paradoxalement, jusqu'à une forme d'abstraction perceptible dans les tracés, la disparition de la figure humaine, la concentration sur les lignes de force de l'image, une thématique du paysage industriel et de la machine. Cette focalisation sur les tracés du tableau est très forte dans le poème « Portrait in Greys » où l'enjeu du poème tourne autour de la délimitation, des couleurs et des personnes. L'aspiration à la netteté rejoint l'aspiration à la pureté du scientifique, le désir de vérité de l'essayiste, l'attachement au mot juste et sobre du poète :

> Will it never be possible
> to separate you from your greyness ?
> Must you be always sinking backward
> into your grey-brown landscapes – and trees
> always in the distance, always against
> a grey sky ?

6. William Carlos Williams, *I Wanted to Write a Poem*, Edith Heal éd., Boston, Beacon Press, 1958, p. 3.

7. William Carlos Williams, « Preface », in *Selected Essays*, New York, New Directions, 1969 (1954).

Must I be always
moving counter you ? Is there no place
where we can be at peace together
and the motion of our drawing apart
be altogether taken up ?
I see myself
standing upon your shoulders touching
a grey, broken sky –
but you, weighted down with me,
yet gripping my ankles, – move
laboriously on[8]

Couleurs à plat, désir de construction architecturale de l'œuvre picturale, désarticulation dynamique du mouvement, tous ces éléments sont directement inspirés des artistes que Williams connaît et admire : notamment, Alfred Stieglitz, le photographe ; Charles Demuth, le peintre simultanéiste ; Charles Sheeler, le peintre précisionniste ; Georgia O'Keeffe, aux limites de l'abstraction. Si l'*Armory Show* ne fait pas justice à la photographie, l'exposition présentait des œuvres de Sheeler et l'insistance du peintre sur la représentation, frisant l'abstraction, des lignes géométriques du paysage urbain américain est à la source de l'insistance poétique sur l'attention au détail et l'effacement de l'expression du point de vue personnel et de l'émotion intime.

Le tableau de Demuth, *I Saw the Figure 5 in Gold*, reprend dans son titre un poème de Williams, « The Great Figure », et il 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 :

Among the rain
and lights

8. William Carlos Williams, *Collected Poems*, A. Walton Litz et Christopher Mac Gowan éd., New York, New Directions, 1986-1988, I, p. 174.

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[9].

Pourtant, poème et tableau, s'ils se répondent et posent chacun le problème de la perception et de la mémorisation, ne fonctionnent pas dans le même *medium* et leurs titres respectifs en sont le signal : alors que le tableau de Demuth nous parle de « voir », le poème de Williams « The Great Figure » dirige l'attention vers le chiffre 5, mais aussi par effet de polysémie vers l'idée de silhouette, de stylisation, de déchiffrage. C'est ce mode de « figuration » qui attire Williams vers Stieglitz et ses photographies qui, par la netteté de tous les plans, montre qu'une « machine, fille de la chaîne de montage » (Dijkstra 91), peut produire un art dont les modalités défient les lois de la perspective. Il serait également possible de trouver dans « Between Walls » un traitement du paysage comparable à celui de Charles Sheeler dans *City Interior* :

the back wings
of the
hospital where
nothing
will grow lie
cinders
in which shine

9. *Ibid.*

the broken
pieces of a green
bottle[10]

Ou encore il serait facile d'établir un parallèle entre les fleurs suggestives de Georgia O'Keeffe (épouse de Stieglitz) et les premiers vers de « Chicory and Daisies » :

Lift your flowers
on bitter stems
chicory!
Lift them up
out of the scorched ground!
Bear no foliage
but give yourself
wholly to that!
Strain under them
you bitter stems
that no beasts eats –
and scorn greyness[11]!

Toutefois, un tel travail reste vain si on ne voit pas que Williams ne se contente pas d'un travail ekphrastique, où le poème serait description ou commentaire du tableau. Ce qui l'intéresse est de l'ordre de l'épistémologie : étudier dans l'art plastique et pratiquer dans l'art poétique des modes de structuration de la perception permettant d'objectifier (à défaut d'objectiver) les perceptions particulières afin d'en montrer les modes universaux. « Je m'intéressais à la construction de l'image », déclare Williams (*I Wanted to Write a Poem*, 21) ; et « Tous les poèmes peuvent être représentés par/des natures mortes » (*Collected Poems*, II 378) ; mais il ne s'agit pas de faire des poèmes qui « sont » des natures mortes, mais bel et bien des poèmes-objets, susceptibles donc de devenir thèmes de natures

10. *Ibid.*, p. 453.
11. *Ibid.*, p. 65.

mortes – tel le poème « The Great Figure » pour le tableau de Demuth. L'art américain qui émerge dans la première moitié du XX^e^ siècle et se différencie nettement de l'art européen cherche des modes de représentations de la réalité américaine alliant technique et interprétation, dans une quête permanente de clarté et de dépouillement – ces traits sont présents dans maintes œuvres de l'art géométrique exposées à l'*Armory Show*.

## III. ÉTAT DE L'ART : UNE FORME DE CLASSICISME

Aujourd'hui, l'écriture conceptuelle américaine se définit plus par les œuvres qu'elle a produites que par les déclarations théoriques formulées dans les textes de Christian Bök, Craig Dworkin, Kenneth Goldsmith et Vanessa Place qui en sont les chefs de file. Depuis la publication de l'anthologie *Against Expression*, pensée comme le manifeste susceptible de distinguer les poètes conceptuels de leurs prédécesseurs, les *Language Poets*, on peut reconnaître dans le travail de non-créativité déclaré, celui qui consiste à sortir les textes de leur contexte de production originel et à les transformer en textes à lire comme du poème, l'impulsion qui a présidé à l'essor de l'objectivisme williamsien. Apparemment centrée sur les nouveaux *media* et la vogue de l'écriture électronique, aucune des œuvres résultantes n'est en fait à strictement parler une œuvre électronique : si elle met en action les possibilités du traitement de texte pour reformater et réorienter l'écriture comme la lecture, elle n'est en rien interactive et ne renonce jamais à la forme papier et la forme livre. Ce sont plutôt les attendus poétiques que cette matérialité du texte implique qui sont explorés, sapés et reconfigurés dans la perspective d'une critique culturelle, où le détournement se révèle n'être qu'une des stratégies mises en œuvre dans la sape des discours conventionnels. Profondément inquiets et extraordinairement enthousiastes face aux potentialités de leur *medium*, les poètes effectuent un travail de réinvestissement des formes qui aboutit au retour de l'éthique et du pathétique, contre l'accusation et contre le risque du logocentrisme.

Les textes qui résultent de leurs manipulations sont presque toujours à l'échelle d'un volume, souvent de taille conséquente. Souvent ils résultent de la compilation de textes initialement étrangers au champ du poétique, mais toujours ancrés dans la documentation de la réalité. Jouant sur le flux constant de discours auquel l'individu est exposé à l'ère de l'information et de la communication électronique, les œuvres qui résultent de leurs expérimentations ne sont pas à proprement parler des œuvres digitales. Formatage, tri, concordances, copier-coller, etc., génèrent du texte selon des procédures qui rapprochent leur poésie de la poésie à contraintes oulipienne. Les exemples sont nombreux de *Eunoia* de Christian Bök à *The Perverse Library* de Craig Dworkin ou *Statement of the Facts* de Vanessa Place. Cependant, c'est *Day* de Kenneth Goldsmith qui présente l'ensemble le plus volumineux, huit cents pages composées par la transcription ligne à ligne d'un numéro du *New York Times*. « (We)'ve never really read the newspaper » (« Being Boring », § 16), déclare Goldsmith alors que la masse de texte livrée quotidiennement s'impose non comme un moyen d'information mais comme un obstacle à l'information.

Dans *Day*[12], lire vraiment le journal revient à suivre une discipline de transcription qui démonte les conventions de la lecture et souligne les décisions éditoriales qui *de facto* hiérarchisent l'information et orientent la lecture. Rendu à une égalité et à une discontinuité troublante, les récits deviennent à la fois plus significatifs et moins signifiants. Une fois mis à plat, pour ainsi dire, le journal sort de son cadre établi et la distance indifférente qui préside à la lecture perd son caractère automatique. On ne lit plus, on déchiffre en fait le journal, et ses codes formels émergent comme autant de prises de position idéologiques. L'abandon de toute hiérarchisation met en échec les stratégies de soulignement et de dissimulation à l'œuvre dans la mise en page – dans un journal ou ailleurs. Le texte devient celui du jour, pas n'importe quel jour puisqu'il s'agit d'un numéro de septembre

12. Voir annexe ci-dessous.

2000, remis en circulation dans *Day* en 2003 : entre les deux, le non-dit et l'indicible des attentats du 11 septembre 2001. La manipulation dépasse les *topoi* de la postmodernité, les expériences de recyclage ou de transfert de l'ordinaire dans l'art : en rejouant l'anticipation improbable mais non impossible de la catastrophe, *Day* « re-médie » les textes pour en transformer la portée : chaque fait minime devient l'indice qui aurait pu nous donner accès à une intrigue (en anglais « plot », le même mot que pour le complot) passée inaperçue. Il incite à une réflexion sur l'inconscient textuel qui sous-tend tout discours.

*Day* est donc « conceptuel » moins dans le sens que voudraient donner à ce terme les poètes « conceptualistes » dont Goldsmith fait partie que dans celui que donne à ce terme Barrett Watten, dans sa réflexion sur le travail multimédia de Talan Memmott :

> something […] that is at once poetic (in foregrounding the mechanisms *of* communication within the medium *as* communication) and conceptual (in collapsing the structure and ground of new media art as both visual display and textual coding[13]).

En ce sens, la poésie conceptualiste, loin d'être un épiphénomène dérivé de l'engouement pour les nouvelles technologies et l'écriture électronique, participe plutôt de l'émergence de ce que l'on pourrait, à la suite de Charles Sheeler, penser comme un avatar du classicisme à l'américaine, plutôt que comme un exemple d'une des transmutations du modernisme. Préoccupé de ses rapports à la tradition, une tradition mise au présent, animé par la volonté d'être en prise directe avec la réalité et d'en donner la représentation la plus exacte possible, et surtout visant la subversion des modes d'expression conventionnels par leur radicalisation, la poésie américaine actuelle, dans ses expérimentations les plus extrêmes s'inscrit dans le droit fil de l'*Armory Show*, prolongeant et intensifiant un siècle plus tard

13. Barrett Watten, in Adelaide Morris et Thomas Swiss (éd.), *New Media Poetics : Contexts, Technotexts and Theories*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2006.

le travail de définition d'un « regard américain » que la grande exposition avait entamé :

> I was out there in Detroit on a mission of photography… And when I got there, I took a chance on opening the other eye and so then I thought maybe some pictures could be pulled out. But I had to come home, and it was several years later that they had really digested, and they started coming out; there were four pictures eventually. And one of them, a Classic Landscape, you may remember, the grain elevator, well it looked classic to me. Naturally, that's the reason I called it that[14].

## ANNEXE

## GOLDSMITH, *DAY*, 758

But our triomph comes late in the day. We need at least eight crabs to make a decent meal, and after another hour of crabless crabbing we conclude that there's no chance we'll catch, enough by dinner time. So at 4 p.m. we give our sole crab to Mr Cintron and head home.

Analyzing the situation, we decide we need more traps. We also consult the Pulitzer Prize-winning « Beautiful Swimmers » by William W. Warnet (Little, Brown, 1976), a book about the commercial blue-crab fishery in the Chesapeake-Bay.

We learn that commercial crabbers call amateurs chicken neckers because they bait their cages with chicken necks, which makes us chicken wingers. We decide to switch bait.

The next morning we're back in Canarsie at the Seaview Deli and Grocery, which sells fishing gear on Rockaway Parkway a few blocks from the Canarsie Pier. We buy another cage-style trap and a ring net like Mr Cintron's along with bunker for bait.

It's all business when we hit the pier at 10:30 a.m. Within 10 minutes three traps are baited and in the water.

14. Charles Sheeler, *Interview de 1958*, American Archive of Art.

The first time we pull in the new net trap it comes up with a huge male crab. And it's no fluke because 10 minutes later we pull in another. Our crabbing fantasy has begun. We have visions of a feast : crab chowder, deviled crab-tarts and leftover crab sandwiches.

Unfortunately our personal fishery abruptly shifts to the crabber set up next to us. Over the next two hours his traps (which are baited with chicken) come up with crab after crab. Meanwhile we catch two small females, which we throw back.

As the day slowly goes by, and we work the traps regularly, our catch does become respectable. Over six hours we pull nine crabs, a few Of them with shells measuring more than six inches across. Our bucket even begins to draw admiring glances.

On the way home the crabs ride on the floor of the passenger seat.

NEW JERSEY

BRONX 0 Miles 10

QUEENS NASSAU

B'KLYN STATEN ISLAND Atlantic Ocean MAN

ATLATIC AVE. BROOKLYN QUEENS VAN WYCK EXPWY. WOODHAVEN BLVD. BELT PKWY. FLOYD BENNETT FIELD Canarsie Jamaica Bay KENNEDY INT'L AIRPORT Rockaway Inlet Atlantic Ocean Broad Channel 0 Miles 2

The New York Times

They're mostly quiet, but we tan occasionally hear them fighting, in the bucket. We feel a bit guilty about removing them from their briny home in Canarsie. At the same we feel hungry. Besides, blue crabs eat blue crabs. According to studies as much as 13 percent of their diet is cannibalistic.

Back at our test kitchen we debate how to cook them. The voices of Mrs D'Ambrosio, Mr Cintron and Mr Busuttil ring in our ears. Red sake whisper Mrs D'Ambrosio and Mr Busutil. Boil them, urges Mr Cintron. We search epicurious.com, but its recipes are too elaborate (miniature crab cakes with mustard mayonnaise).

Finally we check the « Long Island Seafood Cook Book », originally published en 1939, which has 16 localized crab recipes, including « Savvory Crab Rockaway Beach », « Crab Curry Hempstead » and « Great Neck Baked Crab shells ». In the end, we modify the cook book's simplest recipe : the « Crab Boil ».

# BIBLIOGRAPHIE


Aji Hélène, « *Camera Work* : montage moderniste », in Benoît Tadié (éd.), *Revues modernistes anglo-américaines* : *Lieux d'*échanges, lieux d'*exil*, Paris, Ent'revues, 2006, p. 249-261.

Association of American Painters and Sculptors, *International Exhibition of Modern Art* (catalogue), New York, 1913.

Bök Christian, *Eunoia*, Toronto, Coach House Books, 2001.

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

Dworkin Craig et Goldsmith Kenneth, *Against Expression : An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press, 2011.

— *The Perverse Library*, York, information as material, 2010.

Goldsmith Kenneth, *Day*, Great Barrington (MA), The Figures, 2003.

Morris Adelaide et Swiss Thomas (éd.), *New Media Poetics : Contexts, Technotexts and Theories*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2006.

Place Vanessa, *Statement of Facts*, Los Angeles, Blanc Press, 2010.

Sheeler Charles, *Interview de 1958* (enregistrement inédit), American Archive of Art.

Trapp Frank Anderson, "The Armory Show : A Review", *The Art Journal* XXIII 1, (1963) 2-9.

Williams William Carlos, *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, New Direction Books, 1967 (1949).

— *Collected Poems*, Walton Litz A. et Christopher Mac Gowan (éd.), New York, New Directions, 1986-1988, 2 vol.

— *I Wanted to Write a Poem*, Edith Heal (éd.), Boston, Beacon Press, 1958.

— *Selected Essays*, New York, New Directions, 1969 (1954).