

RECOURS ET SECOURS DES CHOSES : LA POÉSIE DE FRANK O'HARA (1926-1966)

OLIVIER BROSSARD
Université Gustave Eiffel

Introduction

1. Dans une lettre de juillet 1955, Frank O'Hara (1926-1966), poète des déambulations urbaines (*Lunch Poems*, 1964), celui que ses amis peintres et écrivains surnommeraient leur « Apollinaire » après son décès précoce, confiait à Fairfield Porter son sentiment d'être très matérialiste dans sa poésie, alors que son ami John Ashbery (1927-2017) réussissait à faire œuvre spirituelle sans tomber dans les travers de l'époque : « I am very materialistic and John is very spiritual, in our work especially. [...] John's work is full of dreams and a kind of moral excellence and kind sentiments. Mine is full of *objects for their own sake*, spleen and ironically intimate observation »¹. Je propose ici d'interroger ce que le poète appelle son « matérialisme », ce recours aux choses et aux objets « en eux-mêmes et pour eux-mêmes » : leur convocation vient au secours de ce que Frank O'Hara appelle la « crise morale de l'écriture », c'est-à-dire l'expression problématique d'une subjectivité malade au lendemain de la Seconde Guerre mondiale². Dans ce contexte, parler des « devenirs de l'objet » en poésie revient à évoquer l'attention que l'on prodigue et la place que l'on offre aux objets, et à considérer le salut (« sake ») qui est le leur en littérature, ainsi que celui qu'ils peuvent procurer à celles et ceux qui s'en remettent à eux.
2. L'idée de spiritualité est problématique pour les jeunes poètes de ce que l'on a appelé « l'école de New York » à la fin des années quarante, alors que s'amorce chez certains de leurs aînés un retour à la religion. Un article de 1948 du critique Chad Walsh, « A Variety of Writers -- and How They Rediscovered God », cite certains des grands poètes de l'époque comme T. S. Eliot ou W. H. Auden (Walsh BR6). Walsh attribue la redécouverte de Dieu au climat de « profonde désillusion » qui règne alors : il n'est plus possible, après les deux guerres mondiales, de croire à la marche inéluctable de la science et du progrès vers une humanité meilleure ; pas plus qu'il n'est possible de continuer à croire à l'utopie communiste de l'Union Soviétique.

1 Frank O'Hara, « Lettre à Fairfield Porter », 7 juillet 1955, *Corr.*, Boîte A. Je souligne.

2 « [...] sometimes I think that *writing a poem is such a moral crisis* I get completely sick of the whole situation » (« Lettre à Fairfield Porter », 7 juillet 1955). Je souligne.

All of these twentieth-century developments have resulted in a profound disillusionment. Utopia fades into the indefinite future. With its postponement, the ancient questions have returned. [...] The authors dealing with religious themes do not provide a blueprint of the new period of history waiting to be born. *What the literature of today does clearly suggest is simply that the present, ultra-materialistic era is drawing to a close.* (« Lettre à Fairfield Porter », 7 juillet 1955. Je souligne)

En choisissant de définir son œuvre par son aspect matérialiste, Frank O'Hara va à contre-courant de l'évolution des mœurs littéraires de son temps. Sans considérer que la terre est un paradis, le poète refuse d'y voir un enfer ou de se lamenter sur son sort. Le choix du matérialisme est avant tout le refus d'avoir recours à toute autre réalité que celle du monde qui se présente au poète.

3. Le poète britannique Stephen Spender évoque à la même époque « le dilemme du poète moderne dans le monde moderne » en insistant sur l'évolution de certains poètes, perdus au sein d'un monde chaotique dont ils ne peuvent plus se faire l'écho sous peine de voir leur œuvre et personne dissoutes par l'incessant afflux d'événements :

[The individual poet ...] finds that unless he has developed *an interior strength of his imagination equal to the exterior force of events* he is in danger of repeatedly having to adapt himself to *a changing external situation*, and with each change *externalizing more and more his own talents*. The crisis has arrived in his development when he must at all costs create his own poetic world or face the disintegration of his own personality by the disruptive forces of the *external world*. (Spender BR4. Je souligne).

L'époque moderne, règne du fragment, est placée sous le signe de la perte et de la disparition de toute signification stable. Selon Spender, des poètes comme T. S. Eliot, Dylan Thomas ou W. H. Auden ont tout d'abord essayé de traduire et d'incorporer les fragments de réalité dans leur poésie. La crise moderne tient, selon lui, à ce que ces poètes, incapables de créer « une attitude spirituelle » qui s'accorde à la réalité matérielle, et de « résoudre [ainsi] les problèmes du matérialisme », se sont concentrés sur l'exploration d'une subjectivité métaphysique (je souligne). Or, selon Spender, en délaissant le monde matériel moderne, les poètes cités ne traitent que « la moitié » du « malaise moderne » (Spender BR4). L'essai de Spender évoque ainsi l'unité perdue d'un monde soumis à des tensions et oppositions qui se recourent, intériorité contre extériorité, poésie contre réalité, spiritualité contre matérialisme. Ce faisant il annonce ce qui sera un point de désaccord entre les jeunes poètes de « l'école de New York » et la génération précédente. John Ashbery, Kenneth Koch, Frank O'Hara et James Schuyler reprochent en effet à leurs aînés de n'évoquer la réalité matérielle que pour mieux en souligner la vacuité ou la soumettre à une transcendance qui ne fait que la nier (Spender BR4).

4. L'extrait de la lettre de Frank O'Hara à Fairfield Porter peut ainsi se comprendre comme une

réaction aux préoccupations esthétiques et philosophiques de son temps. Il ne nie pas la détresse humaine en cette « époque anxieuse » (« The Age of Anxiety » d'Auden) : elle ne justifie pourtant pas à ses yeux le rejet de la réalité et moins encore le recours au divin et à la métaphysique dont Spender fait un symptôme de l'époque et une caractéristique de la poésie de la fin des années quarante³. Pour O'Hara, le traitement de l'angoisse moderne doit passer par une confrontation directe avec les choses, non par une fuite en avant vers des horizons transcendants. Quand il dit que sa poésie est pleine de ce qu'il appelle « objects for their own sake », il invite ainsi à retrouver le chemin des choses pour ne pas céder au ressassement solipsiste du malaise moderne.

« Like has a way of making everything die »⁴ : laisser les choses tranquilles

5. Dans sa lettre à Porter, la distinction qu'opère Frank O'Hara entre matériel et spirituel sert ainsi les besoins de définition de son œuvre : il n'énonce pas seulement une rivalité amicale avec son frère en poésie, John Ashbery, mais il prend soin de distinguer de façon implicite sa poésie de l'esthétique dominante de l'époque telle qu'elle pouvait être exprimée par les adeptes de T. S. Eliot, les poètes du *New Criticism* et les *Confessional poets*. Dans « What Sledgehammer! or W.C. Williams's Been Attacked ! » (1952), O'Hara prend ainsi pour cible la poésie universitaire :

In the University pistols were not shot off
 because they aren't 'clean precise expression,' Ho
 ho ho, kra, chuh, chuh, tssk tssk tssk, tereu.
 [...]
 And there's going to be a wedding! there's going to be a
 We-Know-What-To-Do-In-The-Fall (a Ball!) between
 the Metatheosophists with Italian bedbugs
 swinging from their woolly nipples and The Hudson Review
 (that Organ).

(O'Hara 1996, 80)⁵

3 En 1949, O'Hara compose une série de quinze épitaphes (« Epitaphs »). Le onzième est une référence ironique au livre de W. H. Auden : « The age of anxiety is the best : /now laid in earth means laid to rest. » (*EW* 75). Mais son attitude à l'égard d'Auden a toujours été de profonde révérence pour quelqu'un qu'il estimait et ce, en dépit de leurs divergences.

4 « Dido », *CP* 74.

5 *The Hudson Review*, fondée en 1947 par Frederick Morgan, paraît toujours aujourd'hui. Son esthétique est proche de celle de l'anthologie de Donald Hall, Robert Pack et Louis Simpson.

Être matérialiste dans ce contexte littéraire, c'est choisir de rendre compte de l'immédiate présence des choses « pour ce qu'elles sont » plutôt que de faire ployer l'expérience vécue sous le poids de significations que l'écrivain lui impose après coup. C'est refuser de concevoir le poème comme l'« urne bien ouvragée » de Cleanth Brooks, comme un écrin de langage dont le trésor, longuement travaillé et ciselé, débarrassé des scories de l'histoire, est prêt à briller de tous ses feux⁶. O'Hara reproche à la poésie universitaire des années cinquante non seulement sa spiritualité suspecte (ici représentée par les « métathéosophistes » et leurs « punaises ») mais aussi sa précision et sa pureté frileuses (les pistolets restent muets à l'université). Contre cette esthétique, O'Hara reprend la métaphore du coup de feu dans « Dido » (1951) où il prend les choses pour cible : « [...] 'Like has a way of making everything die.' Should I know that the war is over voluntarily about face and shoot things squarely and in the middle to test the steadiness of my rust-covered hand which has been so dependable of late? » (« Dido », CP 74). Contre une méthode poétique qui soumet les choses aux dangers de la comparaison (« like »), le matérialisme de Frank O'Hara se traduit par la volonté de les « atteindre [...] en plein cœur » : si la conjonction « comme » a le don de tout faire périr, c'est parce qu'elle dénature les objets sur lesquels elle porte.

6. Parler directement des choses, les montrer en et pour ce qu'elles sont, voilà ce à quoi aspire l'artiste des années cinquante et soixante selon John Ashbery : « Today it is possible not to speak in metaphors, whereas in the 1920s such a poet as Eliot couldn't evoke a gasworks without feeling obliged to call the whole history of human thought into play. In today's violent reaction to threadbare intellectualism the artist has brought the gasworks into the house » (Ashbery 82). En réaction à l'écrasement de la « réalité » sous une panoplie de références culturelles chères aux critiques et poètes du *New Criticism*, références qui sont autant de cautions intellectuelles d'un monde objectif souvent jugé trop prosaïque, O'Hara remplit sa poésie d'objets « pour ce qu'ils sont » et non pas pour ce qu'ils peuvent représenter. Les choses comme les mots qui les disent sont en danger, selon le poète, quand ils sont pris dans la lecture et l'analyse du critique. Dans « The Critic », il écrit :

I cannot possibly think of you
other than you are: the assassin

of my orchards. You lurk there
in the shadows, meting out

6 Avec *Understanding Poetry: An Anthology for College Students*, de Cleanth Brooks et de Robert Penn Warren (1938 et 1950), *The Well Wrought Urn* de Brooks (1947) est rapidement devenu un classique du *New Criticism*. Ses enseignements ont été largement diffusés dans les départements de littérature au lendemain de la guerre.

conversation like Eve's first
confusion between penises and

snakes. Oh be droll, be jolly
and be temperate! Do not

frighten me more than you
have to! I must live forever. (CP 48)

Au-delà de la violence de la manipulation critique qui dénature le texte, le poète énonce ici son refus du symbolisme : comme Ève, le critique prend les serpents pour des pénis et les vessies pour des lanternes. Si le poète témoigne tant de réticence à l'égard des symboles, c'est parce qu'ils allient grandiloquence et pédanterie mais surtout parce qu'ils font de l'ombre aux choses et à l'expérience directe du quotidien et de l'ordinaire. Frank O'Hara est conscient d'écrire dans un monde usé par les symboles :

Door of America, mention my fear to the cigars!
dance the ch'Indian and quit the covers;
the cigars owe you for toy-chanting to them,
joke used up, having petty symbols. ("Three Rondels", CP 193)

James Schuyler (1923-1991) fait preuve de la même méfiance à l'égard des symboles qui masquent les choses et empêchent non seulement une expérience mais une écriture directe du réel ; dans « Letter to a Friend: Who is Nancy Daum? », il écrit :

All things are real
no one a symbol:
curtains (shantung
silk)
potted palm, a
bust: flat, with pipe – (Schuyler 125)

Les objets sont ici simplement énumérés dans le décor que plante le poète : des rideaux, un palmier, un buste. On précise la matière des rideaux, on refuse au buste tout volume : il est plat, muni d'une pipe. Rien de plus n'est dit, ni sous-entendu : le poème ne renvoie pas à une dimension qui lui serait supérieure ni à une signification dissimulée. Le poème est la somme des objets qu'il présente et des mots qu'il utilise pour les évoquer. Dans « A Step Away from Them », O'Hara nous fait part d'une promenade en ville pendant sa pause déjeuner :

It's my lunch hour, so I go

for a walk among the hum-colored
 cabs. First, down the sidewalk
 where laborers feed their dirty
 glistening torsos sandwiches
 and Coca-Cola, with yellow helmets
 on. They protect them from falling
 bricks, I guess. (« A Step Away from Them », CP 257)

De même qu'il n'y a rien « derrière » les rideaux de James Schuyler, il n'y a rien « derrière » la scène ici décrite par O'Hara : elle n'a pas d'autre prétention que sa propre présentation. Dans sa poésie, les objets valent en eux-mêmes et pour eux-mêmes, ils ne signifient pas plus que ce que les mots ne disent. Le refus de Frank O'Hara de parler des objets en « évoquant toute l'histoire de la pensée humaine » s'est ironiquement traduit chez les critiques littéraires par le lieu commun selon lequel sa poésie serait lisse et n'offrirait aucune aspérité, ni aucune prise à l'analyse textuelle.

7. Pourtant la présence têtue des choses dans la poésie d'O'Hara donne à voir et à penser :

Everywhere there were arches but we only looked,
 everywhere there were dead rabbits at which we smiled, and
 everywhere things seemed to be turning but not signalling.
 (« Poem [He sighted her at the moment of recall] », CP 154).

Comme un enfant, le poète (et par conséquent, le lecteur, sollicité par la première personne du pluriel « we ») a le droit de regarder sans avoir celui de toucher. Il n'y a aucun contact entre « nous » et les « lapins morts » si ce n'est un sourire lointain. Dans ce contexte, les choses, auxquelles le poète applique une métaphore automobile, se mettent à tourner sans allumer leur clignotant. Jouant sur la polysémie du verbe « to signal », le poète refuse ici aux choses le statut de signes qui renverraient à un ailleurs du poème dont elles tireraient leur signification. Dans la poésie de Frank O'Hara les choses ne préviennent pas, elles arrivent : elles sont « just what it is and just what happens » (« Joe's Jacket », CP 330). Elles n'ont pas besoin de s'expliquer ni d'expliquer leur présence, il leur suffit d'être là, dans le poème.

8. Dans ce contexte, l'idée même d'interprétation semble difficile sinon impossible ; de *Some Trees*, le premier livre de son ami John Ashbery, Frank O'Hara écrit : « [John Ashbery] attempts to look deeply into the actual matter of natural events, rather it seems, than risk an interpretation which might only be a comfortable means of looking away » (« Rare Modern », SS 76). Le symbole et son cortège d'interprétations détournent ainsi le poète des exigences propres de la réalité dont il traite. Il est révélateur que Frank O'Hara utilise ici le nom « matière » et l'adjectif « naturel » qu'il met du côté de la réalité pour les opposer à l'idée d'interprétation, synonyme d'un poème devenu simple

prétexte à une explication de texte. L'interprétation est un confort, le symbole permet de traiter de l'expérience avec des gants, précaution à laquelle le poète répugne.

9. Ce refus de soumettre les choses à un régime symbolique pourrait, au prime abord, sembler contradictoire avec le poème « Joe's Jacket » dans lequel la veste de l'ami Joe semble devenir un symbole pour le poète qui l'emprunte. Or c'est précisément ce contre quoi il se défend dans les derniers vers du poème :

I borrow Joe's seersucker jacket though he is still asleep I start out
 when I last borrowed it I was leaving there it was on my Spanish plaza back
 and hid my shoulders from San Marco's pigeons was jostled on the Kurfürstendamm
 and sat opposite Ashes in an enormous leather chair in the Continental
 it is all enormity and life *it has protected me and kept me here on*
 many occasions as a symbol does when the heart is full and risks no speech
 a precaution I loathe as the pheasant loathes the season and is preserved
 it will not be need, it will be just what it is and just what happens.

(« Joe's Jacket », CP 330. Je souligne)

En comparant l'utilité de la veste à celle d'un symbole, le poète fait subir à ce dernier son propre traitement : il prend le symbole comme symbole, de façon à en exposer les effets pervers. La veste est un habit qui protège du monde extérieur en coupant la personne de tout contact direct avec les choses. Comme la veste, le symbole est un élément conservateur, qui protège et maintient : « [the jacket] kept me here on many occasions as a symbol does when the heart is full and risks no speech » (« Joe's Jacket », CP 330). Le poète accuse le symbole de court-circuiter la parole parce qu'il concentre et résume diverses significations. Confortable, il permet de dire et de faire passer un message sans avoir réellement à parler. Il représente la mort de la parole poétique car il offre un faisceau de significations toujours déjà prêtes, adaptables à toutes situations. Il met ainsi fin au risque que constitue la prise de parole poétique, « when the heart is full and risks no speech », risque d'une expression qui s'oppose à la fermeture et à l'enfermement sur soi. La veste prend des proportions inquiétantes à la fin du poème, « it is all enormity and life », comme si elle pouvait phagocyter le sujet. Le poète ne nie pas l'hostilité du monde, comme le sous-entend la comparaison avec le faisan et la saison de la chasse. Il indique simplement que la protection offerte par la veste implique un degré de séparation de la réalité : l'expérience en est ainsi moins riche. Le poète finit par retourner la veste de son ami pour l'abandonner au profit de ce qui ne peut lui arriver que s'il se présente au monde sans la protection des symboles. Ainsi, quand ils ne sont pas remis en question, ces derniers ne peuvent que mener à l'ennui le plus profond et au figement de toute signification.

De l'œuvre du peintre Jasper Johns Frank O'Hara écrit :

[Jasper Johns] has the experience, which may or may not be unfortunate for him, of seeing his paintings greeted with delight because the images are recognizable when they are filled with pain. At least that is one way of feeling them: one may say that the meticulously and sensually painted rituals of imagery express a profound boredom, in the Baudelairean sense, *with the symbols of an over-symbolic society*, as Oedipus unconsciously exposed the errors of a familial sentimentality based on disgust. (AC 9. Je souligne)

Quand Frank O'Hara écrit ainsi que sa poésie est remplie d'« objects for their own sake », il réagit lui aussi à une société, une époque et une littérature saturées de symboles et d'allégories.

Les choses, le vide et la mort

10. Le refus conjoint d'une poésie intellectualisante et d'un renouveau spirituel et métaphysique se traduit chez O'Hara par le fantasme d'un contact direct avec les choses. Mû par la crainte de voir ces dernières disparaître et laisser place au vide, il s'adresse à elles ou leur donne la parole. En l'absence d'une présence divine qui garantirait l'existence et la survie du monde, seul le poète peut animer les choses par la parole poétique. Il se fait démiurge, ce qui fait dire à David Lehman qu'il y a chez O'Hara une spiritualité fondée sur un rapport intime aux choses :

O'Hara's cult of the artist is a Romantic notion taken to an extreme: the idea that the most crucial element in a poem is [...] *the figure of the poet as creator*, who has made a "monumental and agonizing" effort to achieve spiritual grace. [...] It is "not surprising," O'Hara wrote grandly, "that faced with universal destruction, as we are told, our art should at last speak with unimpeded force and unveiled honesty to a future which well may be nonexistent." *Spiritual grace meant that one could embrace the material world [...]*. (Lehman 306. Je souligne)

Le rapport du sujet lyrique au monde matériel est toujours comme assombri par la possibilité d'un anéantissement général. Dans « Les Étiquettes Jaunes », s'adressant à une feuille ramassée sur le trottoir, O'Hara s'émerveille de sa taille :

I picked up a leaf
today from the sidewalk.
This seems childish.

Leaf! you are so big!
How can you change your
color, then just fall!

As if there were no
such thing as integrity! (CP 21)

Le poème peut paraître enfantin en effet, et la surprise du poète feinte ou faussement naïve. L'exclamation « As if there were no /such thing as integrity » est l'expression de l'angoisse face à la désintégration de toutes choses. Le poème est l'espace au sein duquel il est permis de donner une vie à des choses inanimées en leur attribuant un pronom (« you ») et en ne réservant le terme de « thing » qu'au concept abstrait d'« intégrité ».

You are too relaxed
to answer me. I am
too frightened to insist.

Leaf! don't be neurotic
like the small chameleon. (CP 21)

Le dialogue n'a pas lieu entre la feuille et le poète, car celle-ci est trop « détendue » pour répondre à son interlocuteur. Le calme de la feuille semble inversement proportionnel à la peur qui transparaît dans l'appel final : quand le sujet implore la feuille de ne pas être « névrosée », il met en évidence un trouble psychique dont on peut se demander s'il n'en souffre pas lui-même. La névrose se définit comme la conscience de la nature morbide de ses propres symptômes (Le Grand Robert de la langue française) : le sujet lyrique devient la conscience de la matière et pressent ainsi sa future disparition. Chez O'Hara, le rapport aux choses est un rapport morbide : le poète a toujours peur de « manquer », de les voir « partir » et de se retrouver seul.

11. Les poèmes qui chantent et exaltent les objets ne sont ainsi pas exempts de sombres arrières-pensées. Dans « Today », O'Hara écrit :

Oh! kangaroos, sequins, chocolate sodas!
You really are beautiful! Pearls,
harmonicas, jujubes, aspirins! all
the stuff they've always talked about

still makes a poem a surprise!
These things are with us every day
even on beachheads and biers. They
do have meaning. They're strong as rocks. (CP 15)

Ce poème de jeunesse, souvent cité pour illustrer le style néo-surréaliste de Frank O'Hara, est plus complexe qu'une célébration enthousiaste des objets. Dans cette profession de foi matérialiste, les quatre exclamations s'achoppent au spectre de la guerre et de la mort aux sixième et septième vers. Pour le poète Ron Padgett, les « bières » et les « têtes de pont » sont des références à la Seconde

Guerre mondiale⁷. Ces choses, familièrement résumées par l'expression « all /the stuff », accompagnent les humains dans leurs expériences les plus difficiles. On a de nouveau l'impression que le sujet veut croire au pouvoir des objets dont « les hommes ont toujours parlé », comme s'il essayait de se convaincre en insistant sur leur signification et sur leur solidité : « They /do have meanings. They're strong as rocks ». Mais cette affirmation ne parvient pas à dissiper l'arrière-goût amer de la mort à la fin du poème.

12. Dans « Snapshot for Boris Pasternak » (1952), la première section présente le résumé d'une vie sur laquelle pèse la menace du vide. Dans la deuxième section, le poète passe en revue certains épisodes de son passé. Le souvenir d'une enfance malheureuse fait alors place à un amour immodéré des choses les plus insignifiantes, des objets les plus communs :

At school in the city my heart fell
for five & ten cent stores, their goldfish,
candy, scolding women, orange scarves and
swinging doors.

Être matérialiste pour Frank O'Hara, c'est ainsi soumettre les choses les plus simples à une « inflation sentimentale »⁸. À ses débuts, le poète américain emprunte des objets à Marcel Duchamp dans « Homage to Rrose Sélavy »⁹ et quelques accessoires et articles de contrefaçon à *l'Opéra de quat'sous* de Kurt Weill et Bertolt Brecht dans « The Three-Penny Opera »¹⁰. C'est une esthétique que les détracteurs d'O'Hara ont condamnée comme étant superficielle et sans intérêt, sans voir que la célébration des « objects for their own sake » est l'envers d'une conception sombre, et parfois désespérée, de l'existence. Dans un article publié en 1947, Simone de Beauvoir tient sur l'Amérique des propos auxquels les vers que nous venons de citer semblent faire écho :

[...] I found much poetry in the drug stores and the ten-cent stores; the abundance and variety of the industrial products displayed all pointed to a magnificent and immediate taste for the transformation of mere things into instruments adapted to human purposes. (De Beauvoir SM13)

- 7 « Entretien personnel avec Ron Padgett », Paris, juin 2004.
- 8 « Inflation sentimentale » est le titre d'une section des *Poésies documentaires complètes* de Pierre Mac Orlan écrites entre 1919 et 1925. (Mac Orlan 21-42)
- 9 « Towards you like amphibious airplanes /peacocks and pigeons seem to scoot! // [...] every time you sit down during the day /someone drops a bunch of rubies in your lap. /When I see you in a drugstore or bar I /gape as if you were a champagne fountain / [...] /Listen, you are really too beautiful to be true /you egg-beater [...] » (CP 10). Ce poème a été composé en citant les œuvres de Marcel Duchamp. L'esthétique de ce poème est typique de ce que John Ashbery a appelé « Frank's 'French Zen' period » ou son « home-grown Surrealism » (J. Ashbery, « Introduction », CP ix-x).
- 10 « I think a lot about /the Peachums: Polly /and all the rest are /free and fair. Her jewels /have price tags in case /they want to change /hands, and here pets /are carnivorous. [...] Why, /when Mackie speaks we /only know what he means /occasionally. His sentence /is an image of the times. /You'd have seen all of us /masquerading. Chipper; but /not so well arranged. Air- /ing old poodles and pre-war /furs in narrow shoes /with rhinestone bows. [...] » (CP 32-33).

Plus loin dans son analyse, elle souligne les effets pervers du mode de production américain, décelant sous cette profusion d'objets un arrière-goût de mort :

One really does not have to say this to the American, who knows it only too well. He works in the provisional. He does not hope, like the artisan of other times, to confer an eternal value on the object he fashions: he is not concerned with quality, for such a concern implies not the measurement of time but the confident surrender to it; the American wants only to 'get on' with his work so that the result be not out of date before completion.

And this is why *one soon discovers a flavor of death in this American existence* which had seemed at first so joyous and exuberant: the present is already infected with death. Nobody rests in it (SM13).¹¹

Bien que cette analyse, à certains égards caricaturale, trahisse certains préjugés européens à l'égard des Américains, elle n'est pas complètement fautive en ce qui concerne le désir de mouvement que l'on retrouve dans l'œuvre de Frank O'Hara. La philosophe fait de ce goût de mort qui la saisit une conséquence du modèle économique américain : c'est parce que les Américains produisent beaucoup et trop rapidement que la notion de durée vient elle-même à disparaître. La perspective de Frank O'Hara est tout autre : c'est précisément parce qu'il a un « avant-goût » de mort que le poète se lance dans l'exaltation des choses.

13. Dans le poème « A Homage » (1951), O'Hara montre qu'il est conscient du peu de valeur du monde qui est le sien : il a néanmoins le courage de l'accepter tel quel. Cette acceptation d'un monde « sans qualité » n'entache en rien le désir d'admirer les choses, d'aimer la lumière des néons au même titre que la simple présence d'une feuille. La souffrance doit être transformée en admiration, en plaisir d'être parmi les choses de ce monde :

It's a brave thing
to know the cheapness of
the world

and suffer in music
still
admiring a thing you know
or two
Erik Satie
give me some strength

¹¹ Le poème « Rhapsody » de Frank O'Hara se conclut aussi sur l'étrange « goût de mort de cette existence américaine » quand le poète écrit : « [...] lying in a hammock on St. Mark's Place sorting my poems /in the rancid nourishment of his mountainous island /they are coming and we holy ones must go /is Tibet historically a part of China? as I historically /belong to the enormous bliss of American death » (CP 326).

laughing at tinsel
to love neon
and not see bandages when

fresh
rainy
lovely

there is a leaf
right in front of my nose
and the sun has suddenly

miracle
become willing to enliven
my wet eyes

oh Erik Satie
our man (*CP 50*)

Les objets dont le poète peuple ses poèmes n'ont pas la qualité éternelle recherchée par l'artisan d'antan. Les quelques choses mentionnées ici sont soit artificielles (le clinquant et le néon) soit périssables (la feuille éphémère). Ces choses sont « cheap » : elles n'ont aucune valeur ou bien elles nous sont tellement familières que leur présence dans un poème peut paraître incongrue. Le courage pour O'Hara consiste à accepter souffrance et médiocrité et, grâce à la musique de Satie, à conserver sa faculté d'émerveillement devant les choses les plus insignifiantes. Le rapport aux choses et la question de leur valeur est une affaire de décision personnelle : les choses n'ont d'autre valeur que celle que l'on veut bien leur prêter. Et même si l'on reconnaît que le monde est « cheap », il reste à l'être humain cette faculté d'en décider autrement.

14. Le sujet lyrique s'affirme dans ce poème en persistant à vouloir « admirer une chose ou deux ». Il prend sur lui de donner de la valeur aux choses. Le rapport de l'être au monde, sa survie, passe chez Frank O'Hara par un processus d'admiration et d'émerveillement. Le poète ne s'appesantit pas ici sur le constat de la médiocrité du monde ; la présence des choses lui permet bien au contraire de sortir d'une souffrance dans laquelle il pourrait se complaire : « Where Lowell was animated by the impulse to preach and to mourn, O'Hara understood that poetry was meant to praise the things of the world that reward one's regard » (Lehman 348). C'est peut-être aux « vieux

sequins et vieilles cuirasses » du compositeur que le poète pense, à ces choses qui n'ont plus cours ni valeur mais qui sont toujours capables de retrouver un peu d'éclat pour celui qui sait les regarder¹². L'exclamation lyrique finale « oh Erik Satie /our man » ne comporte pas de point d'exclamation : tout se passe comme si l'envolée lyrique de la fin du poème était elle-même une exclamation « cheap », une exclamation discrète et mineure qui correspond mieux au monde dont elle est issue et qu'elle vient relever.

15. Le courage d'accepter la médiocrité du monde sans pour autant cesser de l'admirer rappelle les propos tenus par Kenneth Koch au sujet des auteurs dont l'influence a été libératrice lorsqu'il a commencé à écrire :

I was very grateful to William Carlos Williams because he seemed happy so much of the time. And to the French poet Saint-John Perse, because he looked at the waves rolling in over the ocean and he saw blue enchantresses, kings, mountains, decades – it was wonderful. So many poets have the courage to look into the abyss, but Perse had the courage to look into happiness. (Koch cité dans Lehman 39-40)

Pour O'Hara, le choix des choses et du monde témoigne du même courage qui consiste à détourner son regard de l'abîme pour regarder le bonheur en face. Il ne nie en rien la souffrance humaine ; sa poésie est un refus persistant de s'appesantir sur le malheur ou la douleur, ce qui ne ferait qu'en accroître l'intensité. Le recours aux choses est donc un moyen d'échapper à la tentation de pleurer sur son sort.

Le sujet lyrique défiguré par les objets

16. La question que pose O'Hara dans son œuvre n'est pas celle de savoir si l'objet en soi peut être connu, problème plus philosophique que poétique ; il s'intéresse plutôt aux relations établies entre le sujet lyrique et le monde matériel. Parler des objets « pour ce qu'ils sont » correspond à deux souhaits liés l'un à l'autre. Il convient d'une part de déplacer la faculté de la sensibilité traditionnellement accordée au sujet sur le terrain des objets. Il s'agit d'autre part de leur éviter de tomber sous l'emprise absolue de la subjectivité afin de leur éviter d'être réduits à des faire-valoir ou à des symboles. Le recours à l'objet se fait à la fois contre la conception d'une subjectivité confessionnelle qui se répand dans le poème et pour un sujet lyrique qui se définisse dans un dialogue tendu avec les choses. Les « objects for their own sake » correspondent donc à un moment de l'œuvre de Frank O'Hara où la subjectivité est problématique : le poète dé-figure le sujet en

12 « Vieux sequins et vieilles cuirasses » est une pièce pour piano composée par Satie en 1913.

l'effaçant, en le destituant de certaines de ses facultés au profit du « monde inanimé ».

17. Dans « A Slow Poem » (1951), ce sont les objets qui occupent le terrain, ne laissant au sujet lyrique que l'incipit et la conclusion du poème.

I wonder if you can die of
sadness What a way to go

A split-leaved plant bulges
out of the gloomy fireplace

and the three wide windows
are embarrassed by darkness

A few objects project themselves
into a sinister scatter, just

a corkscrew a can opener
a pen knife but all lethal

And my books and pictures
yearn toward me mentally as if

they were toys or games while
I stare at this green ceiling

And whine helplessly of
sadness What a way to go (PR 7)

Le poème est une réponse à la question existentielle de savoir si l'on peut mourir de chagrin. On retrouve ici la douleur et la tristesse propres à l'après-guerre ; le refrain « what a way to go » permet de mesurer l'ironie que le poète réserve à l'épanchement du premier vers. Les objets envahissent rapidement la place suite à la disparition programmée du sujet lyrique qui passe de « I » à « you » à la structure impersonnelle « What a way to go » d'où tout pronom a disparu. Dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Poétiques de l'objet*, François Rouget et John Stout insistent sur la capitulation du sujet ; il s'abandonne et abandonne le terrain du poème à la présence du ou des objets qui s'imposent à lui :

Pour définir la poésie lyrique en tant que genre, on fait le plus souvent appel à la notion de *sujet*. Ainsi, la poésie

Would it be merely trying to get
warm and true,
 as it seems one
does while dancing,
 or would this be
an invitation from the inanimate
world our bones,
 trying not to ache
with foreboding, seemed to warn us of
in early childhood?

then, unenlightened by desire and
satisfied by very real dreams, we
were able briefly,
 as from a window,
to look bravely upon the baroque will
of objects,
 not knowing, in our clever
smile,
 who really felt the cold. (PR 9)

Ce poème fait de la mort le point d'articulation entre le monde objectif ici représenté par l'arbre et sa danse, le « monde /inanimé », et un sujet qui, caché derrière un premier impératif, prend ensuite la forme d'un « nous » général. En s'ouvrant sur l'invitation « Suppose that the grey tree [...] began to waltz », le poème est placé sous le signe de la fiction. À aucun moment le poète ne cherche à sortir de cet univers fictif : le poème est au contraire l'examen des conséquences de l'hypothèse de départ. Brillant par une certaine indifférence au monde (« something we /are deaf to », « unenlightened by desire ») la première personne du pluriel est contrainte de spéculer sur l'activité imaginée de l'arbre, qui semble doué de sensibilité. C'est la question même de la sensibilité qui se pose ici : à la danse de l'arbre sont assignées deux causes possibles, soit une trop grande sensibilité au froid, soit la volonté de transmettre une invitation aux humains pour qu'ils rejoignent « le monde /inanimé ». Le sujet lyrique exprime paradoxalement son inquiétude à l'idée d'un passage à « l'inanimé » en réprimant sa sensibilité (« our bones, /trying not to ache /with foreboding »). La rencontre entre « l'humain » et « l'inanimé » est pourtant mise en scène au milieu du poème à la faveur d'une syntaxe torturée et de quelques enjambements qui mettent bout à bout les os et le

« monde /inanimé ». C'est à ce dernier que la première personne du pluriel cède la place à la fin du poème lorsqu'elle rassemble son courage pour brièvement « regarder la volonté baroque /des objets ». Son « sourire intelligent » ne lui permettra pas de connaître la réponse à la dernière question : qui a vraiment ressenti la morsure du froid ?

19. Cette indécision finale pourrait faire croire que le sujet lyrique et les objets du monde inanimé ne sont plus dissociables. L'impossibilité de déterminer le siège de la sensibilité au dernier vers en fait une faculté qui flotte entre le sujet et l'objet. Le poème est cet espace onirique dans lequel leur relation se tend et se détend. L'interrogative indirecte du dernier vers ne laisse la place à aucune affirmation mais à une absence, seule forme de partage possible : le « who » est une ouverture au sein du poème, une béance qu'il reste à remplir. Seul demeure un sentiment morbide de froid. Dans ce poème, le sujet lyrique est destitué des facultés qui sont traditionnellement les siennes : le jugement et la sensibilité. La première ne lui est d'aucun secours, la seconde lui est empruntée par les objets qui ne la lui rendent que pour lui souffler le froid et lui donner un avant-goût de la mort. Tout se passe comme s'il était aboli dans le spectacle des objets que donne le poème. Cette disparition est proche de ce que Jean-Michel Maulpoix appelle le dégagement du subjectif quand il parle de la refonte des relations entre l'être et le monde dans l'œuvre de Flaubert et Baudelaire :

Flaubert formule très précisément l'ambition suprême de l'écrivain moderne qui est de se dégager du subjectif, et de se libérer de tout modèle, pour reconstruire intégralement le monde dans l'ordre du langage. Charles Baudelaire le rejoint, lorsqu'il affirme que l'art pur consiste dans la création d'une 'magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même...' La parole poétique est ainsi reconnue comme un lieu autonome qui développe selon l'ordre propre au langage le *dialogue déchirant du sujet et de l'objet* dont les voix se disputent et se confondent dans le poème. La notion d'imitation n'a plus lieu d'être, dès lors qu'est dépassée *l'opposition naïve du sujet et de l'objet*. (Maulpoix 74-75. Je souligne)

Jean-Michel Maulpoix poursuit en prenant l'exemple de Mallarmé comme aboutissement de ce retrait du sujet et de l'objet dans une « double disparition : celle de l'objet, et celle, élocutoire, du poète » (Maulpoix 75). C'est cette double disparition qui est mise en scène à la fin de « Poem [Suppose that grey tree, so nude] » quand ne subsiste que l'expression d'un sentiment orphelin.

20. Si les objets dans la poésie de Frank O'Hara permettent au poète de « se dégager du subjectif », c'est que la subjectivité et la sensibilité lui paraissent problématiques. O'Hara se tourne vers les objets comme interlocuteurs privilégiés d'un sujet qui ne sait plus comment se présenter. Ils le délivrent de l'obligation de s'exprimer et parlent pour lui. Ils le cantonnent alors dans le rôle de spectateur, et lui offrent un reflet tout en le repoussant ; ils le défigurent et le dédoublent :

I observe a heart tangled in the lines of my verse, as
in those surrealist paintings where an object wails of
intended magnificence. (« A Camera », CP 35)

La mise à distance du cœur est présente dès le verbe « observer » qui a le même préfixe latin « ob », (« en face, à l'encontre... »), que le mot « objet ». Le cœur pris dans les vers du poème est comparé à l'objet des toiles surréalistes, vecteur de l'expression. Au début de l'œuvre d'O'Hara le sujet est moins figuré dans le poème comme un personnage développé, comme un je ayant un « contenu » défini, qu'il n'est un point qui se constitue dans une relation dynamique à l'objet. Le sujet lyrique ne s'approprie pas les choses, il ne peut que les observer, regarder leur mouvement constituer l'intérieur du poème. Le nouvel intérieur que fabrique le poète est celui dont elles prennent possession.

21. O'Hara modifie le portrait du poète en funambule avançant sur un fil suspendu au-dessus de la terre : « Celui qui écrit en vers danse sur la corde. Il marche, sourit, salue, et ceci n'a rien d'extraordinaire jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que cet homme si simple et si aisé fait tout cela sur un fil de la grosseur d'un doigt » (Valéry 224). Chez O'Hara, ce n'est plus le poète qui marche et danse au-dessus du monde, c'est le monde des objets lui-même qui danse sur une corde liant ses yeux :

When the world has walked the tightrope that ties up our eyes
when the world has stretched the rubber skin of sleep
when the world is just a cluttered box for your cluttered box
and charges through the cream of your smiling entrails
like a Pope
sounding box of tomorrow champion box alarm
at the call of mystics and pilots
box raining sadly over Sicily and over the bars
and the weekly tooth brush (« Easter », CP 98)

Le monde, « boîte encombrée pour [notre] boîte encombrée », remet ici le sujet à sa place : la corde sur laquelle s'avance le monde est celle qui « bande nos yeux » ; notre intérieur dont nous nous faisons une si haute idée, n'est qu'un « fatras » au sein de l'immense « fatras » du monde. Ce n'est plus le sujet qui analyse et dissèque le monde et l'objet, c'est le monde qui nous transperce puisque nous lui sommes co-substantiels, notre intérieur n'étant qu'une petite pièce au sein d'un ensemble plus vaste.

22. Dans les poèmes de la première période de Frank O'Hara, l'intimité s'entoure et s'embarrasse

ainsi d'objets divers. C'est peut-être cet encombrement que les critiques ont regretté et qu'ils ont stigmatisé comme étant la marque d'un style surréaliste mal digéré. Certains de ces critiques n'ont pas eu à leur disposition l'ensemble des *Collected Poems*, qui, publiés de façon posthume en 1971, permettent de voir l'évolution de l'œuvre d'O'Hara et le rôle salutaire qu'y jouent les objets. S'ils sont tellement présents dans les premières années de son œuvre, c'est qu'ils correspondent aux recherches d'une subjectivité purgée des tentations de la spiritualité, de la grandiloquence morale et de la complaisance à l'égard de soi.

Conclusion : vers un nouvel intérieur

23. Dans la première partie de son œuvre (jusqu'au milieu des années cinquante essentiellement), Frank O'Hara se sert des objets comme d'un rempart contre la propension du cœur à se répandre, contre la tentation d'une effusion trop facile ; ils deviennent la « balustrade » du cœur :

Butter. Lotion. Cries. A glass of ice. Aldebaran and Mizar,
 a guitar of toothpaste tubes and fingernails, trembling spear.
 Balustrade, tensile, enclosing the surging waters of my heart
 in a laughing collapse where the natives tint urine their hair:
 trolley cars find cat-eyes in New Guinea where Mozart died,
 on the beach fraught with emotion and rotting elephants,
 that elephant of a smile which lingers when I lean over and throw.

(« Second Avenue », *CP* 149-150)

Le monde des objets ici énumérés sert de contrefort à un cœur en pleine ébullition : l'« inflation cardiaque » finit par s'affaïsser et l'émotion elle-même s'échoue sur une plage qu'elle partage avec de prosaïques « éléphants en décomposition ». Dans le dernier vers de cette section de « Second Avenue » (1953), le sujet « se penche » comme s'il était à une fenêtre et « jette » sans que l'on sache exactement ce qu'il envoie. Le verbe « throw » est ici utilisé de façon intransitive, comme si le sujet était dépourvu d'un objet sur lequel il pouvait agir. Comme dans « Poem [Suppose that grey tree, so nude] », le sujet ne peut qu'observer les choses depuis une fenêtre et regarder « la volonté baroque /des objets »¹³. Le poème semble en effet soumis à leur présence encombrante qui prend des tours imprévisibles : la rationalité de la subjectivité capitule face aux étranges trajectoires des choses. Qu'à cela ne tienne, ces dernières s'affirment et parlent pour le poète, elles écrivent le poème de leurs arabesques.

13 « the baroque will /of objects », « Poem [Suppose that the grey tree, so nude] », *PR* 9.

24. « Interior (With Jane) » (1951) est sans doute l'un des poèmes qui met en scène le plus clairement « le dialogue déchirant du sujet et de l'objet » (Maulpoix 74-75).

The eagerness of objects to
be what we are afraid to do

cannot help but move us Is
this willingness to be a motive

in us what we reject? The
really stupid things, I mean

a can of coffee, a 35 ¢ ear
ring, a handful of hair, what

do these things do to us? We
come into the room, the windows

are empty, the sun is weak
and slippery on the ice And a

sob comes, simply because it is
coldest of the things we know (CP 55)¹⁴

Le titre du poème est une triple référence à la notion abstraite d'intérieur en opposition à celle d'extérieur, à la notion concrète d'un intérieur domestique et enfin à l'intérieur tel qu'il peut être représenté en peinture. Dépossédé du verbe être dans la première strophe, le poète laisse aux objets le soin de prendre le relais du « faire » : « what /do these things do to us? ». Peut-être est-ce là le signe que le poétique est pris en charge par les choses (*poein* en Grec signifie fabriquer). Ce sont les choses qui sont et font face à la timidité et à la fragilité du sujet « nous ». Ce sont les objets qui, doués de volonté et d'enthousiasme, sont la source de tout mouvement, motif (« a motive ») et émotion (« cannot help but move us »). Le sujet est donc confronté dans ce poème à l'indépendance et à l'action des objets qui peuvent sembler problématiques : « Is /this willingness to be a motive /in us what we reject? ». C'est l'indépendance même du « nous » qui est ici menacée par l'envahissement des choses ; il est d'autant plus insidieux que l'on passe de « objects » à « things » : la distance inscrite dans l'étymologie du premier mot disparaît. La racine latine

14 Jane, le nom du titre, est celui de l'amie de Frank O'Hara, la peintre Jane Freilicher.

« jactare » réapparaît dans le verbe « reject » qui, assorti du mode interrogatif, met en scène la tension entre l'objet et le sujet.

On pourrait dire que l'objet – *ob-jectum* est posé dans le monde, radicalement étranger à la conscience et à la perception que peut en avoir l'homme, qui ne le « comprend » pas en soi, et que le sujet – *sub-jectum* – est l'objet lorsqu'il tombe sous les sens, appréhendé, par le jugement qui tente de l'assimiler, par la fantaisie (l'imagination) qui ne saurait avoir des objets du monde une connaissance qu'on dira précisément objective. (Mathieu-Castellani 21-22)

Dans son livre *Poets of Reality*, J. Hillis Miller analyse les œuvres de Joseph Conrad, W. B. Yeats, T. S. Eliot, Wallace Stevens et William Carlos Williams. Dans le premier chapitre, « The Poetry of Reality », il reprend l'expression de Stevens, « être pieds nus dans la réalité » :

To walk barefoot into reality means *abandoning the independence of the ego*. Instead of making everything an object for the self, the mind must efface itself before reality, or plunge into the density of an exterior world, dispersing itself in a milieu which exceeds it and *which it has not made*. The effacement of the ego before reality means abandoning the will to power over things. [...] Only through an abnegation of the will can objects begin to manifest themselves *as they are*, in the *integrity* of their presence. When man is willing to let things be then they appear in a space which is no longer that of an objective world opposed to the mind. [...] *This new space is the realm of the twentieth-century poem*. It is a space in which things, the mind, and words coincide in closest intimacy. (Stevens 423, cité dans Hillis Miller 8. Je souligne)

Dans le poème d'O'Hara, il y a bien eu transfert de volonté du sujet aux objets désormais doués d'intention, cette « volonté d'être un motif /en nous ». Ce n'est plus l'objet qui est rejeté mais le sujet : « nous » se retrouve déplacé au début du cinquième vers. On peut se demander si le poème va devenir cet « espace dans lequel les choses, l'esprit et les mots coïncident dans l'intimité la plus parfaite ».

25. Dans « Interior (With Jane) », ce n'est pas tant l'esprit qui se disperse dans les choses que ces dernières qui étendent leur emprise. Si l'on isole le sixième vers, « really stupid things, I mean », et si l'on décide de le lire indépendamment du reste du poème, on prend conscience de la coïncidence ironique des « choses les plus bêtes » et de la prise de parole du sujet (« I mean »). En continuant la lecture, on s'aperçoit que cette prise de parole sert de transition pour introduire des exemples : « a can of coffee, a 35 ¢ ear /ring, a handful of hair ». Le poète ne « veut rien dire », sa parole est prise dans le flux des choses en dehors desquelles il ne peut y avoir de signification. Ces dernières s'approchent progressivement du corps, ce qui ne fait que renforcer l'espoir de leur assimilation : on a tout d'abord une boîte de conserve, puis une boucle d'oreille qui souligne d'autant mieux son attachement au corps que le mot « earring » court sur deux vers, séparant l'oreille de la boucle, et

enfin quelques cheveux dont la quantité, « a handful », ne fait qu'exprimer un lien physique supplémentaire. Il semble donc que des objets appartenant à un intérieur domestique et matériel, l'on passe à un intérieur corporel et personnel. Il ne s'est pourtant produit aucune assimilation, bien au contraire : la séquence des « really stupid things » montre bien ce que nous font ces choses, pour répondre à la question rhétorique du poète. En passant de « object » à « thing », les choses ont étendu leur empire et leur emprise ; elles empiètent maintenant sur le corps puisque le poète inclut la poignée de cheveux dans sa liste. Les choses ne permettent pas un épanchement du sujet, bien au contraire : elles objectivent ce dernier, le mettent hors de lui. Au lieu que ces choses « si bêtes » soient assimilées, elles lui confèrent leur propre aliénation, le contaminent, le rendent étranger à lui-même.

26. Dans *The Fate of the Object from Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art and Poetry*, Jon Erickson parle d'« aliénation » pour désigner le fait que l'objet est « radicalement étranger à la conscience » : « If one were to consider the etymological character of the word *object* (*ob-jactare*) as a thing that is 'thrown against' one, then its identification with alienation makes sense. That is, it is a thing not assimilated to the self or not yet placed under its control (*sub-jactare*) » (Erickson 37). Dans les trois dernières strophes de « Interior (With Jane) », l'activité du « nous » est limitée à son arrivée dans « la pièce » : « We /come into the room, the windows /are empty [...] ». La détermination par l'article défini est d'autant plus étrange que l'on ne nous donne aucune autre information sur le lieu si ce n'est que ses fenêtres ne donnent sur rien. Les dernières strophes sont marquées au sceau du vide, du manque et de la froideur. Le soleil, astre important dans la poésie d'O'Hara, brille timidement, éclairant la glace où rien ne tient : « the sun is weak /and slippery on the ice ». L'arrivée du « nous » est suivie de celle du sanglot : « And a //sob comes, simply because it is /coldest of the things we know ». Le sanglot n'est pas réellement exprimé : il manque la particule « out » qui, jointe au verbe « come », permettrait d'extérioriser le sanglot et de s'en débarrasser. Le sanglot n'est donc pas évacué à la fin du poème : il se voit attribuer le titre de « coldest of the things we know ». C'est un objet de connaissance et non la manifestation d'une sensibilité. Le sanglot et sa réification correspondent à la froide factualité des derniers vers : dans un monde où tout est chose, le sujet ne s'exprime plus, il se constate lui-même, comme il constate et connaît les manifestations de sa propre sensibilité. Cette aliénation correspond aussi à une évolution de la détermination vers une plus grande abstraction : l'arrivée d'un sanglot est d'autant plus anodine, terne et neutre que l'article indéfini (« a ») suit quatre articles définis (« the »). La maîtrise de la sensibilité semble totale, l'émotion devenue complètement abstraite, grâce à l'absence

d'article devant « coldest of the things we know », comme si le sujet ne voulait même pas désigner la chose dont il parle.

27. Dans « Interior (With Jane) », l'expression du sujet ne va pas de soi dans un monde soumis à « l'enthousiasme des objets ». Les notions mêmes d'intériorité et d'extériorité semblent mises en cause et l'expression devient constat. Le poème envisage le risque de gel des émotions : le sanglot arrive comme au terme d'un doute méthodique. Aux derniers vers, le calme froid et la maîtrise exprimés par la profusion de mots monosyllabiques et par la répétition des lettres i, o, e et des sons [i], [o] contribuent néanmoins au lyrisme du poème qui naît de la tension entre la simplicité du mot « sob » et la manifestation bruyante qu'il désigne, entre l'arrivée naturelle et discrète du sanglot et les deux questions posées quelques vers plus haut, auxquelles il est une réponse mineure. Aux « really stupid things » dont parlait Frank O'Hara fait écho le sanglot, chose humaine « toute bête ».
28. Dans le nouvel intérieur que crée O'Hara, le sujet lyrique doit nécessairement composer avec les objets. Ces derniers sont toujours présents dans les poèmes, toujours prêts à arriver à la moindre velléité d'expression. Ainsi, dans « Dolce Colloquio » (1953), les sentiments du poète sont objectivés et se voient doués de pensée. Au lieu qu'ils l'entraînent vers de hautes sphères, ce sont « leurs pensées » qui mènent directement à des objets dont le prosaïsme prévient toute envolée lyrique :

O sentiments sitting beside my bed
 what are you thinking? of an ebony vase?
 of a pail of garbage? of memorizing Whitman?
 You are leaning on my elbow backwards. (CP 150)

Les objets sont ici présents pour rappeler le poète à un ordre prosaïque. Les notions même d'intérieur et d'extérieur sont modifiées puisque les sentiments, dont le siège est traditionnellement le cœur humain, sont assis au bord du lit, perdus dans leurs pensées vulgaires (« un seau de détritrus »). Dans « Melancholy Breakfast » (1958), le sujet disparaît, laissant le soin aux objets de prendre en charge la mélancolie inscrite au menu du petit déjeuner :

Melancholy breakfast
 blue overhead blue underneath

the silent egg thinks
 and the toaster's electrical ear waits

the stars are in
"that cloud is hid"

the elements of disbelief are very strong in the morning (CP 315).

C'est l'œuf silencieux qui médite et le toaster qui attend, comme si les objets devaient mener à bien une activité délaissée par le sujet mélancolique qui ne figure pas dans le poème, sauf peut-être en creux dans le dernier vers dont le sens demeure obscur. Peut-être peut-on lire dans « the elements of disbelief » un commentaire ironique qui consiste à parler d'incrédulité au moment même où le poète anime les choses et leur attribue des facultés humaines. Ou bien peut-être l'incrédulité est-elle aussi celle des choses à l'égard du sujet qui brille par son absence. En inversant la formule de « Interior (with Jane) », on dira que les objets font dans « [Melancholy Breakfast] » ce que le sujet n'ose être, ils assument sa mélancolie.

29. Ainsi, au début de sa carrière, jusqu'à la publication des *Méditations dans l'urgence* (*Meditations in an Emergency*, 1957), Frank O'Hara a donc fait le choix de ce qu'il a appelé son « matérialisme », ce recours aux objets pour fonder la parole poétique, à l'écart de toute tentation spirituelle ou confessionnelle. Cette méthode assumée va lui permettre à la fin des années cinquante de devenir le poète dont on se souvient aujourd'hui, le poète de la pause déjeuner, le promeneur pressé de Manhattan, celui dont le « parti pris des choses » sera pris dans les circulations de la ville et du cœur.

Œuvres citées

ASHBERY, JOHN. *Reported Sightings: Art Chronicles (1957-1987)*. Ed. David Bergman. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1991.

BROOKS, CLEANTH. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, Brace & World, 1947.

DE BEAUVOIR, SIMONE. « An Existentialist Looks at Americans ». *New York Times*, 25 May 1947. SM13.

ERICKSON, JON. *The Fate of the Object from Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art and Poetry*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

LEHMAN, DAVID. *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. New

York/London: Doubleday, 1998.

MAC ORLAN, PIERRE. *Poésies documentaires complètes*. Préface de Francis Lacassin. Paris, Gallimard (coll. « poésie/nrf »), 1954.

MATHIEU-CASTELLANI, GISÈLE. « 'Avoir l'objet plus vivement empreint en l'âme' : le statut de l'objet dans la poétique de la Renaissance ». *Poétiques de l'objet : L'objet dans la poésie française du Moyen Âge au 20^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2001.

MAULPOIX, JEAN-MICHEL. *Du lyrisme*. Paris : José Corti, 2000.

MILLER, J. HILLIS. *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1965.

O'HARA, FRANK. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, 2^e éd. rev. Ed. D. Allen. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1995.

O'HARA, FRANK. *Correspondance*. Photocopies de tapuscrits, boîte A. Archives de Ron Padgett, New York.

O'HARA, FRANK. *Correspondance*. Photocopies de tapuscrits, boîte B. Archives de Ron Padgett, New York.

O'HARA, FRANK. *Frank O'Hara Letters, 1950-1966*. Ed. L. Shaw. Archives et collections spéciales, Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut, Storrs, CT.

O'HARA, FRANK. *Early Writing*. Ed. D. Allen. Bolinas (Cal.): Grey Fox Press, 1977.

O'HARA, FRANK. *Poems Retrieved*, 2^e éd. rev. San Francisco: Grey Fox Press, 1996.

ROUGET, FRANÇOIS ET JOHN STOUT, EDS. « Introduction ». *Poétiques de l'objet : L'objet dans la poésie française du Moyen Âge au 20^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2001.

SCHUYLER, JAMES. *Collected Poems*. New York: The Noonday Press/Farrar, Straus and Giroux, 1993.

SPENDER, STEPHEN. « Dilemma of the Modern Poet in a Modern World ». *New York Times*, 4 January 1948, BR4.

STEVENS, WALLACE. *The Collected Poems*. New York: Alfred A. Knopf, 1954.

VALÉRY, PAUL. *Cahiers*. Paris : Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1974.

WALSH, CHAD. « A Variety of Writers -- and How They Rediscovered God ». *New York Times*, 18 July 1948. BR6.