



HAL
open science

Frank O'Hara (1926-1966) : La poésie incorrigible?

Didier Girard

► **To cite this version:**

| Didier Girard. Frank O'Hara (1926-1966) : La poésie incorrigible?. RuBrica, 2008. halshs-02568945

HAL Id: halshs-02568945

<https://shs.hal.science/halshs-02568945>

Submitted on 10 May 2020

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.

*To Maxwell Lowe,
Getting the picture out of pictures.*

L'une des dernières œuvres du plasticien Damien Hirst se présente sous la forme d'une version médicale de l'écorché, de 6 mètres de haut, réplique parfaite d'un jouet lancé par la société Connor's, *The Young Scientist*, qui permet à un enfant de démonter les différentes parties schématisées du corps humain et d'aller voir ce qu'il y a à l'intérieur. La chose, l'objet, l'œuvre d'art, dont le titre est *Hymn*, est réalisé en bronze et recouvert de peinture dont les couleurs sont là encore à l'identique du jouet d'origine. Interrogé sur la façon et la matière de cette sculpture, son créateur répond :

I just wanted it to be grand. It can go outside. It's vandal-proof. Underneath it is this big fucking grand iconic fucking artwork. I mean, I love painted bronze. The paint on it's like skin... It's an outdoor sculpture. It's like a car. It'll decay. So eventually what you'll be left with is this solid bronze man with bits of paint hanging off it. So in a way it's like what happens to your body.¹

Il semblerait donc que la création d'une œuvre d'art chez cet artiste contemporain, auteur également de la célèbre *Pharmacy* récemment installée à la Tate Modern de Londres dans une ambiance de scandale, s'accompagne d'une dramatisation – à la fois plastique (la taille même et surtout l'effet d'agrandissement, « larger than life » évidemment) et temporelle (l'objet d'art vit et survivra en milieu hostile) – de la différence entre l'art et l'humain, lui-même par essence, étant fait de déchéance et de destruction comme l'atteste sur le mode comique la célèbre photo de William Burroughs à un âge aussi avancé qu'improbable

¹ Gordon BURN, « Dances with Sharks, » in *The Observer Review* (7 oct. 2001) : 7. Cette réponse fait partie de l'entretien « Charles Saatchi / Larry Gagosian, » (22.03.2000) et, en compagnie d'autres, fera partie d'une publication à venir : G. BURN et D. HIRST, *On the Way To Work* (Londres : Faber & Faber, 2002).

devant une affiche sur laquelle on peut lire : « Life is a killer² ». Le but de l'artiste post-humaniste serait donc de faire quelque chose qui reste, qui tienne, mais cela ne serait guère original si, par une association qui est révélatrice du geste créateur chez Hirst, ce n'était cela, cette chose inhumaine et « vandal-proof », qui ressort de la vie, et non pas (non plus ?) les êtres humains que l'on ne peut plus alors décrire comme des êtres vivants mais comme des êtres pris, et sans qu'ils ne montrent plus guère de souci de résistance, dans le processus de la destruction ou de la décomposition.

On pourrait à première vue penser que Frank O'Hara (1926-66) a fait en son temps exactement le contraire. Généralement rangé dans la New York School of Poets, il a été critiqué pour la vulgarité et la banalité du matériau de ses poèmes ainsi que pour l'apparente et froide objectivité de sa voix poétique mais aussi très apprécié par d'autres pour la spontanéité et l'hédonisme qui se dégagent de sa poésie en action et de ses collaborations joyeuses avec les peintres de son époque³. Frank O'Hara convoque beaucoup d'objets et de références prosaïques au monde réel mais il ne les façonne pas, ne les intègre pas, ne les cristallise pas, il les laisse là où ils sont, contrairement à Hirst, et ce sont les émotions, la vision, les perceptions les prenant pour objets qui forment le « fucking iconic artwork » dont parle Hirst. La vie, ce serait cela et ce serait ce qui reste (en termes o'hariens, l'« énergie »). Les petits bouts de peinture qui se décollent sont, dans la vie du créateur O'Hara, les relations humaines, la psychologie, la biographie, le vécu, les idées, tout ce dont il est rarement question dans les poèmes : l'auto-analyse et la confession sont en effet appelés à disparaître une bonne fois pour toutes. Entre ces deux époques et ces deux artistes, il n'y a pas que des différences et cette situation remet quelques évidences en question. Il s'agit surtout de faire, entre la poésie et la peinture, quelques accommodations de perspectives.

Le correct et l'incorrect, dans le sens d'une censure ou d'une licence prise par rapport à la moralité, la loi, les bonnes mœurs, la tradition etc., ne

² On peut retrouver cette photo dans la biographie de Graham CAVENEY, *The 'Priest' They Called Him : The Life and Legacy of William S. Burroughs* (Londres : Bloomsbury, 1997) 216.

³ Les trois ouvrages de base pour un premier survol de Frank O'Hara sont l'édition complète de ses poèmes (édition de D. Allen, voir note suivante), la biographie de Brad GOOCH, *City Poet : The Life and Times of Frank O'Hara* (New York : Alfred Knopf, 1993) et le catalogue de l'exposition conçue par

paraissent pas forcément un paramètre tangible dans le cas de Frank O'Hara et de son époque. Dans le cas d'artistes des années soixante, *a fortiori* jusqu'au présent, cette thématique est assez vaine : en effet, la période des années cinquante est encore souvent décrite dans ses grandes lignes comme une période ennuyeuse et conventionnelle alors que dans le même temps, tout ce qui s'en dit de manière discrète (au sens mathématique du moment) porte précisément sur des individus ou des événements qui en fournissent un démenti catégorique, à l'instar du victorianisme pour le dix-neuvième siècle qui, après être passé d'un extrême à l'autre⁴, donne aujourd'hui naissance à toute une esthétique *neo*. Il faut bien le dire : le *neo* ou la nostalgie⁵ sont très loin de la poétique « nerveuse » que nous allons tenter d'aborder ici⁶.

Frank O'Hara est très incorrect pour son époque : il était un alcoolique invétéré, affichait partout les couleurs arc en ciel de son homosexualité, ne montrait pas de partialité dans ses jugements esthétiques à une époque où tout était à l'engagement ; et sa poésie ressemble de moins en moins à de la poésie au fil des années, son statut d'artiste et de poète se fragmentant en une multiplicité d'autres :

Russell FERGUSON, *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art* (Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, 1999) abrégé par la suite en *IMME*.

⁴ Le terme recoupe aussi bien aujourd'hui, dans la critique universitaire et journalistique, les valeurs oppressantes de ce que l'on discerne comme un certain système moral, que les tendances artistiques et culturelles qui auraient tenté de s'en dégager.

⁵ On connaît la capacité de Frank O'Hara à vivre l'instant et le moment présents : ainsi, malgré une haine bien ancrée pour la nature et la campagne, il y a tout de même du Walt Whitman chez lui et ses poèmes gagnent en clarté et force d'expression pendant ses années loin de New York, à Ann Arbor (cf. GOOCH 171). Dans sa ville préférée, il est inspiré et vivifié par l'architecture mais ne montre aucune nostalgie envers les vieux bâtiments « brownstone » lorsqu'ils doivent être détruits. Sa prédilection, on le voit, va toujours vers la vie qui avance, quelque soit le sens qu'elle prenne.

⁶ Il y a également un risque de récupération assez trompeuse, voire douteuse, dans la réception actuelle de ce qui a été considéré un jour comme incorrect, en particulier dans le domaine des arts plastiques et de la littérature. Ainsi, l'œuvre objectivement puissante et provocante (il s'agit du dernier artiste plastique qui ait été victime d'une condamnation pénale, en l'occurrence par le sénateur Jesse Helms en 1989) du photographe Andrea Serrano est reçue aujourd'hui avec cynisme. Ainsi, Laura CUMMING, dans son article « Almost Infamous, » *The Observer Review* (14.10.2001) 10, concernant l'exposition au Barbican Center de Londres (oct./nov. 2001), n'y voit que clichés, coups médiatiques, une absence de « message » et surtout la journaliste ajoute que l'artiste ne va pas assez loin car il « respecte l'humanité des personnages photographiés ». Rappelons que la photographie qui a mis le feu aux poudres dans les années 80 représente un Christ et qu'elle était exposée dans un encadrement de verre rempli d'urine de l'artiste. A l'époque de ses premières expositions, l'effet de l'œuvre n'était pas celui d'une représentation souillée par une déjection humaine ; sans connaissance des matériaux utilisés, le spectateur se trouvait devant une représentation esthétisée d'un héros de légende avec un jeu de transparence liquide et l'impact était très expressionniste, le message plus que clair car il annonçait précisément davantage de post-humanisme que l'emballage post-moderne que semble proposer l'auteur de l'article.

critique d'art, ami, amant, conservateur de musée, etc. (il a d'ailleurs terminé sa carrière comme conservateur adjoint du MOMA). Bien sûr, il peut être choquant de trouver dans un de ses poèmes des vers tels que : « Yippie ! I'm glad I'm alive / I'm glad you're alive / Too, baby, because I want to fuck you⁷ » mais ne s'agit-il pas plus d'une légèreté de tempérament et d'un appétit de vie qui englobent tout dans la poésie plutôt que d'une véritable œuvre transgressive? Certes, on pourra déceler en lui un autre représentant de ce que Susan Sontag a été une des toutes premières à définir comme un dandysme à l'âge de la culture de masse, en d'autres termes, un représentant du « camp » et l'on pourrait d'ailleurs proposer l'hypothèse selon laquelle cette tendance bien connue (qui va jusqu'à Warhol, pour le moins) vers l'accumulation et l'archivage à domicile chez les *gays* est peut-être une réaction au Maccarthysme qui rendait la fréquentation des boîtes et des magazines spécialisés assez risquée, voire impossible⁸.

Quoi qu'il en soit, Frank O'Hara n'est pas un poète damné ou subversif, et sa poésie n'est pas réservée à une minorité. Il peut être très correct aussi, il est cultivé, bien élevé, social, aimant, séducteur, il pourrait même faire partie de ceux que l'on a appelés les « rightniks » par opposition aux beatniks qui ont bien davantage mis en danger leur existence quotidienne au cours de leurs expériences dans les bas-fonds de la pensée et de la société. Mais cette opposition est encore une simplification qui permet d'éviter les vrais enjeux de la création à cette époque. Alors – bien sûr – Frank O'Hara est correct et incorrect, comme beaucoup d'artistes et d'esprits libres ou libérés de son époque, ni plus ni moins, mais ce qui est plus problématique, c'est qu'il est resté toute sa vie un poète incorrigible sans jamais douter de sa vocation : il n'a pas choisi d'être soit LE poète soit autre chose de manière monolithique et ses poèmes, contrairement à la tradition ou même à la définition du genre, ont été très peu corrigés, remaniés ou retravaillés. S'agirait-il d'un jet non filtré, d'un art considéré comme un simple avatar de la vie. La chose

⁷ « Ode to Michael Goldberg, » in Frank O'HARA, *The Collected Poems* D. Allen (ed.) (Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 1995) 294. Abrégé par la suite en CP.

⁸ Un autre témoignage, pas très convaincant d'un point de vue littéraire ou artistique mais très innovant par rapport à la diversité des individus et des courants artistiques convoqués, est le livre de David LEDDICK, *Intimate Companions : A Triography of Georges Platt Lynes, Paul Cadmus, Lincoln Kirstein and their Circle* (New York : Stonewall Inn Editions/St Martin's Press, 2000).

est-elle possible ? S'agit-il d'une légende, d'une pose, l'art peut-il se libérer de la discipline ?

Ce que l'on entend généralement par « New York School of Poets » est fort trompeur, du moins le sont, en tous cas, les généralités que l'on utilise pour la caractériser. Comme le réclame Ferguson dans son texte d'introduction au catalogue *In Memory of My Feelings*⁹, il faut revoir les mythes qui entourent les mouvements de l'expressionnisme abstrait et du Pop Art (what is required is « another look at the most mythologized period of American art »). Le plus affirmatif et positiviste des spécialistes de ce mouvement littéraire, David Lehman¹⁰, concède lui-même dans sa page d'introduction : « Until recently, too, art history liked to suggest a clean break between the aftermath of Abstract Expressionism and the rise of Pop ». Cette affirmation serait tout à son honneur si l'auteur lui-même ne tentait grossièrement d'effacer la réalité et l'importance des mouvements Beat et Pop pour asseoir l'expressionnisme abstrait et la *New York School of Poets* comme les deux seuls mouvements qui comptent dans l'histoire culturelle de cette époque) en utilisant une méthodologie assez peu fiable¹¹ et en énonçant des vérités qui n'en sont pas, dans le but de faire de cette école de New York ce qu'il nomme en sous-titre *The Last Avant Garde* ! Ainsi, voici le résumé qu'il fait des points communs et des différences entre le mouvement Beat et le mouvement de l'école de New York, en leur accordant toutefois comme point d'intersection les influences extra-littéraires qui ont influencé les uns comme les autres :

Like the Beat, too, they were determined to be poetically incorrect ; their work is full of provocative gestures and violations of decorum. Unlike the Beats, however, the poets of the New York School pursued an aesthetic agenda that was deliberately apolitical, even

⁹ *IMMF* 4.

¹⁰ David LEHMAN, *The Last Avant-Garde : the Making of the New York School of Poets 1948-66* (New York : Doubleday , 1998)

¹¹ Ainsi, pris au hasard, p. 289, l'auteur fait une comparaison frontale entre une œuvre de Jackson Pollock qu'il nomme et précise (*Cathedral* 1947) et un amalgame non précisé de « brand name soap pads or soup cans » de Warhol 20 ans plus tard, ce qui lui permet de conclure grossièrement : « White-hot, the Pollock radiates the ferocity of defiance ; laid-back, the Warhol is content to be a copy of a mass-produced copy, an icon of consumer culture. Pollock's is the art of refusal, Warhol's that of acceptance. Warhol coolly mimed the monuments of kitsch ; Pollock fought them all the way. ».

antipolitical. The rebellion they conducted had to do with poetry: how to write it, how to read it.¹²

Il serait aisé de montrer la portée politique de certains poèmes, très inégaux, de ceux que l'on a rangé dans l'école de New York, principalement Frank O'Hara, James Schuyler, John Ashbery et Kenneth Koch, comme il serait assez puéril de ne pas voir dans les textes de Burroughs, de Kerouac ou dans les poèmes de Gregory Corso, par exemple, une lutte permanente contre le langage et contre ses limites. En fait, l'héritage surréaliste et anti-artistique, les mouvements Beat et Pop, l'expressionnisme abstrait et le néo-romantisme forment comme un bouquet d'influences qu'il faut prendre en compte. Une caractéristique moins figée et sans doute plus sensible de ce qui rassemble vaguement ces quatre poètes est à retenir chez Ferguson qui y voit plutôt : « the chronicles of the creative act that produces it <the poem>¹³ ».

I. « I am not a painter, I'm a poet »

Ce qui caractérise la littérature de cette époque, en prose comme en poésie (les frontières sont assez difficilement justifiables en l'occurrence, encore plus qu'à toute autre époque), c'est bien sûr un côté informel quant au ton et à la structure même (Kenneth Koch a parlé à ce sujet d'une bataille contre ce qu'il a nommé à de nombreuses reprises « the dreadful posturings of poetry mainstream » GOOCH 218) ; ce qui ne veut évidemment pas dire que cet informel prenne les mêmes formes chez les différents artistes considérés : ainsi, contrairement aux clichés, rien n'est plus différent d'un poème de Frank O'Hara qu'un poème de John Ashbury. On a beaucoup reproché à la poésie de O'Hara un aspect cancanier mais il s'agit là d'un procès d'intention car nous le verrons, cette qualité accidentelle, voire anecdotique, de sa poésie en fait précisément sa vigueur : le matériau est toujours très spontané, sans prétention, comme le résultat d'un *zapping* incessant et joyeux entre des dizaines d'images qui viennent agiter le poète en le débarrassant des lourdeurs de l'*ego* par effet de *stimuli* plastiques à répétition : la contemplation ou tout simplement le regard porté sur les images est déjà un abandon. Naissance de la poésie.

¹² LEHMAN 9.

¹³ IMMF 7.

On lit souvent dans les papiers de O'Hara la phrase suivante : « I am not a painter, I'm a poet », c'est même devenu le vers le plus célèbre d'un de ses poèmes « Why I am not a Painter, »¹⁴ et le fait que soit martelée cette évidence semble se teinter d'un besoin de justification chez l'artisan des mots : et si l'œuvre peinte, l'image, était plus directe, plus satisfaisante, plus libre, plus immédiate et plus vibrante que n'importe quel enchaînement langagier à l'époque du *sputnik*, du jazz et de la vie intense ?

Il ne faut pas oublier qu'outre une prédilection particulière de O'Hara envers les arts plastiques, l'époque voyait s'établir une complicité tout à fait particulière entre les peintres et les poètes, les premiers faisant l'actualité et donnant le ton (Schuyler en 1959 déclarait : « In New York the art world is a painters' world : writers and musicians are in the boat but they don't steer » (LEHMAN 2) et les seconds, les poètes, étant seuls reconnus et respectés comme étant dignes de parler de peinture (Selon les mots de Mike Goldberg dans une conversation avec Ferguson en 1998 : « The poets were the only ones who wrote serious criticism of our work » *IMMF*, 42). Les projets communs entre peintres et poètes ne s'inscrivaient pas dans la situation banalisée d'illustrations de poèmes ou de textes explicatifs ou critiques pour aider à comprendre les images, mais bien de collaborations ou de confrontations impures entre mots et images, car refusant l'homogénéisation d'une forme par l'autre. La chose est assez complexe lorsqu'on s'y arrête car O'Hara est également l'auteur d'articles ou d'ouvrages critiques sur l'art, en particulier d'une monographie de référence sur Jackson Pollock, mais même un critique aussi réticent que Kenneth Rexroth n'est pas tombé dans l'amalgame : « Frank O'Hara is a friend and interpreter of many of the leading Abstract Expressionist painters. I believe he fancied himself as doing much the same sort of thing in poetry. If so, he is mistaken. This is the poetry of flat, dead-pan colloquialism¹⁵ ». Frank O'Hara lui-même a toujours nié avoir écrit des poèmes abstraits, même dans le cas de « Second Avenue, » et d'autres longs poèmes que Ginsberg n'a pas hésité à décrire avec l'expression suivante : « long meaningless poems » (LEHMAN 24). En fait, les

¹⁴ CP 261/62, reproduit plus bas.

peintres (de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock) et aussi les musiciens (John Cage, Morton Feldman) ont été pour lui des maîtres en liberté et la liberté selon le poète, cela s'apprend. Dans « Elogy for James Dean, », il n'y pas de forme fixe sans que le poète n'en fasse un cheval de bataille pour autant car quelques rimes existent bien. En fait, à ce sujet, O'Hara a tout dit dans une boutade : «As for measure and other technical apparatus, that's just common sense : if you're going to buy a pair of pants you want them to be tight enough so everyone will want to go to bed with you. There's nothing metaphysical about it ¹⁶». Ne pas se corriger, ne pas se discipliner devient un pré-requis de l'expression artistique : être poète c'est être *sexy*.

Certes, l'engouement professionnel et personnel de O'Hara pour ses amis peintres (et son manque de mesure dans le domaine¹⁷), apparaît a tout moment comme rédhibitoire à son activité de poète. De nombreux amis s'inquiétaient de sa faible production : entre 59 et 61, une centaine de poèmes, de 61 à 63, cinquante, quatorze en 64, et seulement deux en 65. A d'autres occasions, un ami lui demandera pourquoi il n'écrivait pas plus : « I just don't have any ideas » fut toute sa réponse mais il ne faudrait pas voir là le manque d'inspiration dû à une discipline faisant défaut, mais tout simplement l'absence de contexte assez fort et assez vrai pour donner naissance à la poésie. Et cela rappelle le poème de 1959 "At Joan's," dans lequel on peut lire : " I am lonely for myself / I can't find a real poem / if it won't happen to me / what shall I do". L'artiste de cette époque est un *medium* en attente.

O'Hara avait la même attitude, assez exigeante finalement et aristocratique à la fois, par rapport aux éditions de ses poèmes. De son vivant, il n'a jamais fait le moindre effort pour se faire publier, ou pour choisir et rassembler certains de ses poèmes. Les éditions limitées (cf. la bibliographie ci-dessous) ont souvent été rythmées par les expositions des œuvres des artistes avec lequel il avait collaboré. Lorsque John Bernard Myers (The Tibor de Nagy Gallery) se fera pressant pour publier les poèmes d'amour à Vincent Warren, O' Hara lui répondra qu'il ne faut publier que s'il est sûr que cela soit nécessaire et ajoute : « let's not humiliate

¹⁵ K. REXROTH « Two Voices Against the Chorus, » in Jim ELLEDGE *Frank O'Hara : To be True to a City* (Ann Arbor : the University of Michigan Press, 1990) 3.

¹⁶ F O'HARA in « Personism, » CP 498.

ourselves, there's enough of that around already!» (GOOSH 441). L'un de ses meilleurs poèmes « Memorial Day, » ne nous est parvenu que parce qu'il a été griffonné dans une lettre adressée à Kenneth Koch...

De même, le poète a toujours montré une réticence pour la réécriture : c'était déjà le cas à l'université (on peut en avoir un témoignage dans le poème « In Gratitude to Masters, » dans lequel il rend hommage à l'attitude de laissez-faire dans le domaine prônée par un de ses maîtres, le professeur Cowden, et il ira jusqu'à affirmer « I don't believe in reworking too much. And what really makes me happy is when something just falls into place as if it were a conversation or something¹⁸ ». Les seules réécritures qu'il accepte sont des collaborations ou des confrontations avec un autre artiste et qui font de cet exercice un jeu et un échange, ainsi avec Grace Hartigan dans la série *Oranges* (on notera par exemple que la version 1949 n'a que 12 poèmes alors qu'il y en avait 19 dans la version originale, et que les sous-titres reprenant les mois de l'année ont disparu.) ou avec Bunny Lang (« While she typed up her poems over and over, sometimes as many as forty times, in contrast to O'Hara who revised quickly and sparingly » (GOOCH, 149), Bunny and I often discussed the thing about finished and unfinished poems, to the effect that we both felt that the poem sometimes finished itself before we realized it or before we had wanted it to » (GOOCH, 286). Il faut bien comprendre que cette mauvaise volonté à retravailler ses poèmes allait de pair avec une concentration phénoménale et une capacité d'exécution pour ainsi dire électrique : « Sleeping on the Wing, » (CP 235) a été composé en quelques minutes et devant témoins¹⁹.

Si comme on l'a vu O'Hara est décidément un poète incorrigible d'un point de vue formel, sa discipline s'exerçait surtout dans le refus avant l'action, mais une fois celle-ci débridée, tout est question de plaisir brut. Comme l'a très bien dit John Ashbury : « O'Hara grabs for the end product — the delight — and hands it over, raw and palpitating²⁰ » Après tout, la seule discipline à laquelle il faille se plier est celle qu'impose la sensation du moment présent : « The speed and accidental

¹⁷ L'artiste Alex Katz en a témoigné ainsi : « The frightening amount of energy he invested in our art and our lives often made me feel like a miser » cité dans *IMMF* 17.

¹⁸ Lucie SMITH « An Interview with Frank O'Hara, » in *Standing Still and Walking in New York* 21.

¹⁹ Cf. les témoignages de J. Schuyler et de Joe Le Sueur dans *GOOCH* 273.

²⁰ John ASHBURY, « Frank O'Hara's question, » *Book Week* (25 Sept. 1966) : 6.

aspect of his writing are not carelessness but are essential to what the poems are about : the will to catch what is there while it is really there and still taking place²¹ »
ou, pour reprendre les mots de Pollock, « energy and motion made visible - memories arrested in space²² ».

I am not a painter, I am a poet.
Why? I think I would rather be
a painter, but I am not. Well.

for instance, Mike Golberg
is starting a painting. I drop in.
"Sit down and have a drink" he
says. I drink ; we drink. I look
up. "Tou have SARDINES in it."
"Yes, it needed something there."
"Oh." I go and the days go by
and I drop in again. The painting
is going on, and I go, and the days
go by. I drop in. The painting is
finished. "Where's SARDINES?"
All that's left is just
letters, "It was too much," Mike says.

But me? One day I am thinking of
a color : orange. I write a line
about orange. Pretty soon it is a
whole page of words, not lines.
Then another page. There should be
so much more, not of orange, of
words, of how terrible orange is
and life. Days go by. It is even in
prose, I am a real poet. My poem
is finished and I haven't mentioned
orange yet. It's twelve poems, I call
it ORANGES. And one day in a gallery
I see Mike's painting, called SARDINES.

II. Action poetry

²¹ K. Koch in ELLEDGE 33.

²² D. ANFAM *Abstract Expressionism* (Londres : Thames and Hudson, 1990) 121.

L'ultra-individualisme des situations dans les poèmes de Frank O'Hara n'a pas pour but d'atteindre des zones secrètes ou reculées de l'ego ou du subconscient du poète ou même de son lecteur. Ce n'est pas une poésie thérapeutique à la Sylvia Plath ou même libératoire mais une poésie spontanée, presque de l'improvisation, on pourrait dire une poésie instantanée (*Instant poetry*). O'Hara a désigné d'ailleurs certains de ses poèmes, en particulier pour ce qui concerne le premier d'entre eux « A Step Away From Them, » (CP 257), sous l'expression suivante « I do this I do that poems », expression que l'on retrouve telle quelle dans un poème plus tardif « Getting Up Ahead of Someone (Sun), » (CP 341). Mais il faut s'empresse d'ajouter qu'il ne s'agit jamais pour O'Hara de se montrer incorrect, ou de jeter de la trivialité du quotidien dans la poésie ; dans le poème type cité précédemment, après l'évocation d'images de la réalité du moment, on passe à la mort d'amis puis, pour toute consolation, le poème se termine sur l'image du poète tenant dans sa poche un recueil des poèmes de Pierre Reverdy. Il y avait en effet chez O'Hara et ses amis beaucoup d'intellect, de jugement et de culture au sens le plus conventionnel du terme. Malgré ce qu'en disent ses admirateurs les plus inconditionnels, le poète incorrigible n'est pas toujours le poète du bonheur insouciant à qui tout réussit dans la légèreté : il n'est pas un instinctif optimiste et primaire pour reprendre les classifications de La Rochefoucauld ; il y a aussi beaucoup d'angoisse, de sophistication et de références culturelles complexes et obscures parfois, comme par exemple dans « Image of the Buddha Preaching, » (CP 323) avec ses multiples emprunts à d'innombrables civilisations et pratiques culturelles exotiques.

Certes, les vers les plus connus de F. O'Hara sont et resteront : « Grace to be born/ and live as variously as possible » mais cela ne peut pas se réduire, contrairement à ce que voudraient certains théoriciens des *gay studies*, à l'image du poète comme représentant de l'homosexualité joyeuse et/ou libérée et inspiré par les réalités socio-communautaires du « village ». Les véritables influences ou prédécesseurs de O'Hara seraient plutôt à rechercher parmi les poètes du temps de l'imagisme, William Carlos Williams en particulier, pour qui les images sont tout : « No Ideas but in Things » et que l'on retrouve chez O'Hara sous la forme « My eyes,

like millions of glassy squares, merely reflect. Everything sees through me » dans « Nocturne, » (CP 225). On pourrait également paraphraser Williams et dire de O'Hara : *No ideas but in other people*. Un autre précurseur en France est le poète/boxeur et aventurier Arthur Cravan et on ne sera pas étonné d'apprendre qu'il est arrivé à O'Hara de recopier dans le livre de Henry Miller *The Time of The Assassins* le passage suivant : « Of what use is the poet unless he attains a new vision of life, unless he is willing to sacrifice his life in attesting the truth and splendor of his vision ?²³ »

En bon critique d'art, Frank O'Hara semble chercher à détacher cette vision de la nature (c'est d'ailleurs pourquoi la sculpture était si peu considérée à l'époque : « Some time around 1960, the painter Ad Reinhardt defined sculpture as something you bump into when you back up to look at a painting²⁴ », emboîtant ainsi le pas à Baudelaire qui la trouvait ennuyeuse car manquant d'unicité de point de vue, et même Léonard de Vinci qui y voyait une trop grande dépendance à la nature car sans elle l'objet sculpture devient invisible ; la chose est alors artificielle²⁵.

Bien sûr la sculpture contemporaine a évolué à partir de cette époque sous l'impulsion d'artistes tels Richard Serra (et son célèbre *credo* : « What you see is what you see » en 1960), Donald Judd, Louise Bourgeois et aujourd'hui Rachel Whiteread ou Damien Hirst. Tous ont en effet remis l'objet sculpture en place et en espace.

Chez Frank O'Hara, il n'y a pas beaucoup de mises en scène ; ses activités menées avec les peintres ne sont jamais des illustrations mais des collaborations qui réunissent le plus souvent trois critères :

1) Elles sont tout d'abord l'aboutissement de conversations et en gardent d'ailleurs des traces formelles. Les plus remarquables de ces inter-actions poétiques et plastiques sont celles qu'O'Hara a contractées avec Michael Goldberg (*Odes* en 1960, *Dear Diary* en 1962) Joe Brainard (*C Comics* et d'autres dans les dernières années de la vie du poète) , mais surtout, d'une part, Larry Rivers (*Stones*

²³ Cité dans GOOCH 141.

²⁴ Jack FLAM « The Road to Minimalism, » *New York Review of Books* (28.03.2002) Vol. XLIX, n° 5.

²⁵ Leonardo da VINCI, « Paragone, » in J. P. Richter (ed.) *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (Londres : Phaidon, 1969) en particulier les sections 36/46.

entre 1957 et 1960) et de l'autre, Norman Bluhm qui a témoigné à propos des séances de travail communes avec Frank O'Hara en 1960 sur une série de 26 « conversations » (dont la plus emblématique est sans doute « Hand »²⁶) dans les termes suivants :

Each one was different. Frank would write something on a sheet of paper while I was in another part of the studio, making a gesture on the paper. It was all instantaneous, like a conversation between friends. Quick and playful.²⁷

Cette dernière série est sans doute la forme la plus aboutie de confrontation, jamais assimilante, entre poésie et expressionnisme abstrait. Dans toutes ces collaborations-conversations, la parole est le moyen de l'affirmation de soi au plan créatif.

2) L'aspect conversationnel se double d'un aspect accidentel. En effet, il y a quelque chose de très nettement pré-romantique dans la poésie de Frank O'Hara qui, il ne faut pas l'oublier, était un lecteur assidu et passionné des écrits de Paul Goodman, auteur d'ouvrages placés sous le signe de la Gestalt theory tels *The Facts of Life*, *Stop Light* et surtout *Growing Up Absurd*. Paul Goodman est également celui qui a écrit dans *The Kenyon Review* en 1951 : « The wisest move for the avant-garde is the present shell-shocked society was to reestablish a community of friends through art. In literary terms this means : to write for them and about them personally²⁸ ». Ces lignes ont une résonance assez troublante au début du troisième millénaire où l'on assiste à une réorganisation des sociétés et des communautés sur un schéma tribal mais elles font également écho à la poésie occasionnelle défendue en son temps par Goethe qui y voyait le terrain le plus universel et le plus fécond pour faire de la poésie qui gagne le cœur et l'âme de tout un chacun.

3) L'accumulation ou plutôt l'amalgame des images plutôt que le recours aux effets langagiers (et en particulier les métaphores) pour combattre la vulgarisation par les mots des perceptions brutes.

Ce bref survol pourrait peut-être par ailleurs réunir les poètes du milieu du siècle soucieux de produire une poésie en action et on les trouve pas qu'à New

²⁶ Un assez grand nombre de ces œuvres sont reproduites dans *IMMF* 61-67.

²⁷ Norman BLUHM, « Twenty Six Things at Once, » *Lingo* 7 (1997) : 11.

York forcément. L'*action poetry* reste encore à définir et plus précisément dans le cadre de la problématique entre poésie abstraite et poésie concrète car elle passe d'abord et avant tout par le problème de l'immédiateté de la représentation, immédiateté existentielle (entre la vie et la création) et linguistique (entre les mots et les choses à représenter).

Selon John Ashbery, « Like Pollock , O'Hara demonstrates that the act of creation and the finished creation are the same²⁹ » et cela porte à faux une définition présentée par théoriciens et poètes eux-mêmes comme une évidence selon laquelle la poésie n'aurait de réalité que dans sa tentative d'auto-définition et par la discipline qu'elle impose à ses propres agents : les mots. Et pourtant, plus on avance dans l'étude de la poésie de Frank O'Hara, plus on s'éloigne d'une définition possible tout en aboutissant plutôt à un constat amusé : Who cares ? Sans être très incorrect, on le voit, Frank O'Hara a donné naissance à une poésie peut-être plus subversive qu'on ne pourrait le penser. D'ailleurs, un autre poète de la vie, tout aussi imbibé que lui, Jack Kerouac, ne lui a-t-il pas lancé un jour, très sérieusement : « O'Hara, you are ruining American poetry³⁰ » alors que lui se contentait de dire à qui voulait l'entendre : « Don't be bored, don't be lazy, don't be trivial and don't be proud. The slightest loss of attention leads to death³¹ »

The Bores

Distraction is their game.
like parrots, they caw forth
the ennui of the last time
that was theirs, and always
will be, empty. Unaware of what
is, or what's moving toward,
with their sharp wings over
their eyes and tongue on palate
and beak on seat, they take each
singular event for someone's
dear convention. Use an eraser

²⁸ GOOCH 187.

²⁹ GOOCH 278.

³⁰ La rencontre poétique entre Beats et la New York School of Poets eut lieu au Living Theater le 2 mars 1959 et a donné lieu à cet échange. Grégory Corso, assez critique parfois sur O'Hara, reconnaissait par ailleurs son talent : « He's sort of chichi sometimes but when he feels something, it's terrific » GOOCH 322 et suivantes.

³¹ Frank O'Hara à propos de la sculpture de David Smith, reproduit in *IMMF* 17.

to take notes for their article.
The difficult is foreign and
the simple vulgar, to them.
They entertain each other.

III. Le personnisme Pop

Frank O'Hara est l'auteur d'un manifeste, *Personism* (CP 498-99), qui est à la fois profond, plein d'auto-dérision et très performatif. Dans ce texte, le poète fait à la fois preuve de provocation et de simulacre et part d'un questionnement assez simple : si je peux téléphoner à quelqu'un pour lui parler, alors pourquoi composer un poème ? On voit que l'ultra individualisme de la poésie de O'Hara s'accompagne des questionnements qu'amène l'avènement de la culture de masse, alors que pointe depuis un moment déjà la figure mélancolique et transparente d'Andy Warhol.

En tant que spectateur privilégié de la scène new-yorkaise, Frank O'Hara n'a pas été très impressionné par les débuts du « mouvement » des nouveaux réalistes mais deux choses le rapprochèrent sans doute de leurs préoccupations : il était tout d'abord très admiratif d'une œuvre isolée, *Stores* (1961), de Claes Oldenburg et le même type de critique accueillait, moqueuse, les œuvres de ces artistes d'un nouveau genre comme les poèmes de l'école de New York. Dans l'état des connaissances actuelles³², rien ne semble venir expliquer de façon déterminante le revirement d'opinion (ou même d'intérêt) de Frank O'Hara sur la production d'Andy Warhol. Il est toutefois certain qu'il commença à trouver chez ce dernier beaucoup d'intérêt dans les deux dernières années de sa vie. Par ailleurs il est difficile de rester aveugle devant le caractère « pop » de certaines collaborations de O'Hara avec des artistes tels Joe Brainard ou Alex Katz (sans compter une amitié personnelle avec Edwin Danby). Un certain nombre de points communs rapprochent les uns et les autres, artistes polymorphes et d'horizons très divers, et pourraient se synthétiser de la manière suivante :

1) Le refus ou la perte de la notion d'auteur au-delà même de la version duchampienne qui consisterait à être celui qui préside aux choix qui se

présentent. On pourra noter également que Francis O'Hara s'est rebaptisé lui-même « Frank » pour des raisons d'euphonie alors qu'il voulait inclure ce nom parmi d'autres dans certains de ses poèmes.

2) La stratégie de « dédifférenciation », terme emprunté à Harold Rosenberg, auteur du livre de référence sur l'expressionnisme abstrait et repris par Bernard Blistène lors de l'exposition consacrée à Warhol à Paris en 1990³³. Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*³⁴, sans doute influencé par l'imagerie de Warhol sans jamais le citer, a développé l'idée selon laquelle reproduire les illusions et les mythes, qui sont l'essence de la société dans laquelle on vit, a pour but de montrer les infimes différences que ces représentations dissimulent. Selon le philosophe, c'est ce qui permet l'expression artistique de la différence. Mais l'enjeu est peut-être moins politique et idéologique que cela. La fonction de la répétition ou du *duplicata* apparaît plutôt comme un sondage de l'impact des signes et des images. Il ne s'agit pas de vulgariser les objets ou les sujets-emblèmes, mais le désir que l'on a d'eux, et donc de leur besoin. Deleuze et Guattari nous ont donné le corps sans organes et le sujet comme un assemblage de connections désirantes, Warhol nous donne la boîte sans ouverture. Ce que produit l'art passif et incorrigé, c'est un objet (d'art, éventuellement) sans mode d'emploi et sans interprétation possible, fut-elle non conclusive.

3) La sensibilité de ces divers artistes s'inscrit dans ce que l'on pourrait décrire comme un nihilisme gai. Un des amis de O'Hara, Kenneth Jay Lane, a résumé l'influence de ce dernier de la manière suivante : « He gave me the sense of nonsense for the rest of my life³⁵ » et bien nombreux sont ceux qui auraient pu partager cette même expérience auprès de Warhol qui a confié : « I was looking for something that was the essence of nothing. The more the meaning goes away and the better and emptier you feel³⁶ ». Mais c'est sans doute Wayne Koestenbaum, auteur d'une récente et très novatrice étude³⁷, qui est le plus définitif sur ce sujet :

³² Gooch, par exemple, aborde la comparaison O'Hara/Warhol (GOOCH, 432 et suivantes) sans vraiment aboutir ou apporter des éléments nouveaux et objectifs.

³³ Bernard BLISTÈNE « Introduction, » *Beaux Arts* (Hors série, 1990) à l'occasion de l'exposition « Andy Warhol » au MNAM, Centre Georges Pompidou (21.06/10.09.90).

³⁴ Gilles DELEUZE *Différence et répétition* (Paris : P.U.F., 1968).

³⁵ GOOCH 170.

³⁶ George PLIMPTON in « He Put the Camp into Campbell's, » *The Observer Review* (27.01.02).

³⁷ Wayne KOESTENBAUM *Andy Warhol* (Londres : Weidenfeld, 2001).

Trauma was the motor of his life, and speech the first wound
<...> He did not understand how grammar unfolded
episodically in linear time. Like the rest of us, he advanced
chronologically from birth to death, meanwhile through
pictures, he schemed to kill, tease and rearrange time.³⁸

On peut lire, dans cette citation, le plasticien-faiseur Warhol face aux
pouvoirs des mots et, dans le même temps, entendre le poète O'Hara face aux
mystères de la peinture. Dans les deux cas, une question béante reste posée : où se
cache l'affect dans ces deux œuvres respectives ?

Spleen

I know so much
about things, I accept
so much, it's like
vomiting. And I am
nourished by the
shabbiness of my
knowing so much
about others and what
they do, and accepting
so much that I hate
as if I didn't know
what it is, to me.
And what it is to
them I know, and hate.

³⁸ KOESTENBAUM 139.

Conclusion

Objets, images, objets-images, images-objets, tout ramène au tournant décisif (quoiqu'encore et toujours si peu analysé) qu'a donné Salvador Dalí au mouvement surréaliste et à la représentation de la réalité de chaque côté de l'Atlantique avant la Seconde Guerre mondiale, avec le début de ce que l'on a appelé la défamiliarisation des objets. Dans ces visées esthétique – donc philosophique – et physiologique, il n'y a plus beaucoup de place pour l'interprétation (et encore moins pour les normatives) ; le résultat est un amalgame des perceptions – d'où peut-être l'actuel renouveau d'intérêt pour ces artistes plus désaxés que « délogés³⁹ », hétérologiques⁴⁰ pour ainsi dire – et une violence stroboscopique des images que leurs œuvres suscitent, facilitant ainsi une certaine transe qui facilite la dilution de soi. C'est peut-être cela, un art passif.

Après tout, le spectacle d'une vache coupée en deux, d'un cadavre cryonisé et déguisé, d'un requin coupé en rondelles ou d'un corps à l'instant des petites morts qui le font jouir ne devraient peut-être pas être interprétés comme une glorification d'êtres morts ou perdus, mais proposé comme l'accommodation sensible d'un organisme privé de vie, autrement dit un objet, et non pas un hymne.

³⁹ Pour reprendre l'expression de George STEINER dans son livre *Extraterritorialité* (Paris : Calmann-Lévy, 2002).

⁴⁰ Au sens que Bataille a donné à ce néologisme reposant sur les lois de « polarisation » entre le pur et l'impur et au carrefour de diverses formes de l'activité humaine qui ne s'homogénéisent pas, qui ne fusionnent pas. George BATAILLE développe son projet d'hétérologie dans les textes suivants : "L'œil pinéal", "La polémique avec A. Breton" et le "Dossier d'hétérologie" in *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard - Pléiade, 1970, tome 2) 24-71 (principalement). Dans tous les cas, l'objet de l'activité se trouve toujours traité comme un corps étranger et c'est à partir de ce *ganz Anderes* que Bataille a mis sur pied une pensée fondée sur le principe selon lequel "la scatologie intellectuelle commande la déjection des éléments assimilables" *op. cit.* 64.

Bibliographie

Les poèmes de Frank O'Hara's poems :

The Collected Poems D. Allen (ed.) Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 1995, 586 p.

De précédentes tentatives d'éditions posthumes des poèmes de Frank O'Hara comprennent *The Collected Poems* (1971/72), *Standing Still and Walking in New York* (1975), *Early Poems* (1977), *Poems Retrieved* (1977).

De son vivant, Frank O'Hara a vu certains de ses poèmes publiés dans des éditions limitées, en particulier :

Meditations in an Emergency New York : Grove Press, 1956.

A City Winter New York : Tibor de Nagy Editions, 1962 with Larry Rivers

Second Avenue New York : Totem Press and Corinth Books, 1960.

Odes New York : Tiber Press, 1960 with Michael Goldberg.

Lunch Poems San Francisco : City Lights Books, 1964.

Love Poems New York : Tibor de Nagy Editions, 1965.

Principaux articles ou ouvrages cités :

Ashbery, John « Frank O'Hara's question, » *Book Week* (Sept. 1966)

Blistène, Bernard « Introduction, » *Beaux Arts* (Hors série, 1990) à l'occasion de l'exposition « Andy Warhol » au MNAM, Centre Georges Pompidou (21.06/10.09.90)

Burn, Gordon « Dances with Sharks, » in *The Observer Review* (7 oct. 2001) à propos de Damien Hirst, et reproduit dans *On the Way To Work* Londres : Faber & Faber, 2002.

Cuming, Laura « Almost Infamous, » *The Observer Review* (14.10.2001) à propos de l'exposition « Andres Serrano » The Curve, Barbican Center (octobre - novembre 2001)

Elledge, Jim *Frank O'Hara : To be True to a City* Ann Arbor : the University of Michigan Press, 1990.

Ferguson, Russell *In Memory of My Feelings : Frank O'Hara and American Art* Berkeley /Los Angeles/Londres : University of California Press, 1999, 160 p. à propos de l'exposition au Museum of Contemporary Art, Los Angeles (11.07-14.11.1999)

Flam, Jack « The Road to Minimalism, » *New York Review of Books* (28.03.2002) Vol. XLIX, n° 5.

Gooch, Brad *City Poet The Life and Times of Frank O'Hara* New York : Alfred Knopf, 1993.

Foster, Hal « Andy Paperbag » *London Review of Books* (21.03.2002).

Koestenbaum, Wayne *Andy Warhol* Londres : Weidenfeld, 2001.

Leddick, David *Intimate Companions : A Triography of Georges Platt Lynes, Paul Cadmus, Lincoln Kirstein and their Circle* New York : Stonewall Inn Editions/St Martin's Press, 2000.

Lehman, David *The Last Avant-Garde : the Making of the New York School of Poets 1948-66* New York : Doubleday , 1998.

Le Sueur, Joe & Berkson, Bill *Homage to Frank O'Hara* Bolinas, Californie : Big Sky, 1978.

Meyer, James *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties* Yale : Y.U.P., 2001.

Perloff, Marjorie *Poet among painters* Chicago : C.U.P., 1977.

Plimpton, George « He Put the Camp into Campbell's, » *The Observer Review* (27.01.02).

Potts, Alex *The Sculptural Imagination : Figurative, Modernist, Minimalist* Yale : Y.U.P., 2002.

Vinci, Leonardo (da) *The Literary Works of Leonardo da Vinci* J. P. Richter (ed.) Londres : Phaidon, 1969, en particulier les sections 36/46 « Paragone, ».

Warhol, Andy *From A to B and Back Again* New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

Wolf, Reva *Andy Warhol : Poetry and Gossip in the 60s* Chicago : The University of Chicago Press, 1977.