

Membre de l'université Paris Lumières

David Reckford

Des Cercles Concentriques:

Esthétique et Poétique des New York Poets

Thèse présentée et soutenue publiquement le **22/06/2019**

en vue de l'obtention du doctorat de Langues et littératures anglaises et anglo-
saxonnes de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de Mme Hélène Aji (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteur :	M. Vincent Broqua	Professeur, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Rapporteuse:	Mme. Monica Manolescu	Maître de conférences, HDR, Université de Strasbourg
Membre du jury :	M. Antoine Cazé	Professeur, Université Paris-Diderot
Membre du jury :	M. Olivier Brossard	Maître de conférences Université Paris Est Marne-la-Vallée
Directrice:	Mme. Hélène Aji	Professeure, Université Paris Nanterre

Remerciements

J'adresse tout d'abord mes plus vifs remerciements à Mme. Hélène Aji qui a accepté de diriger mes travaux et m'a soutenu et conseillé toujours quand il le fallait pendant les différentes phases de cette thèse. Je la remercie également pour sa permission d'auditer son séminaire sur la poésie américaine du vingtième siècle.

Etant donné le défi pour un anglophone de faire cette thèse en français, je remercie surtout M. Marc Chemali qui m'a aidé dans la rédaction cette dernière année, en lisant la thèse entièrement ; je remercie aussi les autres lecteurs intéressés qui m'ont aidé avec la langue et m'ont donné des conseils sur la structure : Marie-José Batlle, Nathalie Tugènes, Simon Reckford et Georges-Emmanuel Hourant. Je remercie François-René Martin de l'ENSBA pour nos conversations sur l'art ainsi que sur ce projet de thèse dans ces premières phases, ainsi que David Herz de l'Ecole du Louvre pour nos échanges fréquents sur la poésie.

Je remercie l'équipe de L'Université de Paris-Nanterre, notamment dans la spécialisation « Littérarité et théories de l'interprétation », et tous les autres doctorants que j'ai pu côtoyer. Je voulais surtout souligner, pour Julien Brugeron, Samia Hodaithy, Gabrielle Adjrad, et Anna Aublet, l'utilité du séminaire que nous avons bâti ensemble qui portait sur la pertinence des auteurs de nos corpus respectifs en regard de l'actualité politique américaine.

Je remercie les équipes des écoles qui m'ont permis de créer des cours d'anglais ou d'ouverture culturelle autour de ce sujet de la peinture et la poésie américaine: Mme. Valérie Gautier, M. Christopher Robinson, et Mme. Chantal Carleton, à HEC Paris, M. Richard Descoings, M. Richard Collins, Mme. Isabelle Amblard à Sciences Po Paris, Mme. Chantal Schutz à l'Ecole Polytechnique, Mme. Aude Harrberger à ENSBA, M. Neville Rowley et Mme. Charlotte Wilkins à L'Ecole du Louvre, et Mark Robertson à ESCP Europe. Je remercie également des centaines d'étudiants dont les échanges sur des idées implicites dans ces cours m'ont bien fait progresser dans ma propre réflexion.

Je tiens à remercier Alice Notley d'avoir accepté un long entretien sur sa pratique de la poésie et ses relations avec les autres membres du groupe des *New York Poets*, ainsi que Laurent Zilberman pour la réalisation du film tiré de ces discussions.

Un grand merci à mon entourage direct : ils m'ont supporté pendant ses cinq années de travail intense, Simon, Mathilda, et particulièrement Laurence.

Cette thèse est dédiée à
Laurence, Simon, et Mathilda

Des Cercles Concentriques: Esthétique et Poétique des *New York Poets*

Table des Matières	page
0.0 Introduction: décalages et enchevêtrements	13
0.1 Ce que peut la poésie	22
0.2 Où dirige-t-on le regard ?	38
0.3 Ce qu'il faut dans l'académie	51
0.4 L'histoire d'un moment et d'une impossibilité	58
0.5 De l'art comme science	67
0.6 Et l'angle d'approche	77
0.7 Trois points pour tenir	93
1.0 Première partie : un cercle réduit	111
1.1 Rayonnement de ces écrivains	111
1.2 Troubler les hiérarchies	176
2.0 Deuxième partie : le cercle comme forme	195
2.1 La chose abstraite	195
2.2 Règles et rôles de composition	244
3.0 Troisième partie : cercles politiques	277
3.1 La responsabilité du lecteur	277
4.0 Quatrième partie : entourages	291
4.1 Montagne et cordée	291
4.2 Bon à prendre	324
4.3 Images d'artistes	376
5.0 Cinquième partie : particularismes	413
5.1 L'écriture moderniste	413
5.2 Renaissances	434
5.3 Poésies de New York : un rapport au jazz	455
5.4 À la marge et au centre	480
5.5 Du maniérisme : « quel siècle à mains »	495
5.6 Le point qui déclare l'indépendance du poème : commençant par la fin	506
5.7 L'individualisme de chaque poème, sous l'influence des astres	521
5.8 Une orientation vers la nouveauté, « <i>overpowering present</i> »	533
5.9 La chronique des débuts contre les mythes d'origines	538

5.10 Littéralement un sentiment de « support pictoral »	547
5.11 Le poème « Illustration » de John Ashbery en tant que mise en scène des débuts	554
5.12 Moderniste américain : les principes de la poétique de John Ashbery	570
5.13 Les sonorités de l'illustration : l'oreille de l'esprit	576
5.14 Le regard au-delà, la tête dans les étoiles	579
5.15 Le concept	584
5.16 Faire la ville en tableau	587
5.17 « Les Etiquettes Jaunes » de Frank O'Hara font parler un fragment de la ville	592
5.18 Une modernité américaine	597
6.0 Conclusion : une poésie d'éruptions dans la vie quotidienne	631
7.1 Annexe 1 : Étude détaillée de la première moitié de « <i>Soonest Mended</i> » de John Ashbery	651
7.2 Annexe 2 : Étude détaillée de « <i>Personism : A Manifesto</i> » de Frank O'Hara	673
7.3 Annexe 3 : Entretien avec Alice Notley (en anglais)	687
Bibliographie	715
Liste des illustrations	753
Index des noms propres	757
Résumé et mots clés	771

0.0 Introduction : décalages et enchevêtrements

«We were caught up» «in movement» «in ongoingness » «& in ongoingness»
«of voices»

Alice Notley, *The Descent of Alette* ¹

There will be many other nights like
be standing here with someone, some
one
someone
some-one
some
some
some
some
some
some
one [...]

Paul Blackburn, «*Listening to Sonny Rollins at The Five Spot*»²

«Painters must speak through paint – not through words»

Hans Hofmann³

¹ Alice Notley, *The Descent of Alette* (New York : Penguin Poets, 1992) p.4.

² Paul Blackburn, «Listening to Sonny Rollins At The Five Spot» dans, Kevin Young, Editeur, *Jazz Poems*. New York: Alfred A. Knopf, 2006) pp.133-4.

³ Cité dans Karen Wilkin, «Hans Hofmann A Retrospective» (New York: George Braziller, Inc. Publishers, 2003) p.185.



III. 1 : Pablo Picasso. *Trois Musiciens* (Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, et Max Jacob), 1921.

Porosités

Quand on étudie les poètes de la *New York School*, quand on tente de rendre compte des liens que ces poètes ont tissés avec les progrès étincelants dans le monde de la peinture de l'époque qui a suivi la deuxième guerre mondiale, surtout à New York, de la spécificité sociale autour de ce cercle de créateurs (poètes, peintres, musiciens, critiques, et essayistes), et des traces du contexte politique et social de cette époque historique charnière, en ce qui concerne l'art mais aussi la société moderne dans son ensemble, il faut établir comment ces éclaircissements s'inscrivent dans des textes particuliers, porteurs de leurs plaisirs et caractéristiques uniques. Les poètes Barbara Guest, Kenneth Koch, James Schuyler, John Ashbery, et Frank O'Hara sont la première génération des poètes de cette école. C'est un groupe d'amis qui sont simultanément innovants et, d'une certaine manière, traditionalistes, car leurs temps était ce moment de transition. Comme souvent chez les meilleurs artistes, nous éprouvons un sens du geste prémonitoire qui nous projette en avant en essayant de rendre compte des multiples dimensions de leurs œuvres : ils ont clairement anticipé et provoqué des évolutions, comme leur contemporain, Jackson Pollock, a fait pour la peinture, et John Cage a fait pour la musique. Ainsi, a-t-on tendance à voir ce mouvement comme certes

une coterie, mais également comme une étape cruciale dans les développements littéraires et artistique de son siècle. Dans la poésie d'aujourd'hui, et parfois dans les arts plastiques, il est encore assez fréquent de voir des références aux poètes de la première génération de la *New York School*, et des traces conscientes ou non de leurs innovations.

Ils nous ont laissé des textes riches et fascinants et un esprit qui surprend ou confond les attentes par petites touches d'ironie ou de nouveauté. Certaines des œuvres ont enjambé leur genres : « Self-Portrait in a Convex Mirror » de John Ashbery s'engage avec la peinture du seizième siècle ; « The Day Lady Died » de Frank O'Hara entre authentiquement la culture du jazz ; « Roses » de Barbara Guest interroge le cubisme et le modernisme. « One Train May Hide Another » de Kenneth Koch trouve la réflexion philosophique au tournant d'un voyage et « The Morning of the Poem » de James Schuyler enchante la chronique de la vie quotidienne. Ces textes ont aimanté de nombreux esprits curieux et créatifs. Ils sont des passeurs d'autres traditions et des artistes-critiques, intéressants à la fois pour certaines des exclusions (même si finalement ils ne censurent que peu de choses) et pour certaines des inclusions inattendues qu'ils opèrent.

Il est fructueux de considérer la production artistique moderne et contemporaine du point de vue de la tradition : la modernité elle-même a quelque chose d'archaïque qui ne demande qu'à être révélé, cette prise de conscience, déjà fort évident en étudiant la carrière influente de Pablo Picasso. L'aplatissement des ères est également fondamentale dans la « post-modernité », - si l'on veut désigner ainsi l'époque actuelle. Ces poètes de la *New York School* et leurs successeurs, cette avalanche de talents artistiques et poétiques arrivant à New York à la fin des années 1950, ou émergeant sur place, sont conscients d'être à la fois membres de cette « école » (liés à une localité et une tradition émergente, ce que Robert Haas a appelé, en parlant de Barbara Guest, « *a playful version of this experimental tradition, this upsurge of new writing* »)⁴ et individus en poésie à part entière (qui peuvent bien s'accrocher au mouvement *Beat* ou au « *projective verse* » de Charles Olson, par exemple).

⁴ Robert Haas, «Introduction», in Guest, Barbara, «*Reading in the Mumford Room at the Library of Congress, December 5, 1996*» à l'adresse: media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Guest/LOC/Guest-Barbara_Mumford-Room_12-5-1996.mp3

Les questions autour de l'individualité et la dissolution de l'ego prennent, en effet, une place importante chez des *New York Poets*, qu'il s'agisse des expérimentations de John Ashbery, où la voix du poème éclate en de multiples voix, ou le « je » d'Alice Notley, qui s'étire vers sa dissolution. Nous mènerons aussi une réflexion autour de la technique, assez répandue dans cette coterie, de l'emprunt et de la réutilisation des formules des uns et des autres membres du groupe (la spécialité de Ted Berrigan) ainsi que le jeu autour des noms propres cités à profusion dans les poèmes, technique pour laquelle Frank O'Hara est devenu célèbre, mais qui a été largement reprise par les autres ; les paradoxes de ces écrivains intriguent (ils nous amènent vers les paradoxes) et alimentent abondamment un nouvel élan américain dans lequel on perçoit la mise en place d'une nouvelle tradition dans les arts modernes.

A partir des années 1950-1970, on a vu un recentrage de la poésie autour de l'innovation formelle et thématique, avec la diffusion de pratiques ouvrant bien des portes pour une extension de la création. On voit de façon évidente l'influence des créations des poètes de la *New York School* chez le groupe des « *language poets* » par exemple, qui reproduisent le mélange de création à contre-courant des évolutions socio-politiques et développent des amitiés entre des écrivains et des peintres ; on le voit également dans la comédie absurdiste d'un poète comme James Tate, ou dans l'engagement intense et politisé envers la culture populaire et la culture mondialisée d'un Joshua Clover. Les *New York Poets* sont des figures sur lesquelles il est éminemment fructueux de revenir. Souvent précurseurs, leurs contributions à la culture nécessitent encore d'être redécouvertes et soulignées dans la concaténation des innovations artistiques qui s'étend à perte de vue.

La poésie semble relever de la musique plutôt qu'elle n'est un prolongement de la peinture, car elle se déroule dans le temps plutôt que dans l'espace, mais les œuvres des *New York Poets*, à cause des circonstances socio-historiques de l'émergence de leur œuvre, et de leurs histoires personnelles, démontrent que la poésie peut se nourrir de multiples façons en intégrant les apports des arts plastiques visuels (la peinture, la sculpture, la photographie, et le cinéma), ainsi que par la musique au sens propre, et la danse. Depuis l'époque romantique, les artistes attachent une valeur à la synesthésie des sensations multiples (pour donner deux exemples : Eugène Delacroix voulait entendre les répétitions de l'orgue de l'Église Saint

Sulpice à Paris pendant qu'il y peignait des fresques ou, en exil à Zurich, Richard Wagner a écrit sur l'idée de l'œuvre d'art totale, comprenant arts plastiques, musique, poésie, etc.⁵).

Un certain esprit de contradiction a fleuri parmi les milieux de la bohème avant-gardiste au vingtième siècle, notamment chez les surréalistes, et les deux composantes du phénomène surréaliste, à savoir esprit de bohème et une volonté de contradiction, ont certainement marqué la *New York School*, surtout à partir de l'intérêt de Kenneth Koch pour le pré-surréaliste, Raymond Roussel, un intérêt qui a été repris par John Ashbery.

Les meilleurs poètes nous rappellent en quelque sorte que la peinture peut chanter. La peinture cubiste et la peinture abstraite en formation au début du vingtième siècle se sont inspirées en priorité de la poésie. Par exemple, l'amitié entre Pablo Picasso et Guillaume Apollinaire et Max Jacob est bien documentée, y compris dans la peinture, comme par exemple dans le tableau *Trois Musiciens* (1921) de Pablo Picasso, qui montre les trois amis déguisés en musiciens de styles différents. De plus, cette ouverture aux inspirations venues des autres arts n'est guère inédite dans l'histoire de la poésie (on peut penser, par exemple, à l'urne grecque qui a inspiré une ode à John Keats traitant de la question de la vérité en art et du chiffre cinq qui a cristallisé le débat pendant un moment et tout une esthétique à William Carlos Williams, auteur d'un texte sur lequel nous reviendrons dans cette introduction).

Lorsque John Ashbery dit dans une interview avec John Tranter pour Radio Helicon, en 1988, « I was probably influenced by the *zeitgeist* of abstract expressionism, that you could do anything you liked », ⁶ il sous-estime (expressément) la particularité du lien de la *New York School* avec la peinture. Cela dit, la présence de la peinture, comme n'importe quelle autre présence, dans la poésie de John Ashbery, que nous allons examiner de près, ne saurait être qu'indirecte. L'idée de présence elle-même provoque un trouble. En plus de ses litotes, il vise

⁵ Cf. en ce qui concerne cette idée chez Richard Wagner, E.Gryzanowski, , *Richard Wagner's Theories of Music* (New York: *The North American Review*, Volume 124 Issue 254, Pages 53-81, 1877) p. 61; et pour le comportement d'Eugène Delacroix: Lee Johnson, « The Art of Delacroix », in John P. O'Niell, Editor in Chief, *Eugène Delacroix* (New York: *The Metropolitan Museum of Art*, 1991) p.18 cf. dans cet ouvrage le chiaroscuro du dessin «Un Group de Cinq Chanteurs» où on sent l'effort de traduire picturalement la tonalité du chant.

⁶ John Ashbery, Recording for Radio Helicon, hosted by John Tranter, ABC, June 19, 1988, minute 11.

toujours légèrement en décalage par rapport à son sujet, une stratégie nécessaire pour garder intact un potentiel multidimensionnel.

Ainsi, son ouverture à l'esprit de son temps, le « *zeitgeist* », est tout à fait réelle, même si elle peut être difficile à démêler avec certitude, tant les regards variés qu'il porte sur le passé et les œuvres plus anciennes révèlent une sensibilité orientée vers son temps et son entourage, sans forcément transitions claires, ni hiérarchies, entre les composantes.

L'expression, « *do anything you like* », également typique de John Ashbery, sonne comme l'expression d'une humilité de la part du poète qui a fini par incarner plus que les autres figures l'image de la *New York School*. On peut s'interroger sur un apparent manque d'ambition dans ces mots, même si elle s'avère, en fin de compte, l'expression d'un programme intéressant. En effet, ce sont bien les peintres abstraits qui nous montrent les vertus de la création viscérale, ou, selon l'expression de Vassily Kandinsky, par « nécessité intérieure ». Heureusement, les *New York Poets* ont tous gardé dans leurs ethos créatifs respectifs un principe d'ouverture et une tendance à admettre la porosité (dans « *Where Leftover Misery Goes* », Alice Notley laisse apparaître les fautes de frappe comme des interstices entre les phrases⁷) : c'est une composante de ce style, un « style d'école » donc une synthèse que l'on ressent et que l'on pourrait éventuellement définir, mais cela demeurerait une entreprise malaisée. Sans doute l'ouverture à soi et au mode réel et culturel au-delà de la culture locale s'assimilent à un niveau de qualité.

La dénomination, « *New York School* », pour désigner les poètes, valable sans aucun doute pour l'entreprise herméneutique autour de leurs textes, ne convient guère à John Ashbery, bien qu'il soit probablement la figure centrale du groupe, mais il a, en partie, raison : le terme semble présenter des limitations (les styles individuels...), sur lesquelles nous reviendrons et, bien sûr, l'influence de ce style d'école est assez étendue pour compliquer l'utilisation du terme.⁸

⁷ Alice Notley, « *Where Leftover Misery Goes* », in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006) p. 292-295.

⁸ James Schuyler, « *BBC interview, Chelsea Hotel, NYC, 1989* », Presentateur: Adam Philips et Productrice: Rachel Yorke disponible sur PennSound. Dans cette interview James Schuyler fait part de sa vexation avec le terme, « *New York School* » pour les poètes de son entourage.

Communauté

Anne Waldman, interviewée par Joshua Kotin, pour une émission au Woodberry Poetry Room de Harvard, en mai 2018, parle avec éloquence de l'esprit décontracté dans lequel artistes et poètes se rendaient visite incessamment, sans se téléphoner auparavant. Elle parlait spécifiquement de l'époque après 1966, l'année qui a vu la mort de Frank O'Hara, et la fondation par Anne Waldman et Lewis Warsh d'*Angel Hair Press*, à Saint Marks Place, dans le sud de Manhattan. Néanmoins, elle dit clairement que cet esprit communautaire de créateurs qui se côtoient incessamment, qui se lisent assidument, était insufflé, à tout le groupe, par Frank O'Hara. On peut dire que ces pratiques de proximité étaient communiquées par lui, qui était si actif, socialement.⁹

D'ailleurs, Anne Waldman déclare sans ambages qu'ils avaient fondé cette presse après le « *Berkeley Poetry Conference* », comme moyen d'entrer en contact avec ces poètes qu'ils admiraient d'un peu trop loin à leur goût : Robert Duncan, Allen Ginsberg, Ted Berrigan, et d'autres (surtout tous ceux qui figurent dans le recueil publié par Donald Allen, *The New American Poets*, 1960). Et effectivement, ils ont rencontré tout ce monde qu'ils souhaitaient rencontrer, et bien au-delà.

Il s'agissait bien là d'une entreprise de la *Lower Manhattan* bohème des années 1960. Le titre, « *Angel Hair Press* », s'explique peut-être par la proximité avec les anges de l'église St. Marks Church in-the-Bowery, une église ancienne (qui abrite le tombeau de Peter Stuyvesant qui a vu New Amsterdam devenir New York). Cette église est associée à la *Poetry Project* et au *Film Project*. Le titre évoque également les anges qui peuplent le poème emblématique *Howl* d'Allen Ginsberg, qui à son tour, s'inspire, explicitement des anges de William Blake, un modèle important d'antipositivisme, voire de contre-culture.

La rencontre avec une peinture étonnante de nouveauté et des qualités esthétiques et culturelles, comme celle de Jackson Pollock en 1949 (l'année de *One (Lavender Mist)* dont le titre a été donné par le critique Clement Greenberg) ou celle de Larry Rivers en 1953 (l'année de sa version moderniste du tableau pompier, *Washington Crossing the Delaware*), ou la

⁹ Waldman, Anne, «*Oral History Initiative on Anne Waldman*», Video sur le site de la Woodberry Poetry Room, de Harvard University, le 18 mai 2018. minute 46.

conversation à l'atelier du peintre, de cette génération de peintres extrêmement intéressants et bavards, peut causer le sursaut salutaire, qui recentre le poète sur l'axiologie propre à son activité et, pour utiliser le mot d'Alice Notley cité ci-dessus en épigraphe, son « *ongoingness* », la construction de son futur avec son passé et son présent. Manifestement, cette peinture et ses conversations ont causé de tels sursauts.

Le titre d'un poème de Frank O'Hara est « *On Seeing Larry Rivers' Washington Crossing the Delaware at the Museum of Modern Art* ». Le poème dépasse en enthousiasme même le poème « *To Whistler, American* » d'Ezra Pound dont il s'inspire en partie. On voit l'impulsion comique de Frank O'Hara dans le passage où il se transforme, ayant vu le tableau, en drapeau de pirate :

[...] immediate, here are your bones crossed
on my breast like a rusty flintlock,
a pirate's flag, bravely specific [...] ¹⁰

Quand on compare ce passage avec la fin du poème d'Ezra Pound,

[...] Show us there's a chance at least of winning through. [...] ¹¹,

On voit tout de suite que Frank O'Hara est plus délirant, plus ouvertement hédoniste, plus cubiste, et (pensant à Larry Rivers) plus pop. Pour Ezra Pound, les meilleurs tableaux de James Whistler sont,

[...] Perfect as Dürer ! [...] ¹²

¹⁰ Frank O'Hara, « *On Seeing Larry Rivers' Washington Crossing the Delaware at the Museum of Modern Art* » dans *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 101 (lignes 18-20).

¹¹ Ezra Pound, « *To Whistler, American* » dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 1234.

¹² *Ibid*, ligne 7.

En choisissant Albrecht Dürer comme modèle absolu, Ezra Pound contredit le goût classique qui préfère Raphaël, mais, Frank O'Hara prend un anti-héros, le pirate, un avatar du voyou, et affirme la radicalité du « *bravely specific* ». Le spécifique, pourrait-on dire, est le domaine par excellence de la poésie.

Dans le cas de ce cercle de créateurs, ce phénomène de spécificité radicale apparaît clairement et même emphatiquement, dans un saut qualitatif. La peinture de l'époque, et la vie et les avis des peintres de l'époque, ont été l'externalité significative pour les *New York Poets*, leurs motifs, leurs processus, leurs attitudes, parfois directement et parfois par rebondissement.

Cette introduction souhaite approfondir l'attrait exceptionnel de ce sujet : opérer un parcours des positions des *New York Poets*, aussi bien ce qui a impacté leurs œuvres que l'influence desdites œuvres, un impact qui s'est entièrement ou partiellement fait sentir historiquement au cours des années qui ont suivi (de 1975 au présent). Cette première approche examinera un certain nombre de points de vue ou d'optiques générales : (A) sur la place de la poésie dans le cadre d'une réflexion globalisante, (B) sur l'art et sa capacité de renouveler la vision, (C) sur les interrogations de la forme poétique, (D) sur le rapport à l'impossibilité dont l'affrontement est indispensable à la qualité de la poésie, (E) sur le décloisonnement de la connaissance, y compris entre l'art et la science, et, finalement, (F et G) en deux temps, sur le type de complexité que nous mettrons en exergue par la suite en observant des textes par facettes.

Certaines références emblématiques gouverneront ces premières étapes de la démonstration, entre autres : des plasticiens tels que Marcel Duchamp, Marc Chagall, Jasper Johns, et John Cage; des poètes tels que William Carlos Williams, Bob Perelman ; le cinéaste Orson Welles ; et des philosophes tels que Jacques Derrida, et Fredric Jameson.

0.1 Ce que peut la poésie...



III. 2: Marc Chagall, *Le Cirque bleu* (*The Blue Circus*) 1950.

L'art, pour l'artiste

Où la poésie nous plonge-t-elle ? Qu'est-ce qui y déborde et scintille ? Quelle est sa portée ? Où va-t-elle quand elle nous échappe ? Dans quelles sphères s'échappe-t-elle ? Jusqu'où peut-on la poursuivre dans sa course ? Que penser de ses trouvailles et pensées insensées à première vue, mais qui font plus évidemment sens *a posteriori* ? Que peuvent l'aléatoire, l'instinctif, et l'*intuition* (que l'on pourrait qualifier d'instinctif préparé, voire incubé) ? Que peuvent les aspects physiques (lettrisme) et conceptuels (polysémie) des mots ?

Une expression concentrée peut s'étendre (à l'autre personne, et à l'autre expression), se déployer (révéler le caché, le connoté, la latence), réveiller l'inerte, proposer des ellipses, et, sûrement, faire des échos (des échos qui évoluent, en s'estompant, ou en s'amplifiant). S'agit-il du spectral, de l'insaisissable, de l'écho pur, ou du concret, d'un socle, et de quel point de vue ?

Le poète Edmond Jabès, en parlant du peintre Alain Ghertman, affirme que,

[...] l'invisible est, tout compte fait, ce qui saute aux yeux [...] ¹³

Il aurait pu ajouter, « sous un regard d'artiste », car il s'agit bien d'une façon particulière d'observer le monde. Une façon de voir le monde qui capte l'invisible est forcément fondée sur une démarche qui vise à faire échouer le conventionnel, ou qui est habitée autrement. Sous-jacente à cette remarque d'Edmond Jabès se trouve l'idée que l'activité herméneutique est humaine et devrait aller de soi. L'homme veut pénétrer le monde qui lui vient par ses sensations ; il est essentialiste. L'art mérite sa place dans le monde des hommes et non pas seulement, lors de la promenade du dimanche pluvieux au musée. A contre-courant de l'évolution matérialiste des États-Unis depuis l'époque jacksonienne (les années 1830), la *New York School* est une école bohème, inspirée de la bohème parisienne autour de figures comme Guillaume Apollinaire, Max Jacob, et Pablo Picasso. C'est un groupe pour lequel, en termes de valeurs, l'argent n'est pas mis au-dessus de l'excellence créative. Puis, il y a cette décontraction qui tend à cacher le côté érudit des poètes.

L'arrivée soudaine

Quels discours tenir sur la poésie ? Quand et dans quelle mesure doit-on laisser la poésie envahir nos discours quand elle en est l'objet ?

Il est acquis que la poésie verse tout naturellement dans la prose, comme dans ce livre qui fait date dans l'innovation poétique, monument de 1922, *Spring And All* de William Carlos Williams, où des passages en prose, parfois assez longs, interrompent la poésie en vers, mettant astucieusement en scène l'arrivée de l'inspiration, conçue comme une sorte de printemps de l'esprit : une présence de l'invisible. Si l'étude de la vie s'apparente à un processus lent, et scientifique (William Carlos Williams était médecin praticien en plus d'être

¹³ Edmond Jabès, «Alain Ghertman» dans *Un Regard* (Paris: Fata Morgana, 1992) p.39.

poète et menait les deux activités en parallèle), l'inspiration peut se concevoir comme une épiphanie soudaine :

[...] — In that progress of life, that which seems stillness itself in the mass of its movements — at last SPRING is approaching. [...] ¹⁴

La cohabitation du classique et de l'actuel, dans ce court passage de *Spring and All* trouve son analogue dans le phénomène optique de la persistance rétinienne, comme dans la technologie du cinéma. Cette cohabitation des deux temps, court et long, préoccupe l'époque actuelle et travaillait déjà William Carlos Williams. A l'époque de *Spring and All*, juste après la première guerre mondiale, l'époque de la génération perdue, ce motif pouvait s'observer chez Gertrude Stein, à qui William Carlos Williams a rendu visite à Paris, avec le mouvement de la répétition dans certains passages de *The Making of Americans* par exemple, Man Ray, comme technicien innovant de l'objectif photo (créateur ou co-créateur des *rayogrammes*, de la solarisation, etc.), ou Marcel Duchamp, avec sa roue de bicyclette inversée sur un tabouret, ou son *Grand Verre*.

Le nom « objectiviste » pour les poètes dans la lignée directe d'Ezra Pound et de William Carlos Williams, est venu à Louis Zukofsky surtout en référence à « l'objectif » photographique.

Simultanément, semble dire William Carlos Williams, nous observons le permanent, ce qui tient du monument, de l'écrit sur un socle, et, d'un autre côté, ce qui tient des changements, des naissances, et des métamorphoses qui caractérisent la vie, et l'éphémère.

Dans ce passage, l'esthétique qui découle de cette épiphanie, symbolisée par l'arrivée soudaine du printemps, est un enjeu majeur de son mouvement littéraire et artistique, « le modernisme », qui cultive un goût burlesque des contrastes (par exemple, au niveau des figures de langage, dans le « *bathos* », un terme anglais calqué sur le « *pathos* », figure

¹⁴ William Carlos Williams, *Spring and All*. (New York: New Directions Publishing, 2011) p.11; cf. le commentaire de la poétesse C.D Wright dans son introduction dans cette édition: «*so the one who did not cast off his roots chose the oldest trope in the book, SPRING, to push and pull American poetry into the present tense;*» p.iii.

rhétorique du mélange du sérieux et du trivial, pour un effet de contraste souvent comique). Les rythmes de la prose peuvent symboliser une ambiance de neutralité nécessaire pour qu'un moment de « stase dynamique » puisse se manifester dans des conditions optimales¹⁵.

Changer de point de vue

Une manière de cristalliser cette problématique, de faire tenir l'ancien et le moderne sur la même tête d'épingle, une problématique qui hante toute l'histoire de l'art, vue du point de vue moderne ou post-moderne, est de brouiller les définitions, de déplacer le cadre en quelque sorte, ou de déployer un sens dessus-dessous – ce sont précisément là les stratégies les plus utilisées par l'avant garde au vingtième siècle.

En ce qui concerne cette idée de créer un renversement à l'intérieur de cette fenêtre dirigée vers le monde (une définition possible de l'art, et l'expression, « le monde », peut inclure l'intérieur de l'artiste), le titre d'une œuvre de Marcel Duchamp, une sculpture de 1919, donc presque contemporaine à *Spring and All*, est révélateur et se veut étonnant : « À regarder (l'autre côté du verre) d'un seul œil, pendant une heure ». Globalement dans l'œuvre, principalement conceptuel, de Marcel Duchamp, les titres portent beaucoup du poids créatif, explicitement: il y a un travail artistique, qui est conçu pour être transformant, et qui se passe premièrement au niveau de comment on désigne l'œuvre. C'est d'ailleurs une manière de trouver de l'art plus proprement poétique dans le cadre d'une œuvre plastique, ce qui explique la popularité de Marcel Duchamp parmi les artistes d'aujourd'hui.

Ce titre, « À regarder ... », pose ainsi efficacement cette nécessité de brouiller un peu les pistes du regardant, pour renouveler cette manière de voir, par manipulations au niveau du « cadre », au sens large. Dans ces « instructions », - et il faut noter le glissement de l'idée d'un « titre » vers l'idée « d'instructions ». En donnant des ordres, Marcel Duchamp se

¹⁵ Pour l'expression «stase dynamique» cf. Hélène Gaillard, « » *The Great Figure* » : *déchiffrer la stase dynamique opérée par William Carlos Williams et Charles Demuth* », *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 03 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2287> ; DOI : 10.4000/polysemes.2287

débrouille pour faire intervenir le corps du spectateur, astucieusement. Si l'on suit les instructions pour positionner le regard, le corps accomplit une sorte de révérence.

La révérence, est-ce la bonne attitude envers une œuvre d'art ? Marcel Duchamp, toujours ironique, suggère que non, mais la question reste ouverte. La valeur de la révérence dépasse souvent la valeur de la chose sous l'emprise de laquelle on se soumet. Si l'on suit les instructions de Marcel Duchamp à la lettre, dans ce cas, on voit l'endroit où l'on ne se trouve plus, puisque l'on regarde de l'autre côté du verre – par extrapolation, on contemple son propre fantôme, et ceci « pendant une heure », une vraie méditation. Marcel Duchamp est conscient à quel point le dix-neuvième siècle était obsédé par les fantômes, qui sont devenus maléfiques dans l'imaginaire collectif à ce moment-là, obsession qui exacerbe par l'invention de la photographie : les images de corps en mouvement d'Eadweard Muybridge, des corps en action, étaient perçues comme des images-fantômes à l'époque. La dimension fondatrice de l'art conceptuel moderne du geste représenté par cette œuvre et d'autres (comme des *readymades*) apparaît quand l'on songe que les instructions de Marcel Duchamp n'ont pas vocation à être réellement suivies. Un *readymade* doit toujours retenir son verni d'anti-art ; même après avoir commencé à l'apprécier, le spectateur est conscient de son aspect troublant, car la trace de la main de l'homme est reléguée au niveau de la signature.

Le dynamisme du cirque

Si l'on veut un autre exemple de l'époque, du sens dessus-dessous particulièrement, la mise en scène des figures hybrides et flottantes chez Marc Chagall est pertinente, et, comme chez Marcel Duchamp, cette mise en scène des inversions de personnages, d'animaux, de villages, etc., est liée aux déplacements géographiques de l'artiste, la question du cosmopolitisme (un thème repris plus tard par Frank O'Hara avec distance et humour, mais de manière moins tragique). Marc Chagall aurait aimé rentrer à Minsk et ne pouvait pas le faire quand ses figures ont commencé à flotter ; puis, il a dû quitter Paris, où il s'était installé, pour New York, pendant la deuxième guerre mondiale. De son côté, Frank O'Hara n'avait aucune envie de rentrer à Grafton, Massachusetts, où il avait grandi, mais voyait d'un bon œil

l'arrivée de la diversité, chez lui, à New York, et appréciait ses week-ends à la campagne, ou à Star Island, New York, où il est portant mort à 40 ans dans un accident de taxi des plages.

Les personnages et motifs de Marc Chagall, qui se moquent de la gravité terrestre, sont une autre expression de la finesse comique qui a sa place propre dans l'histoire de l'art. Les personnages de la *commedia del arte* dans les toiles d'Antoine Watteau, et les clowns et les saltimbanques chez Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Cézanne et Pablo Picasso en sont d'autres exemples. Une explication extrêmement probante de l'importance de ce motif, particulièrement dans un monde qui souhaite limiter les pulsions naturelles, qui devient, en effet, bureaucratique, se trouve chez Youssef Ishaghpour, dans son essai sur Georges Seurat, « Seurat la Pureté de l'Élément Spectral ». C'est quasiment sa conclusion dans une explication de l'idéalité particulière à Georges Seurat (la science des couleurs est un peu pour lui ce que l'objectif photographique est pour les objectivistes : un dispositif techniquement avancé qu'il s'agit d'orienter vers les intentions de l'artiste):

[...] Si le cirque attire les peintres à l'époque de la bourgeoisie triomphante, c'est parce qu'il sauvegarde 'un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays de l'enfance' (Starobinski), où les artistes se retrouvent avec les saltimbanques parmi les reprouvés. Comme eux, ils narguent, avec des pratiques réglées d'une organisation extrême, mais parfaitement inutiles, les nécessités oppressives de la grande ville industrielle qu'ils subvertissent et suspendent par la fantaisie, la légèreté, l'ironie. Ainsi ces praticiens de la fantaisie, dont le sérieux inutile provoque l'hilarité du public, deviennent-ils, chez Seurat, les « sujets » adéquats pour une peinture de la vie moderne qui, grâce à une science et une performance tout aussi modernes, trouve, dans l'irréalisation ironique de la réalité, l'ultime possibilité de la peinture réaliste. [...]¹⁶

¹⁶ Youssef Ishaghpour, *Seurat La Pureté de l'Élément Spectral* (Paris : L'Echoppe, 1992) p.19.

Les expressions, quasiment des oxymores, « praticiens de la fantaisie » et « sérieux inutile », sont capitales pour expliquer la position de légèreté décontractée combinée à une certaine érudition parmi les *New York Poets*. En effet, on voit l'esprit dans lequel Frank O'Hara compose par torsions et pirouettes, pour rendre fascinant la matière brute, souvent issue de l'expérience quotidienne, avec lequel il travaille.

Une certaine dérive de la société vers un état de morts-vivants semble faire graviter les artistes vers les marginaux du cirque (l'expression « *beat* » utilisée par Jack Kerouac pour son « mouvement » venait de l'argot des travailleurs du cirque, par l'intermédiaire du marginal, Herbert Huncke).¹⁷ Le poème, « The Circus » de Kenneth Koch parle d'un autre poème qui s'appelle également « The Circus » qu'il a écrit à l'époque où il habitait avec sa femme, Janice Koch, dans le Paris bohème de l'après-guerre. Il rappelle dans le poème l'écriture de cet autre poème:

[...] Fernand Léger lived in our building
Well it wasn't really our building it was the building we lived in
Next to a Grand Guignol troupe who made a lot of noise
So that one day I yelled through a hole in the wall
Of our apartment I don't know why there was a hole there
Shut up! And the voice came back to me saying something
I don't know what. Once I saw Léger walk out of the building [...] ¹⁸

Les références à Fernand Léger, qui sont objectives, évoquent la manière dont ce dernier traitait dans ses peintures des numéros de cirque sous un aspect mécaniste et les déployait à grande échelle, de même que la présence du « Grand Guignol » à côté des acteurs fait penser aux marges un peu glauques du monde du spectacle, le comique de l'amateurisme que l'on retrouve dans le personnage de Bottom dans la pièce « Songe d'une nuit d'été » de William Shakespeare. Ces éjaculations dans une langue incompréhensible, à travers un mur, valent un

¹⁷ A ce propos voir l'article suivant: Menand, Louis, « Drive He Wrote (What the Beats Were All About) » in *The New Yorker*, 1 octobre 2007 (troisième paragraphe).

¹⁸ Kenneth Koch, « The Circus » from *The Collected Poems of Kenneth Koch*, (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 2006) lignes 5-13.

spectacle de clowns. Comme dans la toile de la période rose de Pablo Picasso, « La Grande Famille de Saltimbanques » (1905), on retrouve des acteurs au moment un peu mélancolique où ils ne jouent pas.

Il est important de noter que ce poème sur l'amour et la mémoire, « The Circus », accède à ces sujets à travers le thème de l'écriture, comme si l'auteur a découvert son thème en écrivant le poème, ce qui est probablement le cas. Le fait d'écrire ce poème sur le cirque revient d'une manière lancinante dans le texte et définit, une fois de plus, l'écriture comme une sorte du numéro de cirque : « *I wrote The Circus* » (lignes 1, 12, 22, 72, 80 et 93) ; « *I had already wiritten the Circus* » (ligne 17) ; « *other poems ... but The Circus was the best* » (lignes 25 et 27) ; « *that poem The Circus* » (ligne 29) ; « *to write The Circus* » (ligne 34) ; « *the beginning of The Circus* » (ligne 37) ; « *composing The Circus* » (ligne 41) ; « *was writing The Circus* » (ligne 56) ; « *as good a poem as The Circus* » (ligne 98). Le jeu de doubles entre ces deux poèmes qui s'appellent tous les deux « The Circus » imite un tour d'imitation chez les clowns, et porte la poignante prise de conscience du passage du temps.

Le lecteur se voit confronté à la même sorte de mise-en-scène, mise en abyme dans le titre du poème de Frank O'Hara, « Poem Read At Joan Mitchell's », et il est utile d'envisager ce texte sous l'aspect « spectacle de cirque ». En effet, le poète joue le clown qui caricature un Monsieur Loyal qui sonnerait le début du spectacle :

[...] but tonight I feel energetic because I'm sort of the bugle,
Like waking people up, of your peculiar desire to get married[...] ¹⁹

L'instrument, le bugle, contient la connotation militaire (il sonne l'alerte, ce que confirme, « *waking people up* ») en plus de l'évocation d'un cirque. Avec, « je suis le bugle » le poète se travestit en instrument et en attribut. Le compagnon de Joan Mitchell, Jean-Paul Riopelle, n'est jamais mentionné dans le poème, qui compte néanmoins seize noms propres de personnes présentes ou non à la scène. Le titre du poème devrait faire référence à « Joe and Jane's wedding », mais fait plutôt référence à « Joan Mitchell's studio » : le couple Jean-Paul

¹⁹ Frank O'Hara, « Poem Read at Joan Mitchel's », *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) lignes 19-20.

Riopelle et Joan Mitchell, grands peintres expressionnistes abstraits tous les deux, avaient chacun un atelier dans le quartier latin à Paris, mais les fêtes fréquentes se passaient dans celui de Joan Mitchel, où Frank O'Hara et John Ashbery leur ont rendu visite. Le mariage est envisagé comme une sorte de performance artistique, à contre-courant :

[...] It's so

Original, hydrogenic, anthropomorphic, fiscal, post-anti-esthetic,

bland, unpicturesque and WilliamCarlosWilliamsian!

It's definitely not 19th Century, it's not even Partisan Review, it's

new, it must be vanguard! [...] ²⁰

Les échos les plus puissants ici renvoient à Guillaume Apollinaire (le poème « Zone » dont ce poème vole la première ligne) et à Samuel Beckett (les clowns d'*En attendant Godot*). La référence à l'esthétique du non-pittoresque chez William Carlos Williams fait encore référence à une pirouette adroite ou un renversement, cette fois-ci dans le domaine de la poésie. La rime interne d'« *original* » et « *fiscal* » contribue au comique de la scène (par le biais d'un manque de sincérité). Les mots « *hydrogenic* » et « *anthropomorphic* » soulignent également la réification comique.

Un autre exemple révélateur, moins comique dans sa conception, mais où l'on voit le poète qui change le sens de son texte (sens comme orientation), est le texte « Where Leftover Misery Goes » d'Alice Notley, qui est paru dans la revue *Chain* puis dans *The Best American Poetry 2001* tourné à 90°. Cette reprise de la mise en page déjà utilisée par le magazine, *Poetry*, en décembre 1967, pour le poème de Daisy Aldan, « The Cometary Script » est un défi lancé à nos habitudes de lecture ²¹; la dimension physique du livre devient évidente, palpable, puisqu'il faut changer sa position pendant la lecture. Alice Notley retient les erreurs typographiques et les hésitations en un effet merveilleux qu'elle nomme le « *mind fuzz* » (dans

²⁰ *Ibid*, lignes 21-25.

²¹ Daisy Aldan, « The Cometary Script », in *Poetry* (December 1967), consultable à l'adresse: www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=30771

ses propres termes, cette technique du *mind fuzz*, a l'effet suivant : « [...] maintains momentum and indicates stasis [...] »²²). C'est une autre formulation de la stase dynamique rappelle un aspect important de l'esthétique de William Carlos Williams – les mots sont des objets solides, des composants du poème, et, en même temps choisis pour une certaine mobilité, qui pourrait être une défectuosité, ou une polysémie impossible à résoudre, par exemple. Il est également intéressant de noter qu'elle compare l'effet de ce « *mind fuzz* », dans la même série de remarques explicatives, à une église byzantine, car il y bien ce détachement artificiel des éléments en regardant des mosaïques, comme des points de Georges Seurat ou des formes organiques dans les tableaux de Sam Francis, mais aussi la modification du regard dans l'église pour voir les images : on se penche en arrière comme dans une posture de yoga.

L'intempestif

Dans un hommage collectif après le décès de Barbara Guest en 2006, le poète Charles Bernstein cite cette dernière parlant de Helen Frankenthaler, artiste expressionniste abstraite de la deuxième génération de la *New York School*, connue pour un style tachiste, très coloré, pour une peinture à l'huile diluée au point de ressembler à de l'aquarelle, et déployée sur des toiles de grande échelle, « [...] Her eyes focused differently [...] »²³ Charles Bernstein s'empresse d'ajouter que cet individualisme du regard caractérise aussi bien Barbara Guest que Helen Frankenthaler. Il ajoute ensuite :

²² Alice Notley, « Where Leftover Misery Goes » dans Hass, Robert, *The Best American Poetry 2001* (New York: Scribner Poetry, 2001) pp. 170-174 avec commentaire pp.264-5. Il vaut la peine de regarder le numéro 7 de la revue, *Chain*, été 2000, éd. Jena Osman et Juliana Spahr, dont le thème était, « *memoir/anti-memoir* » pour voir la proximité avec d'autres expériences.

²³Charles Bernstein, dans «*Barbara Guest Praise Day Tribute at The Bowery Poetry Club*», October 21, 2006, with special guest Hadley Haden Guest and host Kristin Prevallet.' avec la participation de Lytle Shaw, Lewis Warsh, Marcella Durand, Charles Bernstein, Africa Wayne, Charles North, et Erica Kaufman. Minute 35.

[...] the distinctiveness of her work is better understood if a comparison is made to Frankenthaler and to another painter Barbara much admired, Joan Mitchell. The writer's aesthetic, which becomes even more apparent in her other work, is well expressed in a comment she makes on Frankenthaler's process ... 'the moment the brush touches down, the painter is free to explore. The brush carries the momentum as the artist explores the moment. Moment and momentum are the springboard. The moment, now, becomes the distance'. [...]

Toujours dans le prolongement de cette stase dynamique que William Carlos Williams a convoquée, il existe plusieurs aspects de cette priorité pour Barbara Guest. Il s'agit de capturer la richesse de l'instant présent pour l'art, et pour le spectateur (Charles Bernstein répète deux fois la phrase de Barbara Guest : « *the moment, now, becomes the distance* » assurément pour faire ressentir l'enjeu et la difficulté de capturer la présence dans une œuvre d'art). L'artiste, dans ce passage, est présenté comme le premier spectateur de sa création et de la capacité de l'œuvre à créer de l'étonnement. Par ailleurs, Barbara Guest a confié à Charles Bernstein lors d'une interview qu'une chose que les poètes ont appris des peintres de la *New York School* est le principe suivant : il n'est pas nécessaire de commencer un poème avec un sujet, on trouve le sujet en écrivant.²⁴ Le déploiement de ce principe est clair, nous l'avons dit, dans « The Circus » de Kenneth Koch, où il déploie ses souvenirs, puis découvre que son sujet est le souvenir en tant que tel.

L'audace du mot, « *springboard* », que Barbara Guest utilise pour parler de la démarche des peintres qui l'inspirent dans son écriture, avec ses connotations de piscine et de loisirs estivaux, montre la dimension visuelle, et kinésique, de son imaginaire, tout en voulant abolir les barrières entre le sport et l'art. Dans une autre métaphore similaire, Alice Notley a dit à un groupe d'étudiants que Frank O'Hara était son écrivain préféré quand elle

²⁴ Barbara Guest, « Barbara Guest on LINEbreak with Charles Bernstein » (1995, recorded in NY). Minute 5 et 6 où elle rajoute : « *it doesn't always work but it's a good rule.* »

débutait (ce qu'elle a admis n'était guère original dans son entourage) car il était « le meilleur athlète », la remarque étant un clin d'œil à « Personism (A Manifesto) » de celui-ci.²⁵

Or, les activités de loisir constituent une thématique qu'il est difficile de faire entrer dans le domaine de l'art : même l'intarissable, Pablo Picasso, insiste sur le fait qu'il a du mal à peindre un tableau sur ce sujet. Cela se passe dans le film, *Le Mystère Picasso*, 1956, d'Henri-Georges Clouzot, lorsque le grand peintre échoue dans sa tentative de représenter des activités de loisirs d'été, telles que le ski nautique sur la Côte d'Azur, et s'en sort finalement en transformant la scène en image cauchemardesque. Cependant, l'on pourrait affirmer que David Hockney, qui prend la voie stylistique d'Henri Matisse plutôt que celle de Pablo Picasso, réussira mieux à représenter ce type de détente dans le tableau, *A Bigger Splash*, de 1967 –, le succès du tableau est sûrement dû à ce que David Hockney est un anglais des *Midlands*, et la vie au bord de la piscine en Californie aura toujours quelque chose d'irréductiblement étrange pour lui.²⁶

Pour la *New York School*, Frank O'Hara en tête, les loisirs sont un phénomène de société qui inspire un sentiment ambivalent, et précisément, pour cette raison, ce sont des sujets intéressants à privilégier.

Comme Roland Barthes le démontre astucieusement dans *Mythologies* : l'artiste ne prend jamais de vacances dans le sens bourgeois du mot. En effet, dans l'essai, « L'écrivain en vacances », Roland Barthes commente succinctement, prenant la voix de la doxa: « Faux travailleur, c'est aussi un faux vacancier ». À propos de cette question du registre de langue chez Barbara Guest, à laquelle le mot « *springboard* » fait penser, il faudrait citer l'expression « *dungaree darkness* » qu'elle a utilisée dans le poème « *Santa Fe Trail* », écrit à l'époque où elle était particulièrement proche de Frank O'Hara et de John Ashbery, car l'expression est à la fois juste pour évoquer une certaine ambiance colorée (une gamme étendue de bleus) et empreinte d'une apparente trivialité, évoquant, comme Lewis Warsh l'a signalé en parlant de

²⁵ Alice Notley, «Q&A», in « *Reading in Paris, Steel Bar* Complete Reading and Q&A », July 24, 2000. Adresse: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Notley.php>.

²⁶ Dans Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso*. Documentaire (France: Filmsonor, 1955), apropos de l'instant éphémère de la création que ce film essaie de montrer: «le peintre avance en tatonnant en aveugle dans l'obscurité de la toile blanche»(minute 2); David Hockney «A Bigger Splash» 1967, Tate Londres (242 x243 cm).

ce poème, la chanson frivole de l'époque, « *Dungaree Doll* ».²⁷ Dans le même poème, « *Santa Fe Trail* », le champ lexical auquel appartiennent « salesmen », « travellers checks », et « suitcases », montre également un poète prêt à confondre les attentes. Plus loin, dans le vers,

[...] O mother of lakes and glaciers, save us gamblers, [...]

Barbara Guest associe le métier de poète à celui de joueur, une idée qui n'est pas sans évoquer Stéphane Mallarmé, pour qui, comme pour Barbara Guest, les sensations des espaces et de l'espace sont centrales. On peut évoquer par exemple le dernier vers du poème « Salut » de Stéphane Mallarmé :

Le blanc souci de notre toile.²⁸

L'image de la toile du voilier qui indique sa progression vers un but en se déformant pour accueillir l'air (qui serait sinon invisible) décrit le moment intermédiaire, qui est celui de Barbara Guest sur son chemin de Santa Fe. Une toile est également le support d'une peinture (ce « salut » est ainsi adressé en premier lieu à l'artiste).

Également, les titres de John Ashbery, « Business Personals », et « Alone in the Lumber Business », ainsi que, de Frank O'Hara, « To the Film Industry in Crisis », contiennent le même potentiel de provocation pour le milieu littéraire endormi, empreint de snobisme, même d'hypocrisie, de l'époque. Les deux erreurs à éviter semblent être (1) de rester dans une tour d'ivoire qui ignore la société entière et (2) de se contenter seulement de sa culture nationale.

²⁷ Lewis Warsh dans « *Barbara Guest Praise Day Tribute at The Bowery Poetry Club* », October 21, 2006, with special guest Hadley Haden Guest and host Kristin Prevallet.' avec la participation de Lytle Shaw, Lewis Warsh, Marcella Durand, Charles Bernstein, Africa Wayne, Charles North, et Erica Kaufman; il dit notamment à propos de « *dungaree darkness* »: « *such a silly word!* » Minute 21.

²⁸ Stéphane Mallarmé, « Salut », *Poésies*, avec une introduction de Jean-Paul Sartre (Paris: Poésies/Gallimard, 1970) p. 19.

L'expression de Barbara Guest, dans le texte cité par Charles Bernstein, sur Helen Frankenthaler, « moment and momentum », en tant que description du potentiel dans le signe n'est pas sans évoquer la notion de « *différance* » chez Jacques Derrida, comme elle paraît dans une interview de 1972 :

[...] L'activité ou la productivité connotées par le *a* de la *différance* renvoient au mouvement génératif dans le jeu de différences... la production de différences, la différence, [...] ²⁹

L'attitude créative vis à vis du vocabulaire qui se présente (ou la couleur qui se trouve sur le pinceau) créent des structures hétérogènes que l'œuvre a vocation à développer. La phrase, « production de différences », pour définir la *différance*, résonne parfaitement avec le cas, « dungaree darkness », que Barbara Guest utilise pour décrire les ombres puissantes vers les roches d'argile, car optiquement un corps orangé produit bien des ombres bleues variées en fonction des reflets de lumière, mais ce qui ressort en premier lieu est un foisonnement de connotations (vêtements rugueux, travail, loisirs, l'androgynie, ...). L'on peut trouver la même proximité théorique entre le poète et le philosophe dans cette autre phrase de « Santa Fe Trail » :

[...] where no one speaks English

I go separately . [...] ³⁰

Il s'agit d'ouvrir de nouvelles voies chemins à partir de potentialités inédites de fragments de langage (il est significatif que le « *a* » du mot la « *différance* », que Jacques Derrida utilise comme son exemple primaire de ce concept, est un petit composant, silencieux, du mot *différance* lui-même). Il parle également de l'« intuition », comme méthode, assainissante,

²⁹ Jacques Derrida, *Positions* (Paris : Editions de Minuit, 1972), p.39.

³⁰ Barbara Guest, « *Santa Fe Trail* » from *Selected Poems* (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1995) lignes 9-10.

suggérée par ce concept de « *différance* », qui permet de maintenir l'idéalisme à distance. La question de l'intuition est un point sur lequel il faudra revenir plus loin, mais c'est clairement un point crucial pour un artiste qui crée du nouveau : cela explique l'attrait de l'irrationnel pour Barbara Guest, et c'est dans cette optique elle s'aligne avec les peintres expressionnistes abstraits, et au-delà d'eux, sur les surréalistes, qui visent l'approche non-cartésienne. Joan Mitchell valorise clairement l'instinctif en disant,

When I'm working, I am only aware of the canvas and what it tells me to do. I am certainly not aware of myself. Painting is a way of forgetting oneself. Sometimes I am totally involved. It's like riding a bicycle 'no hands'. I am in it. I am not there any more. It is a state of non-self-consciousness.³¹

La dissolution de l'égo dans l'œuvre est un principe sur lequel nous aurons plus à dire ; dans ce texte, plus qu'un gage de qualité authentique du processus créatif, il est intéressant de l'envisager comme un vecteur de bonheur pour l'artiste.

L'expression, « *I go separately* », (qui n'est pas sans évoquer, en plus de la *différance*, « *the road not taken* » de Robert Frost) se trouve répétée trois fois dans « *Santa Fe Trail* » avec des sens modifiés à chaque fois. Ainsi le poème évolue en se déroulant devant les yeux du lecteur : un chemin intellectuel parcouru comme un chemin physique.

Ironiquement, Barbara Guest, dans une conférence au *Saint Marks Poetry Project*, sur l'importance d'une qualité artistique qu'elle appelle « mystère », fait une digression sur un article du *New York Times* qui propose une lecture « déconstructionniste » d'un court passage de *Paradise Lost* de John Milton, et émet quelques réserves sur la popularité de la théorie derridienne de la déconstruction dans les milieux universitaires américains. Savait-elle que Jacques Derrida puisait à la même source mallarméenne qu'elle et que sa « *différance* » faisait penser aux façons dont la pensée se déclare dans les moments de création ? Les « *wanton ringlets* » des cheveux d'Eve dans le *Paradise Lost* de John Milton sont effectivement propices

³¹ Joan Mitchell, « *August, Rue Daguerre* », in Rathbone, Elisa E., Laughlin Philips, et Robert Hughes *Master Paintings The Philips Collection* (Washington D.C.: Counterpoint, 1998) p.146.

à des songes déconstructivistes car les cheveux sont bien attachés à une personne particulière, mais semblent avoir leurs propre vie indépendante qui échappe à tout système.

0.2 Où dirige-t-on son regard ?



III. 3: Jasper Johns, *Target with Four Faces*.

Se Repositionner

Briser les habitudes de l'intellect passe par le regard qu'on porte sur le monde : la série de tableaux du néo-dadaïste américain, Jasper Johns, réalisés autour de 1960 représentant des cibles, comme *Target with Four Faces* (1955), aborde cette même préoccupation du regard, dans son cas le regard ciblé, métaphore de la pensée unique, qu'on doit opposer au regard diffus. Le regard détaché de l'utilitarisme peut constituer un symbole du regard libre et sans *a priori* de l'artiste. C'est également comme cela que les artistes regardent le monde dans le cadre de leurs créations.

L'objet de ces tableaux est le regard comme cadre, et la façon particulière dont les artistes envisagent le regard (avec, dans le cas des tableaux-cibles de Jasper Johns, une allusion aux faits militaires, car nous sommes à l'époque de la guerre froide et de la prolifération des cibles militaires, ironiquement, une époque officiellement paisible). A

contrario, l'on peut caractériser le principe de dissuasion nucléaire typique de la guerre froide comme un remplacement des tirs par la désignation de la cible en tant que telle.

Les quatre visages surplombant la cible dans *Target with Four Faces* de Jasper Johns peut évoquer le peloton d'exécution (et ainsi la tradition antimilitariste dans l'art chez Francisco de Goya, *Tres de Mayo*, 1814, Édouard Manet, *L'Exécution de Maximilien*, 1868, ou Pablo Picasso, *Massacre en Corée*, 1951), ou les victimes, ou les témoins indifférents, voire anesthésiés. Dans le contexte de ce regard diffus, nous avons une interprétation libre, multiple.

Il faut que l'artiste s'efforce de changer les regards. Curieusement, la suggestion multiple et poétique de Jasper Johns impose une deuxième remarque sur la plasticité de *Spring and All*, entre prose et poésie.

En effet, les réflexions de William Carlos Williams dans certains passages en prose dans *Spring and All*, qui ont pour effet de souligner que la distinction entre prose et poésie est une idée fausse et arbitraire, sont intéressantes, à condition, toutefois, de se plier à l'exercice délicat qui consiste à les interpréter. Car les jeux auxquels se livre Carlos Williams mènent à une langue poétique qui se présente sous une forme prosaïque. C'est de la prose noyautée par la pensée poétique :

[...] or better : prose has to do with the fact of an emotion ; poetry has to do with the dynamization of emotion into separate form. This is the force of imagination. [...] ³²

Comment interpréter le blanc avant « or » dans ce passage ? La phrase est transformée en fragment de phrase pour commencer, comme dans un collage. On commence à distinguer un alignement poétique. Il peut y avoir une deuxième main qui s'efface, pour souligner la transparence de la prose, qui n'ose pas se poser sur la surface (comme un tableau).

Évidemment, pour cet auteur toutes les catégorisations limitatives du regard constituent une sorte de cadre qu'il faut repositionner au nom de la remise en cause de

³² William Carlos Williams, *Spring and All*. (New York: New Directions Publishing, 2011) p.67.

l'inertie artistique. Ce sont les poncifs, donc l'attendu, qui étouffent la création. Il est clair en lisant *Spring and All*, que les distinctions, (et sans doute en priorité, la notion traditionnelle de hiérarchie, particulièrement celle généralement établie entre la prose et la poésie), doivent être brisées. C'est là la condition préalable à la création d'une poésie nouvelle, à la libération de l'imaginaire.

Si l'on devait caractériser la différence hiérarchique entre la poésie et la prose à l'époque et dans toute société à dominante positiviste, même aujourd'hui, on dirait que la poésie est réputée frivole ; c'est au mieux un divertissement, tandis que la prose est sensée être sérieuse.

D'ailleurs, cette idée selon laquelle la poésie n'est pas considérée par la *doxa* comme suffisamment « sérieuse » sous-tend le poème de Kenneth Koch, « The Boiling Water » qui commence ainsi (« sérieux » étant le deuxième mot du texte) :

A serious moment for the water is
when it boils
And though one usually regards it
merely as a convenience
To have the boiling water
available for bath or table
Occasionally there is someone
around who understands
The importance of this moment
for the water—maybe a saint,
Maybe a poet, maybe a crazy
man, or just someone
temporarily disturbed
With his mind 'floating 'in a
sense, away from his deepest

Personal concerns to more

'unreal' things[...]³³

Ce texte, dont nous n'allons pas faire l'exégèse complète ici, montre la maîtrise absolue d'une tonalité décontractée et légère (« *occasionally there is someone / around who...* »). Cependant, cette tonalité cache des vérités profondes (notons les guillemets autour d'« *unreal* » dans « *'unreal' things* » qui nous poussent vers des spéculations ontologiques sur certaines présences invisibles, ou le thème de la dissolution de l'égo). Surtout, cette tête qui flotte, dans le texte, tout en évoquant une image à la manière de Marc Chagall, constitue une revendication en faveur des poètes (assimilés hypothétiquement ici, dans cet extraordinaire regard qui flotte, à des saints et à des fous – permanents ou temporaires).

Le poète dirige notre regard vers cette eau qui bout dans un coin de la scène, une scène où des amis se retrouvent pour approfondir leur amitié en conversant autour d'un thé, d'un café, ou d'un chocolat chaud. Une autre scène apparaît dans la foulée : une scène d'appartement bohème sous les combles qui ne dispose que de l'eau froide (l'appartement décrit dans « *The Circus* » peut-être). Cette casserole d'eau qui bout peut sembler une caricature d'un quelconque événement dramatique, mais, dans ce texte, c'est également une condition nécessaire à la fabrication du café qui va stimuler l'esprit pendant la conversation, ou pour créer le délassement propice à l'amour physique (un bain chaud). Nous nous trouvons en présence d'une matière, envisagée sous son aspect substantiel, qui facilite le saut, un saut musical, vers l'immatériel. Ainsi que Kenneth Koch choisit de l'envisager, l'eau qui bout tend vers l'impalpable : projets, idées, envies, imaginaire.... La connotation purificatrice de l'eau (et du feu) est également présente, par implication. C'est un invisible dont la présence s'impose, et le lecteur voit son regard dirigé doucement vers les raisons de cette présence paradoxale.

³³ Kenneth Koch, « *The Boiling Water* », *The Collected Poems of Kenneth Koch* (New York: Knopf, 2005) lignes 1-17.

La Poésie partout

C'est bien la manipulation du regard que la *New York School*, et d'autres mouvements, doivent à William Carlos Williams ; il ne serait pas exagéré d'imaginer qu'en renversant les polarités entre prose et poésie dans *Spring and All* il songe à révolutionner complètement la littérature. Il crée plutôt un écart, ou un élargissement, et suit largement les traces de son ami Ezra Pound et des artistes du cercle du photographe, Alfred Steiglitz. Bien entendu, le poète n'ignore pas que tous ces questionnements relèvent d'une tradition, et *Spring and All* nous invite à nous replonger dans les écrits de William Shakespeare, par exemple ; cependant, ce William Shakespeare, comme William Carlos Williams suggère, possède les mêmes initiales (W.S.) que son collègue en modernisme, Wallace Stevens. Des figures de son présent, ses amis, sont importantes pour rendre présent la tradition, et pour permettre d'entrer des aspects du passé qui seraient endormis.

William Carlos Williams rend en quelque sorte vacante l'idée de prose de manière à ce qu'elle puisse remplir d'autres fonctions ; il définit la peinture figurative, un peu plus loin, comme de la « peinture en prose » :

[...] I mean there will always be prose painting, representative work, [...] ³⁴

William Carlos Williams perçoit clairement un phénomène que l'on pourrait décrire comme « du bois mort littéraire à élaguer », un processus qui trouve une analogie dans le point de vue du médecin sur le corps humain (le corps vivant se régénère dans les processus de vie).

La médecine est convoquée par la poésie, même si on ne le savait pas. Le passé de l'artiste dans la culture humaine est un passé de guérisseur (dans les années 1940 et 1950, c'est sans doute le peintre Jackson Pollock qui s'est le plus fait le chantre cette idée de l'artiste comme chaman, en s'inspirant des techniques ancestrales des artistes amérindiens).

³⁴ William Carlos Williams, *Spring and All*. (New York: New Directions Publishing, 2011) p.67.

La poésie est capable de phagocyter la science et les techniques, et s'étend sans doute au-delà. Cette préoccupation d'invaginer la science dans la poésie fait écho chez les poètes de la *New York School*, par exemple, avec les noms précis des fleurs chez James Schuyler (les variétés de roses, *Gerhard Erins* ou *variagata di bologna* ; *delphinium* ; *moonwort* ³⁵; *jill-over-the-ground*, ...), les combinaisons chimiques chez John Ashbery (« *life is an emulsion* »)³⁶, ou « *The Boiling Water* » chez Kenneth Koch, sur lequel nous reviendrons en ce qui concerne les références à la science.

À propos des hiérarchies à questionner chez William Carlos Williams, il faut noter la phraséologie rurale, campagnarde, de l'expression du titre, « *spring and all* » ; la décontraction de sa langue vernaculaire, son goût du concret, et ses morceaux très courts, ont fini par faire de William Carlos Williams une sorte de poète populaire, voire une icône. Le monde rural que la poésie de William Carlos Williams évoque, l'on pourrait presque dire, défend, est un monde qui a disparu pour l'instant ; c'est un domaine qui n'appartient qu'à lui.

Briser d'abord l'inertie

En 1997, quand Marjorie Perloff a publié sa célèbre étude sur Frank O'Hara (*Frank O'Hara Poet Among Painters*, 1977), elle a ajouté une nouvelle introduction où elle affirme avoir trop insisté sur l'influence ou l'accord entre Frank O'Hara et certains *Action Painters* comme Jackson Pollock et Willem de Kooning, figures pour lesquelles il a réalisé des catalogues, et dont il partage le désir d'évasion et la rage créative. Elle parle d'une autre proximité, avec Jasper Johns. C'est en effet un esprit assez proche de Frank O'Hara et John Ashbery. Son lien avec le groupe est signalé par Peter Schjeldahl, dans un article parlant de la première cohésion du groupe autour de la galerie, Tibor de Nagy, qui a fait beaucoup pour les promouvoir :

³⁵ James Schuyler, « *The Morning of the Poem* » dans *Collected Poems* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993), p. 54.

³⁶ John Ashbery, « *Soonest Mended* », dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998).

[...][Larry Rivers's] failure marks the general character of the de Nagy artists, in the fifties, as a transitional crew, between the fulfillment of Abstract Expressionism and the revolutionary maturities of Jasper Johns and Robert Rauschenberg. Those two appear in the show's catalogue, in a photograph taken in 1958, at a Rivers opening; Rauschenberg looks bored, and Johns like a proudly epicene, watchful dandy. In historical retrospect, they are tantamount to major leaguers dropping in at a minor-league bash. [...]³⁷

Larry Rivers est un des artistes qui ont anticipé le Pop Art dans les années 1950, et c'était un proche de Frank O'Hara, ce fut même son amant pendant un certain temps. Peter Schjeldahl considère que, même s'il avait un début très prometteur, et avait un art passionnant de la conversation, en tant qu'artiste il est décevant, voire dépassé. Néanmoins, peu d'artistes peuvent s'imaginer aussi importants que Jasper Johns (jouer dans la même cour que lui, pour reprendre la métaphore de Peter Schjeldahl).

Un des *New York Poets* d'une génération plus récente, étroitement lié au monde des peintres, est John Yau. Il a étudié la poésie avec John Ashbery à *Brooklyn College*, et est fortement influencé par la poétique de celui-ci. John Yau a éclairé l'approche artistique, à partir de 1957, du peintre Jasper Johns, qu'il a côtoyé de près pendant de nombreuses années. Telle était la complicité entre le peintre et le poète que John Yau était souvent le premier à découvrir un nouveau tableau réalisé par Jasper Johns.

Jasper Johns a inventé, dans le cadre d'une mode fortement marquée par le modernisme artistique, une façon de traiter, en tant qu'images, des clichés de la vie publique « patriotique » des États-Unis, comme le drapeau américain et la carte des États-Unis. A propos du *Map*, cet objet banal montrant les cinquante états américains, un objet qui ornait toutes les salles de classe des écoles primaires américaines de l'époque, et de son traitement par Jasper Johns, John Yau dit :

³⁷ Peter Schjeldahl, «*Artists and Writers*», *The New Yorker*, Janvier 31, 2011.

[...] Jasper Johns saw the illusion of order in the geographical map, and tried to reconstitute it in order to translate his perception of the individual fluctuating constantly between its various states. [...] ³⁸

Ironiquement, nous pouvons noter dans ce passage de John Yau l'écho faible mais réel, (et il le fait sans doute exprès), du titre inoubliable du poème, « The Idea of Order at Key West », de Wallace Stevens, où, dans Key West, ville d'artistes (Ernest Hemingway, Tennessee Williams, Elizabeth Bishop, ...) qui se situe au point le plus méridional du continent nord-américain, la belle voix d'une cantatrice, peut-être, semble imprimer une sort d'ordre illusoire mais nécessaire sur la nature brute symbolisée par les vagues du large. C'est une interrogation sur la capacité de l'art à enchanter ce qui est inerte.

L'objet inerte chez Jasper Johns, John Yau le souligne, est une carte géographique. Dans *Map*, en peignant la carte des États-Unis, vouée à la reproduction industrielle sans fantaisie, avec une touche d'expressionnisme abstrait, Jasper Johns, montre son impatience vis-à-vis de l'aspect figé des clichés, au sens large, et en rapport avec une représentation dépassée de ce qu'est la nation. Les Américains commençaient à se trouver cernés par les mythes (comme la fête de *Thanksgiving* célébrant une transition paisible avec les Amérindiens qui n'a jamais eu lieu, introduite sous la présidence de Dwight D. Eisenhower).

On peut penser au lien étymologique qui lie le mot « nation » et le mot « naissance » : l'artiste souhaite, ainsi, restituer la nation démocratique par rapport à ce qu'elle est censée incarner : l'ouverture au changement, à l'évolution, ainsi qu'une certaine flexibilité.

Dans un esprit proche du livre *On the Road* de Jack Kerouac, la brosse de Jasper Johns accomplit une sorte d'errance (et littéralement commet des erreurs signifiantes, quand elle confond la terre et la mer, ou le Mexique et les États-Unis, par exemple). Dans les deux cas de *On the Road* et *Map*, la trajectoire inattendue, inédite, à travers le pays se met en scène pour contrer l'idée que chacun doit rester à sa place (que les couleurs doivent rester à leurs places, entre autres) ; l'écriture fiévreuse de Jack Kerouac, - c'est un élément important en sa faveur, - est influencée par le jazz des afros-américains plutôt que le jazz aseptisé à destination d'un

³⁸ John Yau, *The United States of Jasper Johns* (New York: Zoland Books, 1997) p. 38. Cf. Yau, John, *Les Etats-Unis de Jasper Johns* Trad. Jeanne Bourniort (Paris : L'Echoppe, 2004).

public blanc, le seul type de jazz que Hollywood était autorisé à valoriser dans ses films au cours des années 1950. Dans le poème, « The Day Lady Died » de Frank O'Hara, sur le décès d'une grande figure du jazz, Billy Holiday, le poète décrit son trajet à travers la ville de New York, un parcours plein d'hésitations, où il rebrousse chemin, change d'avis et de tempo, comme les doigts sur le clavier du piano dans un morceau de jazz.

Ces tableaux de Jasper Johns, surtout les drapeaux et les cartes, dans l'esprit qu'ils incarnent, peuvent se comparer, dans leurs questionnements, aux poèmes « At Night the States » et « I the People » d'Alice Notley, dont nous parlerons plus loin ou à de nombreux poèmes de John Ashbery sur ce thème, comme « Ice Cream in America » (où l'on entend en écho le poème « The Emperor of Ice Cream » de Wallace Stevens), ou « The One Thing That Can Save America », qui commence par la question :

Is anything central ? [...] ³⁹

L'idée de « centralité » dans ce vers peut nous ramener à son tour vers l'idée de la cible chez Jasper Johns. Il est significatif que ce poème de John Ashbery commence par une question, et mette en rapport, dès le début, une dichotomie entre le « *one thing* » du titre et le « *anything* » du premier vers. Il est difficile de lire ce vers de John Ashbery sans penser aux cibles de Jasper Johns.

Les cibles de Jasper Johns nous ramènent de l'obsession de la chose ciblée vers une connaissance plus holistique de l'objet « cible » comme question ouverte. L'œuvre englobe la cible dans sa matérialité curieuse, et également dans une situation de réception particulière, propice à la spéculation et à la réflexion : l'exposition comme tableau (ou sculpture) dans une galerie d'art. On peut parler d'une ambivalence envers la culture ambiante, une ambivalence telle qu'elle pourrait s'exprimer, ou être perçue, dans le Pop Art.

Les cartes des États-Unis de Jasper Johns incarnent une manière inattendue de faire de l'abstraction avec un objet concret et une base standardisée. L'architecture dissimulée

³⁹ John Ashbery, « The One Thing That Can Save America », dans *Self-Portrait in a Convex Mirror*. (New York: Viking Books, 1975), visible également sur le site de la Poetry Foundation: www.poetryfoundation.org/poems/101694/the-one-thing-that-can-save-america.

derrière certains tableaux de Willem de Kooning est souvent une armature cubiste qu'il abandonne en peignant.

Dans l'histoire des mouvements artistiques de l'époque, le saut vers le Pop Art après les avancées de Jasper Johns et de son ami, Robert Rauschenberg, apparaît logique avec le recul. Le *Do It Yourself (landscape)* (1962) d'Andy Warhol poursuit ce travail, à partir de l'ersatz, de Jasper Johns, le poussant plus loin encore. Le cliché qu'Andy Warhol utilise comme cadre, ou grille, est le jeu pour enfants créé dans ces années-là par le *Venus Pencil Company* : « *Painting by Numbers* ».

Dans un exemple du va-et-vient entre artistes et poètes, Ted Berrigan utiliserait l'expression « *by the numbers* » (en pensant sans doute à Andy Warhol) dans ses *Sonnets* et ailleurs, pour évoquer le paysage urbain qui l'entoure. Associer la forme du sonnet à ce type de jeu est une idée originale s'il veut envisager la construction d'un sonnet comme un jeu de « *by the numbers* » (cette forme, le sonnet, a été codifiée, par des nombres en quelque sorte avec le comptage des syllabes, ...). Dans la mesure où Ted Berrigan recycle ses phrases de poème en poème, sans hésitation ni scrupule, il n'est pas étonnant qu'il réutilise cette même expression dans son poème « *Things to do in New York (City)* » étant donné que la ville de New York se présente comme une grille de rues numérotées:

Wake up high up
frame bent & turned on
Moving slowly
& by the numbers
light cigarette
Dress in basic black
& reading a lovely old man's book:

BY THE WATERS OF MANHATTAN

change
[...]⁴⁰

⁴⁰ Ted Berrigan, « *Things to Do in New York (City)* » dans *The Collected Poems of Ted Berrigan*. (Berkeley:: University of California Press. 2005.

Le poème est adressé à Peter Schjeldahl, poète de son entourage et écrivain sur l'art, et se réfère aux poèmes (textes qu'on peut assimiler à des photographies urbaines) de Charles Reznikoff publiés dans *By the Waters of Manhattan*. L'adresse, reconnaissant un membre du groupe d'amis artistes, est nettement caractéristique des *New York Poets*. Dans ce cas, la présence d'un critique d'art comme dédicace peut nous encourager à examiner les qualités plastiques de ce poème-collage.

Chez Ted Berrigan on trouve ce vocabulaire simple et quotidien qui est néanmoins empreint de polysémie et de doubles sens. Par exemple, le « *bent frame* » de la première ligne peut renvoyer à l'attitude d'un couche-tard un matin de gueule de bois, ou à une modification d'un cadre imaginaire entourant ce collage. Les participes présents (« moving » et « reading ») font glisser le texte vers la liste d'instructions (pour Peter Schjeldahl?), à la manière de l'œuvre de Marcel Duchamp commentée ci-dessus. Et, parallèlement, l'expression apparaît comme un constat de ce qu'est son propre style de vie, revendiquant sa manière d'être, sa bohème, revendication assez fréquente dans son œuvre. Le mot « high » glisse entre adjectif et verbe (ainsi qu'entre la centralité de la « *city of ambition* »⁴¹ et la marginalité des « *dropouts* »). « Change » est, à la fois, un verbe (à l'impératif) et un nom.

Matérialité

A partir de son premier « *Drapeau* », Jasper Johns utilise une technique (extrêmement ancienne) de peinture à l'encaustique. C'est à dire, qui utilise la cire d'abeille comme liant, qui sèche rapidement et fige ainsi l'élan gestuel explosif du peintre en quelque chose qui participe à une idée de la permanence d'une image de vie transitoire. C'est une façon de construire sur le socle des avancées de la génération des peintres le précédant, notamment les expressionnistes abstraits. Joan Mitchell utilise une peinture à l'huile épaissie de médium,

⁴¹ Cf. La photo d' Alfred Stieglitz, *The City of Ambition*, 1910, dans la collection du MoMA.

ainsi : « *the movement is immobilized like a fish caught in ice* », une phrase qui évoque les poissons d'Henri Matisse⁴².

Incarnée dans la matière même de l'objet, l'idée de changer le regard est un sujet privilégié, pour les poètes qui côtoient les peintres, et également un sujet progressiste.

Avec ce thème du changement, William Carlos Williams peut revenir à l'esprit. Ce « *by the numbers* » peut également faire une allusion à un poème célèbre qui anticipe l'esthétique, qui avance vers la postmodernité : « *The Great Figure* ». Ce poème montre qu'un texte peut ambitionner de bousculer les idées reçues en simulant une irruption, une interruption du *statu quo*, une perturbation nécessaire, comparable à l'arrivée d'un engin des pompiers dans sa rue. La figure, visuelle et sonore, de cette interruption du cours des affaires, nous mène au-delà et en amont du purement textuel. Le début de ce court poème met en scène le basculement vers la nouveauté :

Among the rain
and lights
I saw the figure 5

Un rythme iambique, comme dans un sonnet, établit un effet de banalité (la pluie ennuyeuse qui tombe), les lampes régulières des boulevards, et puis l'arrivée fulgurante du camion, réduit à un numéro. Comme chez Marcel Duchamp, la position du regard est figurée : c'est l'œuvre d'art en tant que ce qui rend possible un certain regard. Puis, le rythme devient erratique, syncopé, et un chiffre apparaît à la place des mots, soudain, comme un coup de trompette dans le jazz. Il est intéressant de noter que cette vision subite dont le poème raconte comment elle s'impose au poète, a réellement eu lieu, un jour où William Carlos Williams se trouvait à New York, *W. 15th Street*, en route pour voir son ami, le peintre expressionniste américain,

⁴² Citée dans Anna Dezeuze, « Joan Mitchell *Mephisto* 1958 », in Hiaire, Michel, and Serge Lemoine, *Abstractions Américaines 1940-1960* (Paris : ADAGP, 1999) p.112 ; cf. Sandler, Irving, « Mitchell Paints a Picture », in *Art News*, septembre 1957.

Marsden Hartley. Plus tard, le peintre précisionniste américain, Charles Demuth, a peint un hommage à ce poème⁴³ s'écartant, pour le coup, de son précisionnisme.

C'est en pleine connaissance de cette histoire poétique autour du chiffre cinq, que Jasper Johns a travaillé, après ses drapeaux, ses cartes géographiques, et ses cibles, avec les chiffres, et notamment, le chiffre cinq, étrangement humanisé chez lui. Son cinq ressemble, en effet, à une figure humaine.

William Carlos Williams prend des images concrètes, matérialistes. Il s'intéresse à l'utilité et s'intéresse à l'outil – l'engin est un outil dans le contexte d'une préoccupation sociale. On notera la postmodernité de cet intérêt porté au signifiant (matière colorée pour le peintre, et sonorités pour le poète) plus qu'au signifié et surtout indépendamment de ce dernier. Un modèle de ce positionnement pourrait être le « *sound poem* » qui a été associé au mouvement Dada, et l'agacement lié à la catastrophe interminable qu'a été la première guerre mondiale. S'il n'est pas interdit d'écouter les poèmes de non-sens pur, du dadaïste Tristan Tzara par exemple, pour le côté drôle ou divertissant de ces caricatures de rythmes primitifs, ou en imaginant la dimension provocatrice de la scène, il faut absolument les comprendre comme des critiques du positivisme, et de la logique qui a produit la première guerre mondiale, et, en tant que telles, le mouvement « dada » est un prolongement de cette démarche de critique sociale chez les expressionnistes allemands et chez Pablo Picasso.

⁴³ cf. Peter Halter. From *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. Copyright 1994 By Cambridge University Press. Et surtout : Hélène Gaillard, « » The Great Figure » : déchiffrer la stase dynamique opérée par William Carlos Williams et Charles Demuth », *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 03 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2287> ; DOI : 10.4000/polysemes.2287

0.3 Ce qu'il faut dans l'académie...

Redéfinissant le cadre

De qui et pour qui écrit-on ? Quelle attitude avoir concernant les nouvelles instances de compréhension de la poésie ? Existe-t-il un danger de figer le poème dans des réactions intéressées ?

Une même remise en cause du *statu quo*, une même interrogation de la forme dans laquelle la poésie se présente — et que l'on peut trouver dans le texte « The Great Figure » de William Carlos Williams — demeurent des caractéristiques majeures de la poésie de la *New York School*. Cet esprit qui vise à capturer le moment et à s'ouvrir à des lectures non-conformistes est implicite dans le titre du poème de Bob Perelman, « The Marginalization of Poetry ».

Il s'agit encore d'une tension entre le centre et les marges, et s'efforce de redéfinir le cadre. En effet, ce texte est un discours sur la position de la poésie dans le contexte universitaire, et une interrogation sur la possibilité de déplacer le curseur pour rendre compte de certains textes, à mi-chemin de la philosophie et de l'art, comme dans *Glas* de Jacques Derrida (dont il parle et dont il cite un extrait dans ce texte).

Or, Bob Perelman présente un texte, son texte, « The Marginalization of Poetry », sous une forme alignée, avec les *marges* typographiques d'un poème (le « vers » comptant systématiquement six mots quels qu'en soit le nombre de syllabes, une sorte de comptage non musical, ou peu musical qui interroge la limite de la poésie).⁴⁴ Les frontières entre les genres, ainsi que les jeux linguistiques et l'humour possibles autour de ces frontières, sont en rapport direct avec les questionnements essentiels des époques modernes : les frontières humaines et spirituelles. Ce type de réflexion sur la position de la poésie, toujours menacée soit de disparaître, soit d'être contaminée par des valeurs marchandes, se manifeste, par exemple, dans la citation de « The Marginalization of Poetry », pour ainsi dire taillée sur

⁴⁴Bob Perelman, « The Marginalization of Poetry », in *The Marginalization of Poetry*, (Berkeley, UCP, 1997) cf la critique de Ron Silliman du livre dans Jacket2 où il dit, « Perelman proposes in part an end to the distinction between critical and poetic genres, or at least a challenge to any clearly identifiable border. »

mesure pour le public académique qui écoutait la conférence où le poème était lu pour la première fois :

*[...] the award having replaced the aura, [...]*⁴⁵

Ce type de réflexion a sûrement contribué à provoquer cette accolade de John Ashbery, cité par Leonard Schwartz dans son interview avec Bob Perelman:

*[...] Most poets define poetry by creating it. Bob Perelman creates it by defining it, and is thus one step ahead of all the other poets under the sun. One step closer to colliding with Zeno's vanishing point, to merging coyote with roadrunner, to winning the hand. [...]*⁴⁶

Bien entendu, ce petit morceau de prose de John Ashbery, visant à promouvoir un autre poète, contient des marqueurs de sa propre poésie : dans la même phrase il mélange une référence classique (à Zénon), un renvoi à la culture populaire (Bip Bip et Coyote) et aux mathématiques des plasticiens (« point de fuite »), et souligne les ambiguïtés dont est porteuse l'image de l'artiste (l'artiste comme joueur de cartes, image que l'on a déjà signalée chez Barbara Guest en référence à Stéphane Mallarmé). L'on peut certainement percevoir « The Marginalization of Poetry » comme une stratégie avant-gardiste dans le bon sens : ces réflexions autour de l'ontologie de la poésie sont un assainissement, un vecteur vers un degré zéro de cet art. La remarque sur le point de fuite rappelle la contradiction de ce point dans le modernisme, selon Clement Greenberg : l'affirmation du plat de la surface de la toile ; sinon il n'y aurait pas de « collision ».

A partir des années 1960, un groupe de sculpteurs abstraits, les minimalistes américains (Sol LeWitt, Donald Judd, Carl André, Richard Serra, Dan Flavin, ...), soulevé le

⁴⁵ *Ibid*, ligne 166.

⁴⁶ Bob Perelman, invité dans Cross Cultural Poetics, Episode #90, «Ten to One,» with host Leonard Schwartz, 2006. minute 2.

même type d'interrogations sur les limites, les marges, et les définitions de la sculpture. Plutôt que « sculptures », ils préféreraient désigner leur réalisations autrement : « objets spécifiques », « propositions », ...

Dans « The Marginalization of Poetry », la figure de Jacques Derrida, testeur de limites s'il en fût, intéresse Bob Perelman, et lui inspire une certaine admiration (non sans une touche de moquerie). L'idée de comparer *Glas* de Jacques Derrida avec *The Cantos* d'Ezra Pound est fascinante et assez révélatrice de la démarche de Bob Perelman :

[...] Yes, *The Cantos'*
growing incoherence reflects Pound's freefall writing

situation. Derrida's institutional address is central.
Unlike Pound's, Derrida's cut threads always

reappear farther along. Nevertheless, *Glas* easily
outstrips contemporary poems in such marginal

qualities as un-decidability and indecipherability [...] ⁴⁷

Un paradoxe salutaire pour ceux qui lisent, et surtout écrivent, la poésie ressort de cette comparaison entre Ezra Pound et Jacques Derrida. Le premier fait l'erreur de perdre le fil discursif, sans vraiment l'admettre, (il ne se rendait qu'à moitié compte des soubassements intenables de ses discours), tandis que le second crée un discours où les mises en causes stratifiées induisent des réflexions, et peut-être une attitude « flottante », ou prudente, se rapprochant d'une attitude poétique. Ce qui pourrait être un défaut (« *undecidability and indecipherability* ») devient dès lors une qualité sur le plan intellectuel.

Zones de résistance

⁴⁷ Bob Perelman, « *The Marginalization of Poetry* », dans *The Marginalization of Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1996).

Certains écrivains, notamment Stéphane Mallarmé, ont armé Jacques Derrida pour sa guerre de déconstruction des discours positivistes et des prétentions de la tradition philosophique occidentale, comme il le suggère dans *Positions* :

[...] Certains textes ... m'ont paru marquer et organiser une structure de résistance à la conceptualité philosophique qui aurait prétendu les dominer, les comprendre, soit directement, soit au travers des catégories dérivées de ce fonds philosophique, celle de l'esthétique, de la rhétorique ou de la critique traditionnelles ... C'est ce que j'ai essayé de faire remarquer à propos de *Nombres* (et de fictions antérieures) de Sollers, de « Mimique » (et tout un réseau d'autres écrits) de Mallarmé ; cela en reposant la question la plus générale de la « vérité » dans son rapport à celle , aussi générale de la « littéralité ». [...]⁴⁸

En tant que critique, Jacques Derrida attache beaucoup de valeur aux dimensions « résistantes » de certains textes littéraires (poésie en prose, récit configuré mathématiquement, etc.). Cette résistance correspond à la distance que le concept du texte peut prendre par rapport à sa catégorie, mais également une sorte résilience physique (dans le sens de « matériaux résistants ») qui produit un effet de matérialisme qui peut servir d'ancrage. Finalement, cette articulation de valeurs trouve son analogie dans la valeur des arts plastiques pour les poètes. Le positionnement du texte de Bob Perelman dans ces interstices entre le discours académique et la poésie — n'être ni d'un côté ni de l'autre mais frôler les deux — accomplit le programme de la *New York School* qui consiste à assouplir les points de vues.

A la Surface

Quand on écrit en prose sur la poésie, le poème dont on parle fait naître des chemins de traverses dans notre prose, déterminant la manière dont nos discours intérieurs sont modifiés, dans le meilleur des cas, avant la fin du poème.⁴⁹ Comme la « fin de la ligne »

⁴⁸ Jacques Derrida, *Positions* (Paris : Editions de Minuit, 1972) p.94.

⁴⁹ Cf. Jerome McGann, «Dialogue on Dialogue», Initialement publié sous le titre, 'The Poetry of Truth. A Dialogue (on Dialogue)', dans *Black Riders: The Visible Language of Modernism*,

revenait casser sa phrase tous les six mots, dans « The Marginalization of Poetry », Bob Perelman a dû développer sa pensée différemment et multiplier les remises en question.

Comme tout art, la poésie sera jugée pour son pouvoir de renouveau et de transformation dans la sensibilité de son destinataire. Dans un élan provocateur où il reprend la technique d'appropriation de Marcel Duchamp, Frank O'Hara, récupère le mot-clé de la publicité de *Coca Cola* pour nommer cet élément déterminant de la qualité d'une œuvre, à savoir « le rafraîchissement ».⁵⁰

[...] when I get lofty enough I've stopped thinking and that's when refreshment arrives. [...]

Un poème est un événement de langage, souvent non-conformiste, et ce poème (ou « manifeste »), « Personism : A Manifesto », met en scène l'idée de l'événement qui constitue le poème, avec le mot « *arrives* ». Dans une autre interprétation, on peut penser que le serveur du café est arrivé à ce moment dans l'écriture du texte, ou de la conception du texte – c'est une sorte de poétique de l'intempestif, et du moment qui passe, poétique radicale à délibérer et même aujourd'hui. Il faut noter dans ce passage, chez Frank O'Hara, la confusion calculée entre le pan noble de l'art (avec le mot « *lofty* », une référence à la dimension intellectuelle, aux idées qui s'élèvent vers les hautes sphères), et ce lâcher-prise de l'ouvrier après le travail (« *the pause that refreshes* » était un slogan de *Coca Cola* depuis 1929). Les deux vecteurs de l'expérience existent pour lui et ont une valeur comparable ; et, crucialement, une valeur de contraste. Comme pour Jasper Johns à la même époque, il s'agit du Pop Art avant la lettre.

Princeton University Press, 1993. La première publication du texte était dans *Postmodern Culture*, 1991, mais le texte est également disponible sous forme de mise en scène : voir « performance of 'Dialogue on Dialogue' à SUNY Buffalo, 3 avril 1991 » disponible sur le site web « Pennsound », dans les notes de Jerome McGann qui accompagnent le texte dans cette forme (de Juillet 2006) celui-ci parle de ses essais *interrompus* par des « *unannounced dialogical moments* ».

⁵⁰Frank O'Hara, « Personism : a Manifesto » dans *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.xiii. cf. le poème « *Having a Coke With You* », p.175 ou « *Commercial Variations* », p.35.

Comme les peintres modernes qui se concentrent sur ce qui se passe au niveau de la surface qu'ils sont en train de peindre, plutôt que sur un objet extérieur (ce qu'une photographie ferait parfaitement), le poète fait évoluer son texte en l'écrivant.⁵¹ Dans les deux cas le sujet devient « l'immédiat », et, pour les poètes, de William Carlos Williams à Frank O'Hara et au-delà, l'exemple de la peinture moderne devient important techniquement et apparaît, en quelque sorte, comme une affirmation de leur propre discours.

La figure du poète, présent dans son propre texte, en train de voir ce que le texte propose, est sûrement l'aspect le plus criant de l'influence de la peinture sur ces poètes. Dit autrement : cela représente une avancée dans l'effet d'émotion immédiate, accessible dans la poésie grâce à la peinture. Au même titre, le désir du philosophe de ne pas faire de l'académisme pur, et la volonté du poète d'échapper aux contraintes de la poésie classique, désireux de produire une figure visuelle du poème, par exemple, sont des démarches qui visent à mettre en cause les idées reçues et s'affranchir des habitudes – c'est là la marque d'un esprit progressiste, voire d'une sorte de révolte contre ce que Roland Barthes a articulé en disant, non sans une pointe de provocation, que le plaisir dans la littérature est « toujours à droite ».⁵²

Roland Barthes souligne d'ailleurs dans cette interview que cette révolution artistique, qui rejette les plaisirs conventionnels, s'est d'abord faite dans les arts plastiques (pensant sans doute à l'arrivée de la peinture abstraite). La nouveauté prend de l'importance par rapport à l'esthétique dans cette vision.

⁵¹ Cf. Le peintre popiste, Roy Lichtenstein, fait cette distinction entre l'art orienté vers l'objet et l'art orienté vers la surface peinte dans son « Interview with G.R. Swenson (1963) » dans Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p.389. Il dit: « In Abstract-Expressionism the painting symbolizes the idea of ground-directedness as opposed to object-directedness. You put something down, react to it, put something else down, and the painting itself becomes a symbol of this. The difference is that rather than symbolize this ground-directedness I do an object-directed appearing thing. There is humor here...»

⁵² Barthes, Roland, « Roland Barthes 'Le Plaisir du texte' Le Fond et la forme », interview avec André Bourin, video INA à l'adresse web: <http://www.ina.fr/video/CPF10005880>, 19 mars 1973, 12min 57s. En fait, Roland Barthes fait une distinction, qu'il emprunte à la psychanalyse, dans son livre et dans cet interview, entre le « plaisir » textuel, qui conforte le lecteur dans sa culture et son moi, et la « jouissance », plus déstructurante et radicale.

Le poète, Kenward Elmslie, qui était dans l'orbite de la *New York School* (et qui vivait dans la même résidence étudiante que John Ashbery à *Harvard College*, même si les deux ne se connaissaient pas à l'époque), a reflété cette idée d'un certain kitsch, ou de la « musaque » (une musique de fond insipide), dans un morceau qu'il a appelé « Busby Berkeley » en référence au chorégraphe spécialisé dans le style des Folies Bergères, qui a beaucoup travaillé pour Hollywood, et dont le nom figure dans certains textes de Frank O'Hara, par exemple dans « Biotherm (For Bill Berkson) » :

[...] Paraded for gain, but yet a parade kiss me

Busby Berkeley, kiss me, [...] ⁵³

C'est comme si Frank O'Hara voyait l'énergie qui émane des sous-produits médiocres et commerciaux de la culture, et sait tout de suite ce qu'il peut en faire dans sa poésie. La critiquer ? D'autres peuvent s'en charger. Lui documente. La phrase « *paraded for gain* » (et on a vraiment en l'occurrence une chorégraphie de parade) montre cette conscience du problème (potentiel) de l'artiste « *vendu* ». Le poème de Kenward Elmslie, plus explicitement proche de la critique que Frank O'Hara (ou moins dans un imaginaire de travesti), finit ainsi :

[...] happy factory, just relax,
girl machine, girl machine, ...
just relax, just relax, ..., relax [...] ⁵⁴

A contrario, un art de la mise en cause des manières habituelles de concevoir l'objet artistique conserve quelque chose de révolutionnaire ou, tout au moins, de progressiste dans le sens politique du terme. Bien entendu, c'est un domaine où il existe de nombreux cas particuliers, et rien n'est homogène. On ne sait pas vraiment ce qui peut marcher, ni ce qui marchera malgré les attentes, d'où l'intérêt de la diversité des approches.

⁵³ Frank O'Hara, « Biotherm (For Bill Berkson) » dans, *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.202.

⁵⁴ Kenward Elmslie, « Busby Berkeley », in *Snippets: A Gathering of Songs, Visual Collaborations, and Poems, Presented at Kelly Writers House on Wednesday, November 12, 2003* (minute 26).

0.4 L'Histoire d'un moment et d'une impossibilité...

L'Immédiat

La *New York School* est un mouvement poétique né juste avant les années 1950, connu pour avoir réussi à brouiller les pistes entre peinture et poésie, un rêve persistant chez de nombreux écrivains jusqu'à aujourd'hui. Le poète-éditeur, David Lehman, utilise le terme de « *painter envy* », dans une table ronde sur la poésie de Frank O'Hara, en pensant sans doute au célèbre terme freudien, « *penis envy* ». ⁵⁵ Selon l'expression de David Lehman dans son préambule, Frank O'Hara : « brings the poetry out of the academy and into the streets. » Le mouvement vers une poésie visuelle et le mouvement vers la vie urbaine sont indiscutables dans la poésie de Frank O'Hara, et David Lehman a raison de les souligner, il n'est d'ailleurs pas seul à le faire. Nous verrons que ces écrivains de la *New York School* abattent bien d'autres murs en même temps, ouvrant la voie à d'autres innovations (dans une deuxième et une troisième génération de *New York Poets*, notamment).

On peut le concevoir comme un mouvement éminemment concerné par la question de la vie et du vivant dans l'œuvre et, dans les meilleurs des cas, comme permettant une poésie du surgissement mais néanmoins capable de décrire simplement la vie quand rien ne surgit. Même aujourd'hui, cette poésie nous engage, nous surprend, et, à son meilleur, nous transforme jusque dans notre langage : romantiquement, cette poésie enregistre des expressions, des niveaux d'expression, qui semblent, ou semblaient, s'estomper dans l'évolution de la langue, dans notre conscience culturelle, enregistrant ce qui risque de disparaître. Le fait de documenter des noms propres chez Frank O'Hara est utile pour le recouvrement de son époque, elle propose une autre lecture de son époque. Les expressions et les clichés de la campagne et des conversations entendues en ville, qui abondent dans les poèmes de John Ashbery, constituent elles-mêmes aussi, une formidable archive.

En lisant un poème, généralement, on ne vit pas l'expérience de la langue de la même façon que dans la vie quotidienne. Le résultat des rencontres avec l'érudition dans les poèmes d'Ezra Pound (la mobilisation du conte sumérien *Gilgamesh* dans le poème « Le Retour », par exemple) ou de T.S. Eliot (la référence du « *da* » de *Prajapati* ou le « *Shantih* » védique à la fin

⁵⁵Lehman, David, *Our Life in Poetry: Frank O'Hara Poetry reading and discussion with Michael Braziller, Mark Doty, and David Lehman*. The Philoctete Center for the Study of the Imagination, November 11, 2010, sur YouTube.

de son célèbre texte « The Waste Land » par exemple) ne sont pas présentes pour conforter le lecteur mais pour le remettre en question dans ses habitudes. On peut en dire autant de l'utilisation des mythes babyloniens par le peintre Max Beckmann, ou l'art des Ibères archaïques par Pablo Picasso, notamment dans son portrait de Gertrude Stein : l'interrogation de l'homme bureaucratique moderne à partir du passé lointain.

En même temps, par en-dessous en quelque sorte, comme la science et la technique moderne, cette même poésie fait entrer des aspects de la vie d'aujourd'hui dans le domaine de l'intellect. Il peut s'agir d'objets appartenant au monde de la mode, et donc forcément éphémères, ou des objets parfois méprisés du quotidien (comme le « *little piece of BandAid* » objet plus que méprisable qui marque la nécessité de l'écriture dans le poème « Writing » d'Eileen Myles).⁵⁶ Ce deuxième aspect, est un jeu et un enjeu du modernisme artistique et littéraire. Loin de capituler devant la religion de la science, l'art peut tenter de l'encercler, Susan Sontag étant celle qui a articulé ce point de vue avec le plus de lucidité.⁵⁷ C'est un des concepts utilisé par Ted Berrigan dans son poème, « Red Shift » : il prend le terme de ce facteur mathématique (le « red shift » qui sert à calculer la position des étoiles) et ramène à terre.

On trouve un exemple très visuel de ce double mouvement de récupération, dans le célèbre texte de John Ashbery, « And *Ut Pictura Poesis* Is Her Name », où le poète fait allusion à ces processus grâce à un va et vient ambivalent entre l'ancien et le moderne, mouvement qui habite, au demeurant toute sa poésie. Le modèle auquel le poème de John Ashbery résiste se trouve dans le texte, « *Ars Poetica* », d'Archibald MacLeish. Ce dernier, avec tous ces « *should* », pourrait être un peu trop directif. Archibald MacLeish commence son texte par ce vers brillant pour évoquer une présence quasi-physique, désirable en poésie,

A poem should be palpable and mute
As a globed fruit, [...] ⁵⁸

⁵⁶ Eileen Myles, « Writing », dans *Skies* (Boston: Black Sparrow Press, 2001).

⁵⁷ Susan Sontag, « One Culture and the New Sensibility », in *Notes on Camp* (London: Penguin Books, 2018) pp. 34-35.

⁵⁸ Archibald MacLeish, « *Ars Poetica* » from *Collected Poems 1917-1982* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1952) p.152.

Néanmoins, ce texte reste prisonnier de ce discours monolithique (dans sa célébration des métaphores, Archibald MacLeish nous place sur un terrain diamétralement opposé aux questions soulevées par « The Marginalization of Poetry » de Bob Perelman, car, en fin de compte, sa faiblesse est qu'il pense savoir ce qui fait le poème, ce qui doit le faire).

Une autre synthèse, plus humble en apparence, mais aussi plus surprenante, apparaît dans le poème de John Ashbery. Il dirige le lecteur plus particulièrement vers une énumération, à l'apparence aléatoire et fantaisiste (mais c'est une apparence dont, comme souvent chez John Ashbery, il faut se méfier) : il s'agit structurellement d'une liste d'exemples d'éléments soi-disant à mettre dans un poème, le poème lui-même étant conçu à première vue comme un mode d'emploi pour poètes, une recette. Le titre de ce poème est évocateur d'un phantasme de synesthésie créative, « *And Ut Pictura Poesis Is Her Name* », tentant de s'appuyer sur les conseils vieux de plus de deux mille ans d'un Horace latin. Le lecteur se souvient l'importance déterminante d'Horace dans la formation de l'esthétique d'Alexander Pope, au 17^{ème} siècle, il est intéressant de voir John Ashbery montrer une connaissance d'Horace et s'éloigner de sa vision, ou ce qu'on peut supposer être sa vision.

Parmi les éléments à mettre dans le poème virtuel dont parle le poème de John Ashbery, on trouve, par exemple, les deux ingrédients suivants :

[...] Names of boys you once knew and their sleds,
Skyrockets are good – do they still exist? [...]⁵⁹

C'est un moment fascinant du poème, un moment de contradiction (ou de révision) : l'ingrédient, « *skyrockets* », est en passe d'être abandonné en route. Pour le lecteur d'un poème, qui aurait suivi ces consignes, à quoi peut servir le nom de quelqu'un qu'on ne connaît pas ? Même l'écrivain ne connaît plus que le nom de la personne, ou ne s'intéresse plus qu'au nom.

⁵⁹ John Ashbery, « *And Ut Pictura Poesis Is Her Name* », *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1997) p. 46.

Le poète et essayiste, Ben Lerner, explique dans son livre, *The Hatred of Poetry*, qu'un poème doit se baser sur une impossibilité (en citant le célèbre « *I, too, dislike it* » du poème « Poetry » de Marianne Moore comme étant une des expressions les plus accomplies de ce principe).⁶⁰ En effet, la voix de ce poème de Marianne Moore s'interroge sur l'utilité du poème. Elle résiste même à la catégorie « poème ». Ben Lerner a trouvé cette négativité fascinante ; ce fut son entrée dans le monde de la poésie.

L'impossibilité sur laquelle, « *And Ut Pictura Poesis Is Her Name* » de John Ashbery repose est le concept d'un poème qui expliquerait comment faire un poème. Le poème d'Archibald MacLeish cité ci-dessus explique bien le fonctionnement des métaphores en les mettant en action, mais il n'explique pas la poésie. Son problème est peut-être qu'il est certain d'être capable de le faire.

Dans ce passage, (« *boys you once knew and their sleds* ») nous trouvons une référence humoristique, évidente, et légère au film *Citizen Kane* d'Orson Welles. Le souvenir d'avoir découvert ce que peut être le cinéma se mêle dans cette façon d'en parler avec les physionomies qui ont pu marquer sa jeunesse, en tant que versions humaines de la beauté (même de l'expérience intime, vu la formulation : « *boys you once knew* »).

Dans les années 1950 -1970, on allait au cinéma quand on séchait l'école.

Citizen Kane est un film incontournable de 1941 qui présente une fresque épique et historique concernant un magnat de la presse, basé sur William Randolph Hearst. L'intrigue tourne absurdement autour du nom d'une luge, « *Rosebud* », et plus sérieusement autour des oublis de l'histoire symbolisés par les oublis et cachotteries autour d'un homme pourtant très en vue, sur toile de fond d'une industrie des médias en train de découvrir sa puissance et sa capacité à manipuler l'opinion publique.

Le Charles Foster Kane d'Orson Welles est, entre autres, un fabricant de fausses nouvelles, pourtant le spectateur ne peut pas s'empêcher d'avoir de la sympathie pour lui.

⁶⁰ Ben Lerner, *The Hatred of Poetry* (London: Fitzcarraldo Editions, 2017) voir notamment à la page 32: «The fatal problem with poetry: poems». Marianne Moore, «Poetry», dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1276.

Le poème de John Ashbery, conçu à partir de la difficulté qu'il a rencontrée à expliquer (à ses étudiants de *Brooklyn College*) ce qu'est un poème, s'empare de ce thème d'effacement au cinéma (du cinéma), car il veut esquiver cette tâche ; il veut éviter d'expliquer trop.

Peut-on expliquer la création, l'inspiration ? En quelque sorte il fait une promesse, puis hésite à remplir son contrat. Comme le papillon de nuit ne peut pas éviter l'attraction de la flamme, mais doit éviter de la toucher directement, le poème « *And Ut Pictura Poesis Is Her Name* » joue à s'approcher la formule poétique, sa formule poétique, sans tomber dans l'explicite. C'est comme si le poète découvrait ses propres hésitations à l'intérieur du poème. La dernière image du film *Citizen Kane* présente enfin la luge, « *rosebud* », consumée par les flammes sans que qui que ce soit, dans le film, ne s'en rende compte (contrairement au spectateur, cela va sans dire).

Orson Welles incarne, bien sûr, l'archétype de l'artiste traversant les genres (sa carrière l'a mené du théâtre, à la radio, puis au cinéma en tant qu'acteur, scénariste et metteur en scène). La question de ce qui (ou de qui) peut traverser les frontières ou non est le thème d'un autre de ses films, *A Touch of Evil*, qui se déroule à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, et qui commence par un des travellings les plus ambitieux de l'histoire du cinéma grand public. Dans le poème, « *And Ut Pictura Poesis Is Her Name* », le jeu de plongée et de contre plongée entre la luge qui descend et les feux d'artifice qui montent est très cinématographique, et fait penser aux plans des films d'Orson Welles. Celui-ci a inventé les plans cinématographiques où les activités à l'avant et à l'arrière se contredisent, se complémentent, ou se compliquent : dans un poème typique de John Ashbery, on trouve souvent un arrière-plan discursif en conflit avec un premier plan concret. Il dit dans une interview avec Bruce Kawin en 1966 qu'il vise un effet « polyphonique ».⁶¹

Le remplacement de la poésie-peinture (*l'Ut Pictura Poesis* du poète latin Horace dans le titre) par la poésie-cinéma (grâce à Orson Welles qui a contribué peut-être plus que quiconque, depuis Sergueï Eisenstein, à donner ses lettres de noblesse à l'art cinématographique) est mis en scène dans le poème de John Ashbery (lui-même cinéphile et critique de cinéma). Le « *was her name* » du titre sonne comme un titre de film noir. John

⁶¹ John Ashbery, from *interview with Bruce Kawin on WKCR Radio, May 5, 1966*, site web: PennSound.

Ashbery a écrit un poème qui s'appelle « Film Noir » qui évoque l'ambiance de ces films américains des années 1940 et 1950 (diffusés en deuxième partie de soirée)⁶², où l'on retrouve le motif d'un objet encombrant au premier plan occultant la symbolique des projets que l'on perçoit dans :

[...] there was nothing to do except wait
for another train, yet this one still stayed at the platform [...]⁶³

Il s'agit bien là de la frustration du regard, typique des plans du film noir. Les deux vers font inévitablement penser au poème de Kenneth Koch, « One Train Can Hide Another », mais les *New York Poets* se lisent avec passion et il n'est pas rare d'entendre de tels échos.

Le motif (ou l'ingrédient de la recette) qui suit les luges, les « *Skyrockets* », exprime simultanément l'exemple parfait du progrès technique au service du spectacle (populaire) et de la poésie de l'éphémère. Le mot, « *skyrockets* » tend à disparaître de la culture en faveur du mot plus générique, « *fireworks* ». C'est un exemple concret de cette préoccupation moderniste signalée plus haut, dans le texte de Youssef Ishaghpour sur Georges Seurat : les artistes en tant que « praticiens de la fantaisie » qui cherchent le « sérieux inutile ».

Le feu d'artifice est un motif dans la lignée de William Carlos Williams, qui parle du *baseball* ou de la boxe, par exemple, employant ce double mouvement (spectacle populaire et vision poétique) :

[...] The crowd at the ball game
Is moved uniformly [...]

⁶² Le terme « Film Noir » a été créé par le critique français, Nino Frank, en 1946, calqué sur le titre des romans policiers de la « série noire » ; il précisera que la période faste de ce style de film est de 1946 à 1957, avec l'article : Nino Frank, « The Crime Adventure Story : A New Kind of Detective Film, » in *Perspectives on Film Noir* ed. R. Barton Palmer (New York : G. K. Hall, 1996) pp.24-25.

⁶³ John Ashbery, « Film Noir » dans *Hotel Lautréamont*, (New York Alfred Knopf, 1992).

Ou:

[...] That is why boxing matches and
Chinese poems are the same – [...] ⁶⁴

Il est tentant de mentionner, comme un fait objectif à propos de ce passage, que les feux d'artifices, par exemple les « *skyrockets* », sont des inventions chinoises (voit-on ici une référence ironique au « *Boxer Rebellion* », donc à l'histoire de l'anticolonialisme ou à quelque chose qui a existé et qui a échoué ?). Les feux d'artifice sont des explosions paisibles utilisant la même technologie que les engins de guerre.

Cette abolition démocratique de la distance dans le modernisme, à travers l'image qui cristallise mouvement et permanence, a encore beaucoup à proposer au lecteur, une capacité à le séduire, à l'influencer.

John Ashbery répète souvent que les poèmes qu'il a écrits pour expliquer comment écrire un poème n'ont jamais aidé les étudiants, mais un sentiment de l'impossibilité de l'entreprise poétique n'est pas inutile aux poètes. Dans une interview avec Ann Lauterbach, Charles Bernstein a dit : « [...] I don't know why anyone would want to do something possible, when they could do something impossible [...]. »⁶⁵ Son interlocutrice a répondu : « That's why we love you Charles. »

⁶⁴ Willian Carlos Williams, *Spring and All*. (New York: New Directions Publishing, 2011) p. 24 et p.88.

⁶⁵ Lauterbach, Ann, Interview avec Charles Bernstein, *Close Listening: reading and conversation at WPS1.Org*, December 4, 2006: *Program Two*, Lauterbach in conversation with Charles Bernstein (28:27): MP3, Lauterbach parle du son, la performance, la music folk and puis s'engage avec la relation difficile entre le genre et l'autorité. Elle parle aussi de « Missing Ages, » un poème qu'elle a lu pendant « *program one* », et de sa collection d'essais, *The Night Sky: Writings on the Poetics of Experience* (New York: Viking, 2005).

Non-académique

Dans la tradition américaine cette démarche poétique, qui tourne le dos à l'académique et au formalisable, s'inscrit quelque part dans la démarche de Walt Whitman, auteur incontournable, que le *New York Poet*, James Schuyler nomme simplement « Walt ». Le poème, chez James Schuyler, comme chez Walt Whitman, met le projet du poème au centre, et la vie qui dépasse le poète et son outil poétique partout ailleurs. Ainsi, c'est une poésie qui est animée par un principe de vie, qui colle à la vie et qui s'engage auprès de l'autre. James Schuyler, utilise le prénom « Walt » dans un poème de soixante pages dédié à Dara Park, « The Morning of the Poem ». C'est particulièrement le Walt Whitman de « Song of the Open Road » qui rejette la contrainte des architectures trop passéistes ou conventionnelles :

[...] Done with indoor complaints, libraries, querulous criticisms,
Strong and content I travel the open road. [...] ⁶⁶

Bien sûr, Walt Whitman a été important pour Henry Miller et pour les Beats (Jack Kerouac et Allen Ginsberg en particulier) – mais les écrivains de la *New York School* sont surtout connus pour les influences venues d'autres langues.

Il est important que James Schuyler mette en scène dans ce même texte, « The Morning of the Poem », le crâne de Charles Baudelaire (« *which stands for strength and fierceness/ the dedication of the artist* »). Le crâne, motif traditionnel de la peinture occidentale (particulièrement les appels à la méditation : les « vanités ») nous indique également que chez James Schuyler « The Morning of the Poem », « le matin du poème » est également « The Mourning of the Poem », « le deuil du poème », peut-être le poème comme deuil.

Dans le titre de ce poème, nous trouvons la même distance, quasi-objective, entre le fait de vivre le moment et l'activité de réfléchir sur le moment, que nous retrouvons dans le

⁶⁶ Walt Whitman, « Song of the Open Road », in *Leaves of Grass* (Philidelphia: David McKay, 1900).

titre, « In Memory of My Feelings », de Frank O'Hara. La justesse de l'évocation du moment qui déferle, s'abîmant dans l'oubli, suppose une sorte de fabrication constante du passé, et surtout des passés (multiples). Dans ce texte, James Schuyler installe Charles Baudelaire comme source inattendue d'inspiration et Walt Whitman comme juge spirituel. Le rôle du juge pourrait renvoyer au Walt Whitman du « Song of Myself » :

[...] An unseen hand also pass'd over their bodies . [...] ⁶⁷

Ainsi, chez James Schuyler, un Walt Whitman solaire, enthousiaste, veille sur le monde plutôt saturnin, pour ne pas dire dionysiaque, de sa matinée où le crâne de Charles Baudelaire s'invite forcément sans que « l'hypocrite lecteur » puisse s'en offusquer. Il est peut-être utile de signaler que James Schuyler était un grand dépressif (Eileen Myles au tout début de sa carrière poétique à New York avait pour emploi d'être la secrétaire de James Schuyler, ce qui impliquait surtout de vérifier qu'il prenait bien ses médicaments), ce qui explique la mélancolie du crâne et du « *mourning* ». Un long poème, « Crystal Lithium », prend comme point de départ les sensations de la prise du médicament.

Quand les occasions sont organisées dans un texte, les opposés (comme la prose et la poésie, la peinture et la poésie, l'expression dans une langue et l'expression dans une autre, la science et l'intuition) s'attirent toujours, se mettent en valeur comme des couleurs complémentaires (le bleu et l'orange par exemple). Le poème naît des contrastes.

Par ce processus basé sur un principe quasi-pictural d'une science des couleurs et des formes, la vision académique se trouve troublée, l'intuition exacerbée, car la poésie, imagiste et multilingue, de la *New York School*, existe pour dévoiler les complexités et paradoxes inhérents à la vie moderne ; c'est le début d'une époque que W. H. Auden nomme, c'est le titre d'un recueil de ses poèmes, « The Age of Anxiety ». Ce sont les interrogations qui troublent ces écrivains assaillis de dissonances sociales, artistiques, et académiques. La poésie sert d'abord son créateur et, dans le cas de la *New York School*, avec beaucoup d'emphasis, le cercle d'artistes directement côtoyés. Le texte peut créer des prismes pour bâtir une vision plus complète du présent et de l'avenir.

⁶⁷ Walt Whitman, *Song of Myself*, sec 11 in *Leaves of Grass* bk. ii (1855).

0.5 De l'art comme science...



III.4: Dr. Harold E. Edgerton, *Cicada*.

Changements d'échelle

Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, c'est un phénomène de plus en plus courant d'essayer d'envisager la science comme une forme d'art. Des collaborations entre artistes et ingénieurs sont imaginées. Cependant, une de ces expériences, la collaboration de l'artiste-musicien John Cage avec les ingénieurs des « *Bell Labs* », a été décriée par plusieurs artistes et critiques. Cela revenait à ne pas voir que l'art est un domaine d'expérimentation, et communique des résultats à la science.

Aujourd'hui, ces tentatives d'humaniser les nouvelles technologies semblent précieuses et se multiplient. Ainsi, l'art peut prétendre à l'ambition de contribuer aux avancées de la science. L'esprit artistique peut insuffler une sorte de prudence vis-à-vis des catégories réputées étanches. Par contre, les artistes fuient la science dans la mesure où nous l'associons à la fabrication et au respect inflexible des catégories et à la singularité inébranlable des phénomènes. Cette contribution mêlée de méfiance vaut aussi pour la politique, comme nous le verrons.

La science peut élargir notre vision du monde et proposer une altérité différente de ce que l'on imagine. Les photos d'Eadweard Muybridge d'hommes et d'autres animaux en action

ont fasciné des artistes comme Edouard Degas, Marcel Duchamp, et Francis Bacon, qui les ont exploitées à leur manière. De plus, c'est une histoire qui se répète. Dans les années 1960, l'ingénieur Harold Eugene Edgerton a fasciné les artistes et le public avec ses images figeant l'instant extrêmement fugace (par exemple la bulle de savon traversée par une balle avant d'éclater, ou la couronne produite par une goutte de lait). Ces phénomènes sont curieux et peuvent nous amener à une lecture différente d'un poème comme « The Boiling Water » de Kenneth Koch déjà cité, donnant un relief particulier à certaines phrases :

[...] A serious moment for the fly is when his wings
are moving ... [...]

ou,

[...] A serious moment for the match is when it bursts into flame [...]

ou encore,

[...] A bee flies into the house ...
He is boiling, waiting. [...] ⁶⁸

C'est l'image scientifique comme image artistique. Ces vers rendent compte de comment la vision du monde peut changer grâce à la diffusion d'images obtenues par de nouvelles technologies, un peu comme les images de la planète Terre depuis la lune, diffusées après les expéditions Apollo de 1969, ont fait réfléchir l'humain à l'unité de la Terre, à sa beauté en tant qu'ensemble (la seule planète bleue connue à l'époque), et, encore plus aujourd'hui, à sa fragilité en tant qu'écosystème.

En même temps qu'il fait une sorte de clin d'œil à la science, Kenneth Koch, sans en avoir l'air, choisit des motifs porteurs, eux, de résonnances littéraires (la mouche et l'abeille

⁶⁸ Kenneth Koch, «The Boiling Water», dans *The Collected Poems of Kenneth Koch* (New York: Knopf, 2005) lignes 88-9, 95, et 108-10.

font penser à Emily Dickinson, la semi-recluse, et la flamme peut évoquer William Blake, ses illustrations du « *Paradise Lost* » de John Milton, ou peut-être le papillon de nuit et la flamme chez Hart Crane). Ce n'est pas entièrement un hasard si John Ashbery a écrit son long poème méditatif sur l'autoportrait dans un miroir convexe du Parmesan, en 1974, quatre années après l'alunissage, car l'homme européen regardait la terre sous d'autres angles, également, à l'époque de la Renaissance (l'autoportrait en question date de 1524, 450 ans plus tôt).

Le Naturaliste

Le poète, James Schuyler a, plus que les autres, le profil d'un naturaliste amateur du dix-neuvième siècle, tant il parle d'arbres, d'oiseaux, de nuages, des mois de l'année, des moments de la journée, des lacs, des poisons, des fleurs, des couleurs, etc. En tant qu'artiste, c'est une sorte de John Constable (le peintre), ou John Clare (le poète).

Dans « *The Morning of the Poem* », racontant une matinée passée en compagnie d'un amant peintre, nous pouvons entendre les mots que James Schuyler utilise pour interpréter un spectre de Charles Baudelaire qui surgit dans sa journée (une image qui s'impose), « *Strength* », « *fierceness* », et « *dedication* ». Ces mots, la science de ces mots, sont une réponse à cette impossibilité de la poésie, dont Ben Lerner parle dans *The Hatred of Poetry*. Il affirme dans ce passage, lors de ce moment de hantise dans sa matinée, la nécessité de défendre l'art, parce que l'art est une défense par la connaissance. Les mots du poète nous projettent à l'intérieur d'une expérience de la vie. James Schuyler qui tremble sous les couvertures quand il y a un orage est aussi celui qui projette son imaginaire au cœur de l'orage.

Pourquoi Charles Baudelaire ? C'est celui qui a peur et qui va vers sa peur et son dégoût.

Michael Palmer, un poète proche des poètes de San Francisco, comme Robert Duncan, mais présentant certaines proximités avec les *New York Poets*, a dit, en introduisant sa lecture de quelques poèmes de sa « Baudelaire Series » :

[...] Baudelaire may not exactly be a lyric poet but it's almost impossible to understand modern lyric without mention of Baudelaire and perhaps an understanding of Baudelaire through Walter Benjamin, [...] ⁶⁹

Certainement, Walter Benjamin a raison de souligner l'importance pour Charles Baudelaire du surgissement, à l'intérieur du quotidien, de la distance, sous la forme de l'objet incongru, par le truchement du goût de l'esthète. Le dandy est le naturaliste des grandes villes. Ce n'est pas par hasard que la « Baudelaire Series » de Michael Palmer mette en scène, entre autres, Theodor Adorno, et sa préoccupation avec distance et intégrité, ainsi que Reiner Rilke, en tant qu'artiste très préoccupé par « le fragment », par tout ce qui est fragmentaire, incomplet, cassé. Chez James Schuyler nous trouvons sans cesse cette aura dont parle Walter Benjamin sous la forme d'une impulsion de creuser les choses vers un ailleurs, et de rendre compte de cela en particulier, — « cette inscription d'un espacement » dans la formulation de Jean-Louis Houdebine.⁷⁰

N'importe lequel des poèmes de James Schuyler peut illustrer son don pour trouver l'aura des choses, mais « Le Bluet », est un exemple avec un motif qui permet ce mot, « bluet », à la sonorité française, sans doute à cause de l'évocation des bleus français, militaires, républicains, presque l'opposé de ce qu'évoque le terme anglais (qu'il utilise aussi), « Quaker ladies » :

[...] And is it stamina
that unseasonably freaks
forth a bluet, a

⁶⁹ Michael Palmer, introduction à sa «Baudelaire Series», MORRIS GRAY POETRY READING: Michael Palmer - Woodberry Poetry Room. Video sur le site de la Woodberry Poetry Room, de Harvard University, October 17, 2011, in the Edison-Newman Room, Houghton Library, Harvard University, minute 9:30. Concernant sa proximité avec les New York Poets, on peut signaler que Michael Palmer a grandi à New York, il est diplômé de Harvard College comme Kenneth Koch, Frank O'Hara, et John Ashbery, et il est auteur de plusieurs collaborations avec des artistes plasticiens.

⁷⁰ Jean-Louis Houdebine, « Lettre de Jean-Louis Houdebine à Jacques Derrida (fragment), le 1^e juillet 1971 » dans Derrida, Jacques, *Positions* (Paris : Editions de Minuit, 1972) p.127.

Quaker lady, by
the lake? So small,
a drop of sky that
splashed and held,
four-petaled, creamy
in its throat. The woods
[...] ⁷¹

C'est un poème de l'automne, mais les « bluets » se ressèment contre l'approche de l'hiver – ainsi un fait naturel devient un réceptacle pour une qualité humaine, quasi-féminine, celle de l'endurance. La question du début marque cette volonté d'aller au fond des choses, et les mots « *drop* » et « *throat* » indiquent subtilement l'effort, la contrepartie. Le lecteur sent peut-être déjà que ce poème va se terminer avec un lecteur qui pleure en lisant un poème à propos d'un « bleuet », encore une mise en abyme.

Le Mystère

Également, s'adressant à la poésie, et à ce surgissement un peu inattendu de l'image, la très francophile *New York Poet*, Barbara Guest, parle d'un irréductible mystère nécessaire à la création ou à la reconnaissance de la poésie, notamment lors une conférence qu'elle a donnée au *St. Marks Poetry Project* sous le titre : "*Mysteriously Speaking of the Mysterious Byzantine Proposals of the Poem*". Cette conférence commence par quatre vers d'un poème à propos de l'architecture que Barbara Guest a commencé à composer pour la poète, Eileen Myles, mais n'a jamais finie. Puis elle raconte une anecdote biographique (notamment l'achat d'étoffes dans un bazar à ciel ouvert en Syrie, qu'elle a intégrées à des rideaux qu'elle a fait faire plus tard, invitant subtilement les visiteurs de cette pièce à un voyage virtuel). Puis, elle mentionne le poème de John Keats, « Upon Reading Chapman's Homer », qui parle de l'émotion provoquée par une nouvelle traduction comme la découverte d'une nouvelle planète. Et enfin, elle arrive au nœud de sa démonstration, dans l'argument suivant, où ses mots rappellent les passages de Paris, décrits par Walter Benjamin :

⁷¹ James Schuyler, « Bluet », dans *Selected Poems* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1988).

[...] I can throw out to you words, which appeal to my Byzantine thoughts, such as corridors, plots, disguises, a Damascus sword, whispers, atmospheric treaties with civilization expressed always as we know in the abstract.

Underlying this sinister and rather indelicate movie plot, under this disguise, is the word I want to discuss with you, one word that is as necessary to poetry as an oasis to the traveler and that is 'mystery'.

I would like to borrow from Mallarmé that enduring phrase he offered, which is an introduction to mystery without which he said no poem could exist and that is the remark: 'Not the thing, but its effect'. That is where I was leading you with my curtains from Marsan, which was certainly not the thing I wished to discuss here, but its effect. [...]

Pour insister un peu sur le contexte de cette conférence, il faut garder à l'esprit que ce discours, sérieux, engagé, et juste, sur la poésie et un certain rapport aux choses, a été prononcé, dans le cadre du *St. Marks Poetry Project*, destiné en premier lieu à ceux qui pratiquent la poésie, et aiment la lecture à haute voix par les poètes eux-mêmes, notamment de nombreux riverains du quartier de la place St. Marks.

Cette tradition, l'ancêtre du «*Master Class*», trouve son origine immédiate, à l'extérieur des universités, dans la série de conférences sur l'art par les peintres organisée à New York par le peintre abstrait Barnett Newman : «*The Subject of the Artist*», et les cours au HHSFS («*The Hans Hoffman School of Fine Arts*»), que Barbara Guest a suivis et sur lesquels elle a écrit un poème. Les «*master classes*» ont surtout une connotation musicale ; celle de Maria Callas à la Julliard School, New York, célébrée dans une pièce de théâtre de 1985, a eu lieu entre octobre 1971 et mars 1972.

Le nom de Stéphane Mallarmé, souligne la francophilie de ce membre de la *New York School* – il s'agit, selon cet auteur, de soigner le non-dit et l'invisible que peuvent porter un texte de la manière la plus élégante possible. Il est vrai que quand Georges Bataille parle de Stéphane Mallarmé peint par Édouard Manet, c'est-à-dire le peintre réaliste qui doit représenter les méditations sur l'imaginaire nous devons penser que le problème est le même

que pour Barbara Guest qui fait une conférence descriptive sur la poésie : réconcilier des opposés. Georges Bataille se sort en remarquant que Stéphane Mallarmé est singulièrement en retrait derrière son cigare dans ce portrait :

[...] Lorsque Manet peint le Portrait de Mallarmé, pouvait-il défaire la signification du sujet qu'il avait choisi? Mais le sujet lui-même était la poésie, dont la pureté est la fuite éperdue des ombres, et qui laissent transparaître l'irréel [...]⁷²

Barbara Guest remarque comment chez William Shakespeare l'intrigue s'emballe sur ce qui est entièrement illusoire (« Much Ado about Nothing »), jusqu'au moment où quelqu'un dise, comme dans « Twelfth Night », « *things are not what they seem* ».

Le moment, à l'intérieur du poème, où une découverte est faite, emphatiquement pendant l'écriture du poème, est un moment où les poètes de la *New York School* sont le plus proches de leurs collègues peintres. Le lecteur voit la trajectoire du poème changer devant ses yeux. C'est une mise en scène du mystère dont parle Barbara Guest, mais aussi de l'impossibilité dont parle Ben Lerner (cité ci-dessus), car elle veut célébrer, savourer, et non pas résoudre ce qu'elle appelle « le mystère ».

L'Engagement direct avec l'œuvre

Des nouveaux modes d'interaction entre la critique et la création sont sans doute à trouver. A l'époque post-moderne, la philosophie va souvent vouloir valoriser les démarches créatives. Roland Barthes qui, non content d'être un critique structuraliste réputé, est également un peintre abstrait d'excellente facture, cité par Marjorie Welish, à propos du peintre abstrait américain, habitant à Rome, Cy Twombly, dans un passage mémorable, a dit :

⁷² Georges Bataille, in *Manet*, Intro. Françoise Cachin (Paris : Skira Flammarion, 1983).

[...] But suddenly there arises something new, a desire: that of doing the same thing; of going to another worktable (no longer that for writing), to choose colors, to paint and draw. In fact, the question of painting is: «Do you feel like imitating Twombly?» [...] ⁷³

Effectivement, dans ce passage, Roland Barthes confond expressément le spécifique, la peinture de Cy Twombly, plus particulièrement un tableau de ce dernier (dans cet essai, Roland Barthes parle particulièrement du tableau, « The Italians », où l'on ne voit pas d'Italien représenté) avec le général, la peinture comme art, l'art de la peinture, parce qu'il a noté que Cy Twombly fait de la marque individuelle, liée à l'instant de sa production, le représentant de la peinture au sens global. Roland Barthes, dans son étude, doit prendre note de ce phénomène. Ce qui peut pénétrer réellement les mécanismes de la peinture serait un acte de peinture. L'acte critique est alors assez osé dans ce cas, se laissant envahir par son sujet, et quittant la table de la critique. Comme dans le cas du surréalisme, ce virement de bord se produit soudainement dans une sorte d'épiphanie sur l'art qui s'éloigne du cas particulier.

Le défi d'une étude sur cette poésie de la *New York School*, dont l'origine se situe quelques années seulement avant l'arrivée du peintre Cy Twombly dans les cercles artistiques new-yorkais, est de préserver le pouvoir déstructurant et restructurant des textes, de préserver l'effet de mise en cause provenant des textes, ou les traversant. Pour ce faire, le regard du critique doit s'étendre tous azimuts, tout en essayant d'habiter les textes.

L'art abstrait, et particulièrement l'art des peintres de l'école de New York, suppose un contact direct, en personne, avec le spectateur. L'on ne comprend pas du tout un tableau de Mark Rothko, par exemple, ou de Cy Twombly, en le rencontrant seulement dans une reproduction dans un livre, à cause de ce qui peut être signifié par l'échelle exacte de l'œuvre notamment. L'intention de l'artiste est la rencontre du tableau avec un individu à la fois

⁷³ Roland Barthes, «*The Wisdom of Art*,» dans Annette Lavers, trans., *Cy Twombly: Paintings and Drawings 1954-1977* (New York: Whitney Museum of American Art, 1979), catalogue de l'exposition du même nom, du 10 avril au 10 juin, 1979, cite dans Welish, Marjorie, *Signifying Art, Essays on Art after 1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) p.58. cf. sa note n°22 sur ce passage de Roland Barthes, où Marjorie Welish fait un lien entre Roland Barthes à propos de Cy Twombly et Harold Rosenberg à propos de l'expressionnisme abstrait américain inventant le terme «*action painting*» car il avait été marqué par le «*vorticisme*» poétique.

(l'éclairage de la salle où une abstraction de Mark Rothko est exposée est censé être faible, pour rappeler une ambiance de cinéma). La production de ce type d'art est dans une large mesure plus un travail du cœur que de la tête, et la réception inclut la réaction somatique du corps devant l'œuvre : on doit observer les réactions de son corps, mesurer l'engagement de l'imaginaire, sentir l'axiologie suggérée. Les grandes toiles de Willem de Kooning, le peintre souligne par l'utilisation d'une grande brosse de peintre en bâtiment, peut-être même d'un balai, l'engagement de *son* corps dans le processus. Ces tableaux perdent une grande partie de leur efficacité lorsqu'on les voit dans un livre. La réception devrait être un engagement acéphale avec les vibrations de l'œuvre. Le lecteur découvre la poésie de Barbara Guest dans ses écrits sur l'art ou sa poétique, et dans son roman « *Seeking Air* » autant que dans ses poèmes.

À la différence du tableau, cependant, le poème se passe d'abord dans le livre. Pour la poésie, le processus qui permet la création d'une histoire individuelle entre chaque lecteur et le poème, est la relecture, le retour vers un texte déjà connu, ce qui a été suggéré par Harold Bloom dans son introduction au recueil *The Best of the Best American Poetry 1988-1997*, en justifiant ses choix de la manière suivante :

[...] there are poems here that should be perpetuated for future generations. These pass my personal test for the canonical: I have reread them with pleasure and with profit. [...] ⁷⁴

Le statut de l'objet-poème est particulier. Dans ce critère de jugement énoncé par Harold Bloom, le principe qui détermine la qualité d'un poème résulte de la mise en relation de la capacité du lecteur à s'y ouvrir progressivement (par le biais de relectures) et de cette capacité du texte à se complexifier. Nous retrouvons cette nécessité d'intégrer les textes au cœur des démonstrations. Un poème doit être revisité, parfois appris par cœur, et entendu, si possible,

⁷⁴ Harold Bloom. «Introduction», dans Harald Bloom Ed. *The Best of the Best American Poetry 1988-1997* (New York: Scribner Poetry, 1998) p.15.

à haute voix. La voix de l'écrivain, ses intonations, éventuellement ses gestes et ses mimiques, ajoutent un niveau d'éclairage au texte écrit.

0.6 Et l'angle d'approche...

Des Implications

En étudiant les écrivains de la *New York School*, trois sujets spécifiques, enchevêtrés, s'imposent à la réflexion.

Premièrement, il y a la dimension collective (créer à côté et avec les autres) : c'est la question du milieu, de l'entourage et du contexte. C'est l'effet miroir et ce qui, dans les relations entre artistes, ne relève pas de cet effet miroir – la compétition par le défi, par exemple. L'amitié, est sans doute un thème d'une grande richesse et une valeur tout à fait civilisée, mais elle est surtout précieuse en ce qu'elle peut créer un contexte indispensable pour remonter aux intentions et aux influences directes.

Ensuite, pour appréhender la poésie écrite à cette époque à New York, il faut examiner la proximité avec la peinture et particulièrement la peinture américaine d'après-guerre, cette époque héroïque de la peinture moderne : dans le discours du critique Clement Greenberg, il s'agit d'une sorte d'aboutissement de la peinture en tant que peinture, une création non envahie de discours⁷⁵.

La peinture de Cy Twombly, dont Roland Barthes, cité ci-dessus, parle si originalement, est un produit de cette culture d'abstraction lyrique. Comme beaucoup de figures importantes de la scène artistique new-yorkaise des années 1950 et 1960, Cy Twombly est passé par cette expérience unique de la pédagogie nouvelle et de la multidisciplinarité, le *Black Mountain College*. Sa décision de quitter New York pour vivre à Rome en 1957 (la même époque où le New York Poet, John Ashbery part vivre dix ans à Paris et où Joan Mitchell vivait entre les deux villes de Paris et New York) marque une sorte de déclin d'un style, et l'arrivée du Pop Art n'est pas loin, même si le critique Clement Greenberg, toujours tranché dans ses appréciations et qui détestait le popisme, continuait à faire la pluie et le beau temps pour des artistes recherchant une certaine gloire institutionnelle.

⁷⁵ Dans une conférence à Ottawa en 1988 Clément Greenberg souligne une sorte de décadence des arts visuels, pour son goût, après 1960 : « Idea in art. ... it took over in our time with the beginning of trends, and trends began in New York only after Abstract Expressionism Conceptual art was idea art à l'outrance. »

Le Pop Art, par ailleurs, n'est pas incompatible avec les positions artistiques des *New York Poets* sur l'abstraction lyrique. John Ashbery a défendu l'œuvre d'Andy Warhol dans un article de 1965 sur l'exposition de ce dernier à la Galerie Ileana Sonnabend, à Paris et, à son retour à New York, John Ashbery a vu s'organiser une fête en son honneur à la célèbre « *factory* », l'atelier-lieu mondain d'Andy Warhol. La dimension popiste chez Barbara Guest (« *dungaree darkness* »), chez Frank O'Hara (« *a coke with you* »), chez John Ashbery et Kenneth Koch (« *Popeye* » ...), et chez James Schuyler (the « *risky docks* » une référence aux mauvais lieux de New York) souligne beaucoup des aspects positifs chez Andy Warhol, que Clement Greenberg n'a pas voulu cautionner, notamment l'avant-gardisme, une position très ambivalente concernant la société, la réflexion sur les médias modernes, et l'assaut contre les idées reçues sur la valeur artistique. Il est fécond pour le développement de l'imaginaire de regarder des tableaux, particulièrement, et cela est sans doute encore plus vrai des peintures qui posent problème, qui choquent, et qui nous interrogent (le mouvement dada et, à son tour, le pop art appartiennent à cette catégorie).

Pour l'autre grand critique d'art (et de la société) de l'époque, célébrant l'expressionnisme abstrait, et inventant le terme « *Action Painting* », Harold Rosenberg (également, comme Clement Greenberg, écrivant pour la revue intellectuelle de la gauche anti-Staliniste américaine, *The Partisan Review*), dès les années 1930, il s'agit de célébrer la primauté de l'imagination par rapport au discours. Il sera ainsi plus ouvert à la mode pop.

Dans son essai sur Harold Rosenberg, Marjorie Welish souligne l'influence, qu'a exercée sur lui, et sur certains intellectuels américains de sa génération, de la figure de Hamlet dans la pièce éponyme de William Shakespeare. Hamlet doit se désempêtrer des discours qui envahissent sa tête. Les intellectuels, en choisissant Hamlet, soulignent la hantise du passé et finalement le symbolisme de l'acte même de peindre si important chez les expressionnistes abstraits convient bien à cette priorité. Hamlet finit par choisir l'action politique. Les mêmes intellectuels auraient pu penser par ailleurs à Diogène jetant son écuelle, ce qui les aurait orienté vers le fil minimaliste de l'art contemporain. Marjorie Welish souligne également qu'Harold Rosenberg produit ses écrits sur l'art en pensant aux poètes-critiques Charles Baudelaire et Paul Valéry. Voici, notamment, comment elle décrit sa démarche dans cet essai qu'elle a intitulé « *Transforming the Earth (Rosenberg)* » :

[...] Constantly reformulating his thought about art and creation, milieu and culture, he construed art criticism as a defense of the creative imagination applied courageously and subtly to art and literature. [...] ⁷⁶

La circulation entre la poésie et la peinture au nom du « nouveau » (mot important pour un critique selon l'esthétique de Charles Baudelaire) est évidemment centrale dans cette vision d'Harold Rosenberg. D'ailleurs, cette partie du titre utilisé par Marjorie Welish, « *Transforming the Earth* », est empruntée à un poète : au poète allemand Rainer Rilke, cité par Harold Rosenberg, et fait penser à des conséquences bien plus exaltées que le simple mot « nouveau » ou même « avant-garde ». L'intégrité d'un art consistait déjà pour Harold Rosenberg à déplacer les pensées au-delà du domaine de l'art.

Critique d'art, poète, et plasticien, il peut s'agir de la même personne : c'est le cas de Marjorie Welish ; c'est le cas de nombreux *New York Poets*, notamment de John Ashbery, et de Barbara Guest et, dans la deuxième génération, de Bill Berkson et Eileen Myles.

Finalement, pour ce qui est du troisième sujet indispensable à toute étude soucieuse des implications des textes des *New York Poets*, il faut examiner les rapports problématiques des textes des poètes de la *New York School* à la société et à la politique de leur époque. La façon dont les textes des écrivains de la *New York School* se positionnent par rapport à des événements appartenant à une époque marquée par les crises et les mouvements politiques, se lit en filigrane, et mérite ainsi un regard délicat (en outre, les références risquent d'être ambiguës, ou sous la forme d'interrogations irrésolues,...). La poésie, comme l'art abstrait, peut refléter une tradition de l'art qui est conscient de ses rapports à la politique.

Trois horizons

⁷⁶ Marjorie Welish, « *Transforming the Earth (Rosenberg)* », dans *Signifying Art, Essays on Art after 1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) p.128.

Le critique Fredric Jameson, dans son essai, *The Political Unconscious*, parle de trois horizons ou trois cercles concentriques pertinents dans l'analyse d'un texte littéraire, et, grossièrement, nous pouvons retrouver ces trois niveaux dans les préoccupations que nous avons énumérées concernant la production poétique des *New York Poets*.⁷⁷

En effet, les rapports de la poésie à la peinture, faire de la poésie dans l'aire et l'ère de la peinture, dans la mesure où l'art visuel est intimement lié à l'histoire des techniques, peut correspondre au niveau plus englobant, *historique*, de Fredric Jameson. Il s'agit du niveau le plus inéluctable de l'histoire et de l'évolution des technosstructures : les technologies évoluent, la connaissance se remet en cause, et une nouvelle vision demeure à chercher. Les démarches des poètes et les créneaux qu'ils trouvent sont conditionnés par le niveau historique. L'histoire nous cerne ; on ne peut pas, dans le réel, changer d'époque, et même le désir d'échapper vers d'autres époques relève d'une expérience du présent. L'art est fabriqué de mémoire, mais les regards vers le passé sont empreints de regrets autant que d'étonnements. Même du côté des tenants de l'« Art Brut », terme inventé par le peintre français Jean Dubuffet, qui prône un art en marge des évolutions techniques, la stratégie est conditionnée par une sensibilité, même une hyper-sensibilité à la marche des styles et des innovations.

On retrouve l'horizon *social* de Fredric Jameson dans le thème du rapport au groupe, et le regard sociologique sur le groupe des poètes et de leurs amis peintres, ce que nous appelons la *New York School*, ainsi que la vie sociale de la ville dans ces années-là. Il s'agit d'une force derrière la polyphonie, et parfois la cacophonie, des voix dans les textes que nous allons étudier. Le groupe est présent dans la forme (multiplication de voix dans un seul texte par exemple), dans le choix des mots (le « *we* » et le « *them* »), et dans les vecteurs de diffusion (petites presses, lectures publiques).

Finalement, la dimension *politique* de Fredric Jameson trouve son aboutissement dans les fenêtres ouvertes par des poèmes vers des réalités alternatives, ou des compartiments propices à l'évasion. Il faut penser aux utopies que constituent les poèmes ou auxquelles ils tendent. Cet horizon existe dans les stratégies de provocation et de fragmentation mises en œuvre dans les poèmes. La navigation des poèmes des membres de la *New York School* entre

⁷⁷ Jameson, Fredric. «The Political Unconscious.» In *The Critical Tradition*, pp. 1291-1306.

plusieurs niveaux de discours est remarquable. Dans les années 1950, pour un observateur perceptif, il était clair que plusieurs formes de la déshumanisation étaient en marche. Écrire devient alors une façon, non seulement de ne pas subir cette dégringolade, mais au contraire, de réagir.

La disposition concentrique de ces trois niveaux, chez Fredric Jameson, cette simultanée des implications politiques, sociales, et historiques de la réalité des textes est pertinente. Démêler ces nœuds constitue un des défis d'interprétation les plus importants lorsqu'on essaie de célébrer la qualité sous-jacente du travail artistique, de proposer des lectures éclairantes, et de rendre compte d'une poésie influente. Plus le lecteur est armé de connaissances plus les textes peuvent s'ouvrir.

La Dimension engagée

L'examen des textes à travers un prisme politique est inévitable : les années 1950 ont connu l'intolérance et la paranoïa du Maccarthysme, et les années 1960 ont vu l'arrivée du grand problème pour la société américaine de la guerre du Viet Nam — moment brûlant de la Guerre Froide —, tandis que toute la période a été marquée par le bouillonnement généré par le besoin impérieux d'accéder à des droits civiques. La tonalité révolutionnaire de l'époque a été alimentée par l'adhésion d'une grande portion des jeunes à l'impératif du changement. Ce bouillonnement n'était encore qu'un frémissement au début de la période, mais il se faisait plutôt explosif à la fin, au fur et à mesure que les enfants nés pendant et après la deuxième guerre mondiale arrivaient à l'âge adulte.

La dimension politique des poèmes de la *New York School* est, comme dans l'analyse de Fredric Jameson, une dimension politique fantasmée, dans un contexte où il existait des murs à abattre. Une utopie, par définition, ne peut pas se réaliser, mais l'utopie est essentielle pour la respiration de l'esprit, et sert paradoxalement un rôle informatif.

Cet art poétique est particulièrement brillant chez Kenneth Koch, Frank O'Hara, John Ashbery, Barbara Guest, et James Schuyler, ainsi que chez les *New York Poets* venant après ces auteurs des débuts, une brillance qui affirme la valeur de la création (et de l'homme de la rue) contre la conformité et l'inhumanité des dirigeants. L'efficacité politique de l'art est également en question quand il s'agit des espoirs dont un poème peut être porteur et que l'on peut sentir sous la surface.

L'on se sent quelque peu perplexe quand on songe, rétrospectivement, à l'idéalisme que l'art moderne a porté : on peut penser aux utopies du peintre cubiste français Fernand Léger où s'unissent toutes les classes sociales, ou du peintre néerlandais du mouvement *de stijl*, Piet Mondrian, qui imagine une société moderniste et apaisée, pour ne donner que ces deux exemples. Ces priorités deviennent problématiques quand on constate les échecs réels de certains mouvements progressistes, et la marche continue de la mécanisation de la vie sociale. En signant une œuvre, signe-t-on un contrat ? Quel contrat ? C'est la question qui ouvre le livre de Jacques Derrida sur l'art, *La Vérité en Peinture*, à partir de la déclaration paradoxale de Paul Cézanne (dans sa lettre à Emile Bernard du 23 octobre 1905) : « Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai ». On essaie avec les moyens du bord de garantir que l'espace de liberté qui a permis l'œuvre se propagera, mais cet espace de liberté se propage, d'abord, dans le discours. Pablo Picasso disait que Paul Cézanne, en échouant à accomplir ses objectifs, est devenu un grand artiste. Cette phrase, Jacques Derrida le montre bien, échoue complètement dans sa tentative d'univocité, mais elle en devient ainsi incroyablement fertile.⁷⁸

Anne Waldman, dans un discours, que nous allons reprendre un peu plus bas, cite Percy B. Shelley : « *Poets are the unacknowledged legislators for our humanity* ». ⁷⁹ Sous une forme ou une autre, il s'agit d'une croyance assez répandue chez les artistes. Les écrivains de la deuxième génération des *New York Poets* sont plus ouvertement politisés que leurs aînés, mais ils ont bâti sur un terrain bien préparé par la première génération fortement orientée vers de l'expérimentation et politiquement progressive.

⁷⁸ Jacques Derrida, « Passe-Partout », in *La Vérité en Peinture* (Paris : Flammarion, 1978) pp.6-12.

⁷⁹ Anne Waldman, « *Anne Waldman speaks at the 2012 Poets Forum on the subject of Poetic Beginnings: Beats, the New York School, & Language Poetry* », dans un événement de The Academy of American Poetry, sur le site de Poets.org. à partir de la minute 2:15.

Un poète de cette deuxième génération de la *New York School*, comme Anne Waldman, affiche clairement une posture politique (contre la militarisation et la guerre, pour l'écologie, contre la discrimination, contre l'énergie nucléaire, ...) et l'on sait d'emblée que tout commentaire sur son travail doit rendre compte de ses positions politiques. Sa façon d'orienter ses textes vers la performance théâtralisée — démarche qui a un sens politique pour elle, et qui s'inscrit dans une tradition — peut, en partie, trouver sa source dans le « projective verse » de Charles Olson qui, dans son poème emblématique de cet esprit de projection et de désir du mythique, « I, Maximus of Gloucester, to You », utilise la danse comme métaphore de son poème :

[...] I, Maximus
a metal hot from boiling water, tell you
what is a lance, who obeys the figures of
the present dance [...] ⁸⁰

La différence est grande entre l'eau bouillante de Kenneth Koch, une exploration de la matière à la manière de Francis Ponge et un séjour dans le quotidien de l'expérience, comme chez Marcel Proust, et la mer bouillante de Charles Olson qui évoque les héros homériques. Il est intéressant qu'Anne Waldman puise ainsi tout naturellement des différents côtés.

Si Charles Olson est du côté de Terpsichore et de Melpomène, Frank O'Hara est de celui d'Erato et de Thalie.

Anne Waldman trouve une inspiration certaine chez les *Beats*, à commencer par leur spiritualisme hindou. Sa mère était poète, bohémienne, et connaissait Allen Ginsberg.

Ayant grandi à New York elle aura des affinités naturelles en premier lieu dans l'esthétique des figures de la première génération des *New York Poets*, comme Frank O'Hara, chez qui l'extraversion et la théâtralité du texte (une théâtralité aux antipodes de Charles Olson) apparaissent clairement.

⁸⁰ Charles Olson, 'I, Maximus of Gloucester, to you » dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 2460 (lignes 3-5).

Sur la page, un texte de Frank O'Hara, possède déjà un côté spectaculaire, qui ne tient pas en place, qu'on ressent plus ou moins explicitement comme un geste collectif et politique. L'engagement de Frank O'Hara aux côtés des plasticiens de son époque a ouvert les yeux d'autres poètes aux idées révolutionnaires communiquées dans les arts plastiques (« *earthworks* », « *happenings* », etc.). Ces nouveaux croisements de genres artistiques font évoluer l'histoire des techniques artistiques et sont porteurs de nouvelles façons de voir le monde.

En 2012, Anne Waldman, a présenté des explications sur ses débuts poétiques (elle se définit, avec une pointe d'humour, comme membre de la génération « deux-et-demi » de la *New York School*) lors d'une occasion officielle organisée par *The Academy of American Poetry*. Elle y est revenue sur l'influence de la première génération de la *New York School* sur elle, Frank O'Hara en tête,

[...] I was also charmed, seduced, - profoundly moved, - by the terrific cadence, the other beauties of the poetry of Frank O'Hara. The Whitmanesque candor, deceptively insouciant elegiac power of 'The Day Lady Died' ... This was someone walking around in my city noting its shimmering, luminous details – ordinary magic of an astute perception with a powerful, emotional, no-fuss trajectory[...]⁸¹

La sidération de l'oxymore « *ordinary magic* », et le dynamisme du mot « trajectoire » font le lien entre les créations de Frank O'Hara adressées à un petit nombre et la poésie, politiquement engagée et progressive, adressée à la nation entière, d'Anne Waldman, un « *United States of Poetry* » — tandis que le mot « *no-fuss* » évoque une autorité naturelle chez Frank O'Hara. Il n'en rajoute jamais trop, montrant ainsi un respect hamletien de la situation théâtrale.

Dans ce même discours, Anne Waldman s'apprête à citer le texte de « *The Day Lady Died* », puis se révisé en disant, « mais vous le connaissez tous ». Ce texte est, en effet, quelque chose que beaucoup de poètes connaissent par cœur, un classique moderne. La gloire

⁸¹ Voir Anne Waldman, « *Anne Waldman speaks at the 2012 Poets Forum on the subject of Poetic Beginnings: Beats, the New York School, & Language Poetry* », dans un événement de The Academy of American Poetry, sur le site de Poets.org. à partir de la minute 3:44.

posthume de Frank O'Hara parmi des poètes sérieux est inébranlable, même s'il reste insuffisamment étudié dans les universités. Anne Waldman (qui parle d'une « *terrific cadence* » chez Frank O'Hara) possède une extraordinaire vélocité de parole sans jamais sacrifier l'articulation. Même ses respirations audibles sont engageantes, ainsi que la pause, à cette occasion, entre le « *no* » et le « *fuss* » du mot « *no-fuss* ». Ce qui occulte (protège) l'ambition de la poésie de Frank O'Hara est bien l'inspiration comique, mais il n'est pas moins sérieux que Charles Olson.

Les quelques rares enregistrements de Frank O'Hara lisant ses poèmes montrent qu'il pouvait les lire comme des faits textuels sans ajouter trop de fioritures, un regard occasionnel vers la caméra : élégant et « *no-fuss* », en effet, et en l'écoutant, en se laissant envahir par son sens du tempo, on songe automatiquement au fait que c'était également un pianiste accompli.

Anne Waldman, poursuivant ce discours, aborde l'influence sur tout le monde autour d'elle des expérimentations inédites et libératrices dans le livre *The Tennis Court Oath* de John Ashbery. Notons que le titre, *The Tennis Court Oath*, renvoie à un contrat non respecté dans le tourbillon de la Révolution Française. Il se réfère également à un tableau de Jacques-Louis David qui ne fut jamais fini. Le livre par son titre suggère un arrière-plan de communauté brisée.

Dans cette intervention, Anne Waldman enchaîne directement sur l'action politique de poètes et de peintres dans sa communauté : « *friendship, comradeship, artistic collaboration, resistance, sometimes outward belligerence to the establishment* ». Pour tout lecteur sensible aux fondations des attitudes politiques, les textes de la première génération des *New York Poets*, parfois réputés apolitiques, sont puissants, quoique rarement directs, mais nous savons qu'au vingtième siècle les régimes totalitaires ont toujours été hostiles aux innovations artistiques – et il faut tenir compte de ce contexte général. Ces poètes de l'après-guerre veulent sincèrement se joindre à l'avant-garde. C'est même leur place naturelle, un héritage. Le début d'une des *One Thousand Avant-Garde Plays* de Kenneth Koch reprend ce thème avec une certaine moquerie, mais sincèrement aussi :

WOMAN

They said of the Avant-Garde

That it had no lasting power
But now it has come back
And everything has changed!

MAN

Yes, look !
The door has changed
Through which we used to walk !

WOMAN

It is no longer a door now –
It is a mosque! ⁸²

La Figure héroïque

Une des expressions les plus mémorables d'une méfiance des autorités politiques vis-à-vis de l'art avancé, les avant-gardes, a été prononcée au Congrès Américain, le 16 août 1949, par le député George A. Dondero, dont voici un célèbre extrait (comment ne pas en rire aujourd'hui ? comment ne pas reconnaître des discours ou attitudes envers l'innovation artistique qui continuent d'exister ?) :

[...] What are these isms that are the very foundations of modern art?

... I call the roll of infamy without claim that my list is all-inclusive:

Dadaism, futurism, constructivism, suprematism, cubism, expressionism, surrealism, and abstractionism. All these isms are of foreign origin, and truly should have no place in American art. While not all are media of social or political protest, all are instruments and weapons of destructions ...

Cubism aims to destroy by designed disorder.

Futurism aims to destroy by the machine myth....

⁸² Kenneth Koch, «After the Return of the Avant-Garde», *One Thousand Avant-Garde Plays* (New York: Knopf, 1988) pp.98-99.

Dadaism aims to destroy by ridicule.

Expressionism aims to destroy by aping the primitive and the insane ...

Abstractionism aims to destroy by the creation of brainstorm.

Surrealism aims to destroy by the denial of reason....

The artists of the «isms» change their designations as often and as readily as the Communist front organizations. Picasso, who is also a Dadaist, an abstractionist, or a surrealist, as unstable fancy dictates, is the hero of all the crackpots in so-called modern art [...] ⁸³

Le député George A. Dondero est tellement systématique dans sa fermeture d'esprit que la lecture de ce texte est susceptible de donner un frisson positif de conviction à un artiste ambitieux voulant s'exprimer d'une façon cubiste, futuriste, expressionniste, etc. Bien sûr, quand on songe au lieu où est prononcé ce discours, le frisson n'est pas positif.

Au même titre, il est vivifiant de lire le poème de Frank O'Hara, « Memorial Day 1950 », écrit vraisemblablement moins d'un an après ce discours de George A. Dondero, car ce texte semble contenir des contre-pieds brillants à de tels discours hyper-conservateurs, comme dans ces vers :

[...] Fathers of Dada ! You carried shining erector sets
In your rough bony pockets, you were generous
And they were lovely as chewing gum or flowers! [...] ⁸⁴

⁸³ Congressman George A. Dondero, «Modern Art Shackled to Communism,» d'un discours prononcé au United States House of Representatives, le 16 août 1949, publié au Congressional Record, Première Séance du 81^{ème} Congrès, mardi 16 août 1949 et reproduit dans, Herschel B Chipp., *Theories of Modern Art: a Sourcebook of Artists and Critics* (Berkeley, California: University of California Press, 1968).p497, cite dans l'article de Louis Menand, «Unpopular Front American Art and the Cold War» dans *The New Yorker*, 17 octobre 2005.

⁸⁴ Frank O'Hara, « Memorial Day 1950 », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.7.

La volonté de dérision et d'écorner la fierté des prétentieux est palpable dans ce texte de Frank O'Hara. Il est fascinant de constater à quel point Frank O'Hara, tout en provoquant des littéralistes comme le député George A. Dondero, peut évoquer la création, dans des circonstances d'extrême violence et pénurie. Lorsqu'il utilise l'expression, « *your rough bony pockets* ». La phrase est sérieuse, tout en évoquant les « *slithered pockets* » du poème « *Chaplinesque* » de Hart Crane, un poète américain des années 1920-1930 qui exprime son admiration envers un cinéaste d'origine britannique, Charlie Chaplin.

Frank O'Hara dépasse même Hart Crane en drame : il glisse, en quelque sorte une vision de la mort à l'intérieur de ce vers. L'admiration dans les milieux artistiques, particulièrement à New York, à l'égard des expériences venues de l'étranger a commencé avant la fin de la première guerre mondiale. Au début du poème de Hart Crane sur « le style Charlot », le poète s'approprie la capacité du clown à prendre des éléments mis en travers de son chemin par le hasard, et à les transformer par une sorte d'alchimie (qui fait penser à Alexander Calder et son « Cirque » et au surréalisme de Barbara Guest évoqué ci-dessus):

[...] We make our meek adjustments,
Contented with such random consolations
As the wind deposits
In slithered and too ample pockets [...] ⁸⁵

Les « *meek adjustments* » renvoient à une expression qui imite les mimiques du Charlot et qui évoque le processus de composition en poésie. Les « *too ample pockets* » mettent le curseur sur le décalage entre ce que l'artiste peut faire pour la société et ce que la société lui demande. Cet excès de vide décrit bien une dimension de l'impossibilité de la position des artistes.

Comme Hart Crane le fait dans ce poème, Frank O'Hara dans « Memorial Day » évoque une certaine noblesse en parlant, un peu moqueur, de la générosité des « pères dadaïstes », une qualité de générosité si ridiculement absente chez le politicien populiste George A. Dondero, un « *know nothing* » dans la pure tradition de populisme américain. On entend même en écho les discours d'Adolf Hitler ou Joseph Goebbels sur « l'art dégénéré ».

⁸⁵ Hart Crane, «Chaplinesque» dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1649, lignes 1-4.

Frank O'Hara évoque une culture technologique (ainsi que le jeu, et la séduction) avec « *shining erector sets* ». Il se déclare du côté des nouvelles solutions, des innovations, à partir des éléments éphémères, déposés par le hasard : « *chewing gum or flowers* », un élément, « chewing-gum », marqué comme américain, et souvent un détrit des villes, un autre plus universel, mais également présent dans les villes, « fleurs » ; nous trouvons un élément issu de l'industrialisation et un autre issu des processus naturels. Il y a du « dada » chez Frank O'Hara, mais il n'y a pas de dogmatisme. Il met en avant cet esprit de transformation. Il est incroyablement mobile non seulement dans ses sauts de motif en motif mais dans son évocation de l'extérieur des villes et l'itinérance.

Le dadaïsme, lui, met l'accent sur le désordre natif du monde, les forces entropiques, pour contrer des discours qui colonisaient déjà la vie moderne. Ainsi, l'on peut tout à fait être dadaïste en 1950, et en 2017.

Pour revenir aux influences qu'Anne Waldman a absorbées, selon elle, il est également important qu'elle ait dit d'emblée qu'elle a été « séduite » par la poésie de Frank O'Hara. La séduction sur certains lecteurs des poèmes de Frank O'Hara mettant en scène la ville de New York, et manifestant une franchise très marquée, est incontestable. En pensant encore à ce pauvre George A. Dondero, comme repère négatif, l'on pourrait quasiment qualifier les textes de Frank O'Hara (comme « *In Memory of My Feelings* », qu'Anne Waldman cite également), d'armes anti-puritaines. Si au Congrès le député fustige les « changements de désignation », Frank O'Hara dans « *In Memory of My Feelings* » s'affirme d'emblée comme multiple :

[...] My quietness has a number of naked selves,
So many pistols I have borrowed to protect myself [...] ⁸⁶

Les « soi-même(s) » (« *myself* ») sont réalisés dans le poème — le moi éclaté semble être le réceptacle adéquat de l'intention de Frank O'Hara, à savoir absorber son monde de subjectivités radicales, de contradictions qui arrivent à folle allure. L'on pourrait dire la même chose de la protection fournie par les « *so many pistols* » : il fait référence, non sans ironie,

⁸⁶ Frank O'Hara, « *In Memory of My Feelings* », *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.105.

à une protection virtuelle — il se sait réellement vulnérable—, et à la pensée magique, à l’utopie au sens propre. Le primitivisme est un pendant important du dadaïsme. Le poème est comme protégé par la difficulté qui résulte de son existence multiple, le glissement permanent du sens, son jeu complexe. Cette balistique littéraire anticipe quelques motifs du Pop Art, surtout chez Andy Warhol et Roy Lichtenstein, mais elle regarde en arrière vers Guillaume Apollinaire et d’autres modernistes du début du siècle. Les revolvers de Frank O’Hara sont empruntés métaphoriquement aux anarchistes des années 1910.

Dans un discours d’hommage à Barbara Guest, Lewis Warsh, *New York Poet* de la deuxième génération, un proche d’Anne Waldman, raconte, quand il était encore au lycée, avoir été ébranlé par le titre de Frank O’Hara, « In Memory of My Feelings », par ce déplacement des sentiments à l’extérieur du poème, ainsi que par la personnalité en train d’exploser devant ses yeux.

En évoquant l’idée de séduction, Anne Waldman reconnaît ainsi la capacité de cette écriture à sortir les autres d’eux-mêmes. L’ami de Frank O’Hara, le peintre Larry Rivers a représenté le poète plusieurs fois entièrement nu ; dans « In Memory of My Feelings », Frank O’Hara se présente comme écrivant nu et en état d’excitation. L’ambiance d’euphorie d’être dans une grande ville ouverte, chez Frank O’Hara est la chose à célébrer ou, dans la formulation de son poème, « Commercial Variations » :

[...] That’s how they act to The American Boy
From Sodom-on-Hudson (non-resident membership
In The Museum of Modern Art) as if it weren’t the best
Little municipality in the U.S. [...] ⁸⁷

Appartenant à la même génération qu’Anne Waldman, Eileen Myles, dans son interview dans *The Paris Review*, en 2016, a dit que sa vision de sa poétique et de la poésie avait changé à la lecture de « Personism : a Manifesto » de Frank O’Hara, dont nous parlerons en détail en annexe à cette étude, y compris la vie posthume de Frank O’Hara à travers certaines évocations de « Personism : a Manifesto » - La vision de la poésie d’Eileen Myles a changé,

⁸⁷ Frank O’Hara, «*Commercial Variations*» dans *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.36 lignes 12-14.

d'après ce qu'elle dit, en découvrant ce texte, notamment dans l'évocation que Frank O'Hara fait d'un outil : le téléphone. Pour ne pas la déformer, il vaut la peine de citer la remarque d'Eileen Myles en entier :

[...] Because of the pause! Because of the pause in the piece where he's describing writing a poem and suddenly – I mean I describe it as the pause but I've looked at it and it doesn't actually pause, he just says, 'I realized' that instead of writing a poem he could just *call* the person. What a transitional moment in the history of poetry, to be writing and to realize that now we have a technology that's in the world and doesn't have anything to do with poems and writing – and then suddenly it does. Suddenly the poem is the phone call. I think poetry was never the same. The poem is not in letter time, it's in telephone time. [...]⁸⁸

Dans son interprétation, Eileen Myles évite l'écueil de lire une sorte de démission de la poésie face à la vie technologique moderne – l'importance cruciale de la poésie dans la vie va de soi pour elle. Il ne s'agit pas de capituler, de même que la poésie ne doit pas capituler devant le soi-disant sérieux de la prose, ou l'autorité d'un congrès conservateur.

Frank O'Hara qui est homosexuel, qui est progressiste, qui est un internationaliste convaincu, qui incarne ainsi tout ce que le pouvoir des années de la présidence de Dwight D. Eisenhower déteste le plus (plus tard, le gouvernement de Richard Nixon serait connu pour être extrêmement homophobe), accomplit un travail essentiel de mise à jour de l'art poétique à une époque où les technologies changent, où la société change, et où le monde lui emboîte le pas. Le poème phagocyte la vie moderne du poète et intègre la place des téléphones dans cette vie. Il est intéressant qu'Eileen Myles comprenne ce passage comme une extension et non pas une restriction de la poésie.

Eileen Myles, qui sait mettre en scène ses poèmes avec cette reconnaissance de la vie moderne inspirée de ce moment trouvé chez Frank O'Hara, a écrit un poème qui est explicitement dicté sur un répondeur téléphonique, un autre qui raconte des visites à l'hôpital rendues à des amis en train de mourir du SIDA, des avions qui s'écrasent contre des tours, des problèmes de voiture, ou le moment où « ils ont vendu New York » (la *gentrification*),...

⁸⁸ Eileen Myles et Ben Lerner, « *The Art of Poetry N° 99 Eileen Myles* » dans *The Paris Review*, Automne 2015, p.61.

Dans le contexte de la mythologie urbaine autour du Rock & Roll, on entend souvent l'anecdote suivante : au début, le premier album du groupe *The Velvet Underground* a été vendu à très peu d'exemplaires, mais chacun de ceux qui ont acheté l'album a fondé un nouveau groupe. A entendre la version qu'Eileen Myles, Lewis Warsh, et Ann Waldman font de leurs épiphanies poétiques, la trajectoire de Frank O'Hara dans la communauté des poètes présente une certaine analogie avec cette idée de l'évolution de la musique Rock à New York. D'ailleurs, dans la mesure où l'imprésario du groupe *The Velvet Underground* était l'artiste Andy Warhol, le croisement avec un poète aussi engagé dans la promotion de la peinture que Frank O'Hara semble assez naturel. Les premiers livres de Frank O'Hara étaient édités chez *Grove Press*, une petite maison d'édition connue des intellectuels (dirigée par la mère de l'expressionniste abstrait, Joan Mitchell) et d'autres livres ont été édités par des espaces d'expositions et de rencontres comme le *Tibor De Nagy Gallery*.

Frank O'Hara est mort en 1966, mais son influence ne faiblit pas aujourd'hui en 2019.

0.7 Trois points pour tenir...



III. 5 : Hans Hofmann. *Nulli Secundus* : un bon exemple de son principe de «push and pull».

Imbrication

Ainsi, pour structurer cette étude il nous faut rendre compte d'un entrecroisement de niveaux de signification, ces cercles concentriques dont parle Fredric Jameson, dont sont porteurs les poèmes, à la fois adressés à un collectif ou inspirés par lui, en rapport avec d'autres formes d'art (la peinture déjà évoquée, mais également la musique contemporaine, et la « bande sonore de l'époque ») et politisés à leur manière. Il semble que, quel que soit le niveau de simplicité visé par le poète, les textes individuellement requièrent toujours ces trois perspectives.

Ce serait passer à côté de l'esprit qui anime des pans importants de la créativité des *New York Poets* que d'aborder ces écrivains sans une conscience des trois modes interprétatifs évoqués ci-dessus. En l'occurrence et pour insister: en passant à côté de l'éclat impressionnant des mouvements de la peinture de l'époque, ou en ignorant la dimension collective (les

amitiés entre artistes – les influences géographiques directes), ou en occultant l'urgence même des implications politiques des poèmes, pour peu que celles-ci soient quelque peu indirectes, ou codées. Pour ce qui est de la dimension politique, il faut essayer de se replonger dans un contexte problématique, plus ou moins ouvertement conflictuel.

Cependant, ces sujets s'alimentent mutuellement, et s'imbriquent de façon tellement difficile à démêler qu'il vaut mieux aborder la poétique, voire les poétiques de la *New York School* par facettes plus restreintes, laissant ces thèmes du collectif, de la peinture-poésie, et du discours politique courir en filigrane tout au long de l'analyse. L'interaction des niveaux, esthétique-sociologique-politique, devient ainsi l'espace où ce corpus (des *New York School Poets*, première, deuxième, et, pour reprendre l'expression d'Anne Waldman, deuxième-et-demi générations) existe le plus pleinement.

Les possibilités pour un poème de constituer un fait visuel à la manière d'un tableau ou d'une sculpture faisant date est une question esthétique importante. Des musées tels que le Musée Picasso à Paris ou le MNAM (le Centre Pompidou également à Paris) intègrent des poèmes et d'autres supports à leurs expositions.⁸⁹ La manière dont un poète exprime dans la poésie les émotions qui se manifestent dans un lieu donné et avec un groupe donné est une question fascinante touchant à des aspects de l'intelligence collective humaine et à l'esprit du temps ou d'un lieu. C'est également quelque chose qui touche à la tradition de la poésie.

Le rôle de la poésie, et de l'art, dans une culture étroitement pragmatique et à tendance antiartistique comme peut l'être, de façon inégale et intermittente, celle des États-Unis, donne clairement une tangibilité aux textes de la *New York School*. La poésie peut-elle réveiller des lecteurs, ou changer des comportements ? Cette capacité peut particulièrement nous intéresser quand la situation semble désespérée. C'est une question brûlante, surtout, quand certains courants de la faction républicaine dominant les discours publics, car, dans une logique électorale populiste, ceux-ci affichent leur philistinisme et leur manque d'éloquence comme une bannière d'honneur et une preuve de sérieux.

L'on pourrait traiter chaque niveau (les aspects de synesthésie, les aspects de dynamique de groupe, et les aspects engagés envers la vie de la cité) séparément. Dans

⁸⁹ Une exposition de 2017-18 au Musée Maillol à Paris sur le « Pop Art » a utilisé le poème de William Carlos Williams « The Great Figure » a très bon escient comme introduction aux efforts de l'artiste Robert Indiana pour faire voler en éclats le snobisme des formes.

certaines poèmes, un de ces aspects semblera dominer. Néanmoins, l'enchevêtrement de ces rôles, même inégalement répartis, devient la réalité poétique qui mérite une attention prioritaire. La réalité du poème consistera ainsi à embrasser des réalités multiples.

En étudiant un poème dans cette tradition, il faut garder au sommet des préoccupations un sens des liens complexes entre des phénomènes qui ont trait directement à cette poésie et dans lesquels cette poésie trouve du sens. Le poète est libre à l'intérieur de son poème et peut, comme un peintre, suivre des voies intuitives. Même si toutes les formes viennent forcément de quelque part, le poème a quelque chose de l'« *antiforme* » (selon la terminologie de l'artiste rattaché au minimalisme, Robert Morris).⁹⁰ On peut penser au *drip paintings* de Jackson Pollock ou au titre d'un essai de Ron Silliman, « Wild Form », qui amène Rachel Blau DuPlessis lors d'une conversation avec Michelle Taransky à propos du poème « You » de Ron Silliman, à évoquer, « a strong urgency of the anti-hierarchical ... »⁹¹. Selon Monica Manolescu, le fait pour l'artiste de parcourir la ville à pieds et à sa propre guise peut se concevoir comme ayant, « [...] often [...] an ironic and subversive component [...] ». Cette réappropriation de la ville par un poème qui voyage à pieds à travers la ville s'applique à Ron Silliman clairement, mais c'est également une stratégie chez Frank O'Hara, et Ted Berrigan. Les ironies des poèmes écrits en marchant entrent dans les stratégies des *New York Poets* (David Lehman, David Shapiro, et Edmund Berrigan viennent également à l'esprit), ce qui révèle une forte proximité de ces poètes avec les plasticiens.⁹²

A titre d'exemple, les peintres qui pouvaient faire l'objet d'émulation de la part des poètes avaient, de leur côté, des positions politiques spécifiques et tranchées, et, pour un poète, choisir tel ou tel peintre comme modèle, ou comme collaborateur, est en rapport avec cette politique et avec la politique en général, en plus des considérations esthétiques. Le

⁹⁰ Ce terme est clairement expliqué par l'historienne d'art, Rosalind Krauss, dans le film de Teri Wehn-Damisch, « Robert Morris : le problème âme/corps » (Paris, la SEPT/Vidéo, 1995), minute 40 : « *Of the abstract expressionists, only Pollock was able to recover process and hold on to it as part of the end form of the work. Pollock's recovery of process involved a profound rethinking of the role of both material and tools in making. 'Anti-Form.'* »

⁹¹ Remarque de Rachel Blau DuPlessis dans Taransky, Michelle, avec, invités Bob Perelman, Frank Sherlock, et Rachel Blau DuPlessis discussion d'un extrait du poème « You » de Ron Silliman dans l'émission Poem Talk (n°54) le 20 juin 2012, minute 12.

⁹² Monica Manolescu, « Introduction », in *Cartographies of New York and Other Postwar American Cities Art, Literature and Urban Spaces* (Cham, Suisse: Palgrave Macmillan, 2018) p.6.

peintre régionaliste, américain, Thomas Hart Benton, professeur de Jackson Pollock à la *Arts Students League* de New York, pendant un moment, a quitté New York en 1935⁹³, en regrettant qu'on n'y trouvât que des gauchistes. L'intérêt des poètes de la *New York School*, pour Jackson Pollock, évoquera une ambiance assez « col bleu » avec l'utilisation par celui-ci de la peinture industrielle. À ce titre, il a rendu célèbre la marque « Duco ». Cette figure, l'ouvrier peintre, réapparaît dans la génération après Jackson Pollock avec Robert Rauschenberg, qui est originaire de Port Arthur, Texas, une ville industrielle. Le travail physique, presque sportif, est évident chez Jackson Pollock (les « *drippings* » grand format avec des formes qui résultent de gestes importants et difficiles à réaliser) et chez Robert Rauschenberg (son tableau d'un quart d'un lieu de long, par exemple)⁹⁴.

Avec Barnett Newman, il s'agit d'un écrivain de pamphlets de gauche habitant Brooklyn, soutenu par son épouse professeur de collège. On se souvient des tableaux de Philip Guston faisant des références ambiguës au Ku Klux Klan, une organisation raciste qu'il a vu casser des grèves dans sa jeunesse dans les environs de Los Angeles. Au-delà de leurs contributions à l'évolution de la peinture, on connaît des éléments biographiques d'autres peintres de la *New York School* : la marginalité et le style bohème de Franz Kline qui fréquentait des clubs de Jazz (originaire de la région minière de Pennsylvanie), de Willem de Kooning (passager clandestin entre Amsterdam et New York où il travaille d'abord comme ouvrier de peinture en bâtiment), d'Arshile Gorky (d'Arménie, ayant connu le génocide dans son pays, remarquable d'intensité et de tristesse), et de Mark Rothko (juif de Lettonie, témoin d'exactions des Cosaques dans son pays).

Joan Mitchell, qui figure dans plusieurs poèmes de Frank O'Hara, était d'un milieu riche et cultivé (littéraire), mais cherchait une vie de bohème, qu'elle a trouvée rue Daguerre, à Paris, où elle a pu côtoyer d'autres artistes américains comme Shirley Jaffe et Sam Francis (et bien sûr son futur mari, le québécois, Jean-Paul Riopelle).

⁹³ Louis Menand, «Unpopular front American art and the Cold War» dans *The New Yorker*, 17 octobre 2005. Dans cet article Louis Menand cite également le Congressman Dondero, mentionné plus haut.

⁹⁴ Robert Rauschenberg, «*the 1/4 Mile or 2 Furlong Piece (1981–98)*», in «*Robert Rauschenberg: A Retrospective*», Guggenheim Museum, Bilbao, 1998.

Pour un poète, dans les années 1950, se référer à des peintres de ce groupe, être témoins de leurs conversations et débats, est marqué esthétiquement et politiquement, et porte la marque des interactions mondaines.

Par ailleurs, la même démarche (quand un poète va évoquer un peintre ou travailler avec lui) est une sorte de geste en direction de l'idée de groupe, de son entourage et de l'effervescence créative ambiante. La sensibilité à cette dimension de « chronique de la vie artistique » peut aider l'observateur à reconstruire une idée du milieu des artistes à New York dans les années 1950 et 1960, par exemple, avant et après l'arrivée de la célébrité et le succès commercial de certains (Mark Rothko, Andy Warhol, etc.), et ainsi clarifier des démarches artistiques dans plusieurs disciplines.

Le vingtième siècle est une époque complexe et paradoxale, où l'on encourage la spécialisation partout, une sorte de fordisme triomphant, mais où personne ne veut vivre dans le monde atomisé que cela implique. Beaucoup d'observateurs de cette tendance dominante s'accorderont pour dire, avec Barbara Guest : « Pragmatism seems to be a vision for the future, but I don't believe in it at all. »⁹⁵ Si les séries automatisées de tableaux d'Andy Warhol ne critiquent pas ouvertement le fordisme, elles prennent la décomposition des tâches comme structure constitutive. Andy Warhol traduit le fordisme en esthétique, avec une bonne dose d'ironie.

Émulation, compétition, jalousies, accords, et désaccords laissent leurs marques dans les œuvres, et se repèrent par un jeu qui peut rappeler celui des couleurs, des tonalités, et des lignes dans une composition picturale. « Why I Am Not A Painter », de Frank O'Hara, est un des trois textes de ce poète qu'Anne Waldman met en avant dans son discours sur ses débuts poétiques. C'est aussi un des textes de la *New York School* qui semblent questionner le plus directement les rapports entre la peinture et la poésie.

Contemplé depuis un autre angle, ce texte peut se définir en réalité comme un texte sur les collaborations artistiques et la vie du groupe, étant donné que le poète s'y met en scène physiquement dans l'atelier du peintre, Michael Goldberg. Ils boivent un verre ensemble. Le texte doit son existence au fait de côtoyer des artistes pratiquant des disciplines

⁹⁵ Barbara Guest, « *Barbara Guest on LINEbreak with Charles Bernstein* » (1995, recorded in NY) elle ajoutera : « *I'm not John Dewey, I'm not William James...* ».

différentes, et des lieux d'exposition — l'on peut le lire également comme une invitation à l'ouverture d'esprit, aux rapports constructifs avec l'autre. Le thème de la tolérance, abordé en arrière-plan, dans « Why I Am Not A Painter », constitue une lecture possible pour d'autres poèmes de la *New York School* : le célèbre « One Train Can Hide Another » de Kenneth Koch peut se lire comme un appel à regarder au-delà des simples apparences, des préjugés et des *a priori*. « Multiplicity » de Barbara Guest, un poème sur lequel nous reviendrons plus loin, traite de la difficulté des mélanges avec l'autre et à la richesse qui peut en résulter. La surface même de ce poème est une surface complexe : le lecteur est nécessairement confronté à cette difficulté et doit démêler les idées de « Multiplicity » pour souligner l'enjeu de ce thème de la tolérance, éprouvé dans la vie de la rue à New York et dans les lieux de rencontre (l'humble *Cedar Tavern*, qui était fréquenté des peintres, ou chez Larré, 7th ave., restaurant français où le dîner ne coûtait que deux dollars), dans les appartements (*The Factory* d'Andy Warhol, près de Coopers Union, *Angel Hair Press*, St. Marks Place, ou chez Kenward Elmslie, dans le chic Upper East Side, où des poètes venaient lire), dans les ateliers d'écriture, etc.

« Why I am Not a Painter », se présente comme un texte sur les correspondances et les divergences entre peinture et poésie, et, en effet, à un certain niveau le poème aborde ce thème — ou l'éclaire dans son refus-même de l'aborder complètement. Le poème, dans cet esprit de contradiction qui caractérise toute la carrière de Frank O'Hara, a plus à dire sur le côté biographique, le fait notamment de côtoyer Michael Goldberg, et leurs rituels communs d'artistes new-yorkais.

S'agit-il d'un texte politique ? Il s'agit bien d'un texte proto-politique dans ce geste de refus (« *I am not ...* »), et dans le souci existentialiste de se définir contre toute *doxa*. Ces deux gestes, social et politique, anticipent pleinement la poétique d'Anne Waldman. David Lehman a remarqué que le texte dessine une sorte de « x », un chiasme, et cela fait du poème un poème gestuel, une sorte de tableau à la manière de Franz Kline ou Robert Motherwell, où le geste se projette en large en figuration d'une négativité. Le chiasme, le renversement des termes de la démonstration peut fonctionner comme un geste politique, vers une utopie fantasmée. Il est quasiment impossible pour un poème d'être une peinture, mais il est intéressant d'essayer de rendre compte de comment on échoue.

L'artiste et pédagogue, Hans Hofmann, a bien évoqué cet aspect de chronique de la vie des artistes, dont la réussite à être juste et convaincant constitue une mesure de la qualité de leur œuvre, lorsqu'il a déclaré:

[...] Looking at a picture is a spontaneous act that reveals at once the quality or non-quality of the work. But what is quality? Quality is the essence resulting from convincingly established felt-relationships. It can only be established through an act of empathy — that is the power to *feel* into the nature of things. [...]⁹⁶

Les rapports sociaux sont une répétition de ce qui peut s'exécuter sur le plan pictural. L'œuvre d'art doit sa qualité à sa capacité à pénétrer les choses du monde et de l'esprit; et l'appréciation de l'œuvre nécessite une sensibilité pénétrante au cœur de l'esprit qui l'anime, un certain alignement d'objectifs, pour donner sa chance à l'œuvre, et en fin de compte, cette empathie dont Hans Hofmann parle, en pédagogue innovant (avec Paul Klee et Vassily Kandinsky, professeurs au Bauhaus, Hans Hofmann est un des grands peintres du vingtième siècle qui enseignent leur art). Barbara Guest, dans son livre *Red Gaze*, évoque le fait d'être en cours devant ce maître du modernisme, Hans Hofmann, dans un poème qui s'appelle, comme de juste, « Hans Hofmann » :

[...] To invoke the unseen, to unmask it. Reality in a glass
of water. The mirror reveals heartstrings of reality. [...]⁹⁷

Cette esthétique qu'on pourrait appeler «cubiste» qui se donne comme priorité de dévoiler une réalité profonde derrière des réalités évidentes rapproche un certain style de peinture de la poésie. Le lien social vu comme une instance de cet invisible significatif est extrêmement

⁹⁶ Hans Hofmann, cité dans Karen Wilkin, *Hans Hofmann*, (New York: George Braziller, 2003) p. 97.

⁹⁷ Barbara Guest, «Hans Hofmann», dans *The Red Gaze* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2005) p. 38.

bien évoqué par le mot, un peu ancien, de « *heartstrings* », la trace sur les motivations profondes des humains dans la disposition des choses.

La réalité dans un verre d'eau évoque le poète Wallace Stevens, que Barbara Guest apprécie particulièrement en tant que poète célébrant le pouvoir de l'imagination, et, précisément ici, son « *Jar in Tennessee* », symbole de la réceptivité de l'artiste (l'on pourrait dire l'artiste comme phénoménologue).⁹⁸ Dans le même poème sur Hans Hoffmann, qui contient la phrase « *red gaze* » qui donnera le titre du recueil, Barbara Guest évoque le moment social du cours de peinture, son ambiance :

[...] A cool purple begins to descend through increasing twilight.
The class begins to speak of cold. The class shivers and they laugh.
A pinch of red remains on Hofmann's palette knife.
It reminds him of the red of maple leaves. [...]⁹⁹

Il faudrait relier ce moment où le peintre remarque le bout de peinture sur le couteau, cette matière prête pour le geste, pour devenir forme, au Frank O'Hara de la version d'Eileen Myles qui remarque le téléphone pour en faire une matière poétique, un sujet pour le poète. Le lecteur éprouve dans ce poème un moment de grâce collective, lorsque tout le monde fait semblant de tressaillir de froid, puis vibre réellement de rires communicatifs. Le tableau de Hans Hofmann conservé au Tate à Londres, *Nulli Secundus*, 1964, montre bien la dichotomie froid-chaud, où l'activité des couleurs (dans l'œil du spectateur) crée un double mouvement vers le spectateur et s'éloignant pour créer une surface sautillante. Barbara Guest recherche consciemment le même ordre d'effet avec le contraste de ton entre (sombre et rêveur) « *a cool purple begins to descend* » et (clair et énergique) « *the class begins to speak of cold* ». Le titre se réfère sans doute au fait que rien ne passe au deuxième plan ; on est ailleurs et présent.

Les problématiques dont nous aurons le souci de parler dans cette étude sont celles qui sont portés au cœur des textes, car ce sont les problématiques que vivent les poètes, avec

⁹⁸ Wallace Stevens, «Anecdote of a Jar», *The Collected Poems of Wallace Stevens* (Alfred A. Knopf, 1990).

⁹⁹ *Ibid*, lignes 9-12.

des inflexions particulières en fonction des accidents du moment. Pour l'artiste, poète ou peintre les théories s'effacent devant les textes qui mènent leurs propres explorations, explorations presque indépendantes de ceux qui les composent. Dans un esprit imagiste, (et Barbara Guest se définit comme poète imagiste)¹⁰⁰ ce sont des réponses synthétiques. Pour cet aspect, Barbara Guest est une *New York Poet* exemplaire, même si Kenneth Koch, compétitif comme il l'était, ne voulait pas l'inclure et aurait influencé Bill Berkson, David Shapiro, et Ron Padgett sur ce point.¹⁰¹

La peinture qui rythme l'histoire

Ce que les textes de ce corpus proposent est complexe, mais c'est quelque chose qui nous ramène vers les préoccupations liées au sens historique de la poésie. La peinture de la *New York School* a changé l'histoire de la peinture et marqué culturellement la ville de New York de façon permanente. Certes, le sobriquet de la « *New York School* » pour décrire les poètes de cette étude, qui ont été clairement engagés envers l'art, a été une idée de la galerie *Tibor de Nagy* pour les promouvoir au début. Cependant, l'analogie tient sur le plan circonstanciel. John Ashbery et Frank O'Hara connaissaient Jackson Pollock (pour ne prendre qu'un exemple assez célèbre) et ont sûrement eu l'intuition que ses compositions *all-over* ont, au-delà de leur aspect visuel, représenté un tournant artistique intéressant pour la poésie. Eileen Myles a même affirmé que le *New York School* regroupait les seuls poètes qui savaient terminer un poème correctement (d'une façon qui n'était pas trop prévisible, voulait-elle dire), et cela tient sûrement du regard intense dirigé par ses membres à l'intérieur du groupe.

Au niveau conceptuel ces tableaux pouvaient et peuvent encore changer la vision de la peinture à travers la peinture. Jackson Pollock n'était pas particulièrement lié à la galerie *Tibor de Nagy*, mais sa silhouette saoule était connue de tous. John Ashbery, dans une de ses

¹⁰⁰ Barbara Guest, dans l'interview «*Barbara Guest on LINEbreak with Charles Bernstein*» (1995, recorded in NY).

¹⁰¹ Hadley Guest, «*The cruelty of the downtown scene and Barbara Guest's intentional erasure*», «*Kathleen Fraser Interviews Hadley Guest about Barbara Guest*», Berkeley, July 17, 2007, minute 54.

chroniques sur l'art (sur Yves Tanguy), admet que Jackson Pollock a réalisé la promesse d'une peinture « *stream of consciousness* » tentée par les surréalistes, mais jamais de façon entièrement convaincante, dans les années 1930, chez leurs peintres :

[...] Automatic writing was practiced for a while, though even Surrealists soon tired of it, but automatism was not a viable possibility in art until much later, in the hands of artists like Jackson Pollock.

[...] ¹⁰²

Il est révélateur qu'un peu plus loin dans le même article John Ashbery suggère quasiment que les vingt ans qui séparent Yves Tanguy et Jackson Pollock valent presque deux cents ans dans l'histoire de la peinture :

[...] The automatic gestural painting of Pollock, Kline, and their contemporaries looks very different from the patient, minute, old-master technique of Tanguy, yet he was perhaps the Poussin of the same inner landscape of which Pollock was the Turner. [...]

Clement Greenberg considérait d'abord Claude Monet, mais plus tard J.M.W. Turner, comme l'ancêtre de la peinture de Jackson Pollock, il est donc intéressant de voir John Ashbery retourner ce raisonnement dans l'autre sens et décrire Jackson Pollock comme le J.M.W. Turner d'un nouvel âge art-historique. Ce n'est pas du tout pour dévaloriser Yves Tanguy (ou Nicolas Poussin), dont John Ashbery apprécie le travail, mais il situe Jackson Pollock plus fermement dans son propre paysage artistique ; et il est signifiant que ce fait artistique soit décrit en termes d'un paysage intérieur, un « *inner landscape* ».

¹⁰² John Ashbery, «Yves Tanguy» dans *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989) p.26, cet article provient originellement d'*Art in America*, novembre-décembre, 1974.

Les poètes de la *New York School* ont contribué à étendre les possibilités de la poésie au point d’être indispensables pour des poètes actifs aujourd’hui, et pour des lecteurs, comme le grand critique, Harold Bloom, qui a découvert le premier livre de John Ashbery dans une librairie de New Haven, Connecticut au milieu des années 1950, et n’a pratiquement jamais cessé de le porter au pinacle.

Le Moment artistique

L’extrait de *The Descent of Alette* d’Alice Notley cité en exergue suggère comment un mouvement crée un prisme pour voir le monde (ou peut-être un miroir déformant).

«We were caught up» «in movement»

Ce morceau d’extrait nous invite à penser en termes de mouvement artistique, mais aussi, de façon plus inquiétante, aux mouvements de foule, ou à la marche de l’histoire (dans une grande partie de *The Descent of Alette* le récit, comme le lecteur, sont prisonniers du métro d’une grande ville, un métro fantasmagorique évoluant dans un sous-sol onirique). Ces mots de *The Descent of Alette* questionnent implicitement le temps : les trajets de métro mesurent le temps à leur manière. Le verbe « to be caught up », enlacé en quelque sorte empreint de l’inéluctable, peut faire penser au refrain d’une chanson de Bob Dylan,

[...] tangled up in blue [...]

Nous avons là l’idée de l’oubli de soi nécessaire à la création.

De même, dans l’extrait de Paul Blackburn, «Listening to Sonny Rollins at The Five Spot», le deuxième texte que nous mettons en épigraphe, le poète traite du temps, et même, pour Paul Blackburn, à travers la lecture du jazz, du « timing » (l’intuition du moment propice, et la célébration de la trouvaille). Le temps et le timing sont tous les deux en jeu.

[...] Someone

Some-one [...]

Le poème crée un environnement, comme si l'on cherchait quelqu'un dans une foule, ou que le saxophoniste cherchait le moment pour la note dans une foule de possibilités. Dans une performance de musique, les silences entre les notes, les respirations, contiennent la musique et ceci est une grande leçon pour les poètes de la part des musiciens. Comme dans *The Descent of Alette*, le lecteur est sous la ville, cette fois dans le mythique club de Jazz de *Lower Manhattan*, *The Five Spot*, un lieu de la ville qui figure dans un des poèmes les plus célèbres de Frank O'Hara sur le Jazz, « *The Day Lady Died* », un poème qui dénonce le racisme d'une façon assez discrète, même cachée, et qui finit sur les mots,

[...] and everyone stopped breathing [...]

Concernant cette question de la respiration — question technique pour la poésie — Alice Notley a inventé une utilisation des guillemets qu'elle met en pratique dans ce poème épique autour d'une femme, *The Decent of Alette* : les guillemets isolent des morceaux de phrase pour marquer des moments de respiration, ou des ensembles sonores — l'effet est de créer une présence auditive et humaine dans le texte. Plus que d'habitude, le lecteur est encouragé à entendre ce qu'il lit. Quand un poème est lu en public, si le microphone est sensible, la respiration du poète devient réelle et sensible (et probablement visible pour ceux assis dans les premiers rangs). En même temps, Alice Notley crée, avec ces arrêts parfois haletants symbolisés par les guillemets, un contre-mouvement d'hésitation, de réflexion, et finalement une forme de résistance. L'on distingue bien cette réflexivité induite par les guillemets dans un de ses poèmes écrit par deux ans plus tôt (1988) et qui fait appel à la même technique, *White Phosphorus*, particulièrement dans le vers qui respire son engagement :

« History's for those » « who ask not » « to be forgiven »

Le poète nous met en garde contre la neutralité des journalistes et des historiens, avec leur ton d'objectivité. Ainsi, une innovation technique (ces guillemets) dans un poème peut constituer, à la fois, un geste vers un collectif, voire une tribu, un éloge de la lenteur et de l'engagement et, en tant que tel, un geste politique. En outre, il s'agit d'une sorte de lettrisme, autrement dit un geste vers les histoires partagées de la peinture et de la poésie du vingtième siècle. Le titre, « *White Phosphorus* », renvoie aux agents chimiques ; à savoir, les poisons, utilisés par l'armée américaine au Viet Nam, ce qui trouble encore l'idée-même de respiration.

Les multiples facettes

Pour capturer ces moments de lien ou de synthèse, nous allons proposer d'évoquer comment les trois dimensions les plus importantes (les liens avec la peinture, la présence du groupe, et la façon d'aborder la réalité politique) fonctionnent de concert pour ces poètes, à travers une série de sujets secondaires mais féconds, regroupés dans quatre parties, pour pénétrer l'esprit derrière les textes.

Chaque chapitre de cette étude abordera une facette particulière, renverra à des contextes plus larges, et aura le souci de restituer la pierre dans l'ensemble de l'édifice, une poétique et un rapport à l'esthétique des *New York Poets* dans toute leur diversité.

Ci-dessous la liste des quatre parties et les sous-chapitres dans l'ordre (le titre et un résumé du propos):

Première partie : un cercle réduit

« Le rayonnement de Ces Ecrivains » : comment le modernisme rayonne à travers les auteurs de la *New York School*, et comment la gloire de ces écrivains ouvre la voie aux avant-gardes qui ont suivi jusqu'à aujourd'hui.

« Troubler les hiérarchies » : les rapports fructueux à la culture populaire (non-stigmatisée). Une poétique innovante et exigeante qui intègre la culture populaire et qui finit peut-être par être, dans certains cas, adoptée par elle.

Deuxième partie : le cercle comme forme

« La chose abstraite » : un choix crucial pour la peinture moderne a été, et dans une certaine mesure demeure, le choix ou non de l'abstraction. Une certaine abstraction est également, au moins depuis que John Keats a parlé de la « *negative capability* » une question centrale pour la poésie. On voit l'abstraction à l'œuvre dans la poésie, notamment dans le célèbre « *it* » de John Ashbery, cette présence indéfinie.

« Règles et rôles de composition » : une technique cubiste, le collage, quand on l'extrapole du côté de la poésie, au-delà de la liberté qu'elle donne au poète, sert à souligner l'acte même de composer.

Troisième partie : cercles politiques

« La responsabilité du lecteur » : incontestablement, la question de la difficulté d'un grand nombre des textes dans ce corpus mérite des explications, voire d'être défendue. Nous pouvons évoquer une difficulté évidente de surface, et une difficulté cachée sous des textes apparemment plus simples.

Quatrième partie : entourages

« Montagne et cordée » : en prenant comme modèle la métaphore utilisée par Georges Braque pour décrire son amitié artistique avec Pablo Picasso, nous pouvons explorer cette question des amitiés entre artistes et les traces de ces amitiés dans les œuvres.

« Bon à prendre » : l'attitude de la *New York School* vis-à-vis de l'appropriation, sur la technique post-moderne de l'appropriation des textes, en particulier, présente des contours intéressants : un bon exemple étant le cas du traitement d'une phrase de John Ashbery par Charles Bernstein dans son poème au titre étonnement prosaïque, « *The Influence of Kinship Patterns upon Perception of an Ambiguous Stimulus* ».

« Images d'artistes » : dans un retour vers la peinture, il est intéressant de se pencher sur des portraits de groupe où plusieurs artistes sont représentés. Qu'est-ce qui ressort de ces images synthétiques, dans une catégorie qui pourrait inclure le film « *Presenting Jane* », qui présente les *New York Poets* et la femme peintre Jane Frielicher en 1951.

Cinquième partie : particularismes

« L'écriture moderniste » : quelle sorte d'écriture est nécessitée par l'âge moderne ? La défense du modernisme est révélatrice du côté réflexif des œuvres des *New York Poets*.

« Renaissances » : comment les artistes regardent le passé culturel et le rendent vivant.

« Poètes de New York : un rapport au jazz » : nous pouvons inventorier les effets du jazz, ou des références au jazz, cette musique qui colle à la vie moderne, chez la *New York School*. En s'approchant de la musique nous nous approchons paradoxalement de la peinture.

« A la marge et au centre » : deux sens du mot peuvent entrer en rapport avec la poésie de la *New York School* : la marginalité du poète dans la société, ainsi que d'autres laissés-pour-compte, et les marges physiques qui définissent le poème, une sorte de timidité du poème qui n'occupe pas toute la page, une position physique du poème. Ces deux sens ont été traités dans un poème célèbre de Bob Perelman : « *The Marginalization of Poetry* ».

« Du Maniérisme : 'quel siècle à mains' » : quelques réflexions sur la conception et la réalisation du poème de John Ashbery, « *Self Portrait in a Convex Mirror* », et les idées que ce regard vers le passé lointain éclaire.

« Le point qui déclare l'indépendance du poème, commençant par la fin » : l'ultime expression poétique du motif des étoiles se trouve sans doute chez le peintre surréaliste Joan Miró, il est déterminant chez les poètes de la *New York School*, et éclaire certains liens avec le Surréalisme artistique.

« L'individualisme de chaque poème, sous l'influence des astres »

« Une orientation vers la nouveauté, 'overpowering present' » : l'immédiat est un défi pour les artistes, certains poèmes des *New York Poets* innoveraient de façon à souligner cette quête du présent. L'on pourrait même parler, chez eux, d'une rhétorique du présent.

« La chronique des débuts contre le mythe des origines » : la figure circulaire qui amène les poètes à s'interroger sur la possibilité de remonter le cours du temps est paradoxalement une façon d'aborder l'avenir.

« Littéralement un sentiment de 'support pictural' ». A partir du récit du peintre Frank Stella sur ses débuts artistiques à New York, il est possible de s'interroger sur ce que ce monde des peintures pouvait apporter aux artistes de la deuxième génération.

« Le poème ‘l’illustration’ de John Ashbery e tant que mise en scène des débuts » – le poème « Illustration » de John Ashbery peut nous amener à une série de remarques y compris sur cette idée d’Illustration — présente également chez Elizabeth Bishop dans son « *Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance* ».

« Moderniste américain : les principes de la poétique de John Ashbery » : malgré sa réputation de difficulté et d’obscurité, John Ashbery explique souvent sa poétique (qui a été, et continue d’être, si influente) — la présence de l’explication est d’ailleurs une tendance partagée parmi les *New York Poets*.

« Les sonorités de l’illustration, l’oreille de l’esprit » : les sons font les poèmes : ce souci musical est un sujet incontournable pour souligner l’art de cette poésie.

« Le regard au-delà, la t^{te} dans les étoiles » : André Breton, Max Ernst, Joan Miró, Robert Desnos, la proximité de cette avant-garde européenne éclaire particulièrement l’esprit d’innovation chez les peintres et poètes à New York après la deuxième guerre mondiale.

« Le concept » : l’art conceptuel est peut-être né avec les ready-mades de Marcel Duchamp (1913), ce sera une force grandissante tout au long du siècle — il faut souligner sa présence à New York et en poésie.

« Faire de la ville un tableau » : chez Frank O’Hara en particulier, nous pouvons parler d’une célébration de la ville dans les poèmes : la ville marque aussi les crises.

« ‘Les Etiquettes Jaunes’ de Frank O’Hara font parler un fragment de la ville » : le poème « Étiquettes jaunes » de Frank O’Hara est un petit poème à grand potentiel évocateur, et le prétexte idéal pour parler des microcosmes en poésie.

« La modernité américaine » : Marianne Moore, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Hart Crane, un retour sur la tradition moderniste nativement américaine.

Annexes :

«Le poème *Soonest Mended* » : une analyse et un commentaire ligne par ligne de la première moitié de ce poème.

«Le *Personism* » : une étude paragraphe par paragraphe de ce texte fondamental.

Interview avec Alice Notley (en Anglais).

1.0 Première partie : un cercle réduit

1.1 Rayonnement de ces écrivains

Dispositifs

Dans ce chapitre, nous nous proposons de réfléchir au rayonnement des *New York Poets*, en faisant un bilan partiel de leur position aujourd'hui, dans une certaine dynamique. À présent, tous les représentants de la première génération ont disparu : le dernier étant John Ashbery, décédé en août 2017. Cependant, il est souhaitable d'adopter un autre angle d'approche en ce qui concerne la question du rayonnement de manière à cerner les traditions qui rayonnent à travers cette école, ce qu'elle a redécouvert ou remis à l'ordre du jour par exemple. Existe-t-il une façon particulière chez les *New York Poets* d'intégrer certaines influences et de nous faire redécouvrir certains objets littéraires ou artistiques ? Ces questions seront reprises dans d'autres chapitres, car les influences sur ce groupe éclectique sont variées et vastes et présentent des dimensions à la fois individuelles et collectives, et les trajectoires et sensibilités des uns et des autres varient. Le point crucial restera ce que l'interaction avec la peinture peut apporter à la poésie et ensuite l'apport de cette nouvelle poésie, ainsi enrichie, aux autres arts et aux lecteurs, les effets de propagation des ondes et les effets de boomerang.

Au milieu du 20ème siècle, New York, ou principalement à New York, nous pouvons identifier un groupe particulièrement actif, dont les membres interagissent intensément les uns avec les autres et avec un certain nombre de peintres. Ce groupe comprend un noyau d'écrivains (principalement Kenneth Koch, Frank O'Hara, John Ashbery, Barbara Guest, et James Schuyler, mais les géométries sont variables et l'on pourrait ajouter Kenward Elmslie, Daisy Aldan, et Edwin Denby, selon l'optique que l'on choisit), qu'il est possible de désigner comme la première génération de la *New York School* en poésie, ou, alternativement, les « *New York Poets* », ou les poètes de la *New York School*. En tentant de retrouver leurs voix particulières, et de suivre leurs voies individuelles, nous allons prendre en considération ce qui peut les réunir en tant que groupement, groupement de voix et groupement d'inspirations. Peut-on dessiner les contours d'une esthétique, ou même un goût d'ensemble ?

Pour ce faire, il nous faudra adopter plusieurs perspectives : celle de la longue histoire d'un monde intellectuel moderne issu du recentrage culturel de la Renaissance italienne (des attitudes entreprenantes vis-à-vis l'art, des rapports changeants à soi, dans une vision d'un monde qui va en s'agrandissant), celle de la vitalité américaine du jazz new-yorkais (les sons et le motif de la grande ville) et dans les traditions du modernisme littéraire et artistique aux États-Unis et en France (et les artistes modernistes français étant plus que d'autres précurseurs de la vision artistique du vingtième siècle, - la « *School of Paris* » précède la « *New York School* » dans tous les esprits au moment de l'après-guerre, — des artistes également fort concernés par l'apport de la Renaissance, même s'il s'agit d'un rapport problématisé à cette dernière, au début de l'époque moderne), celui de la pluridisciplinarité, de la vision socio-historique, et des artistes de la génération d'écrivains apparus immédiatement après et poursuivant ce mouvement. En effet, des écrivains tels que Bill Berkson, Eileen Myles, Alice Notley, Ted Berrigan, Anne Waldman, Ron Padgett, Lewis Warsh, Bernadette Mayer, Tony Towle, et d'autres constituent une poésie de la *New York School* en continuité, en expansion, une autre génération, côtoyant la première avant d'y succéder.

Cette question de la vision comme héritage intellectuel venu d'une Renaissance en voie de problématisation revient finalement à la question de savoir si l'on arrive à un âge nouveau de l'art — avec la démocratisation et son frère espiègle, le populisme — et comment on s'envisage comme artiste, après la deuxième guerre mondiale. Nous nous contenterons d'un seul exemple pour illustrer ce point, à savoir Marcel Duchamp, ce futuriste, cubiste, dadaïste, surréaliste, père de l'art conceptuel.

Dans son *Grand Verre*, le motif central est la fenêtre, la fenêtre « *en Guillotine* » comme on trouve aux États-Unis, et ce motif a été choisi délibérément pour problématiser et faire écho au dispositif décrit par Léon Battista Alberti dans son traité, *De La Peinture*, écrit, d'abord en latin puis en italien, en 1435, établissant la fondation scientifique de l'art qui a défini le style de la Renaissance. Le dispositif en forme de fenêtre décrit par Léon Battista Alberti apparaît dans tout son potentiel symbolique dans le film de Peter Greenaway, *Meurtre dans un Jardin Anglais*, 1982, que le cinéaste anglais a situé en 1693, année où les femmes peuvent enfin posséder légalement des terrains en Angleterre. The titre original en anglais du film, *The Draughtman's Contract*, reflète l'idée des contrats et des transferts de propriété. Le mot « dispositif » est important et figure encore dans l'histoire de l'art contemporain, car dans

les années 1960 Daniel Buren a baptisé ainsi ses œuvres conceptuels à base de rayures bicolores. Il énonce, d'ailleurs, l'idée de l'œuvre d'art comme ce qui pose des questions lorsqu'il dit :

[...] Any art tends to decipher the world, to visualize an emotion, nature, the subconscious, etc. ... Can we pose a question rather than replying always in terms of hallucinations?[...] ¹⁰³

L'œuvre de Daniel Buren qui appartient au Centre Pompidou, *Jamais deux fois la même, travail in situ*, s'efforce de n'être *que* contexte, puisque le contrat précise que le Centre peut décider l'endroit et la couleur des rayures régulières de ce papier peint, mais doit l'installer de façon différente à chaque fois (une fois ils ont mis ce « dispositif » derrière des tableaux, y compris un *drip painting* de Jackson Pollock). C'est grâce au romantisme des grands tableaux par *dripping* (éclaboussures), de Jackson Pollock que le spectateur observe le monde, non pas à travers une fenêtre, mais à travers une sorte de toile d'araignée. Néanmoins, aussi romantique que cette vision puisse sembler, au fond, Jackson Pollock veut poser des questions plutôt que répondre au travers d'« hallucinations ». Ainsi, Daniel Buren le rejoint, surtout lorsque l'on pense à l'intérêt de Jackson Pollock pour le surréalisme et la psychanalyse (jungienne).

Pour les *New York Poets* l'angle de vue pertinent est la communauté, et l'on pourrait dire « la tribu ». Ces artistes ont formé une communauté de créateurs soutenue par de petites maisons d'édition comme *Angel Hair Books*, fondée par Anne Waldman et Lewis Warsh, en 1966, par des galeries comme la *Tibor de Nagy Gallery*, gérée par le charismatique John Bernard Myers, qui souhaitait constamment créer des connections, souvent transdisciplinaires, entre les artistes. Des poètes ont disposé des infrastructures telles que le *Saint Mark's Poetry Project*, fondé par le poète et traducteur, Paul Blackburn, en 1966, lieu de

¹⁰³ Daniel Buren, « Beware ! (1969) » dans Stiles, Kristine, and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p.163.

rencontres, d'ateliers, et de performances de poètes, qui existe encore de nos jours, avec un des deux fils, tous les deux poètes, de Ted Berrigan et d'Alice Notley, le poète Anselm Berrigan à sa tête actuellement. Il faut souligner également l'importance d'une expérience quasi-unique : la chaîne de télévision *Public Access Poetry*, qui a diffusé des lectures de poèmes entre 1977 et 1978 au moment de l'explosion de la télévision par câble aux États-Unis.

D'autres petites revues incluent *Locus Solus* et *Art and Literature* lancés par John Ashbery. Des publications assez formelles, imprimées en Europe ; signalons aussi, plus décontractés, *C: A Journal of Poetry* (dans lequel le peintre-poète Joe Brainard était très impliqué pour le côté graphique), *Floating Bear*, *Measure*, et *Yugen* (lancés par Leroi Jones, qui changera son nom en Amiri Baraka, et dont le titre fait référence à l'esthétique japonaise) ; finalement, pratiquement des photocopies reliées, en lien avec le *St. Mark's Poetry Project* : *Adventures in Poetry*, le *Boston Eagle*, *Broadway*, la *Harris Review*, *World*, et *Z*.¹⁰⁴

Symptomatique de la diversité des inspirations et de la décontraction affichée, un journal, *Hasty Papers*, édité par un des nombreux peintres proches de Frank O'Hara, Alfred Leslie, contenait dans son unique numéro un ensemble diversifié de contributions, d'abord, des poètes de la *New York School* (John Ashbery, Barbara Guest, Frank O'Hara, Kenward Elmslie, et James Schuyler), des *Beat Poets* (Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Jack Kerouac, et Gregory Corso) et des *Black Mountain Poets* (Charles Olson et Joel Oppenheimer, un proche de Paul Blackburn et qui a collaboré au *St. Mark's Poetry Project*). William Carlos Williams a été inclus également, avec le poème « The World Contracted to a Recognizable Image », où le poète se représente comme une mouche attrapée par l'image du monde à travers un dispositif dérangé, la maladie. Les deux derniers vers sont, en effet :

the wall lived for me in that picture
I clung to it as a fly¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cf. le site web de l'exposition *Imagine! Painters and Poets of the New York School*; Special Collections Research Center, Syracuse University Library, Syracuse, NY 13244, 7 September – 15 December 2006, E.S. Bird Library, 6th floor, <http://scrc.syr.edu>. On y trouve en fac simile la couverture avec la table des matières.

¹⁰⁵ William Carlos Williams, «The World Contracted to a Recognizable Image», *Pictures from Breughel and Other Poems*. (New York: New Directions Publishing, 1962).

De plus, cette publication a inclus des artistes internationaux (le poète de St. Lucie, aux Antilles, Derek Walcott, et le peintre guatémaltèque abstrait, Alfred J. Jensen) ; et l'on trouve deux figures bohèmes : la peintre new-yorkaise membre du parti communiste américain, Alice Neel, et le photographe suisse, Robert Frank, qui avait traversé les États-Unis en voiture pour capturer la réalité quotidienne des Américains, et avait été arrêté une fois, en Alabama, soupçonné d'être un espion étranger. Concernant le versant musical nous trouvons Mike Stroller et Jerry Leiber, qui ont écrit les grands succès d'Elvis Presley, comme *Hound Dog*, entre autres, et qui ont popularisé, plus que Jack Kerouac, des expressions du milieu jazzistique noir, comme le « *cool* », et, pour ce qui est d'une tendance plus avant-gardiste de la musique, Morton Feldman.

Toujours dans cet unique numéro de *Hasty Papers*, dans une autre opposition, le lecteur trouve un texte du physicien J. Robert Oppenheimer, qui a contribué à créer la première bombe atomique en tant que responsable du célèbre « *Manhattan Project* » (mais qui avait critiqué l'utilisation précipitée de la bombe nucléaire par le gouvernement des États-Unis), ainsi que de Terry Southern, qui a écrit *Dr. Strangelove* afin de ridiculiser le militarisme américain. Sans être tout à fait exhaustif, il faut ajouter l'explorateur du 19^e siècle, Fitzhugh Ludlow, le philosophe, Jean-Paul Sartre, le physicien suédois, Billy Klüver, qui a collaboré avec des artistes, le révolutionnaire-chef d'état communiste, Fidel Castro, le l'intellectuel et classiciste, William Arrowsmith, et l'historien d'art suédois, Pontus Hultén.

Cette période du début des années 1960 a vu le début new-yorkais du *Folk Revival*, et l'arrivée fracassante d'un Bob Dylan qui avait absorbé un grand nombre d'influences, de Woody Guthrie, Hank Williams, Jack Kerouac, et de la musique traditionnelle du territoire américain, y compris les *blues* ; il jouait dans les petit *coffee houses* de *Greenwich Village*, où des poètes comme Alice Notley l'ont vu et entendu. *Greenwich Village* était le quartier bohème de l'époque, où les appartements n'avaient qu'inégalement accès à l'eau chaude courante, et une bonne ventilation, car ce quartier avait été le premier quartier d'installation des immigrés au début du vingtième siècle et son embourgeoisement était lent.

Des galeries comme la *Reuben Gallery* proposaient des *happenings* (du « théâtre des peintres » selon la formulation de Susan Sontag, cette auteure et critique que l'on repérait de loin avec ses cheveux noirs et sa *streak*, sa mèche de cheveux blancs). La poésie était prête à

renouveler son élan après les suites du succès de scandale autour du poème, *Howl*, d'Allen Ginsberg et sa lecture publique à San Francisco en 1958. William Carlos Williams avait préfacé *Howl* en disant : « Hold back the edges of your gowns, Ladies, we are going through hell. »¹⁰⁶ Cet aspect « souffle des bas-fonds » est un des souffles poétiques les plus influents de l'époque, traversant les « écoles », marquant la volonté et la réalité d'un renouveau. Même le formaliste érudit qu'était le bostonien Robert Lowell était résolu à changer sa tonalité après avoir rencontré les *Beats*, à se « lâcher » un peu, à démocratiser sa vision.

Il semble approprié de parler de la formation des *sensibilités* nouvelles (pour utiliser une terminologie affectionnée par Susan Sontag) qui allait passer au crible à la fois l'ancien, ce que la culture littéraire et artistique proposait, et le nouveau, ce qui parvenait aux acteurs par les journaux, les cinémas, les voyages, et la rue, pour embrasser l'hétérogène.

Un mouvement influent.

Pour les poètes de la *New York School* de cette époque, on peut parler à partir de 1960 et jusqu'à aujourd'hui, d'une période de rayonnement. Par la suite, tout poète ou mouvement poétique qui s'intéresse à l'expérimentation s'intéressera naturellement à la *New York School*, parmi d'autres. Des artistes comme John Ashbery, Frank O'Hara, Ted Berrigan, et Alice Notley vont particulièrement inspirer les artistes et poètes, tant ils ont multiplié les concepts et montré le chemin vers des ressources inédites.

Fort utilement, Charles Bernstein, dans son hommage à Barbara Guest déjà cité, après avoir signalé l'importance que revêtait pour elle les rythmes irréguliers chez Gerard Manley Hopkins (le « *sprung rhythm* »), et l'idée d'imagination chez Samuel Taylor Coleridge et Wallace Stevens, dresse une liste des poètes actuels qui ont beaucoup emprunté à Barbara Guest :

¹⁰⁶ Phrase citée dans Nina Baym, General Editor, «Allen Ginsberg 1926-1997», dans *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 2632.

[...] If affinity is any measure, Guest's shadow graces poets as different as all the poets here today [Lytle Shaw, Lewis Warsh, Marcella Durand, Charles Bernstein, Africa Wayne, Charles North, et Erica Kaufman], as well as Rachel DuPlessis, Susan Howe, Charles North, Douglas Messerli, Kathleen Fraser, Peter Gizzy, Ann Lauterbach, Rosemary Waldrop, Norma Cole, Cole Swensen, Michael Palmer, and Mei Mei Berssenbrugge.¹⁰⁷

Il n'est pas surprenant que de nombreux noms sur cette liste aient un rapport intime avec les arts visuels, notamment Susan Howe et Ann Lauterbach qui ont été peintres avant de se tourner vers la poésie. Le projet de Cole Swensen autour des jardins à la française, dans son livre *Ours*, reflète la francophilie de Barbara Guest et l'intérêt qu'elle porte au langage de l'art exprimé dans l'architecture (les jardins d'André Le Nôtre, sur lesquels elle se penche, appartiennent à une architecture extrêmement volontaire, et en même temps vivant, ce qui rappelle les « Turkey Villas » par exemple, de Barbara Guest). Dans le même ordre de comparaison, certains titres des poèmes de Douglas Messerli, comme « Dinner on the Lawn » ou « An Essay on Concrete » sonnent comme des titres de Barbara Guest dans le sens où ils jouent avec des rémanences de la peinture moderniste. Son poème « *Space (2)* » est adressé à Cole Swensen. Douglas Messerli, lorsqu'il a démissionné d'un poste à l'université pour fonder *Sun and Moon Press*, avait l'idée de monter un projet comparable à la revue *Art and Literature* fondée par John Ashbery. Ainsi, ce concept de communauté permet repérer un parcours à l'intérieur d'un cercle grandissant de créateurs véritablement en dialogue polyphonique.

¹⁰⁷ Charles Bernstein, «*Composing Herself*», dans Guest, Barbara, «*Barbara Guest Praise Day Tribute at The Bowery Poetry Club*», October 21, 2006, with special guest Hadley Haden Guest and host Kristin Prevallet.' avec la participation de Lytle Shaw, Lewis Warsh, Marcella Durand, Charles Bernstein, Africa Wayne, Charles North, et Erica Kaufman, minute 8, d'une intervention publiée également dans *Bookforum*, April 2006; *Jacket* 29.

Jeunes générations

A partir de la publication, par Donald Allen en mai 1960, d'une anthologie de la poésie moderniste américaine (*The New American Poetry 1945-1960*) qui comporte une section consacrée à la *New York School*, (comprenant deux autres parties, l'une pour les poètes du *Black Mountain School*, et l'autre pour la « *San Francisco Renaissance* ») l'influence de ces artistes inspirés par les créations new-yorkaises, se développe et prend de l'importance aux États-Unis, au Royaume-Uni, au Canada¹⁰⁸ et, par la suite, au-delà¹⁰⁹. Les différentes écoles s'entremêlaient, bien sûr, et apprenaient les unes des autres alors même que les individus interagissaient socialement. Alice Notley faisait office de secrétaire auprès d'Allen Ginsberg, et Larry Rivers figurait comme acteur dans le film *Beat* de Robert Frank, *Pull My Daisy*, pour ne mentionner que ces deux instances d'entrecroisements.

Un exemple, du rayonnement d'un des *New York Poets*, fort contemporain, celui-ci, ailleurs qu'aux États-Unis, nous est fourni par la poétesse new-yorkaise d'origine mexicaine mais de mère américaine, Mónica de la Torre, qui dit avoir rencontré la poésie américaine pour la première fois dans une traduction en espagnol, achetée à Madrid, de « Self Portrait in a Convex Mirror » de John Ashbery. La traduction était signée du grand romancier espagnol, Javier Marias. Lors d'une intervention au cours d'un événement organisé autour de John Ashbery, en présence de ce dernier, à New York en 2015, elle a déclaré :

That volume really transformed what I thought about poetry because of the permissiveness, the inclusivity, the transparency of the thought

¹⁰⁸ Donald Allen, , *The New American Poetry 1945-1960* (New York; Grove Press, 1960); cf. les trois catégories regroupant les poètes étaient, «*Black Mountain*», «*New York School*», et «*San Francisco Renaissance*». La publication de cette anthologie fut un véritable événement.

¹⁰⁹ Lors d'une discussion sur la poésie de Frank O'Hara, David Lehman souligne l'importance de ces poètes en Pologne, où une poésie contemporaine commence à s'épanouir (dans Lehman, David, *Our Life in Poetry: Frank O'Hara Poetry reading and discussion with Michael Braziller, Mark Doty, and David Lehman*. The Philoctete Center for the Study of the Imagination, November 11, 2010, sur YouTube préciser l'URL et la date de consultation).

process, its capaciousness... it gave proof of the capaciousness of poetry.¹¹⁰

Une poésie qui autorise des audaces avant-gardistes et qui peut inclure les autres par-delà la distance, et au-delà des frontières : voilà une façon pertinente de souligner la qualité de cette poésie tout entière, poésie qui souhaite contenir autant d'idées sur l'univers que possible, qui se proclame philosophique dans cette dimension. Au cours de cet événement à *Pioneer Works* à New York en 2015, Mónica de la Torre a lu quelques extraits du *Vermont Notebook* de John Ashbery, dont le titre est une référence à la campagne un peu fruste, destination des New-Yorkais souhaitant se frotter pour quelques jours à l'opposé de l'ambiance urbaine, les présentant comme une collaboration entre le poète et Joe Brainard, pour les illustrations. Elle a notamment lu un extrait qui juxtapose une liste de jeux de société avec une liste de crimes et délits, un concept tragi-comique riche en suggestions et éminemment provocant, avant de culminer sur un autre texte du même volume : une « carte postale ».

Alice Notley, qui fut très importante dans le *St. Mark's Poetry Project* où elle a animé des ateliers d'écriture dans les années 1980, vit à Paris depuis 1996 et publie sa nouvelle production simultanément en anglais et en traduction française. Elle est adulée dans certains cercles, mais, ne voulant pas abaisser ses exigences, n'est pas aussi largement connue qu'elle le mériterait.

La place de Frank O'Hara et de sa légèreté

Une étape importante dans l'établissement de la position de Frank O'Hara en particulier, à la position que doit occuper un artiste unique et galvanisant, s'est faite en partie grâce à l'intervention de Marjorie Perloff. La première édition en 1977 de *Frank O'Hara : A Poet Among Painters*, au début de sa carrière a largement contribué à faire à Frank O'Hara la

¹¹⁰ Mónica de la Torre in John Ashbery, *Reading at Pioneer Works, Red Hook, Brooklyn, December 8, 2015, John Ashbery celebration featuring readings by Geoffery G. O'Brien, Mónica de la Torre, and John Yau, with opening remarks for John Ashbery by Ben Lerner*. Web: Pennsound.

place qui revient légitimement à ce poète parmi les critiques et les auteurs d'anthologies. Marjorie Perloff était atypique dans les milieux de la critique littéraire à l'époque. Le sujet et l'auteure étaient finalement bien assortis. Frank O'Hara était quasi-exclu des études poétiques sérieuses à l'époque et fut sans doute avant sa mort conscient de cette injustice.

Si le public devient réceptif aux nouveautés, en général graduellement, les milieux académiques ont tendance à être plus lents à accepter ce qui est novateur. Il est vrai que les années 1960 aux États-Unis ont été une période de transformations rapides et profondes. Les années 1960 ont vu des avancées dans le domaine des droits civiques ainsi qu'un certain recul du puritanisme, une ouverture des esprits, une remise en question des autorités gouvernementales, et une appétence, même dans les milieux académiques, pour plus d'expérimentation.

Les progrès du succès auprès d'un public plus large dans le cas de Frank O'Hara se voient, en quelque sorte, confirmés dans la mesure, par exemple, où quasiment personne ne songerait sérieusement à exclure de ses lectures un poète qui n'exhiberait pas un modèle traditionnellement acceptable de la masculinité, comme ce fut le cas au milieu du siècle dernier. L'attitude de Frank O'Hara envers la culture populaire a fait son chemin. Par contre, les premières éditions de *Lunch Poems* et *Meditations in an Emergency* du même Frank O'Hara n'ont circulé, véhiculées par des passions fortes, pratiquement que dans les milieux homosexuels.

En hommage révélateur de la position actuelle de Frank O'Hara, aujourd'hui, la série de lectures de poésie, organisée par le poète et professeur Robert Haas à l'Université de la Californie à Berkeley, s'appelle « *Lunch Poems* » clairement en référence à Frank O'Hara et invite à longueur d'année certaines des meilleures voix poétiques vivantes (Nathaniel Mackey, Diane di Prima, Rita Dove, Lawrence Ferlinghetti, Amiri Baraka, Gary Snyder, Joanne Kyger, Will Alexander, ...). Barbara Guest devait se produire dans cette série en 2005, mais a subi un AVC rendant sa prestation, hélas, impossible.

Ainsi, au moment de la publication de *Frank O'Hara : A Poet Among Painters*, 1977, il fallait assez de vision à Marjorie Perloff pour revoir un peu ses habitudes de lecture et se

soucier des voix qui apportaient quelque chose de différent.¹¹¹ Dans une interview radio avec A.L. Nielson, en 1991, Marjorie Perloff explique qu'il s'agissait, déjà en 1977, de sortir de l'ombre un écrivain qui ne doit pas y rester, et qui, à son avis, n'y restera pas :

My favorite modernists certainly would be Proust, Joyce, the great ones, but there's a difference, for me at least, between the people you think are the greatest and the people you want to write about. My favorite writer of all would be Proust, ... but I did not have anything particularly novel to write about him, a lot was written that was interesting. What I particularly like to do is pick the winners and I did feel with O'Hara that did come true to some degree and I think it *will*. Certainly my students do, with no prompting at all. They would rather be reading Frank O'Hara than reading Robert Lowell, or Berryman, or the mainstream poets of the time, Howard Nemerov ¹¹²

Nous reviendrons sur les liens entre Marcel Proust et les *New York Poets* et dont la proximité est si intéressante mais, dès à présent, nous pouvons souligner qu'effectivement, avant 1977 il existait des études remarquables sur Marcel Proust à commencer par celle de Roland Barthes, « Proust et les noms » (dans *Nouveaux Essais Critiques*, Seuil 1972) ; Georges Bataille, *Proust et la Mère Profanée*, Critique, 1946 ; Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir (L'Expérience de Proust)*, Gallimard, 1959 ; Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, PUF, 1964 ; Gérard Genette, *Proust et le Langage Indirect dans Figures II*, Seuil, 1969 ; René Girard, *Vérité Romanesque et Mensonge Romantique*, Grasset, 1961 ; François Mauriac, *Du Côté de Chez Proust*, La Table Ronde, 1947 ; puis, la première dissection freudienne de l'œuvre de Marcel Proust daterait de la même année que *Frank O'Hara : A Poet Among Painters*, car il s'agit de Milton Miller, *Psychanalyse et Proust*, Fayard, 1977, l'existence de ce livre étant le signe, peut-être, qu'on n'avait pas besoin d'aller plus loin dans l'exégèse et le commentaire.

En ce qui concerne les poètes de la génération juste avant la New York School, ils avaient été rapidement compris et acceptés par l'*establishment* (Robert Lowell, John Berryman, Howard Nemerov, tous mentionnés par Marjorie Perloff, qui a commencé sa carrière de critique en étudiant Robert Lowell. L'on pourrait également ajouter Randall Jarrell,

¹¹¹ Marjorie Perloff, *Frank O'Hara : A Poet Among Painters* (Chicago : University of California Press, 1977).

¹¹² Marjorie Perloff, *Interview with A.L. Nielsen for the Incognito Lounge in Palo Alto, CA*, November 12, 1991. Minute 9:30.

James Dickey, et Delmore Schwartz, tous poètes et critiques.) Pour évaluer la distance entre ces deux visions de la poésie et leurs effets respectifs, il convient de citer le passage de ce poème sur la poésie, « My Olivetti Speaks » de Kenneth Koch qui prend Delmore Schwartz en ligne de mire :

« In the old days,
a good place to publish a poem was the *Partisan Review*.
Heady among those thick, heavy pages,
one felt ranked by the rankers,
a part of the move, a part of the proof.
Toward what, of what?
To find out, you had to read countless *Partisan Reviews*.
Then you would see what it was.
You could be serious as Delmore Schwartz,
as serious as anyone who ever lived.
He consistently turned down my poems.
I loved that magazine; it weighed an intellectual ton.
What would a poem of mine be doing inside it anyway?
How could it have fitted into that heavy and amazing vision
of contemporary life?

Kenneth Koch est extrêmement adroit dans sa dénonciation de la prétention de ses ennemis poétiques, dans ce passage, faisant appel à la notion de poids, de gravité dans les deux sens du mot, avec l'adjectif « *heavy* », auquel il prête la connotation de « celui qui tient la balance », en disant « *ranked by the rankers* ». Marcel Duchamp joue efficacement avec cette idée de légèreté et poids dans son œuvre, *Him with his Tongue in his Cheek*, dont le titre fait référence au bon mot, à l'esprit espiègle, le fameux « *wit* » anglo-saxon, tandis que l'œuvre physique est un plâtre montrant le côté droit du visage de Marcel Duchamp, l'auteur, et évoque inévitablement les masques plâtres que l'on faisait des visages des artistes à leur mort, mêlant la légèreté et la mélancolie. Dans le film documentaire de D.A. Pennebaker, *Don't Look Back*, sur la tournée de Bob Dylan en Angleterre en 1965, le chanteur fait une remarque comparable lorsqu'il dit au journaliste de *Time Magazine* :

You're going to be dead one day and so am I. Now, just how seriously
you're going to take yourself, is up to you to decide.

En tous les cas, Kenneth Koch, sage et philosophe, fait absolument une qualité humaine et poétique de sa légèreté, par exemple dans le vers uniquement composé de mot monosyllabiques :

Then you would see what it was.

Le «*was*», au passé, est curieux et suggère que ces poèmes sont déjà surannés lorsqu'ils apparaissent, qu'ils sont, en quelque sorte, morts-nés. Il réussit même de rendre le mot «*amazing*» curieusement négatif, car marqué de cette prétention.

Apparemment, Frank O'Hara détestait Robert Lowell, 1917 – 1977, de dix-neuf ans son aîné. Lors d'une lecture à laquelle les deux participaient à New York, il a poussé la provocation jusqu'à lire poème qu'il venait d'écrire sur le ferry qui l'avait amené. Il trouvait le «*je*» des poèmes, comme son «*Skunk Hour*», et son attitude interlope dans ce texte, insupportable de bassesse¹¹³. On peut imaginer qu'il n'apprécia guère la caricature de l'homosexuel décorateur d'intérieur dans ce poème. Robert Lowell, bien que si brillant, n'avait pas la moindre trace de l'insouciance si engageante, si attirante, que l'on trouve chez Frank O'Hara (et les autres *New York Poets*), et qui fait que celui-ci nous mène vers d'autres horizons.

Il est facilement concevable que, comparé à John Berryman, 1914 – 1972, qui commence «*Dream Song 14*», poème appartenant à une série qui en comprend 77, par le vers assez lourd:

¹¹³ Selon Mark Doty dans David Lehman, *Our Life in Poetry: Frank O'Hara Poetry reading and discussion with Michael Braziller, Mark Doty, and David Lehman*. The Philoctete Center for the Study of the Imagination, November 11, 2010, sur YouTube, minute 80.

Life, friends, is boring. We must not say so. [...] ¹¹⁴,

un vers, solide dans son architecture, qui joue intelligemment avec l'idée de simplicité de la conversation entre amis, du retenu, et du thème baudelairien de l'ennui (mais en en retirant une partie de son mordant, le situant comme un moment adolescent), il serait plus inspirant, et plus stimulant, pour un jeune lecteur imaginaire de lire, chez Frank O'Hara, au début de la troisième partie du poème « In Memory of My Feelings » :

The most arid stretch is often the richest,

The hand lifting from the fig tree from hunger

Digging

And there is water, clear, supple, or there

Deep in the sand where death sleeps, a murmurous bubbling

Proclaims the blackness that will ease and burn ¹¹⁵.

En effet, ce passage révèle la source de la mélancolie (lassitude en cueillant ces figures édéniques, facilement atteintes), et peut emporter l'adhésion émotionnelle du lecteur par cette volonté de confronter la mort avec vaillance (« *the blackness that will ease and burn* », un vers qui fait un écho avec « *This honey is delicious/Though it burns the throat* » de John Ashbery ¹¹⁶). Le mouvement de révélation, de découverte, que le poème met en scène, constitue une musique originale qui s'entend à toutes les époques. Un autre exemple magistral de ces fulgurances philosophiques se trouve dans « In Memory of My

¹¹⁴ John Berryman, «Dream Song 14» from *The Dream Songs*. (New York, Farrar, Straus & Giroux, LLC, 1969) ligne 1.

¹¹⁵ Frank O'Hara, «*In Memory of My Feelings*», *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp.105-110.

¹¹⁶ John Ashbery, «They Dream Only of America», in *The Tennis Court Oath* (Middletown, Ct.: Wesleyan University Press, 1962) p.2; une remarque prononcée par Pierre Martory au petit déjeuner et pris pour le poème (cf. David Lehman, *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets* (New York: Doubleday, 1998), 157-158.

Feelings » dont les vers les plus connus sonnent comme toute une philosophie dont la première partie est inscrite sur sa tombe :

Grace

To be born and live as variously as possible. The conception
Of the mask barely suggests the sordid identifications.¹¹⁷,

avec son affirmation de la différence et des niveaux multiples des expériences à découvrir, ainsi que la distance et la prudence dans l'acte d'interprétation. L'affirmation de la joie dans la conception de masques pour confronter et mettre en mouvement ce que le poème appelle le « *sordid* » est un indice de cette attitude constructive et positive qui sous-tend cette poésie, même si cette deuxième phrase est rarement citée avec celle qui la précède. Le mot « *sordid* » s'inscrit dans le mouvement qui vise à valoriser l'inférieur.

La métaphore qui s'applique à cette poésie n'est pas tant celle d'une architecture que d'un geyser qui ferait éruption en plein centre-ville.

Bien qu'il adopte une posture non-conformiste et vise à surprendre son lecteur, John Berryman semble, dans le vers cité ci-dessus, passer à côté d'un enjeu important de l'art, tout au moins selon l'esthétique de Frank O'Hara : la nécessité de suivre le moment de la création, d'autoriser la multiplication des personnalités au nom de la création, d'une part et, d'autre part, la recherche du lecteur différent, aventureux, sensible à un autre souffle. L'art triomphe, « *the mask* », chez Frank O'Hara, et le lecteur participe à ce triomphe : à lui de découvrir ce qui est « *barely suggest[ed]* » dans cet appel à la curiosité et à la remise en question des idées reçues. Le mot « *sordid* » constitue un jugement, mais n'est pas tranché, et contribue à nous plonger (l'espace d'un instant) dans une ambiance gothique ou « *film noir* ».

Frank O'Hara parvient à ce point de vue où l'ennui est une opportunité de création comme une autre, voire une occasion particulièrement fertile à cause de la curiosité que suscitent ce vide, cette négativité sublime qu'il symbolise par le mot « *blackness* », et le paradoxe de l'eau qui soulage et brûle simultanément. Un parallèle à l'art qui fait usage de la

¹¹⁷ Frank O'Hara, *Ibid.*

mélancolie se trouve dans l'intérêt que John Ashbery porte à la figure d'Orphée, par exemple dans son poème « Syringa », dont voici un extrait, une phrase alambiquée qui rappelle le style de Frank O'Hara dans « In Memory of My Feelings » :

... Singing accurately
So that the notes mount straight up out of the well of
Dim noon and rival the tiny, sparkling yellow flowers
Growing around the brink of the quarry, encapsulizes
The different weights of the things. ¹¹⁸

L'oxymore « *dim noon* » est l'équivalent au « *blackness* » chez Frank O'Hara. La « *quarry* », la carrière, évoque le vide de la mine déjà exploitée, avec les fleurs jaunes qui rappellent l'or déjà emporté. La syntaxe est saisie dans une sorte de rétropédalage de la valeur (marchande) des choses, « *the weights of things* » vers les notes de musique ascendantes du chant d'Orphée. Les *New York Poets* se lisaient intensément, ce qui semble confirmer la démarche qui nous pousse à trouver des liens musicaux entre les textes des uns et des autres.

La thèse de Marjorie Perloff dans *Frank O'Hara : A Poet Among Painters* est étayée par l'exemple d'« In Memory of My Feelings » : elle affirme que la qualité exceptionnelle de la poésie de Frank O'Hara vient en partie de sa proximité avec la peinture (et l'utilisation de la couleur noire en se référant à l'eau, dans ce passage, est symptomatique, « *bubbling ... blackness* »). Dans le même ordre d'idées, dans son poème, « Hans Hofmann », Barbara Guest, se servant de la voix du maître enseignant de la peinture, comme pour mettre en avant une esthétique, proclame :

Even black is a color ¹¹⁹

¹¹⁸ John Ashbery, «Syringa» in *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1997).

¹¹⁹ Barbara Guest, «Hans Hofmann», in *The Red Gaze* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2005) p. 38.

C'est une réalité quotidienne et pratique pour le peintre (le noir fait partie de la palette et n'avait reçu sa valeur scientifique par rapport au spectre qu'à partir des travaux d'Isaac Newton¹²⁰). Le recours au noir peut se traduire, et c'est la tendance, en principe esthétique chez les poètes : des noirs de la bile, de l'eau souterraine, des ombres, de l'étourdissement face au soleil de midi, de l'encre des journaux, des images de la télévision noir-et-blanc, de la crasse, etc.

Les connotations autant que les sons se trouvent bien sur la palette des poètes. En revanche, il est enrichissant pour les peintres de voir leur intérêt éveillé en ce qui concerne ces connaissances des connotations. Il est bon pour des peintres d'être entourés des poètes : pour mettre en mouvement ce jeu de proximité et de distance entre les médias de composition et la chose composée.

Frank O'Hara s'intéresse constamment aux assonances comme éléments restructurants dans une ambiance éclatée, par exemple, dans le passage cité, nous pouvons relever l'utilisation du son « f » pour renforcer le sens du mouvement, de la fuite :

« ... lifting from the fig tree from.... »

De même, le son de l'eau vive, le jaillissement, est musicalement rendu par :

[...] murmurous bubbling/ Proclaims [...]

L'ennui adolescent qui apparaît chez John Berryman, n'apparaît nulle part dans ces vers de Frank O'Hara, qui est intensément engagé dans un principe de mouvement, et ne s'intéresse guère à de telles problématiques.

¹²⁰ Pour un développement sur ce sujet voir Michel Pastoureau, « Une Couleur Secondaire », in *Vert Histoire d'une Couleur* (Paris: Editions de Seuil, 2013) pp.147-8.

Dans « In Memory of My Feelings », grâce à une astuce qui fonctionne visuellement, le mot « *digging* » et plus tard le mot « *grace* » sont isolés par la mise en page du poème pour affirmer une attitude adulte de courage. L'isolement d'un mot sur la marge droite d'un vers du poème donne un intérêt, même un éclat, visuel et un ton enjoué au texte. Le mot « *digging* » sera repris par les hippies de San Francisco, parmi lesquels les premiers livres de Frank O'Hara ont beaucoup circulé, et où le verbe « *to dig* » va signifier « apprécier ». Quant à « *Grace* », il s'agit d'un jeu de mots avec l'adresse du poème (à Grace Hartigan) et également ce mot, « *grace* », dans ce contexte, peut faire penser au code de conduite du personnage de Jake dans *The Sun Also Rises* d'Ernest Hemingway : « *grace under pressure* »¹²¹, une phrase qui résonne d'ailleurs avec l'expression, « *meditations in an emergency* », qui est, lui-même, un jeu sur un titre du poète anglais du 17^e siècle, John Donne, « Devotions upon Emergent Occasions », et qui avait été suggéré à Frank O'Hara par son ami, James Schuyler.¹²² Par sa façon d'occuper la page, le poème de Frank O'Hara exécute le programme qu'il annonce, une danse de grâce et de courage, dans un poème adressé à une peintre expressionniste abstraite, Grace Hartigan, une des rares femmes qui ont su faire carrière dans le milieu machiste de l'époque des auteurs de tableaux abstraits de grand format. L'adresse devient spécifique et sublimée quand on la met en regard avec la fausse décontraction de l'expression suivante : « *life, friends, is boring* , ». Chez John Berryman, l'expression tombe à plat par comparaison car ce n'est pas un ennui épique. Malgré la syntaxe conversationnelle, il y a une certaine lourdeur, comme si le poète n'arrive pas à alléger sa langue comme il souhaite.

Les peintres, comme Grace Hartigan, qui entourent Frank O'Hara, et collaborent avec lui sur des livres illustrés par exemple, confirment ou le remplissent de cette vitalité particulière pour laquelle il est connu, qui caractérisait sa vie autant qu'elle caractérise sa poésie, son dynamisme hautement séduisant, même pour un Ted Berrigan qui est pourtant d'un tempérament tout à fait opposé, et dont l'admiration pour Frank O'Hara possède une dimension épique. Dans son poème, « Frank O'Hara », qui rend hommage à celui qu'il admire

¹²¹ Cité dans l'introduction à la sélection de texte d'Ernest Hemingway, in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1686.

¹²² Selon Mark Doty in David Lehman, *Our Life in Poetry: Frank O'Hara Poetry reading and discussion with Michael Braziller, Mark Doty, and David Lehman*. The Philoctete Center for the Study of the Imagination, November 11, 2010, sur YouTube, minute 72.

tant, après la mort de ce dernier, Ted Berrigan se représente comme le « *good-looking poet* » caractérisé par sa disponibilité à l'autre, dans la posture du romantique contemplatif, le lecteur parfait :

[...] But, his face is open, his eyes
are clear, and, leaning lightly on an elbow, fist below
his ear, he will never be less than perfectly frank,
listening, completely interested in whatever there may
be to hear [...] ¹²³

L'expression, presque un oxymore, « *perfectly frank* », joue bien entendu avec le nom de Frank O'Hara comme synonyme de la vertu de la franchise, tout en contredisant une autre « perfection » qui serait l'adhésion aux conventions poétiques (sonnet de quatorze vers, rimes en fin de vers, et non pas comme ici à la deuxième ou troisième syllabe du vers, « *clear*, « *ear* », et « *hear* »). Ted Berrigan crée une confusion (qui est, une fois de plus, « parfaite » à sa manière) entre les deux poètes au point où l'on peut se demander si la poésie de Frank O'Hara n'est pas en train de contempler le beau (« *good-looking* ») Ted Berrigan. Cette fiction lui aurait été plaisante sans doute s'il avait vécu pour le lire, et c'est bien là la tragédie de ses vers. C'est leur impossibilité.

Si l'on pense aux noms propres figurant dans des œuvres de peintres, de Juan Gris et Pablo Picasso à Cy Twombly et Larry Rivers, l'on peut extrapoler à partir de cette constatation pour souligner que, plus généralement, les peintres sont ceux qui inspirent paradoxalement l'utilisation des noms propres dans les poèmes de Frank O'Hara. Il est connu pour inclure des noms à foison dans ses poèmes, où ils apportent une certaine plasticité aux textes. Les noms ont une musique singulière, ce que la poésie de Frank O'Hara confirme.

¹²³ Ted Berrigan, «Frank O'Hara» (lignes 4-8) reproduit dans Harriet (le blog de la poetry foundation), «*Grace to be Born and Live As Variously as Possible: Elegies for O'Hara*», publié sur le site de la Poetry Foundation, le 30 juillet 2013.

C'est en partie le pragmatisme des peintres que ces marqueurs que sont les noms propres évoquent, et le fait que la conception générale (du tableau) justifie nécessairement tous les moyens : les noms sont des raccourcis, des approximations rapides, et peuvent ensuite subir des transformations comme les coups de pinceau sur la toile : le prénom de Grace Hartigan devient, à l'intérieur du poème, « In Memory of My Feelings », une qualité à rechercher (« *grace to be born* », accepter la vie, aller vers la vie, découvrir sa propre toile en la peignant, ou « *for everything/ which is ... yes* » dans la formulation de E.E. Cummings, toute une philosophie¹²⁴).

Dans un autre poème de Frank O'Hara, « A True Account of Talking to the Sun at Fire Island », son nom propre, « Frank », devient un jeu de mots, lorsque le soleil fait un compliment au poète qui a fait la grasse matinée:

[...] 'Frankly I wanted to tell you

I like your poetry. I see a lot [...]' ¹²⁵

C'est bien entendu le moment qui a inspiré à Ted Berrigan le jeu de mots sur « Frank » dans le texte cité plus haut – c'est la franchise de refléter un monde nu tel qu'il se présente, et cette franchise comme qualité poétique. Effectivement une vision de la totalité est essentielle à cette poétique, qui est, par ailleurs, décentrée de l'individu, ce qui rend l'utilisation fréquent de pronom de la première personne du singulier si facile à mal-interpréter.

Frank O'Hara prend l'ennui à bras-le-corps.

¹²⁴ E.E. Cummings, « i thank you god for this most amazing », in *Complete Poems 1904-1962* (New York: Liveright, 1991).

¹²⁵ Frank O'Hara, « A True Account of Talking to the Sun at Fire Island », dans *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 138.

En ce qui concerne ce spectre de l'ennui, dans une autre déclaration, sur le mode d'un manifeste, Frank O'Hara souligne son attitude face à cette émotion qu'est l'ennui et sa capacité à la sublimer dans le poème « Meditations in an Emergency » :

[...] It's not that I'm curious. On the contrary, I'm bored but it's my duty to be attentive, I am needed by things as the sky must be above the earth [...].¹²⁶

Cette lassitude est la lassitude du dandy, face à la curiosité, vertu que l'on devrait avoir telle que la définit Matthew Arnold : « [...] a liberal and intelligent eagerness about the things of the mind [...] » ¹²⁷ C'est bien le mot « devrait » qui est problématique pour le poète, la consigne, le poncif. Pour Frank O'Hara, dans « A True Account of Talking to the Sun at Fire Island » le poète est associé au soleil (une représentation qui nous vient de la Grèce classique, si l'on veut, l'association de l'art avec Apollon), mais ici, dans « Meditations in an Emergency », Frank O'Hara s'est associé, ou a associé sa tribu, au ciel entier. Le poète met, une fois de plus, en avant la capacité de son art de transformer les choses, à donner vie à des objets en les intégrant à ses poèmes (« *I am needed by things* »).

À propos d'ennui, on peut penser à la déclaration d'Andy Warhol, qui a incarné dans les années 1960 et 1970 l'esprit « *Camp* », plus encore, ou d'une façon plus voyante, que Frank O'Hara (il y avait, chez les deux, une frénésie de création sur un fond de mélancolie), avec un écho distant venant de Gertrude Stein (« loving repeating is one way of being »¹²⁸) : « *I like boring things. I like things to be exactly the same over and over again.*¹²⁹ » Comme pour Frank

¹²⁶ Frank O'Hara, «Meditations in an Emergency», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.87.

¹²⁷ Matthew Arnold, «Chapter One», dans *Culture and Anarchy: an Essay in Political and Social Criticism*, première édition, 1869, accessible sur le site de *Project Gutenberg*.

¹²⁸ Gertrude Stein, dans «The Making of Americans» in Nina Baym. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1095.

¹²⁹ Andy Warhol, «Warhol in His Own Words: Statements (1963-87)» in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p.390.

O'Hara (mais moins lisiblement) Andy Warhol affirme ici la capacité de l'art à transformer le banal, à donner du relief à ce qui est plat.

Le film *Empire* d'Andy Warhol, — « *a movie that does not move* »¹³⁰ dans la formulation de Louis Menand à propos de plusieurs des films d'Andy Warhol de cette époque— a été montré à *St. Mark's Church* en 1964, et, plus récemment, le journaliste, Blake Gopnik, a rendu hommage à ce film, rediffusé à Londres en 2016, qui ne bouge, en effet, pratiquement pas, ne propose aucune histoire, pendant 8 heures (une quantité de temps qui correspond, et ce n'est en rien un hasard, à la journée de travail d'un ouvrier, le « *factory shift* ») :

You'd expect that after Hour 3 or 4 of «*Empire*,» you'd be ready to slit your wrists, but the movie turns out to be gripping. If great works of art can be thought of as machines for thinking, triggering ideas by the dozen, then 'Empire' is a Rolls-Royce: It keeps us thinking about what film is and does, what great buildings are all about and even how and why we look at things. Jotting down my thoughts minute by minute, I ended up writing more than 5,000 words.¹³¹

Il faudrait ajouter que le film peut faire la toile de fond idéal pour un « *Happening* », et que le spectacle était également dans la salle lors de certaines projections du film. Cette idée brillante de transformer ce symbole absolu de l'ennui, le monument (dans ce cas la tour la plus haute de la ville), en prétexte pour la création s'apparente à la démarche de Frank O'Hara annoncée dans «*In Memory of My Feelings*» et qui consiste à débusquer le sublime sous le trottoir : « *The most arid stretch is often the richest* ». Il ne s'agit pas d'affirmer ici qu'Andy Warhol avait lu les poèmes de Frank O'Hara et y avait été sensible, ce qui est loin d'être

¹³⁰ Louis Menand, Louis, «*Is Andy Warhol the Most Influential Artist of the Last Fifty Years?*» sur le site web du *Metropolitan Museum* de New York, 01:28:09 / Posté le 17 décembre 2012. Adresse: <https://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/modern/andy-warhol> .

¹³¹ Gopnik, Blake, « *Monumental Cast, but Not Much Plot* », in le *New York Times*, 16 janvier 2016.

impossible, mais de souligner que cette définition de l'existence à travers l'art était dans l'air du temps et les idées circulaient entre la poésie et les autres arts en allers-retours fructueux.

Cet ennui si prégnant, si inspirant, nous vaut également l'admirable réécriture, par Frank O'Hara, des poèmes intitulés « Spleen » de Charles Baudelaire ; voici le poème de Frank O'Hara intitulé « Spleen », qui peut prétendre à s'ajouter à la série originelle du grand poète symboliste et décadent :

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.¹³²

Dans ce poème nous ne trouvons aucune de ces images pléthoriques qui se chevauchent que l'on voit dans «Meditations in an Emergency» ou «In Memory of My Feelings». Au contraire, dans ce processus de contamination des objets et des personnes par la haine, on trouve des mots simples qui se répètent, chez ce même écrivain, et donnent l'impression d'être pris dans un enfer de répétition sans issue et, en effet, dans un des *cercles* de l'enfer. Tous ces mots monosyllabiques semblent traduire une vexation chez un poète qui aime tant la richesse

¹³² Frank O'Hara, «Spleen», *Robert Motherwell with selections from the artist's writings* (New York: The Museum of Modern Art, 1965) pp.80-81.

lexicale (qui fait écho à la multiplicité des expériences : « *living as variously as possible* »). La superposition évidente des antinomies « *vomiting* » et « *nourished* », sur deux lignes successives communique au lecteur ce « mal au cœur », cette nausée rimbalde. Et nous passons de Rimbaud à Sartre quand le mot « *shabbiness* » vient apporter une dimension éthique à cette nausée.

D'un autre côté, le lecteur perçoit une sorte d'effort pour surmonter la situation avec ces verbes conjugués au mode déclaratif : « *I know* », « *I accept* », et, surtout, « *I hate* » — l'on voit un esprit qui cherche résolument à se tirer d'une situation anxiogène, et qui se heurte à des obstacles, se fourvoie sur des fausses pistes. Cependant, la traduction de cette définition si juste de cet état d'ennui spirituel, selon la tradition française moderne (de Charles Baudelaire à Jean-Paul Sartre), en anglais vernaculaire (avec des expressions comme « *what it is, to me ... what it is /to them* », suggestifs d'une confrontation quasi belligérante), se combine au plaisir de désigner ceux que l'on déteste et, par un retournement dialectique, mène à un texte, contre toute attente, encourageant, peut-être même joyeux.

Pour poursuivre un peu plus loin la comparaison annoncée par Marjorie Perloff entre Frank O'Hara et les autres poètes plus célèbres à son époque (Robert Lowell, John Berryman, et Howard Nemerov, pour commencer), il faut souligner le talent de ces trois poètes qui ont été, à juste titre, couverts de lauriers. Les lecteurs qui ont progressivement découvert les *New York Poets*, avaient souvent ces autres néo-modernistes confessionnels « dans l'oreille » selon l'expression de Kathleen Fraser.¹³³

Le problème, aujourd'hui, pour les lecteurs de Howard Nemerov (qui était un professeur de poésie assez inspirant pour la jeune Anne Waldman quand elle étudiait à l'Université, Bennington, dans le Vermont au début des années 1960) peut se résumer aux remarques des critiques de l'époque, à savoir qu'il apparaît comme une sorte de sous-produit de William Butler Yeats et de W.H. Auden dans ses formes traditionnelles et ses efforts pour marier musique et sens. Que Howard Nemerov ait une excellente oreille musicale, ne fait pas

¹³³ Kathleen Fraser, in Hadley Guest, « *Kathleen Fraser Interviews Hadley Guest about Barbara Guest* », Berkeley, July 17, 2007, minute 13. Elle mentionne Robert Lowell et Sylvia Plath.

de doute, mais il se cantonne à une gamme de sonorités et à des rythmes qui étaient assez reconnaissables, voire conventionnelles à l'époque.

Cependant, pour créer un effet de face-à-face entre Howard Nemerov et les *New York Poets*, si l'on prend un petit texte fort réussi de ce dernier, comme le poème « Analogue » qui parle de l'écrivain dans le monde moderne (celui qui tape sur sa machine à écrire) :

You read the clicking keys as gibberish
Although they strike out sentences to sense. ...¹³⁴,

la démarche est délibérément musicale, avec ce mot «gibberish» qui interrompt le rythme iambique comme la machine elle-même quand elle arrive à la fin de la ligne. Puis, le ton lapidaire reprend au vers suivant, avec le foisonnement allitératif des « s », des « th », et des « t » : « *though* », « *they* », « *strike* », « *out* », « *sentences* », « *to* », « *sense* » — le lecteur entend l'opération percussive, pour inventer une transcription du son, un « shethut, shethut, shethut » du clavier.

Néanmoins, Frank O'Hara aurait été plus sophistiqué et original, prenant possession de cette situation en utilisant le « je » et non pas ce « *you* » hypocrite, ou il aurait, sans écrire le poème, simplement posé pour une photo avec sa machine à écrire, ce qu'il a fait à plusieurs reprises. Son œuvre regorge d'onomatopées originales.

Le titre de Kenneth Koch, dans un méta-poème sur l'écriture de la poésie, «*My Olivetti Speaks* », évoque une situation plus immédiate, et une osmose avec la machine que Howard Nemerov n'ose pas tout à fait dans « Analogue ». Ce dernier n'est pas prêt à faire le saut vers le quasi-animiste, « *I am needed by things*, » de Frank O'Hara dans « In Memory of My Feelings ». En envisageant l'homme en rapport avec ses machines, George Oppen ose une radicalité différente et que l'on pourrait qualifier d'aussi extrême, dans le poème, « The Image of the Engine », où, parlant d'une machine qui se casse, il voit et imagine :

¹³⁴ Howard Nemerov, «Analogue», in *Poetry Magazine*, éditeur Daryl Hine (Chicago : *The Poetry Foundation*, juillet 1972) p.217 (lignes 1-2).

Pour George Oppen, l'échec de la machine est symbolique de l'échec des systèmes humains à comprendre l'humain. Il développe cette idée dans le cadre d'une analyse marxiste, qui rappelle les machines qui s'autodétruisent de l'artiste Suisse, Yves Tinguely, notamment son célèbre, «Hommage à New York», œuvre qui a connu un grand succès lors de sa performance unique au MoMA, et qui nous ramène, à son tour, à la vision de chaos fructueux des poèmes de Frank O'Hara, comme « Second Avenue » ou « Meditations in an Emergency », titre où, même quand on est anglophone, on entend « émergence ».

Une façon de représenter la différence entre George Oppen et Frank O'Hara, d'une part, et Howard Nemerov, d'autre part, serait de dire que Howard Nemerov tombe dans des préjugés selon lesquels la technique mécanique et la technique littéraire forment deux cultures qui ne peuvent pas se rejoindre, une idée dont Susan Sontag situe l'origine chez Matthew Arnold, et qui est fortement ancrée chez T.S. Eliot, qui à son tour met en place une esthétique essentielle pour Howard Nemerov.

Or, c'est contre cette notion de deux cultures irréconciliables que Susan Sontag souhaite vivement s'élever. Elle va droit au but dans ce passage de son essai, « *One Culture and the New Sensibility* » écrivant au milieu des années 1960:

Those who worry about the gap between the 'two cultures', and this means virtually all literary intellectuals in England and America, take for granted a culture which decidedly needs reexamining. It is the notion perhaps best expressed by Matthew Arnold (in which the central cultural act is the making of literature, which is itself understood as the criticism of culture). Simply ignorant of the vital and enthralling (so called 'avant-garde') developments in the other arts, and blinded by their personal investment in the perpetuation of the older notion of culture, they continue to cling to literature as a model for creative statement.¹³⁶

¹³⁵ George Oppen, «The Image of the Engine», *New Collected Poems*. (New York: New Directions Publishing Corporation, 1975, 2002).

¹³⁶ Susan Sontag, «*One Culture and the New Sensibility*», in *Notes on Camp* (London: Penguin Books, 2018) p.44.

L'influence que les expressionnistes abstraits (qui font partie des artistes, pour Susan Sontag « non-littéraires », auxquels elle pensait quand elle a écrit ces mots) ont eu sur les poètes de la *New York School* a essentiellement été de les amener à prendre en considération les réalités matérielles de leur art. Pour reprendre les termes du poème, « Analogue », de Howard Nemerov, les *New York Poets* sont plutôt du côté du chaos du monde (le « *gibberish* », le lâcher-prise d'un Jackson Pollock) que du côté d'un sens imposé de façon volontaire, et virile, (« *strike out sentences to sense*»). Ils n'affichent pas la même gravité qu'on peut trouver chez George Oppen. Toutefois, Celui-ci produit des effets de réalité décentrés de l'homme, et de la puissance de l'homme à dominer le monde, qui rejoint les *New York Poets*, comme Anne Waldman.

Une écriture qui serait de caractère et tempérament virils, qui adopterait une attitude masculine dans son positionnement, fait inévitablement penser à Norman Mailer. C'est un autre « Norman », un ami proche de Frank O'Hara, le peintre abstrait, Norman Bluhm, à qui Frank O'Hara pose un lapin littéraire dans un poème intitulé, « Adieu to Norman, Bon Jour to Joan and Jean-Paul ». Cette action qui consiste à annuler sa présence se produit dans le titre. Dans le poème, l'idée de poser le lapin à « Norman » vient de Joe LeSueur, qui était sans doute un compagnon moins diplomate, plus difficile, que Frank O'Hara :

[...] and Joe has a cold and is not coming to Kenneth's
Although he is coming to lunch with Norman
I suspect he is making a distinction
Well, who isn't [...]¹³⁷

Ce vers bien que court (« *Well, who isn't* ») est une bonne articulation sous la forme la plus succincte de ce principe mis en avant par Susan Sontag, la sensibilité comme élargissement.

¹³⁷ Frank O'Hara, « Adieu to Norman, Bon jour to Joan and Jean-Paul », *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).

La position par défaut de la sensibilité de Frank O'Hara est tout de même l'ouverture.¹³⁸ Bien que la forme négative manifeste l'exclusion, la pensée demeure généreuse.

L'expression ultime du *soft power* du poème revient à Ted Berrigan à la fin de « Personal Poem #9 », dans un passage souvent cité :

[...] cross the river I think I was thinking
when I was ahead I'd be somewhere like Perry Street
erudite dazzling slim and badly-loved
contemplating my new book of poetry
to be printed in simple type on old brown paper
feminine marvelous and tough [...] ¹³⁹

Entre les mots « *river* » et « *I* » on voit l'ellipse de la traversée physique du pont. Ted Berrigan plonge le lecteur dans quelque chose d'extrêmement doux : ce n'est pas le poème matériel, tapé d'un geste volontaire sur le clavier, mais le poème imaginé, le poème que l'on reçoit, ou, selon l'expression de Wallace Stevens : « the poem of the mind ...¹⁴⁰ ».

L'idée d'un poème personnel que Ted Berrigan réalise est drôle dans son ambiguïté et son poème doit beaucoup à la collectivité, car il consiste en un pastiche de Frank O'Hara, son héros et un héros pour tout son entourage (Ron Padgett, Dick Galup, mentionné dans le poème, Joe Brainard, ...), Frank O'Hara. « Personal Poem #9 » fait penser au « Personism (A Manifesto) » de Frank O'Hara, et bien sûr ce thème du personnel-mais-néanmoins-collectif

¹³⁸ Voir Langdon Hammer, « *Village People* » dans *The New York Times*, le 13 avril 2003, où dans une revue du livre de Joe LeSueur, *Digression on Some Poems by Frank O'Hara*, ou Joe LeSueur est cité : *O'Hara "didn't make distinctions," LeSueur explains; "he mixed everything up: life and art, friends and lovers -- what was the difference between them?"*

¹³⁹ Ted Berrigan, « *Personal Poem #9* », in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkeley: University of California Press, 2007).

¹⁴⁰ Wallace Stevens, « *Of Modern Poetry* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 1179.

est reflété dans le titre d'Alice Notley, « I the People ». Ce sont des exemples d'une mise en action du principe : effectivement, c'est du « *personism* ».

Le décalage minime

L'innovation par petites touches infusées d'un sens du paradoxe ironique, mais assez constantes, est typique de la *New York School*. Le traitement du « titre » par rapport au reste du poème est un espace où certains des *New York Poets* produisent des petits décalages réinventions légères du concept « poème ». Dans ce poème que nous venons de citer, « Adieu to Norman, Bon Jour to Joan and Jean-Paul », le titre révèle le fin mot de l'histoire ; suivant Marianne Moore, John Ashbery et Frank O'Hara produisent parfois une première phrase complétant le titre ou donnent un titre dans une autre langue ; Kenneth Koch utilise une pancarte vue dans une gare en Afrique, au Kenya, pour « One Train May Hide Another » ; James Schuyler utilise des mois de l'année pour titrer ses poèmes, comme s'il s'agissait d'un journal de bord ; Bernadette Mayer utilise le gros titre en première page du *New York Times* dans « The Tragic Condition of the Statue of Liberty » ; Rod Padgett a trouvé la plupart des titres utilisés par Alice Notley dans le livre *165 Meeting House Lane* ; Alice Notley donne le titre « Postcards » à une série de textes, qui peuvent s'identifier par les titres d'adresse : « Dear Barney », « Dear Reginald », « Dear Fuckface », « Dear Nutso », et « Dear Francis » ; et, bien sûr, John Ashbery a renversé toutes les attentes avec le poème, « Title Search », le poème qui ne consiste qu'en l'exposition d'idées de titres (le titre, par contre, établit le programme plus qu'il ne titre ce « sonnet »).

Essentiellement proustien

Il est intéressant que Marjorie Perloff, en parlant des énergies qu'elle a déployée pour se pencher sur Frank O'Hara à l'époque où son œuvre ne provoquait guère de remous dans

les milieux académique, a pensé à Marcel Proust particulièrement, sur qui elle aurait pu écrire quelque chose. Comme Marcel Proust, la position exacte de l'œuvre de Frank O'Hara ne rentrait pas dans les cases préétablies de son époque, ce que Langdon Hammer exprime parfaitement en disant :

To understand O'Hara's motives for that novel way of writing, we need to set it against the pipe-smoking manners of the university, the high seriousness of *The Partisan Review*, the prophetic cries of the Beats.¹⁴¹

Ainsi, en étudiant les *New York Poets*, et Frank O'Hara en particulier, Marjorie Perloff ne s'est pas tant éloignée de ces grands modernistes qu'elle admire. Les *New York Poets* sont ambitieux dans leur art (Kenneth Koch, en particulier, reconnaît qu'il était compétitif vis-à-vis des autres), et c'est un art qui ouvre de nouvelles possibilités, qui apporte du plaisir en échange du temps pris pour s'habituer aux perspectives en évolution qui vont en se multipliant. Les *New York Poets* ne sont pas directement comparables à Marcel Proust et James Joyce (si la remarque de Marjorie Perloff nous enjoint d'envisager cette comparaison). En revanche, eu égard à la manière dont ils se positionnent comme non-classifiables, rien ne les empêche de se situer dans une telle lignée.

En ce qui concerne l'apport de ces artistes, nous pouvons même signaler une sorte de développement de la tradition moderniste, sans qu'ils en aient toujours l'air. Quand le public se trouve étonné ou charmé par un tableau ou un texte, il ne reconnaît pas forcément toute l'architecture d'influences sous-jacentes, et l'auteur lui-même peut ignorer les chemins que ses lectures passionnées ont tracés dans son inconscient. Selon l'expression brillante de Barbara Guest, dans son essai, à la limite de la poésie, « Invisible architecture » :

This invisible authority may be the unconscious that dwells on the lower level, in a substratum beneath the surface of the poem and possesses

¹⁴¹ Langdon Hammer, « *Village People* » dans *The New York Times*, le 13 avril 2003.

its own reference. A fluidity only enters the poem when it becomes more openly aware of itself.¹⁴²

Il est important de voir souligner ce modèle du poème réceptacle réservé à l'accueil des influences qui ne se déclarent pas immédiatement (et nous venons de voir comment les déclarations les plus emblématiques du poème « In Memory of My Feelings » interviennent qu'au milieu du poème, l'ayant identifié comme la démarche-même des peintres abstraits). Il faut ajouter que le poème lui-même commence *in medias res*, technique souvent utilisée dans le modernisme, par exemple, chez les romanciers William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, et Ernest Hemingway).

Il fallait un certain temps au public pour accéder à l'appréciation, puis l'admiration, de certains artistes ; Marcel Proust, lui-même, a dû publier son roman à ses propres frais (André Gide avait refusé de le publier quand il prenait ces décisions chez Gallimard, et a dû se raviser plus tard), et les premiers chapitres d'*Ulysses* de James Joyce ont été considérés comme pornographiques au Royaume-Uni et aux États-Unis au début. Il fallait beaucoup de courage à Sylvia Beach pour publier *Ulysses* en tant que libraire (elle possédait la librairie *Shakespeare and Company* à Paris), et à Robert McAlman, Ezra Pound, et d'autres pour faire le tour des lieux anglophones à Paris afin de faire des préventes. Un « *crowd-funding* » dirait-on aujourd'hui. Comme Marjorie Perloff en tant que critique, Frank O'Hara, John Ashbery, Kenneth Koch, et les autres *New York Poets*, en tant que poètes, ont une conscience aiguë de l'importance d'un Marcel Proust, ou d'un James Joyce. Il semble manifeste que John Ashbery ironise sur la manière dont les grandes œuvres sous-tendent les réalisations de sa tribu de façon distordue et occultée au début du court poème « From Palookaville » :

The midgets stand on giants that stand on midgets in Palookaville¹⁴³

¹⁴² Barbara Guest, «Invisible Architecture», in *Forces of Imagination Writing on Writing* (Berkeley: Kelsey St. Press, 2003); l'expression, «prose that is itself on the verge of being poetry» est de John Ashbery et se trouve sur la quatrième de couverture.

¹⁴³ John Ashbery, «From Palookaville» dans *Hotel Lautréamont*, (New York Alfred Knopf, 1992) p. 49.

Bien sûr, l'aspect péjoratif du mot «*Palookaville*» (qui évoque un endroit, traduisons, « là où on manque de finesse ») est développé dans le poème, mais il est également porteur d'une charge avec le possessif (« *in my Palookaville* »). Il est vrai que la grandeur de la vision ne dépend pas entièrement des sources ou de la probité des auteurs qui ont fourni l'inspiration. Gertrude Stein a recommandé à Ernest Hemingway de lire des choses indiscutablement excellentes tout autant que des choses honnêtement inférieures.

Les inspirations *highbrow-lowbrow* de la New York School semblent suivre cette injonction. Alice Notley s'inspire à la fois de l'*Enéide* et des polars. De son côté, John Ashbery a lu *A La Recherche Du Temps Perdu* de Marcel Proust pendant l'été 1951 alors même qu'il élaborait son premier style de maturité en poésie, et se posait des questions sur la persistance du temps et son économie, ainsi que le rachat de la vie par l'art, toutes préoccupations hautement proustiennes.

Poète et critique, travaillant un peu dans la lignée de Barbara Guest dans le cadre d'un genre particulier, l'essai poétique, Mary Ruefle extrait une anecdote sur la lecture de l'œuvre de Marcel Proust qui permet de situer le roman de ce dernier comme architecture dissimulée destinée aux poètes :

There is the old story of Somerset Maugham reading Proust while crossing the desert by camel, and to lighten his load he tore out each page after reading both sides and let it fall behind him – one wants to say the wind was involved, but on most days there was no wind. With or without wind, who had a more memorable reading experience, Somerset Maugham or the one who came after him, the one who found and read a page here, a page there, in some strange new order with stellar gaps? Is this not a truer experience of *In Search of Lost Time* than of *Remembrance of Things Past*?¹⁴⁴

¹⁴⁴ Mary Ruefle, «*Someone Reading a Book*», dans *Madness, Rack, and Honey (Collected lectures of Mary Ruefle)*. (Seattle: Wave Books, 2012) p.186.

Mary Ruefle nous rappelle au passage que, aussi shakespearien que ce soit, *Remembrance of Things Past* n'est pas la bonne traduction du roman de Marcel Proust qui devrait s'intituler en anglais, *In Search of Lost Time*. Curieusement, dans le film *Presenting Jane*, 1952, dont nous parlerons plus loin, on voit John Ashbery, assis avec ses amis poètes et la peintre, Jane Freilicher, à la campagne, à Long Island, et il fait précisément ce que Somerset Maugham fait dans l'anecdote, c'est-à-dire arracher les pages d'un livre une fois lues. Il est fascinant d'imaginer que l'épais volume qu'il effeuille puisse être *La Recherche du temps perdu*, ce qui soulignerait l'importance de cette lecture de Marcel Proust pour lui et une certaine approche du texte.

Le temps sous l'angle proustien est un thème important pour Kenneth Koch, par exemple dans le poème situé à Paris, « The Circus », dont nous parlerons plus tard, où rattraper le temps qui a fui est un souci crucial. Dans sa pièce « Mary Madeleine's Song »¹⁴⁵, il a également fait une allusion humoristique à la célèbre madeleine emblématique de Marcel Proust (« petite madeleine », qu'il note en majuscules « P.M. » dans ses carnets, étant une sorte d'inversion de « Marcel Proust », M.P., c'est ainsi un emblème, et bien entendu, ce n'est pas sa seule inversion dans le roman). Curieusement, dans les poèmes de Barbara Guest, le leitmotiv de la difficulté à respirer (« illnesses that require/ air, lots of it »...)¹⁴⁶ fait penser à Marcel Proust et à sa condition d'asthmatique, ses précautions infinies autour de cette maladie. Elle a même écrit un roman moderniste qui s'intitule *Seeking Air*. De même, James Schuyler proclame, dans un flux d'expériences culturelles en ville, le nom de Marcel Proust, comme une découverte soudaine, dans ces vers de « The Morning of the Poem » :

Is happier, happier,

Plunged in work, sorting out your head : « Bonjour,

Madame, I am little

¹⁴⁵ Kenneth Koch, *One Thousand Avant-Garde Plays* (New York: Knopf, 1988) p.29.

¹⁴⁶ Barbara Guest, «Roses», *The Collected Poems of Barbara Guest* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008) p.128.

Marcel Proust » «I take the subway, then cross-

Town bus, the small Rembrandt¹⁴⁷

Une sorte de chiasme si l'on considère le B.M. de « bonjour Madame » comme l'image miroir du M.P. de « Marcel Proust ». L'on peut même imaginer que le texte entier et sous le signe de « *La Recherche* » si l'on estime que « morning » et « poem » fait un écho avec les initiales « M.P. ». Un des premiers ouvrages d'Edward Gorey, ami et colocataire de Frank O'Hara à Harvard College, *The Unstrung Harp or Mr. Earbrass writes a Novel*, est fortement influencé par la figure de Marcel Proust, sous une mode parodique et humoristique.¹⁴⁸

John Ashbery et Kenneth Koch partagent également une légèreté et une distance dans leurs traitements respectifs d'un grand monument de la littérature moderne. Le poème (court) de dix-neuf vers, « Bird's-Eye View of the Tool and Die Co. » de John Ashbery, malgré son titre prosaïque, demeure une réflexion sur le roman de Marcel Proust. En effet, il commence par une phrase qui est un dérivé espiègle et dépoétisé du « Longtemps, je me suis couché de bonne heure, » *incipit* du roman de Marcel Proust, qui devient :

For a long time I used to get up early¹⁴⁹ ,

et ce côté prosaïque estampille le titre fermement de sa marque américaine, la marque des « *early to bed, early to rise* » des lecteurs du *Poor Richard's Almanac* de Benjamin Franklin. Dans un de ses Sonnets LXXXIII et LXXXVII, Ted Berrigan dit :

¹⁴⁷ James Schuyler, « The Morning of the Poem », in *The Morning of the Poem* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980) p.67.

¹⁴⁸ Edward Gorey, *The Unstrung Harp or Mr. Earbrass Writes a Novel* (New York: Brown & Co., 1953).

¹⁴⁹ John Ashbery, « Bird's-Eye View of the Tool and Die Co. » in *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1997) p.27.

[...] Beware of Benjamin Franklin, He is totally lacking in grace[...]¹⁵⁰

La phrase « *bird's-eye view* » du titre provient du tourisme américain, la transformation des paysages sublimes en objets à consommer. Les entreprises de moulage et découpage industriels (« *Tool and Die Companies*») sont la clé de voûte d'une certaine dominance industrielle américaine qui, dans les années 1970, s'étend un peu partout dans le monde (le terme, « *globalisation* » date des années 1980, mais le phénomène de l'américanisation du monde était déjà en marche depuis des décennies). Cependant, si le lecteur se repasse la phrase dans la tête (ce que les commentaires drôles sur l'entreprise littéraire de Marcel Proust dans ce court poème incitent à faire), dans un jeu astucieux de langage et à cause de la référence, le « *tool* » devient « l'outil littéraire », autrement dit le roman proustien comme fenêtre sur le monde, et « *die* » se réfère à la mort, mais peut-être également au coup de dés ; la mort est l'ennemie nécessaire à la littérature (l'ennemie surtout lorsqu'on s'efforce de rattraper le temps perdu, entreprise dont Marcel Proust montre mieux que quiconque l'intérêt). Dans le poème, « *Sunday Morning* », de Wallace Stevens, une autre influence majeure sur la poétique de John Ashbery et de Barbara Guest, nous trouvons une personnification de la mort :

Death is the mother of beauty; hence from her,
Alone, shall come fulfilment to our dreams
And our desires[...]¹⁵¹

Le titre « *Sunday Morning* », qui suggère un déplacement de la spiritualité de l'église vers l'œuvre d'art, se rencontre également chez le peintre de la scène américaine, Edward Hopper, une peinture de l'absence, et chez le groupe dont Andy Warhol était l'imprésario, the *Velvet Underground*, dans un morceau aux rythmes imitant un effet de gueule de bois. C'est la chanson « *Sunday Morning* ».

¹⁵⁰ Ted Berrigan, «Sonnet LXXXIII» et «Sonnet LXXXVII», in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007) pp. 73 et 75.

¹⁵¹ Wallace Stevens, « *Sunday Morning* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1168 (lignes 63-5).

De Marcel Proust à Edward Hopper

S'il y a un artiste qui peut éclairer l'esprit derrière ce jeu entre la haute tradition moderniste, représentée par Marcel Proust, et la banalité des sociétés de la petite industrie provinciale, de « *tool and die* », c'est Edward Hopper, comme John Ashbery et Frank O'Hara, un grand amoureux du cinéma, et comme Jackson Pollock ou les *Beats*, quelqu'un qui se trouvait souvent sur la route à la recherche de liberté et de son inspiration.

En effet, dans « Bird's-Eye View of the Tool and Die Co. », un tel mélange du surprenant et du mélancolique, assez typique de John Ashbery, tournée vers la scène américaine peut évoquer les peintures d'Edward Hopper, qui, après deux courts séjours en Europe, avant la première guerre mondiale, a mis en scène l'Amérique dans ses recoins ennuyeux et prosaïques, avec toutefois une sorte de regret au cœur qui s'y ressent, qui peut ressortir dans un détail ou dans une accumulation de détails. Dans le tableau, *Morning Sun*, 1952, ce qui manque est évident : aucun tableau ne décore les murs de la pièce, une chambre à coucher, qu'Edward Hopper a représentée avec une femme vue de profil regardant par la fenêtre, mais un carré de soleil se projette sur le mur pour bien souligner l'endroit où, normalement, dans un pays civilisé serait-on tenté de dire, le tableau devrait être installé. Bien sûr, les tableaux d'Edward Hopper qui montrent une personne seule dans un bureau et qui regarde dans le vide sont axés sur cette même thématique d'une société qui génère de l'ennui et est incapable de le reconnaître.

Comme chez Edward Hopper, dans « Bird's-Eye View of the Tool and Die Co. », cette vue plongeante sur les installations industrielles ne semble pas entièrement bienveillante : le motif est la reconnaissance, au sens militaire du terme — un avion U2 en train de surveiller ce qu'il faut détruire, peut-être... Sans que ce motif inquiétant soit officiellement le sujet principal du poème, qui contient de nombreuses inclusions diverses et variées, le long poème de John Ashbery, *The Skaters*, nous offre, dans un moment duchampien, la recette pour fabriquer une bombe.

Les tableaux d'Edward Hopper semblent révéler un tournant crucial d'un récit disparu, ce qui explique sa popularité chez certains cinéastes comme Alfred Hitchcock et David Lynch ; on a l'impression, chez Edward Hopper, qu'il raconte une histoire légèrement enfouie sous la surface; chez John Ashbery, également, l'on ressent comme un récit enfoui et une couche d'humour,

[...] my wife
thinks I'm in Oslo, — Oslo, France, that is [...].¹⁵²

Comme dans un tableau d'Edward Hopper, ou chez son héritier artistique le plus proche pendant les années 1970, Eric Fischl, cet extrait du poème « Worsening Situation » de John Ashbery, esquisse l'idée d'une vie bien rangée dans un rêve américain, qui serait en même temps rongée par des frustrations réprimées.

Références « *high modern* »

A Portrait Of The Artist As A Young Man de James Joyce était une lecture de jeunesse importante pour un Frank O'Hara, lui-même d'une famille irlandaise, malheureux dans son milieu d'origine comme James Joyce l'était dans le Dublin catholique et étriqué de son enfance et son éducation. Frank O'Hara, écrit souvent sur un mode inspiré des futuristes italiens, pour traduire le brouhaha de la vie moderne, plein d'accélération et de jeux de mots polyglottes, qui fait penser au James Joyce de *Finnegans Wake* et, comme dans ce roman qui commence par la fin de sa dernière phrase, formant ainsi une figure de cercle, nombreux sont les poèmes de Frank O'Hara qui ne comportent pas de point à la fin. La poésie en général est faite, bien sûr, pour être lue, et relue plusieurs fois, peut-être à la suite, si bien que toute figure suggérant la circularité est structurellement appropriée. Certaines figures en filigrane ne peuvent pas apparaître à une première lecture. Les poèmes de Frank O'Hara qui finissent par un point comme « A Step Away From Them », « Why I Am Not A Painter », « Spleen », ou « A Young

¹⁵² John Ashbery, « Worsening Situation », in *The New Yorker*, le 20 janvier 1975, p. 30.

Poet » sont composés plus comme des manifestes et le point à la fin apparaît comme une exception, ou un point d'orgue..

Le poème de Barbara Guest, « The Farewell Stairway », s'inspire explicitement d'un dessin du peintre futuriste italien, Giacomo Balla, « Salutando » (1908).¹⁵³ Le tableau n'est pas encore dans le style futuriste mais on voit bien dans cette vue d'en haut d'un escalier de sept étages en spirale, avec trois figures féminines qui descendent mais qui regarde en arrière, qu'il contient des interrogations formelles qui mèneront vers le style futuriste (le mouvement en vague ou volute de l'accoudoir de l'escalier conjugué avec the mouvement saccadé impliqué par les marches deviennent ensemble des hiéroglyphes indiquant le mouvement). Le poème change constamment de point de vue et répète l'adverbe qu'elle invente, « *futurally* » qui résume le mouvement des figures dans une espace déjà figurée et l'anticipation artistique que représente le tableau. La situation n'est pas sans rappeler les scènes dans l'escalier dans « The Dead » de James Joyce (tous ces « *goodby* » qu'on retrouvent dans « The Waste Land » de T.S. Eliot).

La règle générale pour Frank O'Hara semble être la circularité. Il est particulièrement tentant de lire le long poème « Biotherm (For Bill Berkson) » de Frank O'Hara, comme une composition musicale et circulaire. L'on peut lire la dernière phrase,

[...] skin [...] absorbed

avec le début,

The best thing in the world [...] ¹⁵⁴,

d'autant plus que le titre parle d'un produit français, le « Biotherm », qui est prévu pour être absorbé par la peau et que Frank O'Hara adorait. Le peintre de la *New York School*, Robert

¹⁵³ Barbara Guest, « The Farewell Stairway », in *Selected Poems*. (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1995) pp. 117-122.

¹⁵⁴ Frank O'Hara, «Biotherm (For Bill Berkson)», *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp 201-216.

Motherwell, a pioché au hasard dans *Finnegan's Wake* des titres pour certains de ses tableaux, comme *The Homely Protestant*, actuellement dans la collection permanente du MNAM, à Beaubourg. Depuis Pablo Picasso, il existe une tradition de croire que l'artiste a de la chance, d'où la fréquence des dèss dans les tableaux cubistes (on peut penser également au pied de lapin qu'Ernest Hemingway gardait dans sa poche) – cela peut constituer une façon de suggérer que l'artiste est innocent et intuitif.

Le passage du même poème, « Biotherm (For Bill Berkson) », sur « le menu » est d'une cocasserie inattendue assez joycienne :

[...] (Menu)

Déjeuner Bill Berkson

30 August 1961

Hors-d'œuvres abstrait-expressionnistes, américain-styles, bord-durs, etc.

Soupe Samedi Soir à la Strawberry Blonde

Poisson Pas de Dix au style Patricia

Histoire de contrefilet, sauce Angelicus Fobb

La réunion des fins de thon à la boue

Chapon ouvert brûlé à l'Hoban, sauce Fidelio Fobb

Poèmes 1960-61 en salade [...] ¹⁵⁵

Frank O'Hara et Bill Berkson étaient collègues au MoMA (le musée d'art moderne à New York), et Bill Berkson a séjourné dans l'appartement de Frank O'Hara à Manhattan, d'où les références aux débats sur l'art contemporain (pour ou contre l'expressionnisme abstrait américain à découpe nette ou à bords nets, « *the hard-edged style* », désignation inventée par le critique Jules Langsner en 1958 pour des peintres comme Leon Polk Smith, Al Held, Jack Youngerman, John Mc Laughlin, Agnes Martin ou Myron Stout)¹⁵⁶, les références aux sorties, et aux alter egos (Angelicus et Fidelio Fobb, autrement dit, Bill Berkson et Frank O'Hara). La « salade » de poèmes 1960-61, peut constituer une pique en direction de leur ami, Donald

¹⁵⁵ *Ibid*, pp.211-12.

¹⁵⁶ Cf. Marie-Amélie Kaufmann, « Leon Polk Smith », in Michel Hiaire and Serge Lemoine, *Abstractions Américaines 1940-1960* (Paris : ADAGP, 1999) p.132.

Allen, et son effort pour ranger les poètes dans des écoles bien clairement nommées et des cases bien imperméables.

Le geste qui consiste à détourner certaines formes de la communication pratique et, *a priori*, non-poétique, par exemple le menu d'un restaurant snob (français), est un geste artistique moderniste (dans un autre exemple, pour Ted Berrigan et Alice Notley, c'est la carte postale qui est détournée en poème, une collaboration entre le couple de poètes). Le lecteur pense inévitablement au petit-déjeuner au lit sur lequel s'ouvre *Ulysses* de James Joyce et qui est destiné à résoudre un différend entre « Circé » et « Ulysse ». L'on pense aussi dans « Biotherm (For Bill Berkson) » au grand commentateur de James Joyce, Samuel Beckett, à qui renvoie le vers :

[...] ENDGAME WAITING FOR GODOT WATT HAPPY DAYS which means I love
you ¹⁵⁷ [...]

En mode crescendo, dans un jeu burlesque de « *bathos* », ce vers énumère quatre des œuvres choisies de ce dernier et rappelle au lecteur que, dans les années 1960 à New York, on avait une passion pour les pièces de Samuel Beckett,... mais qu'on avait du mal à les comprendre. Frank O'Hara était lecteur de Samuel Beckett quand il était étudiant à Harvard College à la fin des années 1940, bien avant l'engouement pour cet écrivain à New York dans les années 1960 mais, comme Andy Warhol, Frank O'Hara a souvent été en avance sur les tendances importantes.

Les *New York Poets* n'écrivent pas contre cette tradition moderniste, celle de Marcel Proust, de James Joyce, de Virginia Woolf, de T.S. Eliot, de Gertrude Stein, ... mais énormément *avec* cette tradition, en y ajoutant la modernité de leur propre contexte, prenant ce qui les intéresse sur le moment sans trop de révérence. D'ailleurs, la révérence, et c'est là le piège dans lequel John Berryman et Howard Nemerov semblent tomber, ne suffit pas pour se

¹⁵⁷ Frank O'Hara, « Biotherm (For Bill Berkson) », *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994), p.211.

retrouver héritier des « *high modernists* », encore faut-il emprunter leur esprit d'innovation plutôt qu'imiter leurs formes et thèmes.

Les *New York Poets* n'écrivent pas contre Robert Lowell, que Marjorie Perloff mentionne également en tant que « *confessional poet* », non plus, et qui malgré un talent énorme, peut-être à cause de sa bipolarité traitée par des méthodes frustes de l'époque, n'a pas cet aspect expansif que l'on trouve si fortement affirmé chez Frank O'Hara, par exemple.

Chez Robert Lowell, dans le poème, situé à Boston, qui dénonce efficacement le racisme dans le Nord et non pas, comme toujours, dans le Sud, « *For the Union Dead* », le modernisme est clair et présente une étude lucide, sociologique, d'une statue exécutée par le sculpteur américain Augustus Saint-Gaudens (une stèle que l'on peut encore trouver à Boston aujourd'hui, en haut du parc, le « *Boston Commons* », et qui montre un commandant blanc, nordiste, menant ses troupes noires à la mort).

La lucidité est centrale dans le modernisme, car l'héritage des théories imaginées par Charles Darwin, Karl Marx, et Sigmund Freud poussent le lecteur vers cette lucidité, et présente le défi de préserver la création, l'imagination, face aux déterminismes. Ce poème bostonien de Robert Lowell est remarquable par la richesse des images, il suffit, à cet égard, d'en citer le début paradoxal, qui n'est pas sans évoquer « *Ozymandias* » de Percy B. Shelley:

The old South Boston Aquarium stands
In a Sahara of snow[...] ¹⁵⁸

Il en va de même pour l'imagerie de la fin du poème, tout aussi résonante, suggérant une interprétation freudienne appliquée à une ville de Boston qui aurait supprimé son aquarium dont elle ne comprendrait pas l'utilité (l'émerveillement enfantin), pour se retrouver dans des autos qui ressemblent explicitement à des poissons :

[...] Everywhere,

¹⁵⁸ Robert Lowell, «*For the Union Dead*» in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp. 2538-39. Lignes 1-2.

Giant finned cars nose forward like fish;
A savage servility
Slides by on grease.¹⁵⁹

De tels appels à la lucidité politique sont utiles, mais ils ne sont pas du tout dans le style ou l'esprit de la *New York School* car, chez Robert Lowell, le poète est une personne solitaire et intègre qui réclame une attention de la part du lecteur pour regarder les scandales en face et de face. L'inconfort de ce désespoir ne se trouve pas exprimé si explicitement chez les *New York Poets*, leurs conclusions sont moins catégoriques. Leurs poèmes ne sont pas structurés autour d'une conclusion ; d'ailleurs, on n'y trouve pas qu'une seule conclusion. L'analogie avec la peinture « *all-over* » de Jackson Pollock est pertinente.

Si l'on compare les « *confessionals* » de Boston aux « modernistes-post-modernistes » de New York, c'est surtout le positionnement du regard qui fait la différence (s'il s'agissait d'une peinture on dirait qu'il n'y a qu'une seule ligne de fuite chez Robert Lowell). Peut-être plus superficiellement, il y existe une différence dans la ville où la scène se déroule (la rivalité des points de vue, New York comme ville en reformulation perpétuelle, contre Boston, ville tournée vers le passé colonial).

Il est révélateur que ce poème de Robert Lowell s'achève sur une formule assez définitive à la Jean de La Fontaine (d'ailleurs, cette formule, « *A savage servility /slides by on grease* » a été mise en épigraphe par le journaliste d'investigation, Eric Schlosser, de son excellente étude exposant les travers de l'industrie de l'alimentation industrialisée, *greasy food*, aux États-Unis (*Fast Food Nation*)¹⁶⁰. On est loin de la circularité de *Finnegan's Wake* ou de « Biotherm (for Bill Berkson) » de Frank O'Hara.

La tradition expérimentale

¹⁵⁹ *Ibid*, lignes 65-68.

¹⁶⁰ Eric Schlosser, *Fast Food Nation What the All-American Meal is Doing to the World* (New York: Houghton Mifflin Company, 2001) p.ix.

En termes d'expérimentation, les *New York Poets* ont poussé leur art fort loin, et l'on peut manquer de repères, fussent-ils grammaticaux, ce qui explique que leurs œuvres soient à la fois énormément admirées et puissent, en même temps, inspirer une certaine méfiance. S'il n'y a que des difficultés et aucune vertu humaniste, le résultat serait bien moins intéressant.

Dans une introduction à une lecture publique que Kenneth Koch a donnée à l'Université de Harvard en 1964, l'écrivain, Kay Boyle, lui a rendu hommage et a souligné la place de ce poète dans une tradition d'expérimentation :

[he's] at the top of the list of the young and seriously venturesome poets that are writing in our country... by 'venturesome' I mean that he is not afraid to push the horizon of writing and the horizon of the imagination and of invention way over there somewhere, somewhere where we'd forgotten it possibly might be. ... [Illustrating] this quality, which I really put such a very high value on, is the work of Marcel Duchamp and in particular his painting the *Nude Descending the Staircase*. Since this painting was shown many years ago for the first time in America it did something to the long, and frequently far from rewarding, tradition of art; that is, it shifted the horizon of men's understanding of painting and their conjecturing about painting and their acceptance of the limitation of painting, shifted all that into a quite new perspective. The nude has never stopped descending that staircase despite the cordon of police that was placed about her when she was first exhibited to a rather belligerent public in New York in 1913. Actually, I was there. I was ten years old. It was one of the most exciting things in my life, and my mother explained to me that great art frequently had to have lines of police around it.¹⁶¹

La présence de Kay Boyle auprès de Kenneth Koch, et son témoignage ému sur la valeur politique de l'innovation artistique, est intéressante en tant que lien pour les écrivains de la *New York School* avec les écrivains américains à Paris dans les années 1920, la « génération perdue », car à l'époque de l'entre-deux-guerres Kay Boyle s'était associée à Harry et Caresse Crosby et leur maison d'édition avant-gardiste, *Black Sun Press* (qui avait publié *The Bridge* de Hart Crane, par exemple), et à Eugene et Marie Jolas, et leur revue *Transition*, qui publiait des

¹⁶¹ Kay Boyle, «Introduction to a Kenneth Koch Poetry Reading (1964)» in *The Listening Booth: Highlights from the WPR Archive*, The Woodberry Poetry Room, à l'Université d'Harvard. Min. 1.

auteurs avant-gardistes de différents pays, dont Kay Boyle et James Joyce, Robert Desnos, André Gide et Hart Crane, tous en langue originale, un sorte de modèle d'internationalisme pour les revues *Locus Solus* et *Art and Literature* lancées par John Ashbery.

Être d'avant-garde signifie repousser les horizons, et cela peut avoir des conséquences au-delà des cercles d'artistes et de critiques.

Kay Boyle insiste sur le courage artistique de Kenneth Koch qu'elle compare à celui d'un Marcel Duchamp, et elle était elle-même un écrivain engagé (contre la guerre au Viet Nam par exemple). Les années 1960 ont été les années des *Happenings* à New York, ce qui donne une actualité à son anecdote sur sa présence physique devant le tableau de Marcel Duchamp, et le parfum de scandale. La culture littéraire n'est pas loin dans ses propos : le fait de parler du tableau en disant « *the nude has never stopped descending that staircase* » rappelle « Ode on a Grecian Urn » de John Keats, où il trouve l'image d'un amour frustré :

She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!¹⁶²

Cette référence à John Keats était, pour Kay Boyle, une manière de renvoyer à une beauté dont John Keats avait l'intuition. En effet, selon l'idée de John Keats dans ce poème (« *Beauty is truth, truth beauty* »), il s'agirait d'une beauté qui serait préoccupée par la recherche de la vérité, et l'évocation de la vérité du moment qui passe. Ce type de beauté dans la découverte d'une réalité apporterait une interprétation antimétabolique de la phrase un peu mystérieuse de Barbara Guest, titre d'un recueil : « *Fair Realism* », la réalité de la beauté et la beauté de la réalité.

L'expression de Kay Boyle sur le fait de repousser les horizons peut s'exprimer par d'autres métaphores proches, comme multiplier les lignes de fuite ou, dans le sens deleuzien, accéder à différents plateaux.

¹⁶² John Keats a fait publier «Ode on a Grecian Urn» en 1820.

Sans programme préétabli

Pour certains poètes, ce que l'on appelle parfois « post-moderne », lorsqu'il s'agit de recycler les textes du passé sans habiter ni ce moment ancien, ni entièrement ses propres moment et situation, est profondément insatisfaisant. L'énergie d'une telle critique contre cette version du post-moderne anime le poème, « Merk », d'Eileen Myles, (dont le titre s'attaque à l'hypocrisie de l'industrie pharmaceutique), surtout quand la poète déclare :

Every Poet I know is a partial artist [...]
 Hanging on to some
 Misapprehended particle
 Of modernism
 All plumped up with pillows.
 There's nothing after
 A modern idea for poets
 All they do is think and eat
 If you call that making something
 And I don't
 I don't call that art, [...] ¹⁶³

Elle semble s'élever contre la présentation des textes modernistes comme s'il s'agissait de cadavres («all plumped up with pillows») mais respecter le geste, et ainsi, l'esprit des créateurs que l'on admire. Cette remarque contient sans doute une critique d'un « post-modernisme », qui serait du modernisme réchauffé, sans conviction, et dès lors, sans intérêt. Il faut noter la sensibilité aux faits dérisoires dans l'expression, « particle of ». Le « post-moderne » dans l'acception négative ou critique du terme se préoccupe d'emprunter une

¹⁶³ Eileen Myles, «Merk» in *School of Fish* (Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1997).

forme sans en préserver le sens (des colonnes grecques dans un centre commercial par exemple).

Pour Eileen Myles ce geste relève du travail du plasticien sur la matière (non pas « *I don't call that poetry* », mais « *I don't call that art* »). L'image du modernisme assis sur des coussins comme l'odalisque est intensément visuelle, évoquant Henri Matisse. Les *New York Poets* assument pleinement cette idée que les plasticiens ont un rapport direct aux objets qu'ils façonnent. Eileen Myles, qui fréquente des artistes et commente l'art contemporain, pense peut-être, en disant « *all they do is think and eat* », aux célèbres réflexions de Jasper Johns dans son carnet de dessins (« *Sketchbook notes* », 1965) :

'looking' is not 'eating' and 'being eaten'

Ou, peut-être, plus connu encore :

Take an object.

Do something to it.

Do something else to it.

" " " " " 164

Toute une poétique réside dans cet « *else* », un simple mot-outil pourtant. « L'autre chose », ce « *else* », est ce que propose l'œuvre comme intervention « autre », une suite intuitive, en dehors d'un programme quelconque.

Une certaine renommée

¹⁶⁴ Jasper Johns, « *Sketchbook Notes (1965)* », dans Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) pp. 376-8.

Les peintres de la « *New York School* », les « expressionnistes abstraits », n'étaient guère connus ni appréciés à leur débuts et les *New York Poets*, encore moins. Or ces derniers étaient leurs collègues en quelque sorte (ils se fréquentaient dans les galeries et au *Cedar Tavern*, par exemple ; ils collaboraient ; Frank O'Hara, notamment, s'évertuait à promouvoir leur travail). Les peintres, cependant, ont tendance à sortir de l'ombre plus rapidement.

Aujourd'hui, le nom de John Ashbery a donné l'adjectif en anglais, « *ashberian* »¹⁶⁵ - l'animateur du programme de discussions radiophoniques consacrée à la poésie, *PoemTalk*, Al Filreis, parle souvent dans cette émission du « *ashberian 'it'* » pour désigner ce pronom impersonnel quand il glisse d'un référent à un autre et crée une tension entre le général et le spécifique ainsi qu'entre le « *it* » purement grammatical d'« *it is raining* » et celui déterminé par un antécédent, facile ou difficile à trouver, de « *you miss it ; it misses you* ».

Plus d'un million de personnes ont vu la conférence TED du critique, Stephen Burt, de *Harvard University*, sur ce que la poésie peut apporter à tout un chacun, et où il cite Frank O'Hara¹⁶⁶ (d'ailleurs, le terme, « *elliptical poetry* », que Stephen Burt a introduit, dépend, entre d'autres et dans une certaine mesure, de la poétique de John Ashbery, la polyphonie, l'entremêlement des voix qu'il essaie de donner à entendre dans ses poèmes). L'enseignement des techniques poétiques à l'université est en progression, et de nombreux poètes de la *New York School* ont animé des ateliers d'écriture dans le *Poetry Project*, Alice Notley en particulier, qui a écrit son livre, *Parts Of A Wedding*, en animant un de ces cours. Kenneth Koch est reconnu comme un précurseur de cette tendance, surtout grâce à son initiative d'enseigner l'écriture de la poésie aux enfants, ce qu'Eileen Myles a également fait. Son poème, « *Snakes* », est le résultat qu'elle a obtenu après avoir fait, elle-même, l'exercice qu'elle avait donné à des enfants lors d'un atelier. L'instruction à ces jeunes personnes était : « *Be any age and go down the drain with it.* »

¹⁶⁵ Cf. l'utilisation de cet adjectif par Charles Altieri in Joshua Clover, «*Reading with introduction by Charles Altieri*», Holloway Series Reading, U.C. Berkeley, March 15, 2007. Disponible sur le site PennSound, minute 4: «*...these sculptural formal masses allow Clover to turn an Ashberian idea for used and usurious language away from Ashbery's own ironically patheticized bourgeois distance*» Cette citation est intéressante car il souligne ici, grâce à des jeux formalistes ou des astuces formelles (peut-être inventés à coup-par-coup), la capacité de la poésie de combattre la banalité de l'existence moderne.

¹⁶⁶ Stephen Burt, «*Why We Need Poetry*», conference sur www.ted.com, enregistrée en juin 2014, minute deux.

En un geste proustien, cet exercice lui a permis d'aller au plus intime de ses souvenirs, par exemple, la fin :

[...] slithering down
her reptile child
will never
return. The telephone
rings. It's me
I'm 6 ¹⁶⁷ [...]

Le lecteur peut avoir l'intuition d'un adulte qui aurait perdu un enfant (par une fausse-couche par exemple) et, simultanément, d'un adulte qui cherche le monde perdu de sa propre enfance. Les vers brefs et les phrases fortement enjambées, typiques d'Eileen Myles, dans ce poème se prêtent remarquablement bien à amplifier l'émotion du paradis perdu de l'enfance, ou la lourdeur des déboires de parcours, (l'Eileen Myles de six ans apparaît dans le poème avec le serpent, personnage emblématique du paradis biblique). L'espace restreint de la plomberie, les voies de l'écoulement qui forment l'architecture de ce poème, suggère une analogie avec la gorge humaine étranglée par l'émotion, la blessure nostalgique, et c'est une fin qui déborde d'émotions. Dans le corps, la voix passe par l'œsophage, un tuyau, mais elle fait passer la communication, en parallèle par la ligne téléphonique – qu'il s'agisse du corps ou du monde matériel, la nostalgie n'est pas à l'appareil, et ce décalage fait tout le poème.

A propos de Kenneth Koch et de ses cours, une personne qui se présente sous le pseudonyme de « Kelley » a ajouté un commentaire sur un article d'Ange Mlinko sur « *The Greatness of Kenneth Koch* » publié sur un blog de la *Poetry Foundation*. Ce texte donne un descriptif assez vraisemblable, dans un style qui porte les marques de la sincérité spontanée, de ce que peut apporter un tel cours, et commence par un dithyrambe à l'égard de l'article :

¹⁶⁷ Eileen Myles, « *Poem going down the drain (PoemTalk #45)*, « une conversation autour du poème d'Eileen Myles, «Snakes», entre Sarah Dowling, Michelle Taransky, Charles Alexander, et Al Filreis, le 10 septembre 2011, disponible sur le site *PennSound*.

[...] It seems like you also share the infectious urgency that Koch did. [...] I also wish I could tell Koch what a humane, friendly pleasure it is to read his poems. I figure the next best way is to keep putting out in the world stuff that he would say, «Oh, that's SO good.» How return the favor? How about a (flawed) description of what it was like to take his classes. In walks a tall, white-haired, bespectacled...eccentric? He's reading a newspaper aloud and trying to make a poem out of it. Is he even...buffoonish? Not at this institution. But he's wearing a scarf in the middle of September. I don't think he's one of those adjunct guys, and has been here for a long time. But there! He's calling her '*etudiante*.' No, wait... it's making sense now. He's just jumped around the history of philosophy and modern poetry, connecting – slanting? – the dots in a way I know I won't even begin to understand until years down the road. But are you allowed to be this passionate, about anything, let alone, in public? Emphatic refrain #1: «Poetry is an experience, not a description of an experience.» He's thinking aloud again, disowning and rethinking a line he's just improvised as an example. None of the other professors seem to be this opinionated either. «You don't have to like Whitman. (pause) But it's a weakness if you don't.» Assignment: «Write a Star Trek episode with the characters in the voices of Dickinson, Apollinaire, Mayakovsky and Williams.» I began to think dumb thoughts, like anyone who's lucky enough to be sitting in this class and who later becomes a lawyer or a banker, will be committing a mortal SIN. I still didn't get it. I went to the bookstore to check out Koch's poetry. What do these zany abstractions have to do with anything? With life? It's way too out there, too distant. Yet I've never experienced anyone so inspired, so remotely – which words to choose to come up frustratingly short – osmosisly intoxicating to the point of inciting a simultaneous group-molt? I wasn't getting his poetry, but something was happening. My hand hurt. I was one of those students who sat in the back of the class and didn't dare

... speak a word, but I was writing notes furiously as if my life depended on it, and remember other students glancing at me like I had a problem. I did. I do. [...] ¹⁶⁸

L'exercice autour de l'émission *Star Trek* montre cette ouverture vers la culture populaire (de qualité) de l'époque. C'est intéressant, et difficile, de capturer et d'extrapoler des voix aussi marquées et importantes pour les *New York Poets* qu'Emily Dickinson, Guillaume Apollinaire, Vladimir Maïakovsky, et William Carlos Williams dans un tel contexte. Cette communication à travers la non-conformité, le délai, et l'osmose est un élément qu'il est essentiel de noter, ainsi que la francophilie de l'expression, assez chaleureux en anglais, de « *l'étudiante* ». Il faut reconnaître le principe de faire du poème une expérience unique en elle-même, intimement liée à l'instant et, nous l'avons signalé, c'est bien là l'héritage de William Carlos Williams. La pensée qui surgit quasi-automatiquement à propos de la trahison qui consisterait à rejeter la poésie pour se tourner vers les métiers de banquier ou d'avocat est révélatrice de ce que nous avons appelé l'axiologie des *New York Poets*. Stylistiquement, le fait d'enregistrer la pensée illogique qui reflète une vérité poétique a été utilisé par Kenneth Koch dans son (rare) poème qui parle de son expérience de soldat pendant la guerre du Pacifique, poème brillant d'ironies multiples, « *To World War Two* » :

[...] 'I can't be killed – because of my poetry. I have
to live on in order to write it.'
I thought – even crazier thought, or just as
crazy –
'If I'm killed while thinking of lines, it will be
Too corny

¹⁶⁸ « Kelley » réponse à l'article d'Ange Mlinko, « *The Greatness of Kenneth Koch* », publié sur le site de la *Poetry Foundation*, le 13 décembre 2007.

When it's reported' (I imagined it would be
Reported!)¹⁶⁹ [...]

Les enjambements et le dessin de vers, tour à tour, longs et brefs permettent des jeux formels intéressants (le rapport entre « *crazy* » et « *corny* » par exemple, ou « *will be* » et « *would be* ») ; grammaticalement le mot « *crazy* » n'est pas nécessaire après « *as* » — c'est ainsi un mot qui cherche sa justification, comme le soldat finalement ; bien sûr les vers interrompus, tronqués, imitent les interruptions anxiogènes que constitue l'arrivée des obus.

Le poème-catalogue, peut-être un emprunt au poète français Jacques Prévert, a été utilisé par Kenneth Koch, parmi beaucoup d'autres techniques, à des fins pédagogiques, et pour sa propre poésie. Cette forme a donné, et continue à produire un grand nombre de poèmes intéressants, comme « *One Train Can Hide Another* » de Kenneth Koch, « *The Tragic Condition of the Statue of Liberty* » de Bernadette Mayer, « *The Ten Best Issues of Comic Books* » d'Alice Notley, « *3 pages* » de Ted Berrigan, « *lineups* » de Charles North ou « *Strike* » de Charles Bernstein ; c'est une forme qui convient bien aux poèmes où la portée est assez démocratique, il n'est donc pas surprenant de le voir chez Allen Ginsberg également. Même « *Skunk Hour* », de Robert Lowell, commence par une sorte de catalogue.

C'est encore considéré comme une expérience marquante et un honneur de dire, comme « *Kelley* » dans le commentaire ci-dessus ou ainsi que le cinéaste Jim Jarmusch l'a fait récemment, que l'on a étudié l'écriture de la poésie avec Kenneth Koch, qui donnait des cours à *Brooklyn College*, *Columbia University*, et occasionnellement ailleurs. Jim Jarmusch a dit, lors d'une interview récente avec Terry Gross sur NPR (*National Public Radio*), à propos des cours de Kenneth Koch :

[...] Well, he taught us so many things. He taught us to be playful, to be very appreciative of other poets, to appreciate all forms of expression. He taught us to be experimental. And Kenneth Koch taught ... — there's a great book called

¹⁶⁹ Kenneth Koch, « *To World War Two* », in Robert Hass, *The Best American Poetry 2001* (New York: Scribner Poetry, 2001) pp.139-141, cf. p.259 où Kenneth Koch explique le délai de plus de 50 ans avant de pouvoir trouver la bonne approche pour parler de son expérience de la guerre.

"Rose, Where Did You Get That Red?" a collection of poems that comes from a poem that a child wrote...¹⁷⁰ [...]

Le rapport libre et enjoué (l'on pourrait même dire enfantin dans le bon sens du terme) à l'activité créatrice, l'amitié pour son entourage direct d'artistes, l'amour désintéressé de la production des grands artistes (ou, plutôt, l'œuvre des artistes passionnants de toutes origines et de tout ordre, y compris des enfants), et une volonté d'enjamber les limites entre les disciplines : tout cela est implicite dans la remarque de Jim Jarmusch que nous venons de citer et apparaît représentatif des qualités qui se manifestent maintenant largement dans les textes des « *New York Poets* ».

A propos de l'idée de Kenneth Koch d'utiliser en guise de titre pour un de ses recueils de poèmes une expression ontologiquement intéressante bien qu'écrite par un jeune enfant (« *Rose, Where Did You Get That Red ?* ») lors d'un atelier de poésie pour enfants peut rappeler certaines stratégies d'avant-garde, comme l'inclusion de tableaux peints par des enfants — à côté de tableaux d'Henri Matisse, de Pablo Picasso, du Douanier Rousseau, de Georges Rouault, etc. — dans des expositions organisées par Vassili Kandinsky dans le cadre de son mouvement, *Le Cavalier Bleu*, 1911-1912, que l'artiste russe, inventeur de l'art abstrait, a créé lorsqu'il séjournait en Allemagne en s'inspirant du groupe *Die Brücke* et en cooptant certains de ses membres.

Quelques-uns des poèmes intégrés au film, *Paterson*, de Jim Jarmusch, sont du cinéaste lui-même, mais on en trouve surtout d'un autre étudiant des cours de Kenneth Koch à *Brooklyn College* : le *New York Poet* de deuxième génération, Ron Padgett. Son poème « *Love Poem* », si bien mis en scène dans le film (gros plan sur la boîte d'allumettes au tout début du film, son intégration dans le scénario, etc.) contient des hommages à Kenneth Koch et à l'avant-garde russe¹⁷¹, comme dans cet extrait :

¹⁷⁰ Terry Gross, « *Jim Jarmusch On Iggy Pop, Hip-Hop And Finding Poetry In Mundane Things* », sur NPR, dans l'émission « *Fresh Air* », January 31, 2017 (3'25-3'50).

¹⁷¹ Cf. l'exposition du Centre Pompidou à Paris, *Chagall, Lissitzky, Malévitch, L'Avant-garde russe à Vitebsk (1918-1922)*, 28 mars – 16 juillet 2018.

[...]Ohio Blue Tip matches
They are excellently packaged
Sturdy little boxes
With dark and light blue and white labels
With words lettered
In the shape of a megaphone
As if to say even louder to the world
Here is the most beautiful match in the world
It's one-and-a-half-inch soft pine stem
Capped by a grainy dark purple head
So sober and furious and stubbornly ready
To burst into flame
Lighting, perhaps the cigarette of the woman you love
For the first time
And it was never really the same after that[...]

Kenneth Koch était de l'état de l'Ohio, comme ces allumettes, le seul poète de la *New York School* de cette région (où l'artiste popiste, Roy Lichtenstein, a étudié par ailleurs, et d'où Jim Jarmusch, lui-même, est originaire) et, pour exploiter cette métaphore de la flamme culturelle, il serait facile d'affirmer que Kenneth Koch a allumé les feux de la création chez certains de ses étudiants, une sorte d'amour platonique, contrasté par l'amour charnel marqué dans le poème. La boîte (« *box* ») est un motif que l'on trouve chez Gertrude Stein et chez Marcel Duchamp, symbole de l'intérêt que l'on peut porter à la forme en tant que telle. Pour aller au bout de l'analyse de cet extrait en tant qu'hommage, il faut examiner les liens entre le texte de Ron Padgett et celui de Kenneth Koch, commenté plus haut, sur sa microphotographie, « *The Boiling Water* » :

[...] A serious moment for the match is when it bursts into flame
And is all alone, living, in that instant, that beautiful second for which it was made.
So much went into it! The men at the match factory, the mood of

The public, the sand covering the barn
So it was hard to find the phosphorus, and now this flame,
This pink white ecstatic light blue! For the telephone when it rings,
For the wind when it blows, and for the match when it bursts into flame. [...] ¹⁷²

L'imitation stylistique s'exprime à travers la nature essentielle et insistante de l'utilisation des couleurs : « pink white ecstatic light blue », chez Kenneth Koch; « dark and light blue and white » et « grainy dark purple », chez Ron Padgett.

En parlant de cette intertextualité à l'intérieur du groupe des New York Poets, il est intéressant de remarquer, dans « The Boiling Water », la présence du motif des arbres dont les branches sont agitées doucement par le vent. Il s'agit là souvent d'un point de contraste avec la frénésie de l'eau bouillante, ou l'éclat soudain de l'allumette qui prend feu, car c'est un clin d'œil en direction de John Ashbery et de son poème publié le plus ancien, celui qui a donné son nom à son premier recueil, *Some Trees* :

These are amazing: each
Joining a neighbor, as though speech
Were a still performance.
Arranging by chance. [...]

Avec l'évocation de la calligraphie des formes dessinée par les arbres, le doux mouvement des branches évoquant l'idée d'affinité, les racines profondes, cachées, l'empilement des oxymores, et le vague-spécifique du mot « *some* », il n'est pas étonnant que ce « premier poème » soit un peu le symbole-même de la poétique de John Ashbery. En extrapolant un peu, il serait tentant d'associer Kenneth Koch à l'eau qui bout, et Frank O'Hara à l'allumette qui s'embrase et se consume. Frank O'Hara invite toute sa tribu dans le poème à travers les

¹⁷² Kenneth Koch, « The Boiling Water », in *The Collected Poems of Kenneth Koch* (New York: Knopf, 2005) 92-98.

noms propres, tandis que Ron Padgett et Kenneth Koch montrent une voie alternative : le motif emblématique d'un autre membre de la tribu.

Ainsi, la communication à travers un poème peut, peut-être même doit, être multidimensionnelle. La poésie, naturellement, se trouve en dehors des poèmes (dans « *Some Trees* », on a la sidération de trouver et le sens et la forme dans les manifestations de la nature). Il n'est pas étonnant de rencontrer des artistes qui privilégient d'autres formes de création en harmonie, touchés, par l'esthétique des *New York Poets*. Au-delà de sa manifestation sous la forme d'un poème *stricto sensu*, nous avons évoqué les peintres (notamment ceux qui ont réagi en temps réel).

Avec plus de retard, des romanciers comme Paul Auster et Harry Mathews, ou des cinéastes comme Jim Jarmusch peuvent tout à fait se situer dans la lignée des *New York Poets* (Terry Gross, dans cette même interview citée plus haut, cite le critique cinématographique du *New York Times*, Richard Brody, qui a dit que, pour lui, le film *Paterson* est un poème, un peu comme Arthur Rimbaud avait dit que *Les Misérables* de Victor Hugo était « un vrai poème »).

Il suffit de regarder les titres des romans de Paul Auster (*Moon Palace*, *The Country of Last Things*, *A Man in the Dark*, ...), le titre de son récit autobiographique (*The Invention of Solitude*) ou le livre de divers textes critiques et autobiographiques (*The Red Notebook*) pour sentir le poète imagiste qui se dissimule sous le romancier. *The Red Notebook* contient un essai sur la poésie française moderne¹⁷³, poésie (Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, et d'autres) qui a passionné les poètes de la *New York School*.

Le roman, *4321*, de Paul Auster passe en revue la période de 1957 à 1974, à New York, en racontant la jeunesse d'un personnage du nom d'Archibald Ferguson, en le faisant grandir quatre fois selon des trajectoires légèrement transformées et des circonstances personnelles différentes, déterminées par la chance ou par les accidents de la vie (une sorte de mise en cause des biais de la conscience individuelle et de l'ego par le récit). Le concept du livre, « la boîte », est un objet qui attire particulièrement l'attention. Les événements collectifs, publics, comme la mort de J.F. Kennedy, ou l'occupation de l'Université de Columbia par les étudiants

¹⁷³ Paul Auster, « *Twentieth Century French Poetry* » in *The Red Notebook* (Boston: Faber and Faber, 1995) pp 41-76.

en avril 1968, vont impacter différemment le personnage principal quand il s'agit de ces trois nouvelles versions du même personnage : Ferguson 1, Ferguson 2, Ferguson 3, ou Ferguson 4. Un événement important, mentionné trois fois, est la mort, en 1966, de Frank O'Hara, comme fait marquant pour les habitants de Manhattan. Un des Ferguson (le 1) rencontre John Ashbery à un cocktail où plusieurs héros culturels sont présents. Un autre Ferguson (le 4, dont la trajectoire ressemble le plus à celle de l'auteur, Paul Auster) devient ami avec un certain « Ron Pearson » et son entourage ; celui-ci est bien évidemment basé sur Ron Padgett.

Lorsque Frank O'Hara meurt, l'émotion dans ce monde, autour de Ferguson 4, est décrite ainsi :

[...] July twenty-fifth, the poet Frank O'Hara was struck by a dune buggy on a Fire Island beach and killed at the age of forty. As word of the accident spread among the writers, painters, and musicians of New York, a great lamentation rose up through the city, and one by one the young downtown poets who worshipped O'Hara broke down and wept. Ron Pearson wept. Ann Wexler wept. Lewis Tarkowski wept. ... Ferguson had never met O'Hara, but he knew his work and admired it for its effervescence and freedom, and though he didn't break down or put his fist through a wall, he spent the next day rereading the two books of O'Hara's that he owned, *Lunch Poems* and *Meditations in an Emergency*.

*'I am the least difficult of men,' O'Hara had written in 1954. 'All I want is boundless love'.*¹⁷⁴

Nous voyons la manière dont Paul Auster fait intervenir dans sa prose des citations de certains poèmes marquants (il utilise également l'expression «*unreal city*» de T.S. Eliot, dans «*The Waste Land* », pour traduire l'atmosphère de New York après la mort de J.F. Kennedy, moment qu'il décrit d'une façon qui peut rappeler le New York post-9/11). Les mots de Frank O'Hara,

¹⁷⁴ Paul Auster, *4321* (New York: Picador, 2017) pp. 831-2.

et corrigée par des « voyous » décadents ou des « apaches ») à celle du New York moderne au début du poème (qui est partiellement un chronique des fantasmes sur l'autre) :

[...] Connais-tu peut-être la chanson ancienne 'C'était un étranger'
In troubadour times it was very popular and made people act promiscuous
Even though there were no subways then
Elle continuait, cette chanson
'tu as tué mon Cœur, 'tit voyou'
Which is strange when you think about it
I don't believe the Church would have sanctioned that sort of thing
And besides it was sung to the air which later became
'Connais-tu le pays
Où le citron fleurit'
An unimaginable sentiment
For Mignon ! a voyou yet ! [...] ¹⁷⁵

Comme chez Ezra Pound, l'archéologie de ce poème qui s'intéresse au véritable style troubadour (« tu as tué mon cœur »), au style zazou (« 'tit voyou » »), au formalisme à la W.H. Auden (« *I don't believe the Church would have ...* ») et aux références américaines (« *it was very popular* » et « *there were no subways then* »). On remarquera la beauté de l'anglais doux comme le français (« *it was sung to the air* »). Wallace Stevens utilise les incursions du français dans sa phrase, souvent, pour adoucir les sonorités et atténuer l'impact des émotions, (un goût de subtilité que l'on retrouve chez John Ashbery, une des influences de Wallace Stevens), comme le quatrième vers de, « *The Plain Sense of Things* » (1954) :

[...] Inanimate in an inert savoir. ¹⁷⁶ [...]

¹⁷⁵ Frank O'Hara, «Petit Poème en Prose», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp.195-6 (lignes 1-12).

¹⁷⁶ Wallace Stevens, « *The Plain Sense of Things* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1184 (ligne 4).

Le mot « savoir » se détache du répétitif « inan...in an ... iner », et introduit le calme de la contemplation. L'expression de Frank O'Hara, « sung to the air », se détache, et souligne le flottement du fantasme qui est valorisé dans le texte : on peut penser au titre du poème surréaliste de John Ashbery, « Notes From the Air », ou « il est un air pour qui je donnerais/ Tout Rossini ... », de Gérard de Nerval, où un air de musique transporte le poète au temps des troubadours.

Une caractéristique de cette esthétique fortement ancrée sera la perméabilité de la *New York School*, sa capacité à comprendre un vaste environnement, tout en ayant quelques ennemis poétiques (nous avons mentionné Robert Lowell, par exemple). Dans un article sur la célébration des poètes de la *New York School* à la galerie *Tibor de Nagy*, le critique d'art, ou essayiste d'art, Peter Schjeldahl, affirmait qu'il faisait partie des poètes membres de la *New York School* dans les années 1960 avant d'arrêter d'écrire de la poésie. Quand John Bernard Myers, qui dirigeait la galerie *Tibor De Nagy* a, le premier, inventé le terme « *New York School* » pour désigner ce groupe de poètes, afin de les aider à mieux se lancer sans doute, il a inclus dix-huit noms.

Interactions

Ainsi, le mouvement a accueilli de nouvelles personnalités et a influencé d'autres mouvements. Le poète de la *San Francisco Renaissance*, Robin Blaser, a fait le voyage expressément pour satisfaire sa curiosité à l'égard de ce mouvement, débarquant sur la Côte Est des États-Unis, et se retrouvant à avoir accompli un voyage qui l'a beaucoup marqué. En 2008, Robin Blaser en a parlé pendant une « master class » à l'université de Californie, à Berkeley, animée par le poète Robert Hass, qui lui demande de parler de ce voyage de 1958-59. Robin Blaser en profite pour parler de ses influences et pour définir ce qu'il conçoit comme le rôle de la poésie :

[...] Blake [...] We were taken up with the poetics he could teach us; and it's a very special poetics; it's got space to it; it's got range to it; it's got commonality to it [...]

Then what happens to the poetic language. It becomes a language that belongs to every one of us, and it isn't something awfully precious; it's something common to what it is to love language.

That's why we have poetry is to indicate the nature of the love of language.

And we've got some marvelous poets. I happen to have my favorites [...] Jack Spicer, Robert Duncan, in particular those two. But I can go on to a great long list [...] especially the New York Poets, Ashbery, so on and so forth, [...]

Poetry is one of the orders of language. [Poets], we've got a lot of them. We've got John Ashbery. Any of you read John Ashbery? I hope so. He's a knock-out.

We've never been close because it's a completely different social set-up. But the poetry, immediately, that's the tie. His poetry is that good that it belongs to that realm we call 'poetry'.¹⁷⁷

Poésie et amour de la langue sont liés clairement dans les textes de John Ashbery avec son vocabulaire si intéressant, et dans ceux de Frank O'Hara où, comme nous venons de le constater, son utilisation du français dans une archéologie linguistique permet de valoriser l'hybride. Reformulons cette dernière remarque de Robin Blaser sur les « ordres du langage » : il implique, paradoxalement, que si certains romans ou si des films peuvent être des « poèmes » (*Paterson*, 4321, ...), certains poèmes n'appartiendraient pas à ce domaine qu'est « la poésie ». Il est intéressant de voir la réticence de Robin Blaser à mentionner beaucoup de noms. Sans en avoir l'air, il établit une hiérarchie personnelle, tout en insistant par ailleurs sur le fait qu'il faut lire énormément de poètes divers et variés.

L'endroit et l'esthétique

Selon l'expression qui a été trouvée pour décrire le livre d'Ernest Hemingway chroniquant sa vie parisienne et sa découverte de la vie littéraire et de la vie d'artiste, *A Moveable Feast*, les romans de Paul Auster, autant que les films de Jim Jarmusch, la poésie

¹⁷⁷ Robin Blaser, «in conversation with Robert Hass», UC Berkeley, *Cloud House Poetry Archives*, November 5, 2008 (minute 35).

de la Côte Ouest, etc., participent à un *festin* d'art et de poésie à New York à l'époque de l'après-guerre. Un festin accueillant et mobile, — une puissance d'expression verbale et plastique venue jusqu'à nous depuis le New York du début des années 1950 en effervescence artistique, avec des ennemis bien reconnus. La puissance de cette poésie peut se mesurer par son rayonnement, par le nombre de ceux qui s'y intéressent, ce qu'ils peuvent y trouver. La poésie n'est pas obligatoire pour tout le monde, et bien des rencontres sont dues au hasard — c'est une façon légitime de rencontrer ces textes également, coupés un peu de leur histoire et de leur portée culturelle et politique.

Fernand Léger a cerné ce problème de façon marxiste et pragmatique dans un beau texte, « *The Human Body Considered as an Object* » (1945), dont il convient de citer quelques extraits :

One of the most damaging charges that can be made against contemporary modern artists is that their work is accepted only by a few initiates. The Masses cannot understand them.

[...]The situation is created by the existing social order. Factory workers and clerks [...].

Everything is organized to keep them away from these sanctuaries. Time must be made available so that this majority of individuals can be interested in modern works. As soon as they have time, you will be able to watch the rapid development of their sensibilities.

People have a poetic sense in themselves. They are the men who invent that ceaselessly renewed verbal poetry — slang [...] ¹⁷⁸

Fernand Léger tombe juste dans la mesure où nous pouvons réellement imaginer une audience plus grande pour la meilleure poésie et les meilleures innovations poétique de notre

¹⁷⁸ Fernand Léger, « *The Human Body Considered as an Object* » in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) pp. 202-204.

temps. La *New York School* propose un modèle de promotion de la poésie par la multiplication d'astuces tactiques conçues pour plaire à tous. La joie de l'argot est largement ressentie, de même que le goût du particularisme est apprécié au-delà des milieux généralement attirés par la poésie. Néanmoins, les héritiers des mêmes conservatismes sont toujours actifs aujourd'hui.

La priorité de cette étude doit être une puissance dont nous tenons à analyser certaines caractéristiques, car le moment était, en quelque sorte, unique. C'est un produit qui s'exporte, pour ainsi dire. Il est utile, ici de citer la phrase d'Ernest Hemingway, écrite à un ami, mais qu'il n'avait pas l'intention d'utiliser comme titre d'un ouvrage (*A Moveable Feast* a été publié, à titre posthume, après le suicide de l'auteur, en 1964) :

If you are lucky enough to have lived in Paris as a young man, then wherever you go for the rest of your life, it stays with you, for Paris is a moveable feast.¹⁷⁹

A New York, à partir des années 1940, pendant l'occupation de Paris par les Nazis, les artistes et les intellectuels ont tenté de recréer le mode bohème inspiré du Paris des artistes, surtout dans *Lower Manhattan*. Pour reprendre une fois de plus cette métaphore, il s'y trouvait des éléments du même festin, dont certains ont été déformés par la traduction et les styles personnels, et par certains éléments locaux. L'on peut se souvenir de la boutade que Man Ray a lancé à son ami, Marcel Duchamp, que Dada ne marcherait jamais à New York, car : « tout New York est Dada ». ¹⁸⁰

Les modes d'expression inventés, ou peaufinés, par les peintres de la *New York School* peuvent s'analyser à deux niveaux. Ils doivent énormément aux démarches de l'école de Paris, aux modernistes et aux surréalistes (dont certains étaient physiquement présents à New York à partir des années 1940). On retrouve beaucoup de la poétique picturale de Joan Miró dans les œuvres que réalisent Jackson Pollock ou Robert Motherwell, par exemple. Cependant, ces mêmes artistes puisent dans certaines expériences, idées, et sentiments qui leurs sont

¹⁷⁹ Cité en exergue de l'étude du théâtre de poche à Paris : Ruby Cohn, *From Desire To Godot Pocket Theater Of Postwar Paris* (Berkeley: University of California Press, 1987) p. xiii.

¹⁸⁰ Cité dans Paul Auster, «*Twentieth Century French Poetry*» in *The Red Notebook* (Boston: Faber and Faber, 1995) p. 48.

propres. Les influences européennes sont importantes pour les *New York Poets*, également. Selon Barbara Guest, les influences non-anglophones ont joué un rôle :

The New York Poets with whom I was connected, not all of New York but the group that called itself the New York Poets [...] we were just starting out and we were trying to experiment and we had certain ideas about how poetry should be written [...] we were not going to write about ordinary things unless they were encased in an extraordinary kind of form [...] we were influenced by European poets [...] we arrived sort of simultaneously with the abstract expressionists. So most of us – there were about four of us, or five of us – were involved in painting, and we reflected the ideas of the painters and they in turn reflected out ideas, and we collaborated. So I would say that there was much more emphasis on painting and poetry together.¹⁸¹

Ainsi, trois influences viennent immédiatement à l'esprit, pour Barbara Guest, en remontant le temps et en pensant globalement à cette poétique, plus de quarante années après : la peinture, la poésie venue d'Europe (espagnole, française, allemande, et russe d'abord), et une préoccupation de la forme (une inventivité menée par l'expérimentation formelle). La langue étrangère, et la peinture comme langue étrangère (qui se veut à la fois étrangère et universelle), est le vecteur le plus à même de perturber la forme conventionnelle. Une des expériences menées par John Ashbery dans les années 1950 consistait à composer un poème en français, puis à le traduire en anglais, pour perturber les formules toutes faites. Il est significatif que Barbara Guest souligne l'évitement du banalement ordinaire, et l'on pourrait parler de stratégies pour neutraliser l'ordinaire, aujourd'hui nous dirions peut-être le globalisé (comme dans l'anglais appauvri du *globish*). Dans cet esprit, le premier poème inséré dans le récit du film, *Patterson*, dont nous avons parlé plus haut, est une tentative de faire surgir le merveilleux dans la vie quotidienne à partir d'une boîte d'allumettes.

Tin Pan Alley

¹⁸¹ Barbara Guest, «*Barbara Guest on LINEbreak with Charles Bernstein*» (1995, recorded in NY), minute 4.

Dans le tout premier cercle des poètes de la New York School (prenons les trois qui étaient déjà amis à Harvard College, Frank O'Hara, John Ashbery, et Kenneth Koch), nous trouvons ce qu'il faut pour le vaste rayonnement de l'art le plus avant-gardiste (dans quelle mesure la société est prête est une autre question qui fait son chemin avec des hauts et des bas). On voit un Frank O'Hara, qui est prêt symboliquement à diriger un mégaphone vers le pays en entier et célébrer Hollywood :

Mothers of America

Let your kids go to the movies! [...]

Et, pour être le porte-parole de ceux qui souffrent des injustices, tel un Voltaire moderne :

[...] For a young actor I am begging
Peace, gods. Alone
In the empty streets of New York
I am its dirty feet and head
And he is dead. [...] ¹⁸²

Pour le plaisir, citons également le surréalisme amusant, divertissant, de John Ashbery :

A yak is a prehistoric cabbage: of that, at least, we may be sure, [...] ¹⁸³

Une phrase qui reste dans l'oreille telle le meilleur de la musique, et l'on pourrait la mettre en rapport avec un standard de jazz comme :

It don't mean a thing, if it ain't got that swing

¹⁸² Frank O'Hara, « For James Dean », *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).

¹⁸³ John Ashbery, « Notes From the Air », in *Hotel Lautréamont*, (New York Alfred Knopf, 1992).

Le paradoxe entre « knowing » et « prehistoric » semble inscrire la phrase dans la tradition de la chanson populaire américaine : le style « Tin Pan Alley ». Kenneth Koch, qui a écrit des chansons dans un esprit absurdiste (« Your Genius Made Me Shiver », « Let's Pour Coca-cola on the Priest », etc.), semble défendre cette phrase emblématique de son ami poète sur la nature des yaks, mais surtout sur les questions de distance, lorsqu'il écrit dans une tonalité entièrement saine d'esprit pour défendre en vers l'importance de ce grain de folie, comme un Alfred de Musset moderne :

[...] Mental health is certainly not a necessity for the
Creation of poetic beauty, but a degree of it
Would seem to be, except in rare cases. Schizophrenic poetry
Tends to be loose, disjointed, uncritical of itself, in some ways
Like what is best in our modern practice of the poetic art
But unlike it in others, in its lack of concern
For intensity and nuance ...
As for Blake being «crazy», that seems to me very unlikely...[...]¹⁸⁴

Kenneth Koch défend le lâcher-prise que les poètes modernes ont appris des peintres abstraits. La démarche qui consiste à éduquer le lectorat s'avère une bonne orientation des énergies.

¹⁸⁴ Kenneth Koch, « The Art of Poetry », in *Poetry*, January 1975, pp. 189-203, (lignes 13-18).

1.2 Troubler les hiérarchies

Une signature pour la télévision actuelle

S'il est difficile de savoir jusqu'à quel point le rayonnement des New York Poets a touché, et continuera de le faire, le cœur d'un lectorat populaire, il est également difficile de savoir à quel point le recours abondant à l'iconographie populaire dans ces poèmes, souvent pour jouer avec la rupture de registre (afin de provoquer un regard comique, critique, ou lucide sur la vie contemporaine) serait perçu par différents lectorats. En tous cas, L'utilisation de cette iconographie est la marque de l'art moderniste le plus avancé, et s'est imposée comme un procédé et un objet de réflexion dès l'origine.

Aujourd'hui, la culture populaire, jusqu'au design des boîtes d'allumettes inspiré par l'avant-garde russe utilisé dans le poème de Ron Padget qui débute le film de Jim Jarmusch, *Paterson*, est fort présente dans les poèmes de la *New York School*. Les acteurs de ce domaine, en retour, commencent à s'intéresser explicitement de plus en plus à ces poètes.

Le livre de Frank O'Hara, *Meditations in an emergency*, publié par Grove Press (1957), apparaît en filigrane pendant toute la deuxième saison d'une série dramatique de grande diffusion, *Mad Men*. La référence à ce livre, voire sa célébration, a largement été commentée comme marquant une arrivée de la poésie dans la culture populaire de qualité, en l'occurrence, qui véhicule une imagerie « vintage » ou « rétro » dans les motifs et la signature visuelle.

Dans le dernier épisode de la saison deux de *Mad Men*, la poésie de Frank O'Hara apparaît à son avantage — au point de soupçonner que l'art des années 1950, et Frank O'Hara en particulier, étaient pour beaucoup dans le projet de Matthew Weiner de créer *Mad Men* en 2007. Dans cet épisode, lorsque Don Draper, le protagoniste, envoie le livre *Meditations in an Emergency* par la poste à quelqu'un que le spectateur ne connaît pas encore (il inscrit en *ex-libris* « ça m'a fait penser à toi... D. »). Le spectateur voit la boîte aux lettres et la rue d'une banlieue confortable bordée d'arbres dans la pénombre, pendant que ce créatif d'une agence de publicité récite les derniers mots du poème « Mayakofsky » de Frank O'Hara dans sa tête :

It may be the coldest day of

The year, what does he think of
That? I mean, what do I? And if I do,
Perhaps I am myself again.¹⁸⁵

Bien sûr, quelque chose se perd en entendant un poème (la mise en page, voire la mise-en-scène du texte, à savoir, dans le cas de ce passage, l'utilisation audacieuse et juste des rejets — « day of/the year » et « think of/that ? » qui crée une sorte de rime pauvre de « think of » avec « day of »), mais on gagne une sorte d'envol du langage, une vibration de la création, et une dimension musicale évidente.

Néanmoins, malgré ce double mouvement que nous venons de signaler, l'oralité ne trahit pas le texte. John Ashbery a donné, et l'a fait jusqu' à dernière année, de nombreuses lectures publiques, car on lui a dit que cela aidait à mieux comprendre ses textes, avec ses cadences et ses intonations (qui peuvent aider à sentir la dimension comique et comment cette dimension se marie avec les notes tragiques du texte).

Le poème parle de l'alter égo poétique comme technique pour se retrouver soi-même, mais la lecture cathartique de ce texte est une technique qui vise à se débarrasser des aliénations. Il est intéressant de noter à quel point cette mise en scène du poème de Frank O'Hara dans *Mad Men* offre une interprétation du texte qui, sans en être exclue, n'avait pas été prévue explicitement par l'auteur. Bien sûr, l'hommage que Frank O'Hara fait à son héros en poésie, Vladimir Mayakofsky n'est pas directement pertinent (à ce détail près que Don Draper n'est pas dupe des discours de la guerre froide, et n'est pas effaré par l'idée d'un hommage à un poète communiste, russe). Le livre devient la bouteille à la mer d'un personnage en crise, qui reste néanmoins stoïque — tel un peintre abstrait Frank O'Hara cherche du sens dans le chaos de son existence. Une bouteille à la mer envoyée à tous, certes, mais spécifiquement aussi au personnage de *Mad Men* : le livre est envoyé à un individu précis, quelqu'un qui connaît certains des secrets de Don Draper : à ce niveau, en quelque sorte, cet épisode accomplit et illustre l'idée de Frank O'Hara exprimée, avec humour, dans son texte, « *Personism (A Manifesto)* » : « The poem is at last between two persons instead of

¹⁸⁵ Voir le blog 4tUP par Steve Brauer, « *What Frank O'Hara Tells us about Don Draper* », poste du 17 août, 2009.

two pages. »¹⁸⁶ L'utilisation par Frank O'Hara du pluriel, «*persons*», plutôt que «*people*», est logique si l'on considère le titre du texte, «*Personism* », et le mot «*peoplism* » n'aurait pas eu les mêmes connotations.

Cependant, dans la phrase que nous citons ici, ce mot souligne l'abîme qui peut séparer les individus, comme autant de statues d'Alberto Giacometti, émaciées par une distance plus psychologique que physique, à la fois proches et lointaines, grandes et minces, et cet abîme colle à la peau du personnage solitaire qu'est ce Don Draper dans la série (personnage dont le vrai nom est curieusement «*Whitman* », nom d'un grand poète, qui a chanté New York et qui convoque une vision démocratique, et une démocratie de la vision). On se rend compte que le poème peut exister parfaitement dans cet élan qui essaie de combler un vide impossible à combler.

Classes populaires

Un autre exemple que la série *Mad Men* mérite d'être commenté, un exemple de poésie prise au sérieux et appréciée par l'industrie audiovisuelle actuelle, il s'agit d'Eileen Myles.

En effet, certains textes d'Eileen Myles ont été utilisés pour le personnage qu'elle a inspiré, joué par l'actrice, Lily Tomlin, dans le film *Grandma* de Paul Weitz (présenté au *Sundance Festival* en 2015). De même, dans la série, *Transparent*, nous retrouvons cette poésie à travers le personnage de Leslie Mackinaw, joué par l'actrice, Cherry Jones, directement inspiré aussi de la vie d'Eileen Myles. Dans le premier épisode de la série Leslie Mackinaw lit le poème «*School of Fish* » d'Eileen Myles, qui explore les thèmes de la collectivité, de l'autre, d'une sorte de nécessité ou de valeur paradoxale dans ce qui est repoussant et enfin, littéralement, de la «*vie de chien* » ; Eileen Myles est une des rares poétesses qui ait grandi dans une famille de la classe ouvrière laborieuse; le poème esquisse une toile de fond assez sombre mais il est lu devant une assistance décontractée et distraite, qui s'achève sur les mots :

¹⁸⁶ Frank O'Hara, *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).p. xiv.

[...] it is to turn the key and eventually we
go and it is very very dark
we just get used to the light
but the blues and the greys and the feelings
of lostness, it's like home, it's like family.¹⁸⁷

L'image de la clé développée dans le poème, probablement issue de «The Waste Land» de T.S. Eliot, — image résonante, que T.S. Eliot a empruntée à son tour à Dante Alighieri (l'épisode d'Ugolin dans *L'enfer*, qu'Auguste Rodin a intégré à sa sculpture, *la Porte de l'Enfer*), et peut-être à Arthur Rimbaud (« Les Étrennes Des Orphelins »), est une image qui a beaucoup inspirée le peintre Francis Bacon.¹⁸⁸

[...] *Dayadhvam* : I have heard the key
Turn in the door once only
We think of the key, each in his prison [...]

Le mot sanscrit, *Dayadhvam*, que T.S. Eliot met en rapport avec l'image de la clé signifie « avoir de l'empathie ». Cette image s'intègre parfaitement à la nuit passée à l'extérieur, comme un chien, dans le poème, et, plus généralement, évoque l'extériorité, — pour Eileen Myles, il s'agit sans doute de l'extériorité de sa différence par rapport aux autres (poétesse lesbienne newyorkaise, elle a gardé son accent des milieux populaires de Boston, par exemple). Eileen Myles a souvent eu des chiens, et sait de quoi elle parle.

Concernant l'imagination qui se projette dans l'esprit de l'autre, l'on peut évoquer l'expérience menée par Paul Auster dans son roman, *Timbuktu*, un récit raconté entièrement à l'intérieur des pensées d'un chien, Mr Bones, qui accompagne un vagabond, puis doit se débrouiller tout seul après la mort de celui-ci.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Eileen Myles, «School of Fish» in *School of Fish* (Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1997).

¹⁸⁸ T.S. Eliot, «The Waste Land», in Nina Baym, General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998). P.1392. Cf. David Sylvester Interviews with Francis Bacon (London: Thames & Hudson, 1988).

¹⁸⁹ Paul Auster, *Timbuktu* (New York: Henry Holt & Co., 1999).

Pour revenir au poème, « *School of Fish* », paradoxalement, la clé pour ouvrir le poème se trouve dans l'impulsion de passer une nuit dehors (le paradoxe d'une clé pour sortir). L'inversion de l'expression « *my eyes got used to the dark* » dans le vers, « *we just get used to the light* », évoque les poètes et artistes de New York, oiseaux de nuit (même si le poème a été écrit à San Diego, en Californie). Les deux vers à la fin, introduits par « mais », en anglais un « *but* » tout simple, retournent la situation. On se rend compte à la fin que la « *school of fish* » est une « *school of poets* », ou « *a paradise of poets* » selon l'expression de Jerome Rothenberg, une communauté de créateurs ayant des habitudes un peu similaires, mais dans un mode qui contient un sens du dérisoire, le côté visqueux des poissons. On peut penser également au poème, et au livre, de Michael Palmer, *Company of Moths*, où les papillons de nuit représentent les poètes, actifs sous la lune.

Le poisson, dont il est question aussi dans ce poème, « *School of Fish* », se déplace dans un élément déformant, l'eau ; Eileen Myles étant engagé du côté des arts visuels, l'on peut penser aux poissons rouges en tant que motif récurrent dans la peinture d'Henri Matisse, où ils symbolisent l'intériorité. On peut évoquer également un des premiers mécènes d'Henri Matisse, à savoir, la vision cubiste d'une carafe dans le texte, *Tender Buttons*, par Gertrude Stein :

[...] A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading.
[...]¹⁹⁰

Le « *single hurt color* » est presque un oxymore, et résonne avec les bleus et gris (cette nuit passée dehors) du poème d'Eileen Myles. D'ailleurs, la phrase, « *The difference is spreading* », est une manière forte élégante de dire l'inspiration cubiste du texte. « *Not unordered in not resembling* » caractérise assez bien l'art de Pablo Picasso : il existe bien une structure, mais il s'agit d'une structure inventée qui est imposée aux objets représentées, dictée par une idée

¹⁹⁰ Gertrude Stein, « A Carafe, That Is A Blind Glass » in « Objects » extrait de *Tender Buttons*, reproduit in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 1105.

de l'essence de l'objet. C'est un art résistant dans le sens de difficile. On peut dire qu'il cultive la difficulté. Une carafe est un objet ordinaire (en France), mais elle n'est pas ordinaire vue de la manière dont Gertrude Stein affirme la voir.

Quelques vers du poème, « A Poem », du livre *Not Me* d'Eileen Myles, illustre l'importance pour elle de cette idée de différence définie comme ce que le poème communique, ce qu'il invente:

[...] You're right I'm different
That may be all we invented this year [...]

Ou:

[...] It's great that we did one single thing
This year: to be different [...]

Ou encore:

[...] Wearing our difference like streamers [...]¹⁹¹

Au début de sa carrière de poète à New York, Eileen Myles a été secrétaire du poète James Schuyler, et a été proche du couple Ted Berrigan-Alice Notley, les fréquentant constamment. Elle a plusieurs « nous » dans ses poèmes : le « nous » de son couple, le « nous » qui désigne elle-même et son chien, le « nous » des poètes issus de la classe ouvrière, le « nous » des *New York Poets*, et, curieusement, le « nous » d'elle toute seule. Les poèmes d'Eileen Myles sont souvent écrits en vers courts, d'environ cinq syllabes, pour éviter, à la manière de William Carlos Williams, certains rythmes trop apprêtés ou clichés de la poésie, ce que Bob Perelman appellera « *musaque* » poétique¹⁹². Ces lignes courtes facilitent l'opération essentielle, dans

¹⁹¹ Eileen Myles, « A Poem » in *Not Me* (New York: Semiotext(e), 1991).

¹⁹² A noter que Michel Serre de l'académie française décide de franciser le mot (et marque) américaine « musac » par cette orthographe in Michel Serres, *Musique*, (Paris: Le Pommier,

cette poétique marquée par les démarches des peintres modernistes : trouver la musique de sa propre pensée dans la situation qu'on s'est fixée. D'un autre côté, c'est une forme qui se prête à la lecture publique du texte, et contient quelques affinités avec la culture populaire, de par sa tonicité et ses émotions abruptes.

L'énergie du *rock and roll*

La poétesse, plasticienne, chanteuse, Patti Smith, dans son livre autobiographique sur ses débuts artistiques (elle s'est livrée à un récit impressionnant de descriptions de la vie dure et des marginaux) à New York, *Just Kids*, se souvient d'une certaine façon que le *New York Poet* par excellence, Frank O'Hara, a marqué la ville :

Later I walked down Second Avenue, Frank O'Hara territory. Pink light washed over rows of boarded buildings. New York light, the light of the abstract expressionists. I thought Frank would have loved the color of the fading day. Had he lived, he might have written an elegy for John Coltrane like he did for Billie Holiday.¹⁹³

Il est intéressant de voir comment sous la plume de Patti Smith, venue à New York, comme Frank O'Hara (et comme le proche compagnon de Patti Smith à l'époque, le photographe, pas encore célèbre, Robert Mapplethorpe), pour fuir les contraintes d'une vie provinciale intolérante, la ville porte encore sa marque, comme elle porte la marque des peintres (ces peintres tels qu'on les voit à travers le regard du poète). La marque de Frank O'Hara est tellement forte que Patti Smith arrive à l'extrapoler : « S'il avait vécu, il aurait peut-être écrit une élégie pour John Coltrane... », le saxophoniste ténor *bebop* que Jackson Pollock écoutait en peignant. « *The Day Lady Died* » est un texte extraordinairement réussi dans la volonté de retenir puis de laisser exploser une émotion, et qui donne un nouveau souffle au genre de

2011) p.37. Pour « *poetic musac* » à écouter : Perelman, Bob, invité dans *Cross Cultural Poetics*, Episode #90, « *Ten to One*, » with host Leonard Schwartz, 2006, min 47.

¹⁹³ Patti Smith, *Just Kids* Trad. Héloïse Esquié (Paris: Denoël, 2010); en v.o. : Smith, Patti, *Just Kids* (New York: HarperCollins, 2010) p.16.

l'élégie. Patti Smith semble le tutoyer, ce Frank O'Hara, si naturellement (étonnant quand on pense qu'il est mort deux ans avant son arrivée dans la ville en 1968 et qu'elle ne l'a rencontré qu'à travers ses poèmes et sa légende).

La carrière dans le rock alternatif de Patti Smith a démarré dans le cadre des lectures publiques de ses poèmes à *Saint Mark's Church* – où elle a pris le risque de lire son texte qui commence,

Jesus died for somebody's sins
but not mine [...] ¹⁹⁴

Il convient ici de citer quelques extraits de *Just Kids*, décrivant ce moment, pour l'évocation du *St. Mark's Poetry Project* :

[...] As he had promised, Robert [Mapplethorpe] was determined to get me a reading. He spoke on my behalf to Gerard Malanga, who was scheduled to read at St. Mark's Church in February. Gerard generously agreed to let me open for him.

The Poetry Project, shepherded by Anne Waldman, was a desirable forum for even the most accomplished poets. Everyone from Robert Creeley to Allen Ginsberg to Ted Berrigan had read there. If I was ever going to perform my poems, this was the place to do it. My goal was not simply to do well, or hold my own. It was to make a mark at St. Mark's. I did it for Poetry. I did it for Rimbaud, and I did it for Gregory. I wanted to infuse the written word with the immediacy and frontal attack of rock and roll.

The reading was scheduled for February 10, 1971. Judy Linn took a photo of Gerard and me smiling in front of the Chelsea for the flyer. I researched for any auspicious signs connected to the date: Full moon. Bertolt Brecht's birthday. Both favorable. With a nod to Brecht, I decided to open the reading singing «Mack the Knife.» Lenny played along.

It was a night of nights. Gerard Malanga was a charismatic poet-performance artist and drew much of the crème of the Warhol world, everyone from Lou Reed to Rene Ricard to Brigid Berlin to Andy himself.

¹⁹⁴ Voir la référence à ce poème dans la note page 253 de Patti Smith, *Just Kids* Trad. Héloïse Esquié (Paris: Denoël, 2010).

Lenny's people came to cheer him on: Lillian Roxon, Richard and Lisa Robinson, Richard Meltzer, Roni Hoffman, Sandy Pearlman. There was a contingent from the Chelsea including Peggy, Harry, Matthew, and Sandy Daley. Poets like John Giorno, Joe Brainard, Annie Powell, and Bernadette Mayer. Todd Rundgren brought Miss Christine of the GTOs. Gregory was restlessly shifting in his aisle seat waiting to see what I'd come up with. Robert entered with David and they sat front and center. Sam hung over the balcony rail, urging me on. The atmosphere was charged. Anne Waldman introduced us. I was totally wired. I dedicated the evening to criminals from Cain to Genet. I chose poems like «Oath,» which began, «Christ died for somebody's sins / But not mine,» and took a slow turn on «Fire of Unknown Origin.» I read «The Devil Has a Hangnail» for Robert, and «Cry Me a River» for Annie. «Picture Hanging Blues,» written from the perspective of Jesse James's girlfriend, was, with its chorus, closer to a song than anything I'd written before.¹⁹⁵

Dans ce début du poème « Oath », l'on peut entendre un lointain écho du début du poème, «*Whitman In Black*», de Ted Berrigan:

For my sins I live in the city of New York
 Whitman's city lived in in Melville's senses, urban inferno.
 Where love can stay for only a minute¹⁹⁶

Dans le répertoire des poèmes de Ted Berrigan, « Whitman in Black » est important. Le lecteur doit prendre ses propres responsabilités devant une telle notion du péché où danger et stimulation sont mêlés. Après tout, « *For my sins*, » peut vouloir dire « à cause de mes péchés » ou « pour cultiver mes péchés » (un peu comme Kiki de Montparnasse interviewée par Djuna Barnes regrette la dissolution des péchés de Paris avec le temps). L'expression, « *in Melville's senses* » est une manière intéressante de rendre le passé littéraire vivant. Le mélange du cliché et du visionnaire, et du cliché du visionnaire, fonctionne si efficacement dans ce poème grâce à l'oreille de Ted Berrigan ; une mise en abîme de « *in Melville's senses* »

¹⁹⁵ *Ibid*, pp.151-153.

¹⁹⁶ Ted Berrigan, *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007).

dans un « *in Ted Berrigan's senses* » implicite. Il est tentant de voir, en outre, dans le mot « *senses* » la marque du sens français du mot, « direction ou orientation », ainsi comme une marque de mouvement, d'agitation, comme celui du narrateur de *Moby Dick* de Herman Melville, Ishmael, quitte New York au début du récit pour finir sur un baleinier au départ du Nantucket des Quakers. Josée Kamoun, la traductrice de *On the Road* de Jack Kerouac affirme que ce roman est un sorte de *Moby Dick* sans la baleine, le but de l'itinéraire n'est pas repéré aussi spécifiquement, mais les protagonistes sont bien des harponneurs, des harponneurs de l'impalpable pourrait-on dire.¹⁹⁷

L'idée que Patti Smith se faisait de sa marginalité a fini par l'orienter vers le rock and roll plutôt que rester dans le cercle (qu'elle jugeait trop fermé) du *St. Mark's Poetry Project*, comme ce passage l'explique :

Later that evening I sat on the floor of St. Mark's for the annual marathon reading. It benefited the church and went on from early afternoon to well into the night, with everyone contributing to the perpetuation of the Poetry Project. I sat through much of it sizing up the poets. I wanted to be a poet but I knew I would never fit into their incestuous community. The last thing I wanted was to negotiate the social politics of another scene¹⁹⁸

Ce témoignage souligne, presque comme un ethnologue pourrait le faire, l'existence d'un esprit de groupe, de l'intangible, et, en fin de compte, pour l'observateur, d'une impossibilité d'approche au-delà d'une limite invisible. Aujourd'hui, Patti Smith et Anne Waldman sont voisines à New York et se fréquentent et s'apprécient.

Par ailleurs, Patti Smith reste proche de l'esprit de ces *New York Poets* qu'elle a failli côtoyer de plus près, dans la mesure où elle peut s'avérer une fine critique des arts visuels, grâce en partie à sa proche collaboration avec Robert Mapplethorpe vers le début de leurs carrières respectives, et exécute des œuvre d'art plastique elle-même. Elle a su apprécier des artistes qui comptaient pour les poètes de New York de l'époque : elle a écrit et chanté un

¹⁹⁷ Josée Kamoun interviewée dans Adèle Van Reeth , Cinq lectures pour votre été (1/5)_« *Sur la route* » de Jack Kerouac de l'émission *Les Chemins de la philosophie* diffusée le 28/06/18 ; cf. Josée Kamoun, traduction de « *Sur la route* » de Jack Kerouac (Paris : NFR Gallimard, 2010).

¹⁹⁸ Patti Smith, *Just Kids* Trad. Héloïse Esquié (Paris: Denoël, 2010). P.293.

morceau qui rend hommage à un des tableaux les plus célèbres de l'expressionnisme abstrait, par Jackson Pollock : *Blue Poles*, (dans l'album *Peace and Noise*, où elle chante, également, un extrait de *Howl* d'Allen Ginsberg). Voici une partie du refrain de cette chanson :

Blue Poles infinitely winding, as I write, as I write,¹⁹⁹

Ce texte fait assez explicitement le lien entre les entrelacs de la peinture-écriture du style de Jackson Pollock et l'acte d'écrire, avec la part de difficulté et angoisse que cela suppose. Dans les meilleurs tableaux de Jackson Pollock la tension psychologique est très présente ; un artiste qui brouille plus encore les frontières entre peinture et écriture serait Cy Twombly. On peut se souvenir de l'image des branches de différents arbres qui s'entremêlent en tant que calligraphie dans le poème, « *Some Trees* » de John Ashbery, mentionné plus haut, ainsi que la peinture de Jane Freilicher pour illustrer ce poème.

On a effectivement une impression d'écriture et, pour Patti Smith, il s'agit d'écrire le récit d'une vie tragique, qui suscite du courage, à la manière du John Steinbeck de *The Grapes of Wrath*. Elle transforme cette abstraction faite de volutes et de torsades, en une histoire :

[...] We joined the long caravan
Hungry dreaming going west
Just for work just to get a job
And we never got lucky
We just forged on
And the dust the endless dust
Like a plague it covered everything [...] ²⁰⁰

Il est ici fait subtilement allusion, avec l'expression « *covered everything* », à la technique du « *all-over* » pour laquelle Jackson Pollock a été célébré par le critique Clement Greenberg

¹⁹⁹ Patti Smith et Oliver Ray, « *Blue Poles* », le septième morceau sur le disque *Peace and Noise*, (New York: Arista Records, 1997).

²⁰⁰ *Ibid*, lignes 8-14.

notamment, le reliant à la dimension tragique. Le lien, dans ce texte, entre le « *Dust Bowl* » et l'émergence difficile de la nouvelle peinture américaine est original et inspiré. En outre, son récit peut faire penser à l'histoire musicale américaine, à travers un lien avec Woody Guthrie, qui illustre et commentait le « *Dust Bowl* » des années 1930 musicalement et de façon marquante — une influence forte sur Bob Dylan et le folk rock des grandes villes. Jackson Pollock vient effectivement de loin, du Wyoming et de Los Angeles, il a traversé des épreuves avec sa famille, a traversé le continent en sens inverse, et a fini par s'imposer comme artiste de référence.

Dans le *Sonnet XLVI* de Ted Berrigan, les rues sont également marquées par Jackson Pollock :

Harum-scarum haze on the Pollock streets²⁰¹

Le mot « *haze* » évoque l'alcoolisme de Jackson Pollock et le nom de son tableau *Number 1 (Lavender Mist)* (1950). Déjà, pour Frank O'Hara, un modèle poétique crucial pour Ted Berrigan, la tragédie de Jackson Pollock est centrale et personnelle, dans « *A Step Away From Them* »:

Bunny died, then John Latouche,
Then Jackson Pollock. But is the
Earth as full as life was full, of them?²⁰²

Frank O'Hara, était un personnage marquant pour ceux qui avaient la chance de le connaître, extrêmement vivant et, dans sa poésie, concerné par le principe de vie (« *Life was full, of them* ») — son ton euphorique, dans ce passage, côtoie l'image de la mort. Une sorte de danse macabre émerge. L'euphorie reste néanmoins intacte. Bunny Lang était une artiste d'une énergie hors du commun, une proche amie de Frank O'Hara, morte à l'âge de 32 ans en 1956.

²⁰¹ Ted Berrigan, «Sonnet XLVI» in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007).

²⁰² Frank O'Hara, «A Step Away From Them» dans *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994), pp110-112.

Le nom « *Bunny* » peut évoquer les mouvements erratiques des jeunes lapins, et le nom de John Latouche, un autre proche de Frank O'Hara, l'amant du poète Kenward Elmslie, qui organisait des lectures de poètes de la *New York School*, dans son appartement chic du *upper-east side*, peut évoquer la peinture (« la touche » étant une sorte de signature stylistique dans la peinture ; c'est également un nom approprié pour un pianiste), et ainsi les connotations des noms contribuent au sens d'un destin inévitable et tragique qui émane de ces vers. C'est une poésie de la trouvaille (symbolisée en art par le célèbre taureau de Pablo Picasso fait d'un guidon et selle de vélo).

Si le lecteur peut se projeter dans une poésie qui va partout, dans tous les quartiers et même descend dans le métro, suivant son auteur, avec la « *city verse* » de Charles Reznikoff, la même chose s'applique à de nombreuses œuvres de Frank O'Hara, avec les mêmes implications démocratiques mais avec des différences formelles. Pour prendre une de ces vignettes si courtes de la suite, « *Autobiography : New York* » de Charles Reznikoff (le jeu intéressant intérieur/extérieur dans ce titre reflète un thème qui se confirme dans le poème) :

XIV

The Bridge

In a cloud bones of steel.²⁰³

Ce qui est photographique dans le sens des photos de Paul Strand, ou, avec une touche d'ironie :

XVI

A beggar stretches out his hand
to touch a fur collar, and strokes it unseen,
stealing its warmth for his finger tips.

XVII

²⁰³ Charles Reznikoff, « *Autobiography : New York* » in *Poems 1918-1975: The Complete Poems of Charles Reznikoff* (Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1977) consultable sur le site de la *Poetry Foundation*.

The elevator man, working long hours
for little—whose work is dull and trivial—
must also greet each passenger
pleasantly:
to be so heroic
he wears a uniform.

Pour Frank O'Hara l'engagement dans le mouvement de son propre corps montre que ses textes n'appartiennent pas à l'objectivisme, dans le sens d'une esthétique photographique, mais dans son « futurisme », une inscription graphique de son trajectoire, comme dans le poème « *Walking to Work* » où nous voyons un saut graphique lorsque l'auteur traverse la rue :

It's going to be the sunny side
From now
On. Get out, all of you [...] ²⁰⁴

Bien sûr, Frank O'Hara se sait dans l'ombre à plusieurs sens du terme. Avec le titre « *Walking to Work* » Frank O'Hara s'inclut dans l'activité qui l'entoure, et le lecteur entend les commentaires qui lui passent par la tête ou qui lui sortent du ventre. La versification montre la traversée de la rue (qui l'amène où il veut aller, mais ne lui permet pas d'échapper à la gêne que lui causent les autres). Il participe lui-même à la célèbre incivilité des habitants de New York qui jouent des coudes sur leurs trajets professionnels.

Dans le poème au titre étrange et merveilleux « F. (Missive & Walk) I. #53 », il faut noter les ellipses, une fois de plus, marquées typographiquement, comme dans « *Walking to Work* » ; ces ellipses qui peuvent traduire le fait de traverser des rues, les distractions qui assaillent ce regard démocratique qui se dirige dans tous les sens (en haut vers le ballon dirigeable, en bas vers le paquet de popcorn caramélisé et le cadeau-surprise, horizontalement à travers la vitre d'un bus cherchant un ami qui se cache, vers l'écran du cinéma pour voir un péplum, etc.) et, certainement, le plaisir de passer d'une réflexion à une

²⁰⁴ Frank O'Hara, « *Walking to Work* », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.57.

autre sans jamais s'embourber, de sentir la plaisante cacophonie des voix en lui, d'être en conversation avec lui-même. Les plaisirs de la vie à New York sont un niveau du texte, mais il y en a d'autres.

Travaillant au MoMA, les marquages de différents styles surréalistes (Salvador Dalí pour le lampadaire curieux, Max Ernst pour le dirigeable, Kurt Schwitters pour l'attention aux détritiques, ...) soulignent son engagement auprès de l'avant-garde visuelle. Il ne se contente pas d'aplatir les hiérarchies du regard, bien sûr, car les différences sociales apparaissent, sous couvert d'un rire grinçant, avec le souci d'être vu dans un bus, de pouvoir se payer des sous-vêtements ou d'être exclu du prestigieux *Russian Tea Room* :

I'm getting tired of not wearing underwear
and then again I like it

strolling along

feeling the wind blow softly on my genitals
though I also like them encased in something
firm, almost tight, like a projectile

At

a streetcorner I stop and a lamppost is
bending over the traffic pensively like a
praying mantis, not lighting anything,
just looking

who dropped that empty carton

of cracker jacks I wonder I find the favor
that's a good sign

it's the blue everyone

is talking about an enormous cloud which hides
the observatory blimp when you
ride on a 5th Avenue bus you hide on a 5th
Avenue bus I mean compared to you walking
don't hide there you are trying
to hide behind a fire hydrant I'm
not going to the Colisseum I'm going to
the Russian Tea Room fooled you didn't I
well it's nicer in the Park [...]²⁰⁵

205 *Ibid.*

Le poète s'insère dans la ville physique et dans sa vie des divertissements, si « *not going to the Coliseum* » est une référence spirituelle à la pièce musicale de Broadway de 1962, un grand succès, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, de Burt Shevelove et Larry Gelbart. Le « *cracker jack* » évoque les sorties populaires (baseball), mais aussi cet esthétisme de la trouvaille depuis les cubistes. Il pensait peut-être à la mante religieuse de Louis Zukofsky, exemple des exclusions, en décrivant le lampadaire curieux.²⁰⁶

Les mêmes principes, nous l'avons déjà signalé, se trouvent marqués chez l'un ou l'autre des *New York Poets*. Dans ce poème le rapport à l'attitude poétique qui permet la transformation d'une situation de pauvreté matérielle en richesse de sensations, se trouve exprimé dans « *F. (Missive & Walk) I. #53* » et également dans « *The Boiling Water* » de Kenneth Koch :

[...] Saving of money,
It's well known, can result from an aesthetic attitude, since a rock
Picked up in the street contains all the shape and hardness of the world.
One sidewalk leads everywhere. You don't have to be in Estapan [...] ²⁰⁷

Il est intéressant de comprendre les *New York Poets* ensemble, comme ils se comprenaient eux-mêmes. Le titre, « *F. (Missive & Walk) I. #53* », apparaît comme une variante de l'expression « *me, myself, and I* » (réponse clichée à la question : « avec qui es-tu ? »), et contient la marque des tableaux abstraits (#53). Une « missive » est une communication officielle venue d'en haut, ce qui fait du poème un renversement des situations marginalisées.

Le « *all-over* » de Jackson Pollock trouve peut-être son origine chez Claude Monet, dans l'expansivité des vues de son jardin à Giverny, qu'il a peint vers la fin de sa vie. Le peintre entendait les explosions de la bataille de la Marne dans le lointain, apparemment, et peignait des explosions rose-tendre de nénuphars sur de grands formats de toile. Chez Jackson Pollock,

²⁰⁶ Louis Zukofsky, « Mantis », in Charles Bernstein Editor, *Selected Poems* (Washington D.C.: The Library Of America, 2006) pp. xx-xxi.

²⁰⁷ Kenneth Koch, « The Boiling Water », in *The Collected Poems of Kenneth Koch* (New York: Knopf, 2005) 57-60.

à sa grande époque entre 1948 et 1953, on trouve une multiplicité de nœuds et de centres décentrés dans sa composition, l'effet étant de dé-hiérarchiser les expériences du moment pictural, d'exiger un regard non-hiérarchisé.

Thomas B. Hess, responsable de la peinture à MOMA dans les années 1950 a bien souligné ce lien entre le regard démocratique de Claude Monet qui a triomphé au début du vingtième siècle et l'abstraction ambitieuse des peintres américains :

[...] paintings by such artists as Pollock, Rothko, Still, Reinhardt, Tobey, and writings by such artists as Masson and Barnett Newman, have made us see in Monet's huge late pictures, and in the smaller wilder sketches he made for them, a purity of image and concept of pictorial space that we now can recognize as greatly daring poetry. One of the merits of modern abstract painting is its rediscovery of this most avant-garde old master.²⁰⁸

Dans la perspective de Monet, il est certainement pertinent de recevoir des poèmes tels que « F. (Missive & Walk) I. #53 » comme des tableaux du décentrage et des explosions des couleurs (vert, bleu, jaune, orange, bleu, et rouge, dans cet extrait de « F. (Missive & Walk) I. #53 »), même s'il ne s'agit pas encore une poésie pour le peuple.

²⁰⁸ Thomas B. Hess, « *Monet : Tithonus at Giverny* », 1956, écrit pour *Art News* à l'occasion de l'exposition Monet à la galerie Knoedler à New York, cite dans le catalogue: Laurence Bertrand Dorléac, et al. *Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet*, (Paris : Coédition Musée d'Orsay / RMN GP, 2018) p. 185.

2.0 Deuxième partie : le cercle comme forme



III. 6 : Kenneth Noland, *Beginning*.

2.1 La chose abstraite

Pour penser la poésie en termes de peinture d'avant-garde il nous faut réfléchir à la question de l'art abstrait et rappeler les controverses autour de cette peinture non-figurative, voire du courage requis pour s'exprimer sur ce mode dans la période entre les deux guerres. Dans un article paru dans *ArtNews* en 1960 , «*Jean Hélion Paints A Picture* », sur un artiste français qui, après une période d'abstraction, est retourné à la figuration, John Ashbery établit une distinction entre les compréhensions de ces deux modes, abstrait et figuratif, par la critique à Paris et à New York :

[...] Critics who dislike modern art were delighted to welcome him from behind the iron curtain of abstraction. Unaware perhaps of the peaceful coexistence between abstraction and realism practiced in New York, many were thunderstruck by the change, seeing in it a sort of medieval struggle between

opposing forces of light and darkness. [...] ²⁰⁹

Ainsi, John Ashbery postule qu'il y avait un œil plus perceptif à New York capable de voir les éléments constitutifs ou les qualités de l'abstraction dans la figuration et vice-versa, et affirme, la présentant comme une avancée, la capacité de débarrasser ces choix artistiques (entre l'abstrait et le figuratif) de toute connotation politique (l'expression « rideau de fer », qui est politique bien sûr, fait aussi référence à l'importance de l'art russe dans les mouvements d'avant-garde, suggérant que les peintures monochromes ou « *color-field* » peuvent ressembler à un rideau). Il est important que le poète reconnaisse l'intérêt des deux modes et de leur interpénétration, car la tentation est grande chez les poètes de trouver un équivalent à l'abstraction picturale dans le cadre de la poésie, peut-être par le biais des suggestions de l'ineffable dont les évocations ont toujours, de manière exaltée, fait partie du rôle du poète depuis le début de l'ère romantique.

Fréquentations

Les amitiés entre peintres et poètes sont relativement faciles à documenter ou à deviner (y compris certaines liaisons et certaines brouilles, tout ce qui concerne les rapports humains et a un impact sur la forme des créations). De même, l'enthousiasme des poètes à l'égard des audaces des peintres et des sculpteurs est évident, et va plutôt de soi. Cela est d'autant plus vrai pour *New York Poets* étant donné qu'ils ont commenté les œuvres des peintres dans des revues de critique d'art américaines importantes, comme *ArtNews* ou *Art in America* — des revues d'une excellente tenue jusqu'à nos jours. L'on peut supposer qu'ils aient choisi les artistes à critiquer, à commenter et à défendre selon leurs propres goûts et priorités, car leurs contributions étaient fort appréciées et ils disposaient d'une certaine liberté pour choisir leurs sujets. Ces revues appréciaient la contribution de ces poètes qui étaient, eux-mêmes, heureux que l'on fasse appel à eux, car leur niveau d'expression était

²⁰⁹ John Ashbery, « *Jean Hélion Paints a Picture* » in *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989) p. 60.

souvent excellent et la plupart d'entre eux avaient toujours besoin d'un peu d'argent. L'article de John Ashbery sur Jean Héliou commence par le récit de l'atelier de celui-ci :

Jean Héliou lives and paints in a large, irregularly shaped penthouse apartment near the Jardin du Luxembourg in Paris [...] Héliou [...] looks up to see the visitor emerging onto the roof and comes out to greet him and watch him look at the view, which is superb. [...] ²¹⁰

John Ashbery se révèle artistiquement et dans ses idées plus clairement dans ses chroniques sur l'art généralement que dans ses poèmes, et il est significatif qu'Antoine Cazé, dans son livre sur John Ashbery et son art poétique, s'appuie à plusieurs reprises sur *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987*.²¹¹ Dans les poèmes, nous avons souvent une écriture qui se sert de l'improvisation, qui cherche, et qui est aimanté par la nouveauté, sur laquelle on ne peut guère généraliser. Artistiquement, John Ashbery est imprévisible (lignes courte-lignes longues, formalisme-poésie en prose, référence à la musique, à l'art, à la nature, ...).

Comme il se doit, dans cette chronique, ce n'est pas un voyage dans l'intériorité étonnante ou le monde onirique du poète qui est décrit, mais un peintre (un peu en décalage par rapport à la culture artistique de son pays) dans une situation de sociabilité. Le texte de John Ashbery est décontracté, mais riche. Nous pouvons comparer cette situation à celle du poème « I Am Not A Painter » de Frank O'Hara.²¹² On a le moment d'arrivé dans l'atelier, et le peintre est curieux à propos du regard de son invité sur le panorama des toits de Paris. Cette multiplication d'apparitions implicites dans la scène (que les artistes doivent s'entraîner à saisir) est suggérée dans son originalité : le peintre apparaît au poète, qui doit le saisir pour son article ; dans un retournement, le poète et son regard apparaissent au peintre, et il compare le poète à d'autres visiteurs ; et le paysage urbain se présente aux deux hommes, mais différemment.

Nous pouvons faire une courte digression sur une situation générale que ce texte laisse entrevoir particulièrement. John Ashbery jouit d'un privilège d'être à la fois un poète et un journaliste (chroniqueur du monde des artistes contemporains comme Jean Héliou). Il peut se

²¹⁰ *Ibid*, p. 58.

²¹¹ Antoine Cazé, *John Ashbery* (Paris : Belin, 2000).

²¹² Frank O'Hara, « I Am Not A Painter », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994), p.112.

présenter chez des artistes en tant qu'artiste (ainsi une sympathie mutuelle règne), et en tant que poète (aucune trace de la tension de compétition entre deux peintres). C'est un travail un peu alimentaire pour John Ashbery. Par contre, pour le lectorat américain cet angle est passionnant sur une culture cousine mais un peu étrange. L'intérêt que le texte peut susciter le met dans la même catégorie que, par exemple, la vie parisienne dans les années 1920 vue par Djuna Barnes. Également publiés par le *New Yorker*, nous pouvons citer les chroniques de la vie anglaise 1990-1995 par Julien Barnes, ou Paris autour de l'an 2000 (quand la ville, soi-disant, « ne comptait plus ») par Adam Gopnik.²¹³

Après cette introduction en forme d'invitation au voyage pour le lecteur et qui souligne que l'artiste est quelqu'un d'attentif, John Ashbery fait état de sa conversation avec le peintre et le voit en plein travail sur son tableau (une occasion rare). Il obtient, en plus, de publier quelques extraits du journal de l'artiste pour conclure son article : nous avons droit à une plongée exceptionnelle dans l'univers de Jean Hélion, le peintre qui a produit un des tableaux plus importants sur les événements de Mai 1968 en France (*Choses Vues en Mai* , 1969, au Musée des Beaux Arts d'Orléans, 275 x 876 cm).

Barbara Guest et Frank O'Hara ont eu l'occasion de se rencontrer parce qu'ils publiaient tous les deux des articles dans *ArtNews*, et d'autres revues, et c'est grâce à cette connexion que Barbara Guest a rejoint le groupe des poètes de la *New York School*, participant à des soirées de lectures et lisant ses poèmes, au moment où le mouvement était jeune et commençait à prendre son essor. L'acuité de son regard sur l'art et son engagement à l'égard de la peinture nouvelle à New York a apporté quelque chose à l'alchimie à l'œuvre au début du mouvement. Ses rapports avec les autres sont instructifs quant à l'influence de la dimension relationnelle sur l'histoire du groupe, car elle avait été défendue par Frank O'Hara (et a été assez proche de John Ashbery et James Schuyler).

Après la mort de Frank O'Hara, Kenneth Koch souhaitait que Barbara Guest soit écartée du noyau dur des membres de la *New York School*, au point où, suite à ce changement d'ambiance, elle en est venue à vouloir changer de quartier, ce qu'elle a effectivement fait, quittant le *downtown* de Manhattan. Elle n'a pas été, non plus, incluse dans une anthologie

²¹³ Julien Barnes, *Letters from London 1990-1995* (Londres: Picador, 1995); Adam Gopnik, *Paris To the Moon* (New York: Random House, 200).

de poètes de la *New York School* parue en 1969 et rassemblée par Ron Padgett et David Shapiro. Comme par hasard, la sélection des textes a été faite sous l'influence et suivant les conseils de Kenneth Koch.²¹⁴

Pourtant, sa connaissance de la peinture à New York a fait d'elle une alliée naturelle de Frank O'Hara et de John Ashbery, même si ce dernier, habitant à Paris, n'était guère présent à New York entre 1956 et 1965. Barbara Guest a défendu Robert Goodnough, un des seuls peintres de la *New York School* qui passait sans vergogne de la peinture figurative à la peinture abstraite, s'affranchissant ainsi de certaines des catégories imposées aux artistes. À ce titre, il est d'ailleurs comparable à la poète elle-même, originale et difficile à caser dans une catégorie (est-elle une poète « surréaliste », comme elle a pu l'affirmer elle-même, ou « objectiviste », « langagiste », « gothique », « imagiste » ? Il est difficile de le dire définitivement.)

À l'instar d'Ernest Hemingway qui était impressionné par certaines peintures (signées de Paul Cézanne, Pablo Picasso, Henri Matisse, etc.) dans l'appartement de Gertrude Stein, rue Fleurus, à Paris, dans les années 1920, de nombreuses personnes ont admiré les tableaux accrochés aux murs dans l'appartement de Barbara Guest sur la cinquième avenue. Lytle Shaw, Charles North, et Kathleen Fraser parlent tous de la visite de sa collection comme un moment impressionnant.

Frank O'Hara, de son côté, défend de nombreux artistes, y compris dans ses poèmes: les poètes (« Ode: Salute to the French Negro Poets »), les peintres (« A Sonnet for Jane Freilicher »), les cinéastes (« To the Film Industry in Crisis »). Cette générosité reflète son énergie mercuriale, et son ouverture tous azimuts. Pour citer un exemple révélateur, il est intéressant de noter qu'il défend Robert Motherwell, auteur d'une abstraction puissante et variée, en le louant en tant que personnage internationaliste :

No account of the period [the 1930's artistic and political isolationism]

²¹⁴ Voir les remarques de Kathleen Fraser in Hadley Guest, «*Kathleen Fraser Interviews Hadley Guest about Barbara Guest*», Berkeley, July 17, 2007 (minute 56).

can ignore Motherwell's role as an internationalist [...].²¹⁵

Nous touchons, dans cette phrase, aux rapports quasi-pragmatiques entre peintres et poètes, car l'internationalisme, corollaire de la multi-dimensionnalité formelle du peintre, renforce les convictions d'ouverture radicale, sans entraves, que le poète veut pour son art et dans sa vie.

Dans une certaine mesure, les poèmes de la période reflètent l'amour de l'art des poètes, et les rapports amicaux et professionnels entre peintres et poètes.

Un peintre qui a beaucoup impressionné les poètes (et ses propres collègues bien sûr), Willem de Kooning, est, comme Robert Goodnough et Barbara Guest, difficile à catégoriser. Sa série de tableaux la plus connue, « *Women* », peut s'interpréter comme étant fermement dans le camp de l'abstraction²¹⁶ : une sorte de nervosité dans l'approche picturale traduit, dans ces tableaux, une émotion que l'on pourrait presque qualifier de peur de la part de l'artiste (une horreur sacrée) face aux femmes des rues des grandes villes. Libres et chargées d'énergie, elles ont été comme les villes elles-mêmes, un phénomène haut en couleurs et potentiellement déstabilisant ; elles ont provoqué chez lui un débordement qu'il s'évertue à représenter.

En communiquant dans ses peintures un parfum de danger, il prend *de facto* la défense de l'art abstrait : une exploration et une représentation d'énergie pure, impalpable mais néanmoins réelle. Le peintre célèbre « l'abstrait » dans tous les sens du terme : il déconstruit, d'une part, une image pour nous amener à nous concentrer sur le jeu d'éléments formels des couleurs et de la composition. D'autre part, il décrit quelque chose d'impalpable et qui ne peut pas être capturé par la photographie ; ce que l'on pourrait appeler « le mouvement ». L'on pourrait dire qu'à ce niveau, ce que Gilles Deleuze dit en parlant de l'artiste anglais, Francis Bacon, s'applique tout à fait à Willem de Kooning :

²¹⁵ Frank O'Hara, « *Introduction* », in *Robert Motherwell with selections from the artist's writings* (New York: The Museum of Modern Art, 1965).

²¹⁶ Cf. Antonio Saura, *Klee, Point Final*, trad. Marcel Cohen (Paris: L'Échoppe, 1999), p.7, où celui-ci regroupe comme "artistes à tendance polymorphe", donc qui navigue avec aisance entre l'abstraction et la figuration: Pablo Picasso, Joan Miró, Jea Dubuffet, et Willem de Kooning.

En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces.²¹⁷

En même temps, dans ces tableaux, ce sont des femmes réelles, reconnaissables comme telles bien que déstructurées, avec leurs talons hauts, parfois des sous-vêtements à dentelles, et des bouches à la Marilyn Monroe (découpées des revues), avant que cette dernière ne serve de motif à Andy Warhol, qui a exploré, à travers son image, la transformation des vedettes en produits de consommation (utilisant un même motif pour communiquer une idée différente).

Un article de John Ashbery sur Willem de Kooning, et son exploration de la lithographie en tant que médium, reflète la fréquentation de l'homme lui-même : dans son article, en mentionnant l'accent néerlandais du peintre, le poète montre qu'il a entendu cet accent si particulier, peut-être au *Cedar Tavern*, l'endroit où les peintres se rencontraient et où on les entendait discuter et se disputer autour de la création nouvelle, ou peut-être à un vernissage. Il était au courant des distorsions de la langue anglaise par cet immigré clandestin arrivé en 1926, et s'émerveillait de ses expressions qui ont charmé et instruit tout un milieu d'artistes et poètes.

Le terme, par exemple, « *no-style position* », inventé par Willem de Kooning pour parler de sa propre approche, était inoubliable dans son expression particulière, et surtout énoncé avec son accent néerlandais : le sens du « *no-style position* » est clair, il s'agissait encore d'une affirmation de la nécessité pour les artistes de fuir les clichés, de ne pas se répéter. La nécessité aussi de ne pas s'imiter soi-même (le modèle pour le « *no-style position* » étant sans doute, rétrospectivement, Pablo Picasso, capable de changer de style plusieurs fois à l'intérieur d'un même tableau, et, dans certains cas, sans lever la brosse de la toile). Il est ici question de dissoudre l'ego également, en refusant de se scléroser dans un style définitif.

Concernant la réticence de Willem de Kooning à réaliser des œuvres graphiques, alors

²¹⁷ Giles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris, Editions du Seuil (coll « L'ordre philosophique »), 1981, p.57.

qu'on le poussait à le faire pour améliorer la diffusion de son œuvre, John Ashbery parle de ce peintre dans des termes qui rappellent le poète lui-même :

[...] For years de Kooning had rejected similar proposals from graphic studios and, knowing him as an artist for whom the notion of 'finishing' a work is somehow irrelevant, one can understand his refusal. [...] ²¹⁸

Tout à fait similairement, les poèmes de John Ashbery n'ont pas pour visée une résolution qui *finirait* un sujet. Chez John Ashbery, l'on trouve un aspect fuyant dans l'essence des choses. Pour insister sur l'analogie avec la peinture, j'aimerais signaler que l'aspect insaisissable et ambigu est ce que l'on voit en grand chez Willem de Kooning par exemple lorsque, dans la série *Women*, il donne l'impression que la tête bouge ou que les dents mordent ; la vision d'une figure en mouvement est un effet optique que l'on retrouve chez John Ashbery et qu'il a réalisée de plusieurs manières, mais surtout dans ce qu'il a appelé lui-même un effet de polyphonie, la multiplication des voix).

En effet, il est facile de trouver cette esthétique du *non-conclusive* dans des extraits de John Ashbery : comme dans la phrase qui termine le poème, « *A Sedentary Existence* », L'*excipit* du poème est peut-être un hommage au film « *Go, Go, Go !* » de Marie Menken, film qui documente la ville de New York en accéléré, et sur lequel nous reviendrons. et commence et termine avec des bateaux qui arrivent et partent à vive allure. Voici comment John Ashbery clôt le poème :

[...] It left on a speeding ship. ²¹⁹

²¹⁸ John Ashbery, «Willem de Kooning», dans *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989) p.182.

²¹⁹ John Ashbery, «A Sedentary Existence», in *Hotel Lautréamont*, (New York Alfred Knopf, 1992), repris dans Elizabeth Schmidt, selected and edited by, *Poems of New York* (New York: Everyman's Press, 2002) p.133.

Nous reviendrons sur le pronom « *it* » à tendance flottante, mais dans ce poème, le « *it* » du dernier vers peut renvoyer à « aujourd'hui », « la vérité », ou « l'existence sédentaire », toutes notions plutôt abstraites. Dans ce poème, le lecteur peut méditer sur ce paradoxe d'une existence à la fois sédentaire, telle qu'elle est annoncée dans le titre, et extraordinairement agitée (l'agitation de l'espace mental) et retrouver la sensation de l'immersion du regard dans un tableau issu de « *l'action painting* » new-yorkaise de l'époque. Le principe de composition de base des poèmes de John Ashbery est « l'extension », et les résolutions, quand elles apparaissent dans ses textes, sont toujours provisoires. Le principe explicite de ce poème, cette « *existence sédentaire* », est comme une toile blanche, un contenant à remplir.

Dans ce poème, nous pouvons constater l'équivalent littéraire de la « *no-style position* » de Willem de Kooning (résolument anti-bourgeois dans sa tonalité). Il est conventionnel en poésie de finir en concluant (le sonnet shakespearien introduit une tension, puis la résout). John Ashbery, comme Willem de Kooning, préfère le non-résolu, tous deux sont attirés dans la direction de leur angoisse. Dans le poème, « A Sedentary Existence », l'esthétique de la non-conclusion s'exprime dans une utilisation multiple, presque systématique, des enjambements :

[...] Because we can't do it now. Yet this space
between me and what I had to say
is inspiring. There's a freshness
to the air; [...] ²²⁰

Le rejet qui isole l'expression, « *Yet this space* », en particulier, développe cette attention aux surfaces vides (tout en suggérant les panneaux publicitaires en train d'être installés dans le paysage urbain que le poème décrit également). L'étrangeté du gallicisme « *fresh ... air* » crée un effet de contre-rejet. Un peu plus loin dans le même article sur Willem de Kooning cité ci-dessus, John Ashbery précise,

²²⁰ *Ibid.*

[...] the mystique of craftsmanship and the almost guildlike reverence for fine printing that prevail in the better [printing] studios are also alien to de Kooning's rugged spontaneity²²¹

L'expression « *rugged spontaneity* » est calquée sur celle du « *rugged individualism* » célébré dans les discours nationalistes, et anti-socialistes, aux Etats-Unis, et sur lequel il est pertinent de produire un écart, même si Willem de Kooning a toujours aimé le côté débrouillard des Américains. C'est une expression qui évoque les improvisations du Jazz et c'est un bon terme pour ce que Willem de Kooning était dans sa vie et dans son art.

Dans son article, John Ashbery souligne une attitude qui tend à transcender les contraintes dans l'utilisation de la lithographie par Willem de Kooning, une attitude qui a une analogie dans l'utilisation des « *sestinas* », par John Ashbery, avec toutes les contraintes que cela impose (une schéma stricte de mots à répéter dans chaque strophe), comme dans le poème, « *The Painter* », qui, dans une mise en abyme de sa forme, met en scène un peintre qui ne veut pas se plier aux contraintes des formes attendues :

So there was never any paint on his canvas

Until the people who lived in the buildings
Put him to work: «Try using the brush ...»²²²

Le peintre dans ce poème du premier livre de John Ashbery, *Some Trees*, serait un peintre dont l'idée de faire un tableau de style abstrait ne figure pas, malheureusement, au répertoire des possibilités et doit donc laisser la toile blanche, non-peinte, comme dans la nouvelle, *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* d'Honoré de Balzac, où la peinture extraordinaire d'une beauté absolue s'avère être une toile blanche. Dans des termes littéraires, keatsiens, on dirait que ce peintre manque de « *negative capability* ». La forme de la *sestina* renforce cette impression de

²²¹ John Ashbery, «Willem de Kooning», in *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989) p.182.

²²² John Ashbery, «The Painter», in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985), pp.20-21.

quelqu'un qui tourne en rond, à qui les moyens résoudre son problème manquent.

Une figure emblématique et une voix inspirante, il n'est pas étonnant de voir une référence à Willem de Kooning, au milieu du poème ambitieux (plus de 500 lignes) de Frank O'Hara, « Second Avenue », car on peut imaginer les « *Women* » de Willem de Kooning en train d'arpenter cette avenue de *Lower Manhattan* connues pour ses prostituées :

The silence that lasted for a quarter of a century. All
the babies were born blue. They called him « Al » and « Horseballs »
in kindergarten, he had an autocratic strawface like a dark
in a de Kooning where the torrent has subsided at the very center
of classicism, it can be many whirlpools in a gun battle
or each individual pang in the « last mile » of electrodes, so
totally unlike xmas tree ornaments that you wonder, uhmmm ?
What the bourgeoisie is thinking off. Trench coat. Broken strap.²²³

A priori, la référence à Willem de Kooning est faite en passant pour traduire une tonalité dans un long poème assez radical qui accumule les impressions visuelles et les anecdotes personnelles, en évoquant (« *a dark in de Kooning* ») la façon dont le peintre crée un effet de clair-obscur uniquement par des contrastes de taches de peinture féroce-ment colorés. Cependant, le passage tout entier fonctionne selon le principe de variété des « écritures » dans les compositions expansives de Willem de Kooning (« *born blue* », « *the torrent has subsided* », « *many whirlpools* », « *a gun battle* », « *electrodes* », « *xmas tree ornaments* », ...). L'expression,

[...] the torrent has subsided at the very center

of classicism [...] ²²⁴

²²³ Frank O'Hara, « Second Avenue » in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).

²²⁴ *Ibid.*

traduit une remarque qui a souvent été soulignée par la critique : on a le sens, en regardant les tableaux de Willem de Kooning et ce, malgré son engagement en faveur de quelque chose de nouveau en peinture, l'« *action painting* », que l'auteur du tableau connaît bien l'art classique — et, effectivement, celui-ci pouvait passer des heures au *Metropolitan Museum* de New York abîmé dans la contemplation d'un détail dans un tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres, par exemple, avant d'en parler à ses amis peintres. L'évocation de la bourgeoisie dans ce poème reflète sans doute le côté audacieux de la peinture de Willem de Kooning (et fait penser à Jean-Auguste-Dominique Ingres justement, peintre par excellence de la bourgeoisie). L'expression « *to think off* » (au lieu de « *to think of* ») est inconnue dans la langue et évoque une dévalorisation de la sensibilité et, à ce titre, est une critique de cette bourgeoisie.

L'expression, « *to think off* », a pu apparaître par accident (une faute de frappe) et puis avoir été confirmée par le poète (une technique utilisée par Hart Crane). Alternativement, « *to think off* » peut se calquer sur « *to take off* », enlever des vêtements. Les décorations de Noël, les « *xmas-tree ornaments* », évoqués par un jeu de couleurs, font apparaître le motif de la « bourgeoisie » dans le *stream-of-consciousness* joycien du poème ; puis, par contraste, son opposé, l'ambiance des films noirs (le « *trench coat* », d'un détectif privé, et le « *broken strap* » du porte-jarretelle de la femme fatale, intéressante dans le contexte des « *Women* » de Willem de Kooning). Il est typique des stratégies de la *peinture-dans-les-poèmes* que tout le passage traite de Willem de Kooning principalement et est animé par sa présence, mais son nom ne surgit qu'au milieu du passage, comme si Frank O'Hara parlait de Willem de Kooning avant de décider de l'admettre explicitement ou même de s'en rendre compte.

Un exemple de la manière dont les motifs circulent entre les poètes, en l'occurrence l'ambiance des romans de gare pour évoquer le paysage urbain (« *Trench coat. Broken strap* ») nous est fourni par Ted Berrigan, poète admiratif de Frank O'Hara, dans son poème sur New York, « *Whitman in Black* » :

Here the detective and the small-time criminal are one

& tho the cases get solved the machine continues to run²²⁵

Le rime de « *one* » et « *run* » est bien assortie à cette évocation de la culture populaire, même si les vers comportent un nombre de syllabes (treize puis quinze) peu respectueux de la métrique classique. Ted Berrigan utilise les clichés pour contribuer à une ambiance plus large.

L'engouement pour Willem de Kooning chez les poètes de la première génération de la *New York School* s'est transmis aux poètes de la deuxième génération, comme en témoignent les vers d'Alice Notley, dans le poème de 1973, l'année de la mort de Pablo Picasso, « Your Dailiness, » :

comfortably, as comfortable as this year for Picasso
they were both in their nineties, I go to the museum
to pay homage to the Picasso's (Chicago) and for the
first time, in a year of trying, I miraculously really
see EXCAVATION by de Kooning
bypass the Picasso, some angel's around, is it Picasso ?
Once I dreamed him exactly, corporeally, but young
(from photos) in a house of ghosts «What nonsense !»²²⁶

Que le mot «*see*» soit en italiques indique un effort pour déchiffrer une peinture difficile d'accès par son originalité, et une motivation pour pénétrer l'univers d'une certaine peinture pour comprendre quelque chose qui pourra s'avérer utile aux poètes (pour suivre les traces de Frank O'Hara); elle a le courage de reconnaître qu'il lui faut un certain délai pour y parvenir ; enfin, elle souligne comment la vision de l'œuvre peut subvenir d'un seul coup, comme une sorte de synthèse. Le nom «*de Kooning*» est engoncé au milieu de la strophe, entouré des références à Pablo Picasso, un artiste qui venait de mourir, qui est difficile à «voir» de la même

²²⁵ Ted Berrigan, « Whitman in Black » in Schmidt, Elizabeth, selected and edited by, *Poems of New York* (New York: Everyman's Press, 2002), p.160.

²²⁶ Alice Notley, «Your Dailiness» in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006) p.21.

façon que le tableau, «*Excavation*», de Willem de Kooning peut l'être, à savoir, au-delà de le percevoir, de le comprendre. Il y a bien sûr beaucoup de l'esprit de Pablo Picasso dans les créations de Willem de Kooning. Dans la perception d'Alice Notley, le tableau est en mouvement ; il dépasse (physiquement) les tableaux de Pablo Picasso. L'évocation des fantômes (du grand-père de la poète et de Pablo Picasso) qui éclaire le regard sur l'abstraction du tableau et, finalement, son sens, est appropriée car le tableau en question révèle l'information occultée. Les couches de l'excavation dans le tableau, «*Excavation*», permettent un processus d'exploration du refoulé (au sens freudien). L'intérêt porté aux fantômes et à l'invisible est une préoccupation typique chez Alice Notley. Dans ce cas, la voix de la raison intervient pour critiquer la logique du rêve : «*What nonsense!* » ; on croirait Willem de Kooning parlant de sa conception matérialiste du tableau. C'est un exemple clair de la multiplication des voix.

Comment les poèmes échouent

Dans quelle mesure ces poètes veulent et peuvent composer des poèmes comme on compose des tableaux, et avec quel succès vu l'impossibilité radicale de l'entreprise, est une question délicate, voire fuyante, et l'observateur en retirera inévitablement des conclusions variables. Il n'est jamais acquis d'avance que le lecteur verra l'intention et le résultat. A un certain niveau, l'échec est plus ou moins garanti, car ce sont des médias différents, où les rapports sont des rapports d'analogie et non pas d'identité. Cette situation de barrière infranchissable entre la peinture et la poésie constitue une exacerbation de la motivation des poètes. Ils veulent tenter quand même de franchir les obstacles formels.

Le sentiment de désespoir que l'amour de l'art peut déclencher chez un poète apporte une dimension dramatique heureusement salutaire au poème. Il s'agit d'un drame qui se joue en sourdine plutôt que d'un mélodrame, mais qui se situe parfois à la lisière des deux. Un moment de kitsch dans un poème peut générer un effet de contraste ou de mise en valeur d'autres éléments nécessaires pour refléter l'esprit global du texte, et, ce qui ne gâche rien, peut servir la cause de l'humour.

On ne juge ni un poème, ni un tableau en comptant les points, et de mauvaises

stratégies peuvent parfois donner des bons résultats, comme quand John Ashbery réintroduit des rimes, une touche de kitsch, dans son poème « *A Worldly Country* » :

Not the smoothness, not the insane clocks on the square,
the scent of manure in the municipal parterre,
not the fabrics, the sullen mockery of Tweety Bird,
not the fresh troops that needed freshening up. If it occurred
in real time, it was OK, and if it was time in a novel
that was OK too. From palace and hovel
the great parade flooded avenue and byway
and turnip fields became just another highway. ²²⁷

Les rimes et rythmes, assez enfantins, cachent presque les allusions aux crises géopolitiques, financières, écologiques, et citoyennes. La critique sociale est brillante. Même le côté chanson populaire des rimes, le côté comptine à la « *Mother Goose* » constitue une critique des discours publics pendant des années George W. Bush. C'est un texte très visuel qui évoque les dessins animés : la référence à *Tweety Bird* (« Titi », en France), personnage insouciant mais (apparemment) vulnérable des *Looney Tunes* créé par Bob Clampett et Fritz Freleng en 1942 et les « insane clocks » qui font penser à Walt Disney et également à Elizabeth Bishop.

Le poème-catalogue d'Alice Notley, « The Ten Best Issues of Comic Books », joue avec les notions de kitsch (« 3. *Phoenix : The Untold Story* ») et de mélodrame (« 2. *Defenders* »), ainsi qu'avec le concept de qualité par le comptage (« 1. *X-Men #141 & #142* »). La bande dessinée, qui est la forme artistique célébrée dans le poème, évoque le degré zéro du mariage entre l'art et la littérature. Cependant, l'on voit bien que ce texte parle surtout d'Alice Notley elle-même, veuve depuis peu, et de ses deux enfants préadolescents : il trace une frontière élégante entre drame et mélodrame. Lisant cette liste, le lecteur se trouve projeté dans la vie quotidienne d'une famille qui lutte :

1.X-Men #141 & 142

2.Defenders #125

²²⁷ John Ashbery, «A Worldly Country», in *A Worldly Country* (New York: Harper Collins, 2007) p.1.

3.Phenix : The Untold Story

4.What if ... ? #31

5.New Mutants #2 [...] ²²⁸

Certains peintres peuvent eux-mêmes se montrer rétifs à l'idée d'un poème-peinture : quand Gertrude Stein parlait à Pablo Picasso de sa volonté de pratiquer une écriture « cubiste », il lui a répondu qu'il n'y croyait pas, le cubisme étant un style des arts plastiques et rien d'autre. N'en déplaise à ce grand peintre, les mots sont des éléments quasi-plastiques pour des écrivains : certains, les onomatopées, évoquent directement des sons et, à travers le sens, convoquent des images visuelles assez automatiquement (ici aussi, des effets inévitablement variables selon le lecteur, mais il y a fort à parier qu'un lecteur habitué aux musées *verra* l'image dans un texte plus naturellement). Les mots peuvent avoir leurs couleurs : comme pour Marcel Proust, qui affirmait que le nom de ses personnages, les « de Guermantes », était associé chez lui à une couleur. Le mot « Guermantes » pour lui est teinté d'orange. Une coloration qui se manifesterait particulièrement dans les noms propres serait un principe à considérer en lisant Frank O'Hara où les noms propres sont si pléthoriques, et employés en pleine conscience de leurs effets musicaux.

De plus, à propos de la position « plasticienne » des poètes, il faut évoquer une dimension et un constat qui font penser directement à la poétique de Gertrude Stein. La manipulation artificielle des mots, l'aspect emphatiquement artificiel de cette manipulation dans un poème, évoque l'artiste plasticien qui manipule ses matériaux : les couleurs, les textures, etc. Les mots existent sûrement dans un espace entre-deux : ce sont des objets du monde physique et pas des objets dont la présence matérielle est particulièrement prononcée. Le mot a une dimension incantatoire.

²²⁸ Alice Notley, « The Ten Best Issues of Comic Books », *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006) p.148.

Gertrude Stein est arrivée à un résultat de « poésie cubiste » assez convaincant avec ses « *Portraits* » ou dans « *Tender Buttons* ». Dans ses textes, le lecteur peut percevoir la manipulation des mots comme s'il s'agissait d'objets concrets, dans des jeux sculpturaux et prismatiques. Les premiers tableaux cubistes que Pablo Picasso a réalisés en travaillant côte-à-côte avec Georges Braque dans la période qui a précédé la Première Guerre Mondiale interrogent le fait artistique et les différents médias (musique, poésie, sculpture, etc.) Comment ne pas vouloir, si l'on écrit et si l'on aime le cubisme (ce qui était le cas de Gertrude Stein), en faire de même en poésie et jeter la confusion dans les catégories ? Bien sûr, ce style cubiste était nouveau, c'est qui faisait, en partie, son attrait.

Dans *Tender Buttons*, écrit également au cours de la période précédant la première guerre mondiale, l'écriture s'amuse à faire exister simultanément une trame narrative, assez privée, peut-être — mais pas forcément —, banale, et une surface de mots (en tant que manifestations graphiques et sonores). Surtout si le lecteur décide de lire le texte comme s'ils s'agissait d'une peinture ; dès lors, sa dimension plastique apparaît. Il est certain qu'une connaissance des stratégies picturale du cubisme sert de clé herméneutique pour entrer dans le texte d'une manière privilégiée. Cette surface de mots est là, au premier plan : elle constitue le devant de la scène. Ainsi, on assiste à un jeu de proximité et de distance comme dans un tableau représentant un paysage.

Il est utile de remarquer que certains des objets qui servent de prétextes à de petits textes dans *Tender Buttons* sont du côté « yin » de la dichotomie zen (yin et de yang étant, respectivement, les principes masculins et féminins structurant l'univers dans cette philosophie), ce sont des objets « féminins », en creux, des contenant : « A Carafe », « A Box », « A Red Hat », « Shoes », « A Shawl », « Book », etc. « A Purse », nous fournit un exemple d'un tel texte-réceptacle qui mérite notre attention :

A purse was not green, it was not straw color, it was hardly seen and it had a use a long use and the chain, the chain was never missing, it was not misplaced, it showed that it was open, that is all it showed.²²⁹

²²⁹ Gertrude Stein, « A Purse » in « *From Tender Buttons* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1110.

L'évocation de la couleur verte, parce qu'il s'agit d'une couleur, est immédiatement évocatrice d'un tableau. Le verbe « *to show* » nous oriente aussi dans cette direction. En effet, l'on peut recevoir les deux premières constatations du texte sur le mode pictural : ce réceptacle, « *a purse* », n'est pas dans la verdure, ni dans la paille car il est au premier plan. Il n'est pas positionné au hasard mais artistiquement, faisant partie d'un enchaînement (« *the chain was never missing* »): ce porte-monnaie constitue la partie du tableau mise en valeur par le reste.

Comme dans un tableau cubiste, il s'agit aussi d'une sculpture : le regard tourne autour de ce porte-monnaie pour vérifier la position des chaînes. La répétition du mot « *it* » crée un effet de regards successifs comme autour d'une sculpture ou dans une image cinématographique, créant également un rythme comme dans la musique. La rime de « *green* » et « *seen* », et la répétition allitérative de « *chain* » et « *show* », fonctionnent comme des échos et relèvent donc de la musicalité.

Dans « *A Purse* », l'expression, « *the chain was never missing* », évoque inévitablement le pastiche de Gertrude Stein écrit par Ernest Hemingway vers 1926, « *Portrait of a Lady* » (un titre éminemment jamesien — Henry — et on connaît l'influence de ce dernier sur Gertrude Stein), qui s'achève sur deux lignes en forme d'épigramme :

[...] Gertrude Stein was never crazy
Gertrude Stein was very lazy.²³⁰

En effet, dans ce poème en prose, « *A Purse* », sous une désinvolture de surface (la folie apparente) nous pouvons deviner la pensée rationnelle (l'enchaînement). Le texte semble un peu décousu mais insiste sur le fait qu'il est au contraire physiquement et visuellement structuré. Ce n'est pas sans espièglerie de la part de l'auteur : elle nous pousse à ne voir que la folie mais dans une tonalité affirmative et chargée d'autorité.

Comme dans le cubisme des débuts, dans « *A Purse* », les moyens de représentation

²³⁰ Ernest Hemingway, « *Portrait of a Lady* », dans *88 Poems*, ed. Nicholas Gerogiannis (NY: Harcourt; London: Brucoli, 1979) p.90.

constituent des sujets à part entière. La trame narrative, point d'ancrage essentiel en termes de lisibilité, rôde également autour du sujet comme le regard du spectateur: aurait-on laissé l'objet chez quelqu'un expressément comme prétexte pour revenir, ou était-ce un acte manqué, exprimant un désir enfui ? Est-ce que le corps a parlé à travers l'objet, son emplacement ?

L'objet, « *A Purse* », le porte-monnaie ouvert, est un vrai objet palpable, avec ses textures, comme les bouteilles, les pipes, les journaux, les instruments de musique, et les cartes à jouer typiques des tableaux cubistes du début du mouvement. Le titre, « *A Purse* », évoque en même temps un geste de la bouche : une moue. Ce texte contient surtout, un discours sur l'art et, particulièrement, un discours qui ne saurait être renié par aucun avant-gardiste : « *it showed that it was open* », autrement dit, le texte invite à la spéculation. Le ton est hautain : il peut s'agir d'un manifeste. L'ouverture est montrée ; le reste est caché.

Pour mentionner une autre connotation : l'ouverture de la bourse, ou du porte-monnaie, correspond à un déploiement de la richesse, voire de la générosité. Gertrude Stein est célèbre pour son mécénat et son salon littéraire ainsi que pour ses conseils aux autres artistes. Ses objets deviennent ainsi des emblèmes de son intelligence généreuse.

Les derniers mots d'un autre extrait de *Tender Buttons*, « *Book* », sont, également méta-poétiques, car le livre est vu comme étant « presque » quelque chose, un objet indéterminé, qui sera complété par le lecteur :

and nearly that nearly that let.²³¹

Ce « *nearly* » laisse entrevoir le désespoir qui pourrait saisir un lecteur émotionnellement impliqué dans l'objet-livre (encore plus aujourd'hui, maintenant que nous avons des livres électroniques, dématérialisés). Il est important de voir que chez Gertrude Stein la charge émotionnelle, charge toujours potentielle et fragile, est présentée comme habillée de

²³¹ Gertrude Stein « *From Tender Buttons* », dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1115.

l'ordinaire : c'est le sens de l'expression que l'on trouve la fin de « A Purse » :

that is all it showed.²³²

Il s'agit, si l'on devait le traduire en langage gestuel, d'un haussement d'épaules.

Le poème de John Ashbery, « Paradoxes and Oxymorons » semble se glisser dans le sillage de ce que Gertrude Stein fait dans *Tender Buttons* notamment avec le recours à la répétition du mot « *it* » que nous avons signalée concernant « A Purse ». En revanche, l'objet, qui peut fonctionner comme réceptacle est explicitement, dans le texte de John Ashbery, l'objet littéraire plutôt comme le « *book* » de Gertrude Stein :

This poem is concerned with language on a very plain level.
Look at it talking to you. You look out a window
Or pretend to fidget. You have it but you don't have it.
You miss it, it misses you. You miss each other [...] ²³³

Cette première strophe semble même contenir un clin d'œil en direction de «*Miss Stein*» dont la maison d'édition (qu'elle a fondé pour publier ses propres œuvres) s'appelait *The Plain Edition*. Le vers quatre opère, à la manière de Gertrude Stein, une permutation qui prend en compte l'idiome française (« il me manque ») qui, au grand dam des apprenants de la langue, fonctionne comme l'idiome anglais inversé. Comme Gertrude Stein, John Ashbery aime les gallicismes. Le fait de tourner des phrases dans tous les sens est une technique qui incarne, au sens fort, le langage : une façon de parler des mots comme des objets physiques consiste à

²³² *Ibid.*

²³³ John Ashbery, «Paradoxes and Oxymorons» dans *Shadow Train* (New York: Penguin Books, 1980).

évoquer le « langage à un niveau très basique » (« *on a plain level* » et non pas « *on a level plain* »). S'il voulait insister plus, il aurait pu ajouter le mot « physique » au mot « basique ».

La dimension humoristique se déploie également avec le titre : les « paradoxes » ne sont guère des concepts basiques, mais sophistiqués (le fait de souligner un paradoxe apporte souvent une sorte de note d'humour). Néanmoins, l'oxymore est la version physique d'un paradoxe : en effet, c'est ce qui peut donner corps à un paradoxe. L'expression, « *look at it talking to you* » joue à confondre l'auditif et le visuel. Comme « *A Purse* », ce texte est ouvert : il interroge plus qu'il ne répond.

Ce texte donne une bonne occasion d'examiner ce que l'on pourrait appeler des stratégies d'évitement, assez caractéristiques, chez John Ashbery (« *You look out the window / Or pretend to fidget* »). Pour parler d'un sujet, paradoxalement, il faut éviter d'en parler. Comme pour le peintre qui change la perspective, ou qui oublie le sujet pour mieux le retrouver (pour se concentrer sur la lumière comme Claude Monet ou sur l'énergie comme Willem de Kooning). Il y a des sujets, comme « le paradoxe », que l'on ne peut pas traiter de manière frontale, à moins qu'on ne le veuille pas (ainsi, dans ce texte, on « fait semblant » de s'agiter, autrement dit, il s'agit bien d'une *stratégie* de composition).

Le tableau, *Broadway Boogie Woogie* de Piet Mondrian, montre l'énergie et la liesse de la fin de la guerre, à travers la métaphore du jazz populaire, dans le titre et à travers le rythme des formes géométriques colorées. Cette image d'un moment d'histoire fonctionne mieux qu'une photographie, et sollicite l'imaginaire du spectateur directement. Ainsi, l'évitement du sujet chez John Ashbery est nécessaire pour faire apparaître correctement le sujet.

Stratégies venues de la peinture

Dans la peinture abstraite américaine des années 1950, avec ses stratégies dérivées du cubisme, de l'art concret, et de l'art surréaliste (le « *all-over* », le « *shaped canvas* », le « *painterly abstraction* », le « *color field* », le « *hard-edge* », etc.), le regard commence à vagabonder, à suivre un peintre dans les méandres de ses découvertes, à dialoguer avec sa vie

intérieure. C'est déjà de la peinture poétique ; et, il est capital de souligner que c'est de la peinture *regardée par des poètes*.

Le corps est engagé : l'on parcourt les trois mètres de toile de droite à gauche ou de gauche à droite ; l'on recule et l'on s'approche.

Frank O'Hara est le modèle absolu du poète qui regarde la peinture passionnément, et dont certains titres sonnent comme des titres de tableaux : « *Interior (with Jane)* », où le peintre, amie des *New York Poets*, Jane Freilicher, apparaît en petits morceaux, en voici un extrait :

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

a can of coffee, a 35 c ear
ring, a handful of hair, what [...] ²³⁴

Dans ce court extrait, il est facile de penser à un tableau cubiste, ou à Gertrude Stein, puisque l'on voit la construction : un texte qui correspond à la manière de s'exprimer de Jane Freilicher (« *really stupid things* »), une nature morte mais liée à sa vie de peintre (on mélange les pigments dans le « *can of coffee* », la boîte de café), sa façon de s'apprêter simplement (« *a 35 c[ent] ear/ring* ») et des références anatomiques (« *ear* », « *hand...* », et « *hair* »). Certains éléments font la navette entre deux valeurs ; l'enjambement brusque entre « *ear* » et « *ring* » opère la multiplication des sens dans un esprit conscient du style de Pablo Picasso vers 1913 : la même chose peut jouer plusieurs rôles.

Marjorie Perloff, dans son introduction de l'édition de 1997 de *Frank O'Hara Poet Among Painters*, parle du tableau de Jasper Johns, *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara (1961)*. Dans sa conception, ce tableau permet le jeu entre avant-plan et arrière-plan, jeu que

²³⁴ Frank O'Hara, « *Interior (with Jane)* », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 21 (lignes 5-8).

l'on trouve dans la prose poétique de Gertrude Stein. Peindre un tableau qui récite un poème est ironique comme jeu rhétorique pour un peintre comme Jasper Johns, car le tableau reste tableau justement ; c'est comme si le tableau faisait semblant d'être un tableau.

Marjorie Perloff prétend que Jasper Johns n'est pas aussi « *camp* » que Frank O'Hara, mais dans ce cas précis, avec cette ironie formelle, il ne fait aucun doute qu'il est bien aussi « *camp* » qu'on peut l'être. Dans les années 1960 la culture d'avant-garde avait engrangé suffisamment de remises en cause du tableau, que ce jeu devenait possible. A l'extrême limite, la forme « normale » d'un tableau pour un peintre avant-gardiste devient un « *ready-made* » à la manière de Marcel Duchamp. Bien sûr, l'inspiration pour le tableau, *In Memory of My Feelings – Frank O'Hara (1961)*, est explicitement Frank O'Hara et son poème, mais parler de Frank O'Hara, c'est parler d'un écrivain et critique d'art dévoué à ce que Harold Rosenberg a appelé « la tradition du nouveau ».

L'idée de la présence vivante de l'artiste dans l'œuvre est mise en pratique par Jasper Johns grâce à l'utilisation d'un crâne en guise de pinceau pour exécuter une partie du tableau. Ainsi, le tableau actualise une véritable tragédie de la situation de l'artiste. Comme dans le poème de John Ashbery cité plus haut (ou dans le titre d'un célèbre roman de critique sociale d'Ernest Hemingway, *To Have and Have Not*) :

[...] You have it but you don't have it. ²³⁵

L'aspect « *ready-made* » du tableau en question, là où le tableau « fait semblant d'être un tableau », apparaît dans le détournement de deux ustensiles de table, une cuillère et une fourchette, suspendus et en accouplement (il s'agit de vrais objets ordinaires, une cuillère et une fourchette, accrochés par un fil de fer en haut du tableau). L'arrière-plan, pour lors, est figuré par la toile peinte : c'est un décor (théâtral), et un paysage urbain, dominé par un camaïeu de gris. Ce sont bien l'espace physique (le *ready-made*) et l'espace mental (le paysage urbain) qui constituent les deux plans de cette œuvre.

Nous avons évoqué le peintre, Jasper Johns, qui apparaît dans les poèmes de Frank

²³⁵ *Ibid.*

O'Hara sous le sobriquet « *Jap* », un surnom qui rappelle le goût des avant-gardes françaises du tournant du vingtième siècle pour l'art japonais, de même qu'une certaine connaissance de la philosophie zen dans l'entourage de John Cage (John Ashbery, lui, porte le sobriquet d'« *Ashes* » dans la poésie de Frank O'Hara, ce qui évoque une certaine mélancolie) ; or « *Jap* » a été un témoin essentiel des interrogations sur l'ouverture aux discours du visuel dans la poésie, et a travaillé sur l'ambiguïté-même du terme « abstrait ». Il a absorbé les discours picturaux de ses précurseurs, car il est un peu plus jeune que Jackson Pollock, Willem de Kooning, et leur génération. Le travail au pinceau (et au crâne) est un écho de l'utilisation d'outils non-conventionnels par Willem de Kooning – comme si le style de cet artiste pouvait être transformé en *ready-made*. La division du tableau fait penser aux fenêtres guillotine de New York, dont la symbolique à multiples facettes, chez Marcel Duchamp, a déjà été commentée.

Jasper Johns vivait avec Robert Rauschenberg à New York à la fin des années 1950, et les deux gagnaient leur vie en réalisant des vitrines pour les grands magasins à New York — une expérience cruciale sur le chemin du pop art. Les deux ont rencontré Marcel Duchamp et eu des conversations avec lui. Robert Rauschenberg, à son tour, a collaboré au théâtre ainsi qu'à la danse et à la musique contemporaines (il a commencé ces collaborations lorsqu'il se trouvait à *Black Mountain College* avec le chorégraphe, Merce Cunningham, et le musicien, John Cage). Quand on demandait à Robert Rauschenberg le statut de son œuvre « *Erased De Kooning* », un tableau qui ne porte que les marques de l'effacement d'une œuvre que Willem de Kooning a donné à Robert Rauschenberg pour qu'il l'efface, il a dit qu'il ne s'agissait pas d'une critique de l'expressionnisme abstrait, comme certains l'avait affirmé, ou, en tout cas, suggéré, mais que c'était de la « poésie » :

You see it's a very complicated story and I don't think most people would think this way so it's hard for them to think of that or [they interpret it] just as a pure act of destruction : vandalism is the other alternative [What it is really...] It's poetry.²³⁶

²³⁶ Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning*, video disponible sur youtube ([www.youtube.com / watch?v=tpCWh3IFtDQ](http://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ)).

Selon la critique d'art, Rosalind Krauss, « quelque chose change dans l'art avec les œuvres de Jasper Johns et Robert Rauschenberg ».²³⁷ Pour bien sentir l'apport crucial de Jasper Johns, prenons par exemple la nouvelle affirmation du regard mobile induit par la composition « *all-over* » des grandes toiles de Jackson Pollock. Jasper Johns peint une série de tableaux autour du motif de la cible (« *Target With Four Faces* », 1955). Nous l'avons dit : l'ironie du sujet, la cible, est intense et essentielle, car la cible est le symbole-même du regard concentré sur un point (et ainsi, par association, de la pensée unique, du poncif, et du pré-jugement). Pour Jaspers Johns autant que pour Robert Rauschenberg, il s'agit de privilégier l'ouverture de l'œuvre et la mobilité du regard au titre de la dimension morale de l'œuvre, et il s'agit d'un défi, ce que Jasper Johns exprime en disant, en 1959 :

At every point in nature there is something to see. My work contains similar possibilities for the changing focus of the eye.²³⁸

Or, une cible, en tant que motif d'une série de peintures, n'est guère plus utilisable que la célèbre pipe peinte par René Magritte dans *La Trahison des Images* pour fumer. Le spectateur est obligé de remettre en question ses habitudes de consommation des images avec ces méta-images de Jasper Johns. Les quatre visages du « *Target With Four Faces* » peuvent nous rappeler les diverses interprétations d'un seul tableau. Il utilise la peinture à la cire d'abeille qui donne un aspect charnel à l'œuvre, ce qui questionne, une fois de plus, cette idée de cible (associée à des calculs faits la tête froide). La peinture à la cire n'était pas courante en dehors des peintures de décoration à l'époque, alors le choix de ce matériau est symbolique. Il affirme une position qui peut rappeler, étant donné les postures ontologiques de Jasper Johns, le motif de la cire d'abeille dans les *Méditations Philosophiques* de René Descartes où ce

²³⁷ Rosalind Krauss citée in Michael Wood «In Our Own Time», animé par Michael Wood dans la série documentaire BBC *Art of the Western World* Producteur: WNET/New York. 1989, minute 26.

²³⁸ Jasper Johns, « Statement (1959) » in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p.375.

matériau symbolise la transformation de la matière en esprit.

Dans tous les cas, les complications que Jasper Johns introduit poussent le *motif* de la cible vers *l'idée* de la cible, comme chez René Magritte qui est constamment en train de découdre les motifs qu'il introduit dans ses tableaux. Un autre exemple, chez René Magritte, nous est fourni par le tableau qu'il a intitulé « *Golconda* », titre qui signifie le rêve d'un ailleurs extraordinaire, et qui montre des hommes ordinaires, dans les habits de l'homme bureaucratique moderne, qui tombent comme des gouttes de pluie. Ainsi, l'ordinaire et l'extraordinaire apparaissent comme interchangeables, et comme des notions instables et communicantes.

Il est intéressant de mettre en regard les cibles de Jasper Johns et celles des compositions abstraites contemporaines en forme de cercles concentriques, parfois appelées « cibles », de Kenneth Noland, réalisées entre 1958 et 1964, dans la période proche des cibles de Jasper Johns. La confrontation est intéressante car nous sommes en présence d'une autre acception de l'abstraction à partir du même motif : il s'agit d'utiliser les moyens du peintre, forme, couleur, taille, pour composer musicalement (Kenneth Noland suit ainsi Vassily Kandinsky). Voici l'abstraction redéfinie comme dématérialisation.

Jasper Johns souhaite complexifier le motif, pour se rapprocher de l'impur qui est, à ses yeux, une réflexion sur la vie telle qu'elle est réellement vécue. Nous trouvons chez lui le chaos du rire. Kenneth Noland, de son côté, souhaite révéler l'expressivité des matériaux en réduisant et en purifiant. Il est intéressant que dans une interview avec Diane Waldman en 1977, Kenneth Noland parle de son idéal d'élégance ou de grâce, en mentionnant Ernest Hemingway :

Thin it, use it in the same way as dye. Thinness reveals color. There are two things that go on in art. There's getting to the essential material, and also a design that's inherent in the use of the material, and also an essential level of expressiveness, a precise way of saying something rather than a complicated way. Hemingway said about writing that a writer who has to go on and on and on and on about something wasn't

sure about what he was writing about.²³⁹

Dans les termes du quatrième vers du poème «In Memory of My Feelings»:

My quietness has a number of naked selves...²⁴⁰

les cercles de Kenneth Noland seraient du côté du silence (« *My quietness* »), et Jasper Johns du côté de la multiplicité des expériences (« *a number of naked selves* »).

A force de côtoyer les peintres, les préoccupations et les innovations qui se transmettaient de peintre à peintre se mettent à se transmettre de peintre à poète, puis de poète à poète. L'on peut parler d'osmose, et également d'« école » au sens propre. Certaines traces de la pratique et du style pictural doivent trouver des échos dans les écrits des poètes habitués des vernissages, des discussions de comptoir et des visites d'ateliers.

Si l'on part à la recherche d'une technique poétique à comparer à ce regard utilement déstabilisé (utilement du point de vue esthétique) que l'on peut éprouver devant le « *all-over* » de Jackson Pollock, et sur lequel Jasper Johns tient un discours complexe et paradoxal, l'on est amené à s'intéresser à l'utilisation du pronom, « *it* », chez John Ashbery. Ce pronom, dans certains poèmes, glisse d'une utilisation ou d'une référence à une autre. Comme tous les pronoms chez John Ashbery, il est difficile à cerner : il force le lecteur à déterminer la trajectoire du discours.

Ainsi l'utilisation de ce pronom, pour créer une occasion de réfléchir aux aspects abstraits d'une situation, redéfinit le rapport au lecteur. Celui-ci doit projeter ses propres notions dans la situation créée par le poème, et être conscient de ses propres actes de projection, les interroger. Pour revenir à Jasper Johns, l'on peut dire qu'une cible est une

²³⁹ Kenneth Noland, « *Color, Format, and Abstract Art : Interview by Diane Waldman (1977)* », dans Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p. 120.

²⁴⁰ Frank O'Hara, «In Memory of My Feelings», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994), pp.105-110.

abstraction qui ne prédétermine pas quel objet il faudra cibler. On peut même prendre comme objectif (cible) de ne pas cibler un objet en particulier, ce qui serait faire, en un sens, de l'abstrait.

L'époque héroïque de l'abstraction américaine (les années 1950) et sa répétition sur le mode de l'ironie (les années 1960) avaient déjà laissé leur marque quand, en 1970, dans son livre *Three Poems* (un titre en écho avec *Three Lives* de Gertrude Stein), John Ashbery a commencé le poème « The New Spirit », de la manière suivante :

I thought that if I could put it all down, that would be one way.
And next the thought came to me that to leave all out, would be
another, and truer, way.

clean-washed sea
The flowers were.
These are examples of leaving out. But, forget as we will,
something soon comes to stand in their place. Not the truth,
perhaps, but—you yourself It is you who made this, therefore you are
true. But the truth has passed on

to divide all.²⁴¹

La première phrase utilise le pronom « *it* » pour poser la question esthétique pour un écrivain : faut-il essayer de tout inclure comme un Marcel Proust (avec la curieuse ambiguïté de l'expression « *put it all down* » qui veut dire « tout noter » mais frôle l'idée de « tout laisser tomber »), ou faut-il faire disparaître comme Raymond Carver le fera plus tard (son premier livre est publié en 1976), ou comme William Carlos Williams (les deux lignes qui suivent évoquent son poème « *Flowers by the Sea* »). L'ellipse va jusqu'à retirer le « *it* » de l'expression, « *leaving it out* », qui devient simplement, « *leaving out* ». L'idée qui suit :

²⁴¹ John Ashbery, «The New Spirit», in *Three Poems* (New York: Viking Press, 1972).

[...] It is you who made this [...] »²⁴²

parle de la réception de l'œuvre et de la responsabilité du lecteur, mais le « *you* » peut désigner l'auteur également. En isolant la ligne :

to divide all. ,²⁴³

il ramène la forme qui caricature le haïku japonais par sa brièveté, tout en présentant la réflexion méta-poétique sur le poète divisé et le public divisé.

L'œuvre de John Ashbery abonde en exemples de ce processus où tout devient réflexion sur l'art et ses capacités dans le monde moderne à travers le « *it* » poétique. Ceci est vrai de beaucoup de ses poèmes, surtout à partir des années 1970. Un exemple réside dans le poème, « The Thief of Poetry », dans *Houseboat Days*, qui présente une forme originale de vers très courts — entre un et six mots (rappelant William Carlos Williams ou Eileen Myles). Ces vers donnent l'impression d'avoir été tronqués ou, vu le titre, volés. Ainsi, le poète commence, sur le plan formel, par créer un hors-champ, un invisible qui trouble, ou même domine le visible. Dès les six premières strophes le lecteur ressent un manque, discours haché, fragmentaire :

To you
my friend who
was in this

street once
were on it
getting

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

in with it
getting on with it
though

only passing by
a smell of hamburgers
that day

an old mattress
and a box spring
as it

darkened
filling the empty
rumble [...] ²⁴⁴

Comme dans le cas de Gertrude Stein, le poète nous fait prendre conscience que des expressions toutes simples et quotidiennes peuvent devenir étranges quand on commence à les tordre un peu. Le passage du singulier « *was* » au pluriel « *were* » nous fait déjà passer du singulier « *my friend* » au « *you* » ambigu puisqu'il peut être singulier ou pluriel en anglais (même s'il n'y a pas de virgule entre « *to you* » et « *my friend* », il ne s'agit pas forcément des mêmes personnes, et, qui plus est, le lecteur n'est pas forcément son ami). Bien sûr, ce « *you* » peut aussi être le « *you* » d'Ezra Pound ou d'Ernest Hemingway (ou de l'oralité informelle tout simplement) qui veut dire « je ». Jusque-là, dans ce texte, personne n'a volé la poésie, mais on a perturbé la grammaire, peut-être retiré des mots — une démarche plutôt favorable à la poésie, mais qui peut heurter. Comme chez Gertrude Stein, on voit le processus de la manipulation à l'œuvre. Le vol du mot « *we* » peut avoir eu lieu avant « *were* » mais, une fois

²⁴⁴ John Ashbery, «The Thief of Poetry», in *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1997), p.54.

de plus, on ne peut rien dire de définitif.

Puis viennent les « *it* ». Le premier dans l'expression idiomatique « *were on it* », qui veut dire que l'on se préoccupe d'une situation ou que l'on est sur la piste, poursuivant l'enquête. Il existe, cependant une autre interprétation selon laquelle on se trouve littéralement dans la rue : « *it* » peut désigner cette rue. D'ailleurs (l'on peut en dire autant des fenêtres), « la rue » est un motif fréquemment utilisée par les *New York Poets*. « *Second Avenue* », cité ci-dessus, est, par exemple un poème ambitieux de Frank O'Hara qui se passe dans cette rue — la deuxième avenue de New York — mais, en fait, le concept-même des « *Lunch Poems* » de Frank O'Hara est lié à l'action de quitter le bureau pour se rendre dans la rue. Dans « *The Thief of Poetry* », le lecteur ne dispose d'aucune précision qui puisse le renseigner sur la rue dont il peut s'agir. Enfin, c'est peut-être le lecteur qui se trouve dans la rue (on n'en est pas sûr, mais la situation poétique actualise toute possibilité).

C'est peut-être la poésie elle-même qui est une voleuse qui nous prive de nos certitudes. Un autre sens du mot « *of* » dans le titre, serait la poésie sous son aspect louche et voleur — ou le plagiat, sur lequel nous reviendrons à partir d'une remarque de Ted Berrigan. Ce dernier, plus que d'autres, a produit une poésie extraordinaire faite d'emprunts (l'on pourrait dire de vols).

Ensuite, nous rencontrons deux nouvelles expressions : « *getting in with it* » et/ou « *getting on with it* ». « *Getting in with it* » peut signifier « s'acclimater » ou, pour paraphraser plus littéralement, nous pourrions dire: cette rue nous amène à l'intérieur de la zone que nous souhaitons atteindre. Par ailleurs, l'on pourrait interpréter « *getting in* » comme étant « se faire accepter par le groupe ou l'institution ».

« *Getting on with it* », expression qui fait penser au parler britannique, aux Anglais, et peut-être à leurs enquêteurs inventés, par exemple, par Agatha Christie ou Arthur Conan Doyle, peut signaler la poursuite de l'enquête. « *To get on with* » signifie également « bien s'entendre avec quelqu'un », ce qui ramène le lecteur à cet ami du début, et au « *we* » peut-être manquant.

Il n'est pas impossible de penser que le lecteur soit en train de s'habituer à « *it* » ; qu'il se résigne à ne rien savoir de définitif sur ce point, pour en explorer d'autres aspects, un peu comme on s'habitue à la rhétorique particulière d'un tableau peint par un des grands maîtres

de l'abstrait (la musicalité du geste et d'autres singularités, comme la plasticité des lignes courtes, deviennent une sorte de langage). Le peintre abstrait a souvent commencé par représenter un motif réel, qu'il a volé ensuite, comme les sardines qui ont disparu du tableau du peintre Michael Goldberg si la production du tableau s'est bien déroulée telle qu'elle est racontée dans le poème, « Why I Am Not A Painter » de Frank O'Hara. Au début de ce poème on voit le mot « sardines » dans le tableau et après quelques itérations (visites du poète chez l'artiste), le mot a disparu de la toile.

Dans les strophes quatre et cinq, les objets qui surgissent au cours de l'enquête, « *hamburgers* », « *an old mattress* », and « *box spring* » ressemblent aux objets de Gertrude Stein dans « Tender Buttons ». Le hamburger apparaît également dans le poème, « The Day Lady Died », de Frank O'Hara.

Gertrude Stein, selon Marjorie Perloff, sera toujours sujette à controverses.²⁴⁵ Elle est coupable d'avoir tué la poésie pour certains, de l'avoir volée pour d'autres et, pour ses admirateurs d'avoir ouvert le textuel vers de nouvelles possibilités. John Ashbery fait partie de ceux qui voient un potentiel de développement pour la poésie dans les textes poétiques de Gertrude Stein.

Le « *box spring* » de John Ashbery peut faire penser au « *wheel/barrow* » de William Carlos Williams, les mots « *box* » et « *wheel* » pourrait être indépendants mais deviennent des sortes de préfixes. Ainsi, peut-on voir là un jeu intéressant entre le complémentaire (syntagmatique) et le composant indépendant.

Par ailleurs, le matelas est la synecdoque classique des activités sexuelles dans les chambres à coucher, un symbole qui a été exploité avec une efficacité redoutable par certains plasticiens, de Jean-Honoré Fragonard et Eugène Delacroix à Robert Rauschenberg et Tracy Emin.²⁴⁶

²⁴⁵ Cf. Perloff, Marjorie, « Program Three: Conversation with Charles Bernstein », in *Close Listening: Reading and conversation at Art International Radio*, Clocktower Studio, New York, November 11, 2009, minute 9.

²⁴⁶ Jean-Honoré Fragonard, *Le Vérou*, 1777, huile sur toile, 73x93 cm., Musée du Louvre ; Eugène Delacroix, *Le lit défait*, avant 1864, aquarelle, 18,5 x 29,9 cm., Musée du Louvre ; Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955. Huile et crayon sur oreiller, édredon, et draps sur un support

Enfin le « *it* » de l'expression « *it darkened* » est un « *it* » un peu invisible (comme « *il* » dans la forme impersonnelle « *il pleut* »), mais l'on peut imaginer un objet concret, la rue par exemple, qui s'assombrit.

Le titre, « *The Thief of Poetry* » nous invite à transformer notre regard sur un texte, et de le laisser se promener d'une chose à une autre: le lecteur devient enquêteur. Le lecteur qui mène une investigation est une idée qui se trouve exprimée succinctement dans le poème de Wallace Stevens, « *The Emperor of Ice-Cream* », dans une forme grammaticale assez emphatique, en l'occurrence la forme optative :

Let the lamp affix its beam.²⁴⁷

Le poète appelle à une sorte de réveil de la lucidité ; dans ce cas, face à un mort, qui plus est, un mort qui avait des secrets cachés dans un tiroir dépourvu de poignées. Apparemment, ce regard clair n'est pas à exclusif de la poésie mais complémentaire.

La vision du lecteur qui doit se transformer en enquêteur devant les ellipses du poème présente une analogie avec une peinture qui exige une nouvelle façon pour le spectateur de se positionner devant l'œuvre, ou se déplacer devant. Que cette analogie soit consciente est tout à fait plausible dans le cas de John Ashbery. Les réactions individuelles devant les œuvres plastiques l'intéressent en tant que critique d'art. Il avait une expérience directe non seulement de leurs œuvres mais également de leurs discours : son amitié avec Jane Freilicher était solide et de longue date. Quand il écrit sur Jean Hélion, il raconte comment celui-ci doit retrouver sa solitude à un moment donné :

Now he felt that the painting had reached a crucial stage ('There is a
moment when the painting stops being a project and becomes what is

en bois, 191.1 x 80 x 20.3 cm, MoMA ; et Tracy Emin, *My Bed*, 1998 Un lit et des objets d'une chambre à couché dans un sale état, Saatchi Gallery, Londres.

²⁴⁷ Wallace Stevens, « *The Emperor of Ice-Cream* » in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1167 .

happening') and asked to work on it in private for a few days.²⁴⁸

L'attirance du peintre pour les moments de solitude et le besoin qu'il en a sont un argument en faveur des ellipses dans l'œuvre. Mark Rothko conçoit ses œuvres composées de grands rectangles comme des espaces privés ; l'on pourrait dire la même chose des œuvres au blanc de Robert Ryman.

Dans « The Thief of Poetry », l'expression

Filling the empty

Rumble,²⁴⁹

joue avec la notion du vide d'une manière qui fait penser à l'art abstrait (dont Jackson Pollock tente, entre autres intentions, de créer une apothéose dans ses grands « *drip paintings* »), ce « sentiment d'absence » dont Kazimir Malévitch parlait à propos de son « Carré Noir sur Fond Blanc ».

Le voleur de la poésie en question, ce « gentleman cambrioleur » (qui d'autre volerait de la poésie sinon un gentleman ?), est le poète lui-même, et le crime est commis par le truchement de ce « *it* » de la discrétion, ou peut-être ce cache-sexe.

Qu'est-ce qui peut survivre au rapt de la poésie dont parle le titre ? Le moderniste dirait : une nouvelle poésie. Au vingtième siècle la musique a été redéfinie, tout simplement, comme le son (d'Igor Stravinsky à John Cage), la danse est devenue le mouvement (d'Isadora Duncan à Martha Graham)... et la poésie est devenue le mot. N'importe quel mot a sa place dans la poésie.

« *Rumble* » est un mot qui peut évoquer une révolution ou, plus généralement, l'école de poésie urbaine tout entière depuis Charles Baudelaire ; ce « rumble », c'est le son que font les camions qui remontent la Deuxième Avenue, si l'on pense au poème « February » de James

²⁴⁸ John Ashbery, «Jean Hélion Paints a Picture», in *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989) p.62.

²⁴⁹ *Ibid.*

Schuyler, et aux vers :

A gray hush
in which the boxy trucks roll up Second Avenue
into the sky. They're just
going over the hill. ²⁵⁰

« February » est un poème chargé d'atmosphère qui évoque, d'une main légère, de nombreux thèmes qu'il est tentant de passer au crible. Déjà, le jeu entre le plein et le vide rappelle un jeu similaire dans l'extrait de « The Thief Of Poetry » de John Ashbery. Le mouvement ascendant, un peu surnaturel, de « *roll up [...] into the sky* », qui est immédiatement corrigé par la remarque prosaïque de « *They're just going up over the hill* » génère un contraste qui fait penser à l'esprit de John Ashbery, à son alchimie du verbe.

Lors d'une allocution prononcée afin d'introduire une séance lecture de poèmes de James Schuyler à l'occasion d'une des rares prestations publiques de dernier au Dia Art Foundation, en 1988, John Ashbery a insisté sur leur amitié et leur proximité en matière de style et de sensibilité :

[...] I've known Mr. Schuyler for so long that it is difficult to remember a time when I was writing and wasn't his friend. We collaborated over a period of many years on a novel called *A Nest Of Ninnies* and today there are many lines in it that we cannot be sure which one of us wrote. That's rather fun in a way and it's nice to have a writer to whom one feels so close personally and esthetically that asking advice from him is only a step removed from consulting one's self. ²⁵¹

L'idée de se consulter soi-même est au cœur de la poétique de John Ashbery qui consulte régulièrement ses « avis intérieurs cachés ». Un portrait de lui exécuté par la peintre Stéphanie Rose tente de traduire cette consultation de soi-même : elle a peint un compartiment au milieu d'un portrait assez classique du poète. Ce compartiment dans des tonalités dominantes de bleu et de violet est là pour signifier ces excursions vers les paysages

²⁵⁰ James Schuyler, « February », in *Collected Poems* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993) lignes 21-24.

²⁵¹ James Schuyler, « Introduction par John Ashbery » in « *Reading at the Dia Art Foundation, New York, on November 15, 1988, introduced by John Ashbery* », sur *PennSound*, minute 4.

intérieurs.²⁵²

Notons aussi que la mention de la deuxième avenue à New York, dans le poème « February » fait penser à Frank O'Hara qui a écrit un poème en longs vers de dix à vingt syllabes qui s'intitule « Second Avenue » et qui, dans un passage du poème, dépeint cette rue de New York comme un bateau ivre :

I suffer accelerations that are vicarious and serene,
Just as the lances of an army advance above the heat of the soldiery,
So does my I tremble before getting-out-of-bedness [...] ²⁵³

L'armée représente les new-yorkais pressés ; les accélérations placent les voitures dans le paysage ; l'adjectif, « *getting-out-of-bedness* », nous plonge directement, et avec humour, dans l'esprit de la ville. Le film silencieux de la cinéaste Marie Menken, « *Go ! Go ! Go !* », (1962),²⁵⁴ qui fait défiler la ville et ses rituels, ainsi que les étapes de la vie de ses habitants, en accéléré, est un autre document traduisant l'esprit de la ville dans ses mouvements. L'accélééré de ce film muet introduit quelque chose de comique, mais l'autre niveau de lecture qui s'impose est nettement plus mélancolique : des étapes de la vie passent à grande vitesse. Finalement, la ville se moque de ses habitants qui s'activent comme de beaux diables, des pauvres diables ; la ville dégonfle leurs prétentions, arrachant leur masque aux plus fiers.

Ted Berrigan a repris ce motif géographique de Frank O'Hara, la deuxième avenue, plus tard, dans le poème, « Space », (dans son propre système symbolique, il a pu expliquer que le chiffre deux de la deuxième avenue prend place dans le poème parce que cette avenue fait inévitablement penser aux rencontres de deux personnes²⁵⁵). Ainsi, chez Ted Berrigan, la deuxième avenue reprend sa fonction de décor pour la comédie humaine qui met en scène la vie des habitants de *Lower Manhattan*, y compris les artistes. Le titre « Space » se moque de

²⁵² Stéphanie Rose, « *Portrait of John Ashbery* », *Albany Institute of History and Art*, 1997.

²⁵³ Frank O'Hara, « Second Avenue », *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.58.

²⁵⁴ Mary Menken, *Go! Go! Go!*, 1962, web : <https://www.youtube.com/watch?v=s3PvFohW>.

²⁵⁵ Ted Berrigan, « Space » lu et commenté in « *Reading at Bard College, December 15, 1982* », minute 45.

l'obsession nationale de la conquête spatiale, comme le fait son autre titre, « Red Shift », une référence au jargon des astrophysiciens.

Dans « February » James Schuyler évoque la vue depuis un appartement sur le bâtiment des Nations Unis, nouvellement construit à l'époque, vue qu'il a pu connaître à l'occasion d'une visite à l'appartement de Frank O'Hara.

« February », de James Schuyler, est un poème aux rythmes méditatifs qui s'achève sur une série de « *it is* » qui rappellent les « *it* » de John Ashbery, et qui s'accumulent pour renforcer le sens de la scène décrite :

It's getting grayer and gold and chilly.
Two dog-size lions face each other
at the corners of a roof.
It's the yellow dust inside the tulips.
It's the shape of a tulip.
It's the water in the drinking glass the tulips are in.
It's a day like any other.²⁵⁶

Les tulipes qui ont été disposées au hasard dans un verre destiné à des boissons et non pas dans un vase, suggèrent une vie d'impulsions spontanées et de surprises amicales. Le pronom « *it* » possède sa propre variété de possibles. Pour le premier « *it* », l'on est renseigné sur le temps qu'il fait : c'est le « *it* » impersonnel. Puis, il s'agit d'indiquer comment la totalité de cette scène est reflétée dans chaque détail. Il fait cela pour insister sur le fait que le poète, comme le peintre, remarque des détails dans son champ de vision et les replace dans une image d'ensemble, une totalité. L'effet de cet ensemble est d'animer ce qui, à première vue, n'était guère prometteur : une journée grise de février en ville. Ce n'est pas un hasard si la peintre Jane Freilicher, une amie proche des poètes de la *New York School*, s'est spécialisée dans la composition de cette sorte de tableau, à la fois simple et animé, représentant des bouquets de fleurs au premier plan, puis les impressions de la ville (ou parfois la campagne) à l'arrière-plan.

²⁵⁶ James Schuyler, « February » in *Collected Poems* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993) lignes 38-44.

Le pronom « *it* » est à la fois « l'art » (sans dire le mot « art »), la situation de l'artiste, ce que l'on veut faire de son œuvre et, généralement, tout ce qui ne peut pas être saisi par voie directe. Le recours à « *it* » est nécessaire pour ce qui est sublimement vaste ou petit ; pour cette raison, James Schuyler parle de la poussière jaune à l'intérieur de la tulipe (nous touchons ici au quasi microscopique), et d'une journée (notion qui englobe le monde entier, ou l'univers, dans un certain laps de temps).

Il faut noter le contraste avec le célèbre « *most amazing/day* » d'E.E. Cummings, dans la phrase de James Schuyler : « *a day like any other* ». Passer de l'un à l'autre équivaut à un passage de l'expansivité à l'intériorité. E.E. Cummings, ambulancier pendant la première guerre mondiale, était un poète de New York qui, comme James Schuyler, n'a guère eu d'autre activité que la poésie.

Sans référence précise

L'idée de « l'entreprise artistique » colle au pronom « *it* » dès le premier vers de « Self-Portrait in a Convex Mirror » de John Ashbery :

As Parmigianino did it, [...] ²⁵⁷

Ce poème parle d'un autoportrait, et le texte devient une sorte d'autoportrait de l'écrivain, du poète. Le sujet, avec son effet de mise en abîme, est parfait pour parler de l'intériorité et, de plus, de l'intériorité visible en surface. Ce à quoi renvoie « *it* » dans ce poème est assez explicitement « le tableau », « l'art », ou « l'âme », et tout cela peut donner lieu à méditations mélancoliques, comme dans le passage qui suit :

Pope Clement and his court were 'stupefied'
By it, according to Vasari, and promised a commission

²⁵⁷ John Ashbery, « Self-Portrait in a Convex Mirror », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2668-79, ligne 1.

That never materialized. Le soul has to stay where it is,
 Even though restless, hearing raindrops at the pane,
 The sighing of autumn leaves thrashed by the wind.
 Longing to be free, outside, but it must stay
 Posing in this place. It must move
 As little as possible. This is what the portrait says.
 But there is in that gaze a combination
 Of tenderness, amusement and regret, so powerful
 In it's restraint that one cannot look for long.
 The secret is too plain. The pity of it smarts,
 Makes hot tears spurt: that a soul is not a soul,
 Has no secret, is small, and it fits
 Its hollow perfectly: its room, our moment of attention²⁵⁸

Le premier «*it*» de ce passage se réfère au tableau du titre, cet autoportrait si particulier du Parmesan, mais il peut désigner la performance que représente le tableau. Qu'est-ce qu'un tableau, finalement ?

L'accomplissement du peintre, « its room », sera défini par la capacité d'un spectateur de le recevoir. Le succès ou l'échec de l'œuvre est déterminé par notre « moment of attention ». La tendance à la mélancolie de John Ashbery transparaît clairement dans ce passage.

Le peintre, Philip Guston, qui avait choqué beaucoup de ses amis expressionnistes abstraits lorsqu'il s'était remis à faire des tableaux figuratifs en 1967, a bien souligné l'aspect indéfinissable d'un tableau, dans un texte de 1978, « *Philip Guston Talking* » :

In a recent article which contrasts the work of a color-field painter with mine, the painter is quoted as saying 'A painting is made with colored paint on a surface and what you see is what you see.' This popular and melancholy cliché is so remote from my own concern. In my experience a painting is not made with colors and paint at all. I don't know what a painting is; who knows what sets off the desire to paint? It might be things, thoughts, a memory, sensations, which have nothing to do directly with painting itself. They can come from anything and anywhere, a trifle, some detail observed, wondered about and, naturally from the previous painting. The painting is not on the surface, but on a plane which is imagined. It moves in a mind. It is not there physically at all. It is an illusion, a piece of magic, so what you see is not what you see. I suppose the same thing was true in the Renaissance. There is Leonardo's famous statement that painting is a thing of the mind. I think that's right. I think that the idea of the pleasure of the eye is not merely limited, it isn't even possible.

²⁵⁸ *Ibid.*

Everything means something. [...] .²⁵⁹

Le lecteur sent l'agacement mutuel entre la tribu des peintres abstraits et celle des peintres figuratifs qui était encore assez intense à New York dans les années 1970, malgré ce que John Ashbery a dit à propos de Jean Hélion. Philip Guston fait presque exprès de mal prendre l'adage, '*what you see is what you see*' (que l'on attribue, en général, au père de « l'art minimal », Frank Stella) — car l'esprit bien préparé peut faire ce qu'il veut avec ce qu'il voit, et l'idée selon laquelle « *everything means something* » n'est pas exclue.

En revanche, Philip Guston affirme, marchant dans les traces des peintres de la Renaissance, que c'est dans la dimension intellectuelle de la peinture et dans son côté indéfinissable que réside la noblesse de l'entreprise. La question du statut du peintre était importante pour Léonard de Vinci. Le jeu du miroir convexe, par exemple le concept du tableau du Parmesan que John Ashbery a choisi pour objet dans son poème, trouble les certitudes de la vision à l'état brut, et renvoie ainsi vers la contemplation. Les lignes de fuite dans ce tableau sont vraiment fuyantes par distorsion. Malheureusement pour Le Parmesan, les mécènes sont fuyants également, comme John Ashbery le souligne avec humour,

[...] promised a commission

That never materialized [...] ²⁶⁰

La matérialité d'un tableau est fragile, tangente et, pour Philip Guston, peut-être inexistante. John Ashbery a expliqué à plusieurs reprises, que, ne pouvant plus éviter de gagner sa vie en enseignant la poésie à l'université, il a accepté le poste, mais a été bombardé de questions pour définir la poésie. Il raconte qu'il n'avait jamais réfléchi à la question. Il est difficile de prendre cette remarque au sérieux, tant une œuvre comme « Self-Portrait in a Convex Mirror » est une réflexion sur l'art, y compris l'art du poème, mais l'on peut supposer qu'il s'agit d'une question qu'il n'a jamais été amené à se poser de front.

²⁵⁹ Philip Guston, «*Philip Guston Talking*», in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) pp.285-6.

²⁶⁰ *Ibid.*

Les autres « *it* » du passage concernent, d'abord, l'âme, puis, le regard : nous sommes encore dans le domaine du fuyant, et du fragile. Les assauts sur l'intériorité sont nombreux. Les mots, « *restless* », « *pane* » (où l'on peut entendre l'homonyme « pain »), « *thrashing* », « *wind* », « *longing* », et plus loin « *smarts* » et « *spurt* », évoquent bien la situation de trouble et de résistance. L'on pense inévitablement au poème « Préface » de Théophile Gautier de son recueil *Emaux et Camées* (1852) :

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait *Emaux et Camées*.²⁶¹

L'art est une activité qui tourne le dos au monde, qui est passionnant par ses secrets et ses mystères. Nous pouvons comprendre un certain étonnement chez John Ashbery devant des étudiants attirés vers l'art qui s'inscrivent pour un cours sur la poésie mais qui sont, malgré tout, des étudiants américains terre-à-terre et pragmatiques, et qui posent des questions comme : « qu'est-ce qui fait que ceci est un poème et que ceci n'est pas un poème ? ».

Kenneth Koch souhaitait écrire un livre-essai sur la poésie et une vie vouée à l'écriture de la poésie, *Making Our Days*, mais, il a eu du mal à démarrer l'exercice, et ainsi, il s'est dérouillé en écrivant le poème en prose, « My Olivetti Speaks ». Les réflexions autour de la poésie dans le poème sont précieuses ; la plus pertinente vis-à-vis l'image du peintre dans « Self-Portrait in a Convex Mirror » et « Emaux et Camées » est la suivante (la dernière) :

[...] Poetry, which is written when no one is looking, is meant to be
looked at for all of time.²⁶²

Il faut souligner ici l'utilisation de l'expression « *looked at* » (plutôt que « *read* », or « *heard* »), en effet l'écho de « looking » et « looked at » est assez révélateur de l'orientation vers la peinture de la *New York School*, car les peintres étaient si intéressants à New York au moment de la

²⁶¹ Théophile Gautier, « Préface » in *Emaux et Camées* (Paris: Poésie Gallimard, 1981), p. 1.

²⁶² Kenneth Koch, « My Olivetti Speaks » in *The Paris Review* (New York: The Paris Review, No. 144, Fall 1997), pp. 171-4.

naissance du groupe.

Le lecteur retrouve le côté décontracté du style de Kenneth Koch. Ce dernier, comme Frank O'Hara, a été mobilisé pendant la deuxième guerre mondiale ; ils ont la décontraction de ceux qui ont vécu des situations véritablement graves, des moments de vie et de mort. John Ashbery a la décontraction de quelqu'un qui a grandi à la campagne, à Sodus, New York. Ils utilisent ce parler décontracté, comme un peintre utilise le geste naturel d'un instant, pour ouvrir de nouvelles voies pour leurs efforts poétiques.

La peinture et l'ambiance dans laquelle baignent ces peintres constituent une référence immédiate et par défaut pour les *New York Poets*. Cependant, Frank O'Hara est un mélomane averti, qui initie les autres à ses goûts. Comme beaucoup de peintres, John Ashbery a été profondément marqué par les expérimentations de John Cage. Dans la hiérarchie des arts, la musique reste accessible et importante à New York et ailleurs. Kenneth Koch s'est engagé vers la musique. Il a créé des chansons et a travaillé avec des compositeurs comme Virgil Thomson sur des opérettes. Mais on a l'impression que, quand les *New York Poets* veulent poser des questions fondamentales c'est la peinture qui s'impose. Kenneth Koch commente cette importance particulière de la peinture dans une autre remarque de « My Olivetti Speaks » :

The last century was full of music, as this one has been full of painting. Poetry, complexly amused, has been content to take second place in both. ²⁶³

L'expression, « *complexly amused* », semble quelque peu cryptique mais reflète l'ambivalence contenue dans la pratique d'un art d'une façon désintéressée (cela va de soi lorsqu'on est sérieux), d'une part et dans le désir de reconnaissance et de qu'un public étendu peut donner. Faire partie d'un mouvement, un groupe d'amis artistes, est une solution ; Kenneth Koch a clairement explicité les avantages de cette situation dans son introduction aux « *Collected Poems* » :

We poets and painters hung around a lot together, showed each other our works, and were made by this camaraderie very (or more than otherwise)

²⁶³ *Ibid*, p.171.

ambitious, envious, emulous, and, I think, lucky. Everyone had an immediately available audience that had no reason not to be critical or enthusiastic.²⁶⁴

Dans le recueil de John Ashbery qui suit « Self-Portrait in a Convex Mirror », *Houseboat Days*, dont le titre fait penser au recueil de nouvelles *Under the Glass Bell* d'Anaïs Nin et au film *L'Atalante* de Jean Vigo, les réflexions sur l'art, les intentionnalités et l'âme, à travers ce « it » inégalement déterminé, se métamorphosent en jeux. Nous avons déjà commenté « The Thief of Poetry ». Un autre poème dans *Houseboat Days* s'intitule, « Saying It to Keep It from Happening », titre qui joue avec l'idée d'une pensée magique, sans préciser ce qui fait peur, ni qui (singulier ou pluriel) a peur. Un autre poème porte le titre intrigant, « Whether It Exists », et le poème, « Variant » commence ainsi :

Sometimes a word will start it, like ²⁶⁵

Le lecteur ne saura pas quel mot aurait lancé le poème (même après l'avoir lu dans son intégralité), mais nous sommes renseignés sur la condition de l'artiste, et les moments de tranquillité qu'il souhaite pour composer ses vers :

[...] huge secret valleys some distance from
The mired fighting – [...] ²⁶⁶

Ce poème prend la forme d'un dialogue à propos de cet endroit, et le dialogue n'est pas résolu. D'ailleurs, on ne nous dit pas de quel autre poème ce fragment constitue une variante (« Self-Portrait in a Convex Mirror » ?). S'il s'agit d'un retour sur le poème qui tente de s'adresser au Parmesan, il peut faire ressortir à quel point l'artiste est problématiquement enfermé dans son œuvre.

²⁶⁴ Kenneth Koch, « Introduction », in *The Collected Poems of Kenneth Koch* (New York: Knopf, 2005), p.3.

²⁶⁵ John Ashbery, « Variant », dans *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1997) p.4 (ligne 1).

²⁶⁶ *Ibid.*

Le titre « Variant » est en tous cas intéressant car il s'agit d'une catégorie plutôt que d'un titre et recèle une sorte de désespoir post-moderne sur la possibilité de l'original.

Un poème explique l'autre

Ce phénomène de circulation d'idées, de motifs et d'approches à l'intérieur du groupe s'impose facilement même si le sujet est « l'abstrait dans la poésie », on se rend compte que c'est une idée qui circule. Un groupe de poètes qui observent les mêmes choses (plus ou moins) et qui se relisent est un contexte qui permet d'aller au fond de certaines questions ; c'est un phénomène intéressant de rumination qui sert un peu d'antidote à une époque qui change parfois trop vite, parfois insuffisamment en profondeur.

Ainsi, le projet peut sembler s'inscrire dans la lignée de T.S. Eliot dans son *Waste Land* : critiquer la société du point de vue de l'art (même si la New York School ne verra que peu d'intérêt dans le manteau de sobriété dans lequel T.S. Eliot se drape). Le mot « projet » est probablement exagéré dans le cas de la *New York School*, où l'esprit de spontanéité était assez fort pour diminuer la présence marquée d'une intentionnalité ou d'un programme.

Des poètes comme John Ashbery et Alice Notley, qui ont eu des carrières longues avec des changements fréquents de style et de concept d'année en année, de livre en livre, de poème en poème, montrent l'utilité du changement dans l'art pour les artistes. L'on peut observer leurs œuvres à travers ce prisme positif de rumination des idées.

Le cinéaste français de la nouvelle vague, François Truffaut, disait qu'un film explique un autre film, et ceci est vrai à l'intérieur d'un groupe d'artistes. Ainsi, pour explorer les particularismes des *New York Poets*, pour situer leur rapport à la peinture (et à d'autres disciplines), pour mesurer leurs rapports à l'histoire culturelle, et mesurer leur rayonnement, nous allons continuer à privilégier une structure simple de comparaisons, d'échos, de contrastes et de mises en perspectives, pour toutes les facettes qui peuvent définir le groupe.

Certains textes seront des jalons importants sur ce chemin, particulièrement, dans un premier temps, trois poèmes à mettre nettement en exergue : d'abord, « Illustration » de John Ashbery, qui interroge la nouveauté et l'essence poétique ; ensuite, un texte où la culture de la ville, le murmure de la ville, est très présent, « Les Etiquettes Jaunes » de Frank O'Hara, où

humour et profondeur se côtoient dans un texte écrit dans la tradition minimaliste, où la place de la nature dans la ville donne le cadre ; enfin, « Signature Song » de Bill Berkson, où la culture populaire apparaît comme métaphore riche et nouvelle, où le cadre est sonore.

Nous parlerons auparavant de la distinction entre une « école » et une « renaissance » que Kenneth Koch introduit dans ce texte riche de réflexions : son poème en prose à l'apparence décontractée mais, en fait, fortement méta-poétique, « *My Olivetti Speaks* », qui nous mènera à une considération autour de Raphaël et la Renaissance Italienne, ainsi que les images dans la grande peinture d'un motif qui nous concerne à propos de la *New York School*: le groupe d'artistes.

Le champ ouvert

Pour conclure sur la question du mot souvent ambigu ou à ambivalent, « *it* », en tant que figure de l'idée de l'abstraction dans un poème pour des poètes liés aux peintres, il faut penser à la capacité du poème à parler de l'absence (et nous avons signalé que Kasimir Malévitch avait défini brillamment son *Carré Noir Sur Fond Blanc*, peut-être le premier tableau entièrement abstrait, ou « suprématiste » selon son vocabulaire, comme étant une représentation du « sentiment d'absence »). Alice Notley dans un texte intitulé sobrement, « Poem », écrit neuf mois après la mort de son mari, le poète Ted Berrigan, et cinq mois après la date de l'anniversaire de ce dernier, utilise le mot « *it* » pour parler de l'absence physique tout en convoquant une présence surnaturelle. Voici les vers les plus concernés par ce « *it* »:

Why do I want to tell it
it was the afternoon of November
15th last fall and I was waiting
for it whatever it would be like

it was afternoon & raining but it

[...]

it was more or less nearby as in my
apartment it was blue inside it [...] ²⁶⁷

Dans ces extraits du poème, l'on retrouve certains aspects de l'utilisation du pronom «*it*» telle que John Ashbery la pratique à partir des années 1970. D'abord, le mot fait partie d'une expression toute faite ou sert une fonction uniquement grammaticale et le poète tente de déstabiliser ce système (en activant la construction passive, «*it was the afternoon*» peut devenir «*it was the afternoon*» ou «*it was the afternoon*», et, vu l'instabilité grammaticale générale dans le poème, c'est plutôt ainsi qu'on le comprend) ; puis, certaines expressions se trouvent à cheval entre le descriptif et le grammatical («*it was blue*» où la construction active a tendance à se passiver) ; puis, le poète crée une ambiguïté entre deux référents («*I was waiting for it*», où «*it*» peut se référer à l'après-midi, à l'anniversaire, ou à quelque chose plus large et effrayant). Ce qui est plus propre à l'art d'Alice Notley est la circulation souple du mot «*it*» dans le poème. Certaines utilisations de la symétrie sont particulièrement frappantes : «*it whatever it* » (dans un style rappelant Gertrude Stein) et «*it was afternoon & raining but it* ». Dans une autre sorte de symétrie, la pluie est consonnante avec le fait que toute la scène est vue à travers une larme : «*through a heightened/tear* ». La larme, à son tour, est qualifiée de «*dewy* », comme de la rosée.

La valeur du pronom vide est sa capacité à amener le poète vers un sens du poème qui l'attend ; c'est d'exacerber l'intuition. Cette fonction d'appel vers le sens pressenti mais encore absent explique l'utilisation de la forme interrogative au début de «*Poem* » d'Alice Notley :

Why do I want to tell it ²⁶⁸

Ici aussi, dans le cadre d'une stratégie de mise à distance par rapport aux habitudes de la

²⁶⁷ Alice Notley, «*Poem*», in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006) p.150.

²⁶⁸ *Ibid.*

grammaire «*why*» n'a pas besoin d'un point d'interrogation pour constituer une question, ou, comme on l'a dit, un appel.

John Ashbery avait écrit une question sans point d'interrogation dans le titre du poème, «*What is poetry*». À la fin de ce morceau qui s'annonce comme un mode d'emploi pour écrire un poème, le poète parle de vider le langage de son contenu, ou plutôt, déclare que cet état de vacuité est déjà là, prêt à l'emploi :

[...] In school
All the thought got combed out:

What was left was like a field.
Shut your eyes, and you can feel it for miles around.

Now open them on a thin vertical path.
It might give us--what?--some flowers soon?²⁶⁹

Il est intéressant de représenter le poème non encore écrit à travers cette image impressionniste du champ labouré qui ressemble à des lignes d'écriture (comme le « *white writing* » du peintre Mark Tobey ressemble à des idéogrammes chinois ou comme les volutes de Cy Twombly ressemblent à des lignes d'écriture ou, en écho avec avec la situation annoncée dans ce poème, « *In school* », où l'écolier fait des exercices pour apprendre l'écriture). L'étymologie du mot « vers » est liée à l'activité de creuser des sillons pour cultiver les champs. La notion de « cultiver » est importante dans ce contexte d'invention poétique.

L'apprenti poète (ou le poète confirmé) doit commencer par créer un vide dans lequel le poème peut s'insérer, avec le concours du lecteur. Ce « *field* », dans ce poème, peut évoquer les champs de jonquilles dansant dans la brise du poème de William Wordsworth, ou les champs de couleur exaltée des peintres « *color-field* » : Mark Rothko, Helen Frankenthaler. ou Sam Francis. À propos des tableaux de ce dernier datant de sa période parisienne exposées à la Galerie du Jeu de Paume à Paris fin 1995, François Rouan a fait des commentaires qui renvoient à une sorte de plaisir de ce vide (un vide bien construit) du *color-field* :

²⁶⁹ John Ashbery, «What Is Poetry», *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.236.

Ici, à l'intérieur, c'est la béatitude : un accrochage sobre, un public peu nombreux qui déambule devant des châssis qui semblent avoir été conçus pour le lieu, tant ils sont homothétiques avec la cimaise. Bulles éclaboussantes, rouges, bleues, jaunes qui suturent d'éclats le fond de la toile, semis de tâches opalescentes assemblées. L'utilisation constante du non-peint gomme les frontières et nie les ruptures, en nouant les éclats colorés de la préparation du fond au mur blanc de la cimaise.²⁷⁰

Cette vision semble positive. Néanmoins, François Rouan finit par trouver trop « béate » la vision qui se dégage de cette peinture ; même le fait que les énormes toiles de Sam Francis s'intègrent si bien aux murs de la galerie, et ainsi respirent et se fondent dans la vie ambiante, lui semble manifester cet aspect béat car il y manque ce sens de lutte et d'impossibilité que l'on trouve chez Jackson Pollock. Finalement, il préfère Simon Hantaï à cause de ses préparatifs plus complexes et originaux. Pour John Ashbery aussi, il y a sûrement une large dose d'ironie quand il écrit sur le ton de la béatitude :

Shut your eyes, and you can feel it for miles around.²⁷¹

John Ashbery reste du côté de la lucidité de Wallace Stevens de la lampe qui

[...] affix its beam ,²⁷²

comme vision de l'artiste. A la fin du poème les possibilités se restreignent :

²⁷⁰ François Rouan, « *L'Idéologie de la Couleur Pure* » in *Voir La Peinture en Bleu*, (Paris : L'Echoppe, 2004) p.8.

²⁷¹ *Ibid*,

²⁷² *Ibid*

[...] on a thin vertical path ²⁷³

Une fois de plus, l'habitude de parler de la peinture se manifeste avec la notion de verticalité. Le côté cubiste se révèle dans la dernière ligne qui a été entendue dans la librairie, Brentanos, à New York : cette phrase a beau être apparue par hasard, ce côté cubiste convient parfaitement à cet emplacement, où il sert de clou à la thématique de cultiver un texte comme on cultive une plante.

²⁷³ *Ibid.*

2.2 Règles et rôles de composition



III. 7 : Marcel Duchamp. *Tu m'* (détail).

Recontextualiser

À Buffalo, New York, en 1968, à l'occasion d'une lecture publique de plusieurs de ses poèmes, Ted Berrigan est introduit par Robert Creeley, poète qui a été dans la même classe que John Ashbery à Harvard College, qui est associé à l'université extrêmement non-conformiste *Black Mountain School*, et qui a été en lien étroit avec les *Beats*. Avant d'entamer sa lecture, Ted Berrigan a éclairci quelque peu la question de l'arbitraire inhérente à toute définition d'un mouvement :

Just for the record, I've always felt that I owed a lot to the works of Bob Creeley, John Wieners, and Philip Whalen, and others too, and not exclusively to the New York School. It's just something the New York School did that wasn't being done much elsewhere that I found really interesting to myself. But I think I was plagiarizing from Bob Creeley before I ever got into John Ashbery.²⁷⁴

²⁷⁴ Ted Berrigan, *Reading at Buffalo with Introduction by Robert Creeley, May 6, 1968, on PennSound (0:28)*.

Cette notion du voler des paroles des autres, on le sent bien, ressort dans ce discours de façon improvisée. Il surjoue son côté un peu fruste et non-académique, allant jusqu'à être légèrement provocant, en tout cas à l'égard du William Carlos Williams de *Spring And All*, pour qui le plagiat est l'apanage des forces décadentes, et « la tradition », au sens ronflant du terme, est toujours en train de se recopier, de se reproduire comme un virus, ce qui l'amène à écrire :

*Enheartened by this thought THE TRADITIONALISTS OF PLAGERISM try to get
hold of the mob.*²⁷⁵

William Carlos Williams compte sur l'indifférence de la foule à la tradition, et sur l'arrivée de l'imagination nouvelle ancrée dans la vraie vie, pour parler à la majorité. Le poète a le sentiment, assez juste, que les foules se font toujours manipuler grâce aux mêmes ressorts, au moins depuis l'époque décrite par Nicolas Machiavel dans *Le Prince*. Du point de vue de William Carlos Williams, le « *traditionalist of plagerism* » en premier lieu était probablement le poète, T.S. Eliot, dont il n'a guère apprécié les tentatives pour ressusciter le passé culturel dans *The Waste Land*.

Néanmoins, Ted Berrigan parle d'un plagiat qui s'assume, qui ne consiste pas à s'embourber dans une tradition classique, de faire affront aux forces créatives innées de l'humain, et encore moins de manipuler qui que ce soit (il le dit bien, dans une tournure vernaculaire, « *interesting to myself* »).

Cette nonchalance vis-à-vis du recopiage sur les autres est un écart par rapport aux règles de bienséance mais qui est finalement justifiable : il joue un rôle dans une poésie qui n'est pas directement comparable aux autres. Il s'agit surtout d'un lien avec un mouvement et un microcosme (« *something the New York School did* ») qui n'est pas la foule agitée (« *the mob* »), mais le monde qu'il côtoie. Il s'intéresse d'abord à la proximité et parle de la situation présente.

²⁷⁵ William Carlos Williams, *Spring and All*. (New York: New Directions Publishing, 2011) p.15.

Ted Berrigan est un poète conscient de ses propres stratégies ; il copie des poètes contemporains, pour se moquer des traits stylistiques de certains (comme le machisme d'Aram Saroyan) et pour donner une amplitude aux paroles de ceux qu'il admire (il parle de Robert Creeley, John Wieners, Philip Whalen, et l'ensemble de la « *New York School* » avec une sorte de priorité donnée à Frank O'Hara). Il se réclame de cette pratique d'appropriation, qui fait partie de sa licence poétique. Malgré le vocable qu'il emploie (« *plagerism* »), ce n'est pas, en fait, exactement du plagiat mais, plutôt, des détournements fructueux et, bien sûr, créatifs.

Qui plus est, dans cette introduction, il utilise un effet de dédramatisation que l'on trouve dans l'art des années 1960 (dans le minimalisme et chez Andy Warhol) et dans la *New York School*, particulièrement chez John Ashbery. Un exemple de cette parole distanciée (ou dans le vernaculaire venant du Jazz, « *cool* ») opérant chez Ted Berrigan serait le titre d'un de ses poèmes : « *Words for Love* », qui s'avère un texte puissant malgré cette distance, en ce sens que l'émotion a plus d'impact quand elle est retenue.

On peut relier son geste de « plagiat » à une sorte de priorité visant à documenter une effervescence culturelle dans la poésie, dans la mesure où la circulation des mots, des phrases, et des formulations s'insère dans une poétique que l'on pourrait qualifier de cubiste : questionnant l'ego, affirmant le collectif.

A l'origine de ces emprunts, nous reconnaissons un souci de recyclage, mais aussi d'amplification. Ted Berrigan emprunte des phrases aux autres poètes et les intègre à ses compositions. Il reprend, pour les mêmes poèmes (dans ses *Sonnets* par exemple), des phrases entendues à la radio, relevées dans des revues, des paroles saisies au passage dans la rue, des bribes d'Arthur Rimbaud traduites par lui-même, il va jusqu'à se copier lui-même, dans une régression infinie de l'image, etc., enfin, il s'inspire de l'esprit d'autres gestes poétiques. Alice Notley se souvient que Ted Berrigan avait du mal à mémoriser exactement les phrases qu'il voulait recopier des autres poètes : l'on peut dire que ce « défaut » l'assiste, paradoxalement, dans son appropriation des textes qu'il contextualise rigoureusement tels qu'il les accapare. Chez lui copier devient un acte absolument inventif.

Son fils, le poète Anselm Berrigan, utilise des titres dérivés de ceux de son père en y ajoutant d'autres emprunts : dans une interview avec Leonard Schwartz en 2006, parlant de

son père, il déclare que cela ne lui pose pas de problème « de prendre une feuille de son livre et surtout de travailler dans les mêmes termes que lui », mais qu'il attendait d'être un poète mature, ayant ses propres enfants, avant de le faire.²⁷⁶ Par exemple, Ted Berrigan emprunte la phrase marquante et riche de possibilités, « *slant of light* », d'Emily Dickinson pour en faire le titre d'un poème ; sur ce, Anselm Berrigan l'emprunte à son tour à son père, en le modifiant légèrement. La phrase continue à briller de ces trois strates d'utilisation, s'enrichissant au passage. La vision d'ébranlement chez Emily Dickinson est irrésistible :

There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons –
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes —²⁷⁷

Après tout, qu'est-ce qui est aussi éphémère que l'angle de la lumière à un moment donné ? On peut parler littéralement de « transport » car il n'y a pas de cathédrale à Amherst, Massachusetts, où le poème a été écrit. Au début de son poème, « A Certain Slant of Sunlight », Ted Berrigan se projette de loin en proche (et pense à la conversation imaginaire entre Frank O'Hara et le soleil à *Fire Island*) :

In Africa the wine is cheap, and it is
on St. Mark's Place too, beneath a white moon.
I'll go there tomorrow, dark bulk hooded
against what is hurled down at me in my no hat
which is weather: [...]²⁷⁸

²⁷⁶ Berrigan, Anselm, «Appearing on Cross Cultural Poetics, Episode #110, 'Keys to the City,' with host Leonard Schwartz», 9 juillet 2006; disponible sur le site de Pennsound, adresse: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Berrigan-Anselm.php>; minute 12.

²⁷⁷ Emily Dickinson, « There's a certain Slant of light (320)» in *The Poems of Emily Dickinson Edited by R. W. Franklin* (Harvard University Press, 1999).

²⁷⁸ Ted, Berrigan, « A Certain Slant of Sunlight », in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007).

Chez Ted Berrigan, il suffit de quelque chose d'ordinaire, le temps qu'il fait, par exemple, pour créer un défi, et dessiner sa silhouette de bateau ivre (« *dark bulk hooded* »). Ce sont les deux derniers vers qui seront repris par Anselm Berrigan :

I'll go out for a drink with one of my demons tonight
they are dry in Colorado 1980 spring snow.²⁷⁹

La singularité de «*one of my demons*», crée un écho faible, et une image en miroir, avec le seul rayon de lumière d'Emily Dickinson. La version d'Anselm Berrigan s'appelle « Looking Through a Certain Slant of Light », ce qui annonce une idée de transcendance des difficultés (et c'est un poème qui transporte le lecteur jusqu'en Australie), et s'achève sur la variante suivante :

[...] and sending me for a drink with my demons
They were dry in Colorado 1980 springs snow²⁸⁰

Le mot « *sending* » nous semble envoyer un petit signal en direction des « transports » (spirituels).

L'atelier du poète

On se rappelle que, comme pour les peintres de la *New York School*, l'art de Pablo Picasso, avec ses recyclages et ses métamorphoses, est un inventeur de référence pour les poètes de la même école. Or, Picasso est également un peintre qui a réalisé de nombreuses versions de ses copies d'après Édouard Manet (*Le Déjeuner Sur l'Herbe*), Eugène Delacroix (*Les Femmes d'Alger*), et Diego Vélasquez (*Las Méninas*), par exemple, multipliant les interprétations et parfois des moqueries de ces œuvres. Il souligne notamment dans sa version de *Las Méninas*, les postures fières de l'autoportrait, et fait une sorte de fixation sur

²⁷⁹ *Ibid*, lignes 18-19.

²⁸⁰ Anselm Berrigan, « Looking Through a Certain Slant of light », in *Pictures for Private Devotion*. (CD) (New York: Narrow House Productions, 2004), min. 34.

un crochet au plafond à peine visible dans l'original (mais c'est bien le crochet qui doit recevoir l'œuvre qui n'est pas encore faite).

Les premiers assemblages de la fin des années 1950 datent des « *Combines* » de Robert Rauschenberg pour lesquelles l'artiste cueille ce qu'il trouve dans les rues et chez les brocanteurs. Robert Rauschenberg sait sans doute que le mot « combine » en français est associé à des pratiques louches car il l'est lui-même en partie quand il se consacre à cette activité, n'ayant souvent pas assez d'argent pour utiliser d'autres matériaux. C'est en partie un commentaire sur la condition de peintre aux États-Unis et cela fait partie de l'aura que ces pièces dégagent encore aujourd'hui. D'ailleurs, Bob Dylan pensait sans doute à cette démarche de Robert Rauschenberg et notamment à sa « *combine* » le plus célèbre, « *Bed* », quand il a écrit les vers,

The empty-handed painter from your streets
Is drawing crazy patterns on your sheets²⁸¹

dans la chanson, « *It's All Over Now Baby Blue* », dans laquelle le compositeur-chanteur aborde le thème du changement d'époque, avec la furie de celui qui dénonce une réalité du pays qui n'est pas montrée dans les médias ordinaires.

Au cours de cette lecture publique, Ted Berrigan réinterprète, et recadre, un événement qui se produit dans un lieu académique, l'Université de New York à Buffalo, avec la complicité de son hôte, Robert Creeley sans doute, mettant en lumière les questions de la technique artistique ; ce sont, en fait, des questions d'atelier. Il est le peintre-grain-de-sable dans des rouages de la critique universitaire, ce qui est un thème important également pour Kenneth Koch qui devait paraître bien non-conformiste dans le contexte de ses cours à l'université, comme nous l'avons suggéré plus haut avec le témoignage de Kelley, un ancien étudiant.

²⁸¹ Bob Dylan, « *It's All Over Now Baby Blue* », in l'album *Bringing it All Back Home* (New York: Columbia, 1965).

L'avantage d'être poète consiste à emporter son atelier avec soi, dans sa tête (Ann Lauterbach l'a exprimé dans ces termes pour expliquer sa décision, au début de sa carrière d'artiste, d'être écrivaine et non pas peintre, afin d'être plus mobile). Ann Lauterbach est une poète qu'on associe souvent à John Ashbery parce qu'elle est assez proche de sa vision poétique, et il faut écouter sa lecture avec l'auteur du poème « Litany » disponible sur internet pour comprendre à quel point elle peut fonctionner à la même longueur d'onde que lui.²⁸²

Comme dans le Jazz, l'invention pour les poètes ou les peintres peut se produire en temps réel. Les remarques improvisées avant et entre les poèmes font partie de ce spectacle de la machine littéraire qui tourne — ce sont des marques d'originalité et un marquage du caractère unique du moment : pendant sa lecture à Bard College en 1982, université connue pour la présence d'écrivains de tout premier ordre, comme le romancier titulaire d'un Prix Nobel, Saul Bellow, ainsi qu'Ann Lauterbach et John Ashbery, Ted Berrigan met la casquette de l'artiste exemplaire.

En effet, à cette occasion, Ted Berrigan a improvisé des mini-discours drôles et instructifs, d'intension, entre chacun des trente-huit poèmes qu'il a lus. Ce principe que l'on pourrait qualifier de « *principe d'école buissonnière* » est essentiel au succès, par exemple, des traductions que Ted Berrigan a faites du *Bateau Ivre* d'Arthur Rimbaud, poète rebelle par excellence, qui fuit le système, modèle et ancêtre fondateur pour les *Beats* et pour les *New York Poets* : il s'éloigne du texte original suffisamment pour en capturer l'essence. Cela vaut la peine de donner un exemple, dans son entier, d'une de ses traductions d'un segment de ce poème fort connu (le « Sonnet LXX » en l'occurrence) :

Sweeter than sour apples flesh to boys
The brine of brackish water pierced my hulk
Cleansing me of rot-gut wine and puke
Sweeping away my anchor in its swell
And since then I've been bathing in the poem
Of the star-steeped milky flowing mystic sea

²⁸² John Ashbery et Ann Lauterbach, «Litany, » recorded with Ann Lauterbach, 1980»; web: PennSound: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ashbery.php>. 84 minutes.

Devouring great sweeps of azure green and
 Watching flotsam, dead men, float by me
 Where, dyeing all the blue, the maddened flames
 And stately rhythms of the sun, stronger
 Than alcohol, more great than song,
 Fermented the bright red bitterness of love
 I've seen skies split with light, and night,
 And surfs, currents, waterspouts; I know
 What evening means, and doves, and I have seen
 What other men sometimes have thought they've seen ²⁸³

L'élégance de cette traduction, qui rend un bel effet à l'oral, est telle qu'il n'utilise aucune expression artificiellement poétisée, une piège qu'il évite pour mieux rendre la vitalité de l'original : « *more great* » sonne plus immédiat que ferait « *greater* » et ainsi ne compte pas comme un poétisme. Certains choix de mots sont particulièrement frappant « *rot-gut wine* », « *the maddened flames* », et « *skies split with light* », que l'on ne trouvait nulle part dans les milliers d'autres traductions de ce texte en anglais.

Ted Berrigan est originaire d'une famille de la classe ouvrière de Providence, Rhode Island, une ville portuaire, ce qui lui rend plus immédiatement accessible des expressions comme « *brine* », « *hulk* », « *puke* », « *flotsam* », et « *waterspouts* ». Il se débarrasse des rimes, mais le sentiment d'ivresse dans les rythmes entêtants du poème original d'Arthur Rimbaud entre entièrement dans la traduction. Il faut noter l'accélération essoufflée dans le vers,

Devouring great sweeps of azure green and,

qui est précédé d'un vers heurté et ralenti :

²⁸³ Ted Berrigan, «Sonnet LXX», in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007).

Of the star-steeped milky flowing mystic sea.

C'est sans doute la seule traduction anglaise qu'Arthur Rimbaud lui-même aurait supportée. En outre, il aurait été intéressé par la façon dont Ted Berrigan insère des bribes de la traduction dans le contexte d'autres passages dans d'autres poèmes.

La poésie a bénéficié de l'engouement pour les lectures publiques bien que ces dernières précèdent largement la célèbre prestation d'Allen Ginsberg à la « *Gallery Six Reading* » le 7 octobre 1955, à San Francisco.²⁸⁴ Mais cette lecture a marqué un tournant. D'ailleurs, Arthur Rimbaud avait lu son *Bateau Ivre* dans un café rue Férou à Paris pendant la période agitée de la Commune de Paris ; ceci est commémoré par une plaque et un peintre a recopié une partie du texte en grand sur le mur d'en face. Il existe un art et un style dans les lectures publiques qui sont importants pour des poètes qui privilégient l'immédiat. Un poète peut créer des effets de contraste grâce à des remarques improvisées et des explications, qui produisent un cadre qui prépare les spectateurs à d'autres effets de contraste, à l'intérieur des poèmes cette fois.

L'on peut penser que ces remarques sortent de la même marmite que les poèmes. Il s'agit de la création comme spectacle. Ainsi, Didier Ottinger, dans son essai sur l'expressionniste allemand exilé aux Etats-Unis, Max Beckmann souligne à quel point, chez ce peintre, l'inspiration est une imagerie tirée des eaux. À ce propos, il cite le philosophe Arthur Schopenhauer :

[...] Comparons notre conscience à une eau de quelque profondeur ; les pensées nettement conscientes n'en sont que la surface ; la masse, au contraire, ce sont des pensées confuses, les sentiments vagues, l'écho des intuitions de notre expérience en général [...], et grâce à cette agitation continue, montent à la surface les images précises, les

²⁸⁴ Cf. à propos de l'influence de *Howl*, le cours de Michelle Taransky à l'Université de Pennsylvannie « *The Poem That Changed America* » : sites.google.com/site/poemthatchangedamerica/syllabus : elle cite Lawrence Ferlinghetti, « *I've never seen a world like that before.* »

pensées claires et distinctes exprimées par des mots et les résolutions déterminées de la volonté. [...] ²⁸⁵

Cette image de l'artiste qui va à la pêche aux images armé de sa seule volonté convient bien à Ted Berrigan : il a son programme d'explorations et fait des rencontres à l'intérieur de différentes traditions.

On peut comprendre comment Frank O'Hara devient un poète inspirant pour d'autres poètes (comme Ted Berrigan), quand on lit le début du poème, « Music ». Il y démontre comment une musicalité surgit directement d'une situation de détresse dans la vie réelle :

If I rest for a moment near The Equestrian
pausing for a liver sausage sandwich in the Mayflower Shoppe,
that angel seems to be leading the horse into Bergdorf's
and I am naked as a table cloth, my nerves humming.
Close to the fear of war and the stars which have disappeared.
I have in my hands only 35c, it's so meaningless to eat!
And gusts of water spray over the basins of leaves
like the hammers of a glass pianoforte. If I seem to you
to have lavender lips under the leaves of the world,
I must tighten my belt. ²⁸⁶

Ce passage abonde en images qui traitent de ce moment de déchéance matérielle, qui pourrait être vécu d'autant plus durement que l'on se trouve dans un des plus beaux quartiers (à côté de « Bergdorf's ») : « liver sausage sandwich » (repas d'ouvrier) ; « Mayflower » (le bateau des exilés puritains) ; « naked » (à côté de Bergdorf's qui vend des vêtements chics) ; « nerves humming » (n'avoir que la peau sur les os, et être tout en nerfs) ; « in my hand only 35c » (il faut vérifier) ; « meaningless to eat » (l'auto-persuasion) ; « gusts of water » (le vent et le froid) ; « hammers » (la dureté) ; « lavender lips » (le froid) ; et « tighten my belt » (pour faire bonne figure, le ventre vide). Le Mayflower Shoppe évoque l'exil et l'ange qui mène le

²⁸⁵ A. Schopenhauer, *Esthétique et métaphysique*, (ouvrage regroupant trois des essais de *Parerga et paralipomena*, 1851), Paris, Le Livre de Poche, 1999, p.25, in Didier Ottinger, *Beckmann en Eaux Troubles* (Paris : L'Echoppe, 2003).

²⁸⁶ Frank O'Hara, « Music », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.91, lignes 1 - 10.

cheval représente la révolution qui gronde parmi les exclus (ou, alternativement, une image de la guerre de Troie), créant un fonds de violence sociale, ce qui est renforcé par le vers,

Close to the fear of war and the stars which have disappeared.

Les étoiles qui ont disparu évoquent une sorte de décadence générale, mais également les effets de la pollution en ville (notamment la pollution visuelle). « *Fear of war* » englobe les guerres passées, présentes, et futures.

L'image qui fait le lien entre la faim et la lucidité créatrice est,

and I am naked as a table cloth, [...]

car, si c'est bien au moment où il n'y a rien sur la nappe qu'on a le plus faim, cette nappe qui attend qu'un repas soit servi figure la toile du peintre ou la feuille blanche du poète qui attend l'image ou le texte. La fluidité de l'élan créatif est telle que l'image qui surgit n'est pas visuelle ou littéraire tant que musicale et, bien sûr, impossible et fragile : « a glass pianoforte ».

Les collages

Nous avons souvent repéré, dans le mélange de motifs, de points de vue, et de tonalités, un principe de collage ou de montage dans les poèmes de John Ashbery (et une idée de décentrage du regard, présente dans le cubisme et, également, dans l'expressionnisme abstrait, avec le style « *all-over* », une analogie dont nous avons précédemment parlé).

Néanmoins, Marjorie Perloff trouve trompeur de parler de « collages » à propos des poèmes de John Ashbery, bien qu'il utilise le terme fréquemment lui-même, par exemple en parlant à Olivier Brossard (un passage cité par Marjorie Perloff) :

Je crois qu'en un sens toute mon œuvre tient du collage même si je ne fais pas de découpage à proprement parler. Mon esprit passe d'une chose à une autre chose totalement différente, les juxtapose pour voir ce à quoi tout cela va ressembler.²⁸⁷

Marjorie Perloff préfère parler d'une ambiance déconcertante où il est constamment enjoint à l'expérience de relier ce qu'il est éminemment difficilement de mettre en relation dans le cadre de l'expérience quotidienne (et nous sommes vraiment en immersion dans le quotidien quand John Ashbery inclut, tel quel, dans un poème constitué de bribes de conversations entendues lors de ses pérégrinations dans les grandes villes comme New York). Bien sûr, la vraie vie de tout le monde se présente également sous un aspect décousu, souvent plus qu'on ne veut vraiment l'admettre. D'ailleurs, quand on passe d'un sujet à un autre devant un analyste freudien, celui-ci trouve les liens secrets, non-articulés, comme la partie la plus signifiante de cet acte de parole.

Dire qu'il s'agit d'une activité de collage simplement peut, effectivement, induire en erreur. Il ne faut pas négliger l'intérêt de l'activité qui consiste à trouver le bon lien, sur le moment, entre des juxtapositions étranges de situations, d'idées, et de langues issues de la vie moderne. Il ne faut pas négliger, non plus, le côté esthète dans cette image d'un poète qui entend et s'entend et cherche une musique pour contenir l'ensemble, et qui laisse déborder ce qu'il faut quand il faut.

Par ailleurs, John Ashbery a réalisé des tableaux à exposer au mur. Pour un critique d'art intéressé, entre autres, par la plasticité possible dans la poésie moderne et qui a lui-même tenté des expériences dans ce sens dans ses propres poèmes, la démarche est indispensable, mais tient également de la gageure.

Les résultats des écrivains qui s'adonnent à la peinture (Henry Miller, E.E. Cummings, et Bob Dylan, par exemple) sont souvent décevants, même si le désir des lecteurs de voir leur

²⁸⁷ Olivier Brossard, «Entretien avec John Ashbery,» 22 cité par Marjorie Perloff in «*La Grande Permission: John Ashbery in the 21st Century*» in TAB: Space Before Texte The Journal of Poetry and Poetics Vol 1 N°2 (2013) site web: journals.chapman.edu/ojs/index.php/TAB-Journal/article/view/419/756 .

écrivain préféré « en peinture » est inévitablement fort. Un des rares écrivains qui réussissent à opérer sur un plan comparable de qualité dans l'écriture et dans la peinture est l'artiste surréaliste belge, Henri Michaux, qui a été interviewé par John Ashbery. Ainsi, il est inévitable que le *New York Poet* pose la question du statut des deux formes d'expression :

Did he feel his poetry and his painting were two different forms of expression of the same thing?²⁸⁸

La réponse d'Henri Michaux est instructive dans ce qu'elle a de non-littéraire et que l'on pourrait vouloir injecter dans la poésie par une connaissance de l'activité du peintre :

[...] Both of them try to express music. But poetry also tries to express some non-logical truth – a truth other than you read in books. Painting is different – there is no question of truth. I make rhythms in paintings just as I would dance. This is not a *vérité*. [...] ²⁸⁹

L'admiration qu'Henri Michaux manifeste à l'égard des artistes américains, Jackson Pollock et Mark Tobey, n'est pas pour déplaire à son interlocuteur et elle est cohérente vis-à-vis de ce lien avec la danse. Il y a un aspect « recherche des fondamentaux de la création » qui colle à la confrontation de la toile.

Créations plastiques

Chez John Ashbery, cette expérimentation non pas littéraire mais plastique, la pratique à proprement parler cubiste (à un certain niveau, la technique plastique du collage est le constituant central du cubisme), a influencé sa composition en matière de poésie. Une

²⁸⁸ John Ashbery, «An Interview with Henri Michaux,», *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989), p.348.

²⁸⁹ *Ibid.*

maîtrise du montage est évidente quand on regarde les tableaux que le poète a continué à réaliser depuis ses années à l'université, dans un style proche de celui utilisé parfois par son ami, Joe Brainard, ou qui rappelle les boîtes de Joseph Cornell (dont l'ancêtre, en plus que le cubisme, se retrouve dans quelques-uns des assemblages surréalistes de Max Ernst et un certain art populaire ou folklorique). Il est intéressant de citer ce que John Ashbery dit à propos des œuvres de Joseph Cornell :

[...] Like de Chirico or the French poet and novelist, Raymond Roussel, with whom he has much in common, Cornell has discovered how to neutralize romanesque content in such a way that it becomes the substance of his art rather than its embellishment [...]

Dans les poèmes de John Ashbery une tentative visant à « neutraliser » (mot important) fait partie du processus. Il trouve un modèle pour ce mouvement chez les artistes surréalistes et dans ses propres efforts plastiques. Ce sont des collages au sens propre, ce que les *poèmes* de John Ashbery ne sont pas exactement, peut-être à l'exception de certains textes dans son deuxième livre, *The Tennis Court Oath* (comme le poème « Europe » dont il a affirmé lui-même qu'il s'agissait d'une expérience en vue de la préparation d'autres projets – et, ailleurs, « du cubisme analytique », en employant un terme des historiens d'art).²⁹⁰

Ces œuvres plastiques correspondent, dans une certaine mesure, à ce qui se passe en partie dans les poèmes : des images ont été découpées et collées sur un support dans une composition nouvelle où l'on retrouve quelques-uns des mêmes effets d'ironie et de surprise qui apparaissent dans l'écrit.²⁹¹

Les collages visuels sont une activité créative annexe pour John Ashbery et pour Alice Notley (qui a signalé que les débris de la ville de New York sont meilleurs, pour la production

²⁹⁰ John Ashbery, "In Conversation with John Tranter" in Ashbery, John, *Recording for Radio Helicon, hosted by John Tranter, ABC, June 19, 1988*

²⁹¹ Cf. l'interview de John Ashbery par Charles Bernstein, *Close Listening: Reading and Conversation, March 18, 2016*: «I started doing these in college and I guess it rubbed off on my writing».

de collages, que ceux de la ville de Paris où elle habite actuellement). Elle prétend que, quand elle ne peut pas écrire un poème, elle travaille sur des collages.²⁹²

Une œuvre plastique récente de John Ashbery, réalisée en 2015 et exposée à la galerie *Tibor de Nagy* en 2016 est intrigante à différents égards. Son titre est aussi ambigu que celui de la célèbre eau forte de Francisco de Goya, « *Le Rêve de la Raison Crée des Monstres* » : il a intitulé l'œuvre « *A Dream of Heros* »²⁹³. C'est un titre que l'on pourrait comprendre de plusieurs manières mais un des sens pourrait être une mise en garde contre le culte du héros, vecteur de la manipulation des masses.

Ce collage fait appel à une reproduction du tableau, *Le Désespéré*, 1843, autoportrait théâtralisé, de Gustave Courbet, que John Ashbery place au milieu de sa composition, recouvert, à gauche et légèrement vers le bas, par une image découpée de la célèbre marionnette Charlie McCarthy (sans son maître, le ventriloque Edgar Bergen) ; recouvrant également un peu Gustave Courbet (qui semble se tenir sur l'épaule de Charlie McCarthy, face aux spectateurs) se trouve la partie inférieure d'un mannequin masculin habillé dans un style « western », découpé sans doute dans une revue de mode ou une publicité — évoquant aussi les *Cowboys* de l'artiste Richard Prince, qui est connu pour ses détournements des publicités des cigarettes Marlboro comme stratégie de critique sociale, et profitant de la qualité des images publicitaires esthétiquement, notamment des clichés de la masculinité ; arrivant jusqu'à la barbe de ce Gustave Courbet dans le rôle d'un désespéré, donc en bas et au centre, on voit l'illustration d'un personnage, vu de loin, qui semble être peint dans la manière d'un tableau bucolique de Winslow Homer — on ne voit pas si le corps est en repos sur cette colline fleurie ou s'il exprime un désespoir, un cliché romantique, son bras cachant son visage ; l'image d'un jeune homme nu, vu de dos (tête, épaules, et dos) est là pour donner l'impression qu'il regarde entre les jambes du personnage qui se repose sur la colline, mais son attitude pourrait également être interprétée comme exprimant de la solennité triste — le jeune

²⁹² Cf. « Interview avec Alice Notley » annexé à ce document.

²⁹³ John Ashbery, *A Dream of Heros*, in l'exposition « *John Ashbery New Collages* » (New York: Tibor de Nagy Gallery, 2016-17) visible sur le site web de la galerie : www.tibodenagy.com/exhibitions. Le site parle de ses influences de la manière suivante : « *Ashbery builds upon his influences: Cubist paintings of Braque and Picasso, the collage novels of Max Ernst, Kurt Schwitters and Joseph Cornell. The work and encouragement of his friends and contemporary artists, such as Joe Brainard and Trevor Winkfeild, have had a tremendous impact on Ashbery's collages.* »

homme nu porte deux sondes médicales, ou perfusions, sur le bras et l'épaule (pour injecter des stéroïdes, prendre son électrocardiogramme, le préparer pour un voyage dans l'espace,... ?).

Derrière le jeune homme, en bas et à droite de l'image, se trouvent trois personnages portant des chapeaux melons, habillés dans le style 1890, — dessinés dans le style de la même époque, un peu comme le style de la bande dessinée *Little Nemo* de Windsor McCay, 1905 — et qui semblent faire les badauds (un des trois nous regarde et arbore une expression goguenarde) ; le fond de l'image, qui est néanmoins assez aplatie, à droite consiste en un jean bleu plié, provenant probablement d'un catalogue de vêtements et qui figure, en quelque sorte, le ciel bleu.

Dans cet ensemble, l'image qui sort le plus du cadre, littéralement, est Charlie McCarthy, qui devient ainsi notre intermédiaire dans la compréhension de la figure créée par Gustave Courbet bien au milieu et les images qui circulent autour ; et, effectivement il joue ce rôle de critique : les yeux marron écarquillés de Charlie McCarthy ressemblent à ceux du personnage désespéré s'arrachant les cheveux de Gustave Courbet. Nous comprenons ainsi que le peintre, Gustave Courbet, a réussi à mettre plus de désespoir dans le geste que dans les yeux ; l'artifice est assumé et amplifié par cette juxtaposition.

Le choix de représenter Gustave Courbet qui simule le désespoir n'a pas été choisi par hasard pour un tableau qui parle de la simulation du naturel dans le but de provoquer une émotion (voir un désir érotique). En effet, Gustave Courbet est le peintre réaliste et politisé qui veut rester lucide par rapport à la manipulation, et qui veut pulvériser les illusions. Un exemple bien connu de cette attitude serait son tableau *L'Enterrement à Ornans*, 1849-50, où la représentation d'un enterrement en province, projetée sur la grande échelle de la peinture d'histoire, expose des rituels : les anciennes costumes qu'on sort des placards, les vieux textes qu'il faut lire mais que l'on n'écoute guère, et le travail physique pénible pour ceux qui doivent porter et creuser,... mais aucune émotion authentique ; dans un détail particulièrement cynique, le personnage féminin qui lève le mouchoir à son visage, le fait à cause de l'odeur et non pas pour exprimer la tristesse du deuil. Un peu comme Gustave Flaubert, dans *L'Education Sentimentale*, Gustave Courbet, tôt dans sa carrière, tenait à absorber le romantisme pour mieux le critiquer par la suite, une démarche qui a été repérée :

Courbet's self-portraits rehearsed late romantic personae: dandy, dreamer, vagabond, mad-man,²⁹⁴

pour citer une remarque pénétrante du critique d'art de la revue, *New Yorker*, Peter Schjeldahl. Ce grand critique d'art est proche des *New York Poets*, et figure même dans des « *home movies* » du poète, Larry Fagin, qui permettent d'entrevoir la vie du groupe dans les années 1960. Selon ses propres dires, Peter Schjeldahl aspirait à être un des poètes de la *New York School*, essayant dans un premier temps d'imiter John Ashbery, puis Frank O'Hara, avant de décider, finalement, de devenir critique d'art. Il a pris cette décision suite au choc ressenti en voyant une fresque de Piero della Francesca à Arezzo, en Italie et, plus tard, une exposition des « *Flowers* » d'Andy Warhol à la Galerie d'Ileane Sonnabend, à Paris. Ce deuxième choc lui a fait prendre conscience que ce serait New York et non pas Paris qui serait le lieu de la créativité avant-gardiste dans les arts.²⁹⁵

Pour revenir sur *Le Désespéré* de Gustave Courbet : l'originalité était largement valorisé dans le romantisme de l'époque, mais Gustave Courbet cherchait sa propre façon d'être original : dans son célèbre tableau exposé au Musée Fabre de Montpellier, « Bonjour, Monsieur Courbet », Gustave Courbet met en scène sa rencontre avec son mécène, Alfred Bruyas. Ce tableau aborde plusieurs aspects de sa vision de la vie d'artiste, y compris des dessous plutôt tabous : les aspects socio-économiques de son activité.

Le geste qui consiste à révéler les dessous pécuniaires de l'art et à débarrasser la peinture de ses illusions a été repris aux États-Unis dans les années 1960 par Andy Warhol. John Ashbery a écrit une critique de cette même exposition parisienne des « *Flowers* » d'Andy Warhol (qui a contribué à convertir Peter Schjeldahl en critique d'art). L'article était une dithyrambe qui lui a valu une soirée pour célébrer son retour à New York, après dix ans d'« exil » à Paris. Cet événement s'est passé dans l'atelier d'Andy Warhol, « *The Factory* ».

²⁹⁴ Peter Schjeldahl, «*Painting by Numbers: Gustave Courbet and the Making of a Master*», *New Yorker Magazine*, July 30, 2007.

²⁹⁵ Peter Schjeldahl, in «Peter Schjeldahl Talks with Steve Martin», in 2011 New Yorker Festival, web: video.newyorker.com/watch/peter-schjeldahl-talks-with-steve-martin ; minutes 6 à 18.

Plus tard, c'est Joe LeSueur, le compagnon de Frank O'Hara qui collaborera sur des projets de film avec Andy Warhol. Il n'est pas étonnant de voir que, dans cet article paru dans l'*International Herald Tribune*, John Ashbery a souligné le décalage entre les masques, le personnage public d'Andy Warhol et une réalité un peu différente, même entre le goût qu'il affiche et son vrai goût :

Warhol seems both surprised and slightly bored by his success. He claims not to believe in art, although he collects paintings by fellow artists who have little in common with him, such as Joan Mitchell, Willem de Kooning and Fairfield Porter.²⁹⁶

Les mots « *seems* » and « *claims* » sont des mots-clés dans ce texte. Ce questionnement autour de de l'illusionnisme qu'on devine chez Gustave Courbet, et qui est flagrant dans la sensibilité « *camp* » d'Andy Warhol, trouve un écho chez John Ashbery dans son collage, *A Dream of Heros*. Ce tableau interroge l'illusion, la met en lumière, de même qu'un critique d'art le ferait : nous voyons là une ambivalence, comme si le passage par l'illusion, par le comiquement faux, était nécessaire au rétablissement du réel. Dans l'image construite par John Ashbery (et le mot « construite » prend tout son sens dans un collage), la fausse mise-en-scène tend à être érotisée et, en même temps produit un effet comique. On peut penser au célèbre poème de Gérard de Nerval, avec son titre en espagnol, « *El Desdichado* », où le narrateur du poème, on peut l'interpréter dans ce sens, essaie de porter, tour à tour, toute une série de masques similaires :

Je suis le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ...
Suis-je Amour ou Phébus ? ... Lusignan ou Biron ? ²⁹⁷

²⁹⁶ John Ashbery, « *Andy Warhol in Paris* » in, *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989) pp.120-22.

²⁹⁷ Gérard de Nerval, *Œuvres*, notice de Henri Lemaitre, Classiques Garnier, 1986, p. 483 (lignes 1-2 ;9). Des livres entiers ont été écrits sur ce poème, nous l'évoquons ici seulement pour ce motif du personnage aux masques multiples.

Sans verser dans le comique, Gérard de Nerval n'est pas loin d'une sorte de caricature. Le deuxième vers d' « El Desdichado » (« Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ») a été emprunté (en français directement, sans traduction) par T.S. Eliot pour « *The Waste Land* », un poème collage qui pourchasse les faux-semblants. Gérard de Nerval entre ainsi dans la haute culture moderniste anglophone. Ce vers symbolise, pour T.S. Eliot, son absence de passion pour le monde moderne, un des thèmes principaux de son poème — T.S. Eliot se sert de l'hypocrisie du « *camp* » naissant pour mieux le dénoncer, mais ce n'est pas du tout l'intention de John Ashbery pour qui la manière exagérée et artificielle d'extérioriser des émotions est intéressante, voire sexy.

L'on peut penser aux postures de lassitude affichées par Andy Warhol dans une même lignée. Évoquons également, à propos du personnage à la fois factice et réel (réel dans sa facticité) de Gustave Courbet, le poète portugais Fernando Pessoa, célèbre aussi pour ses multiples alter-egos, qui commence le texte « *Autopsicographia* » ainsi:

The poet is a faker
Who's so good at his act
He even fakes the pain
Of pain he feels in fact.²⁹⁸

C'est un texte qui a intéressé le poète Charles Bernstein, qui l'a volé pour l'insérer dans un de ses propres textes qu'il a appelé par transparence, d'une manière qui rappelle celle de Ted Berrigan, « *Autopsicographia* ».

La question du mentir-vrai est un positionnement artistique, et un questionnement que Pablo Picasso a vécu et bien articulé :

We all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given us to understand. The artist must know the manner whereby to convince others of the truthfulness of his lies. If he only shows in his work that he has searched, and re-searched, for the way to put over lies, he would never accomplish anything.²⁹⁹

²⁹⁸ Fernando Pessoa, «Autopsicografia» from *Poesia* (Lisbon: Alserio & Alvin, 2006). La traduction est de Richard Zenith from *A Little Larger than the Entire Universe: Selected Poems* (New York: Penguin, 2006).

²⁹⁹ Hiro Clark, Editeur *Picasso In His Words* (San Francisco: Collins, 1993) p.16.

Articulé ainsi, nous retrouvons cette idée de Bertolt Brecht: que le théâtre doit se dénoncer lui-même comme manipulation pour ne pas endormir les facultés intellectuelles des spectateurs.

Catalogues

Le tableau de John Ashbery, avec ses deux éphèbes peut également évoquer l'insulte que le comique W.C. Fields a adressé à Charlie McCarthy : il a traité cette marionnette de «*woodpecker's pin-up boy*» (W.C. Fields a fait la voix de Humpty Dumpty dans le premier film que John Ashbery ait jamais vu, dans son enfance, *Alice Au Pays des Merveilles*, et réapparaît dans un poème de Frank O'Hara, «*Biotherm (for Bill Berkson)* »). Les nus masculins de l'œuvre, surtout celui avec des sondes, évoquent également le vers,

[...] (musculature seemingly wired to the stars) [...] ³⁰⁰

dans un poème du livre *A Wave* de John Ashbery, «*Purists Will Object* », qui commence par une référence à l'activité qui consiste à produire un collage, ou, plus précisément, à chercher dans un catalogue pour y trouver ce qu'il faut mettre dans un collage :

We have the looks you want:
The gonzo (musculature seemingly wired to the stars)
Colors like lead, khaki and pomegranate; things you
Put in your hair, with the whole panoply of the past:
Landscape embroidery, complete sets of this and that. ³⁰¹

Effectivement, la problématique de l'artiste à propos du lien entre les objets divers et la prise de conscience que rien n'est vraiment nouveau en ce bas monde, apparaît dans cet extrait :

³⁰⁰ John Ashbery, «*Purists Will Object*», in *A Wave* (New York: Penguin, 1984) p.17.

³⁰¹ *Ibid.*

particulièrement avec les mots « *embroidery* » et « *wired to* ». L'inclusion des listes de possibilités, comme les couleurs « *lead, khaki and pomegranate* » (à la fois de couleurs et objets fort connotés : rappelons que le plomb sert à mesurer de la gravité et la grenade a envoyé Perséphone aux enfers), ou les répétitions de la même idée à travers les expressions, « *complete sets* », « *things* », et (plus utilisé en français qu'en anglais) « *panoply* », évoque ce motif du catalogue à l'usage du peintre, et rappelle le dernier tableau peint par Marcel Duchamp, celui qui a marqué son refus de continuer à faire de la peinture, en 1918, avec le titre *Tu m'*³⁰² (et le double sens, quasi-contradictoire, de « tu m'ennuies » — pour rester poli — et « tu m'aimes »). A propos de ce tableau, Marcel Duchamp utilise un mot qui servira plus tard de titre à un des poèmes les plus connus de Jacques Prévert, le mot « inventaire » :

C'est un genre d'inventaire de tous mes précédents travaux, plutôt
qu'une peinture en soi.³⁰³

Dans ce tableau, Marcel Duchamp inclut des représentations des gammes de couleurs (un échantillon complet) symbolisant le côté mécanique de la représentation par la peinture. On peut comprendre le titre du poème de John Ashbery, « *Purists Will Object* » comme un commentaire sur la façon dont son poème montre ses propres coutures, et la volonté de n'en faire qu'à sa tête, malgré ce que les critiques peuvent penser. C'est un titre qui prend de la distance et se situe entre les deux interprétations du titre de Marcel Duchamp : « tu m'ennuies » ou « tu m'emmerdes » pour sacrifier la politesse sur l'autel de la fidélité au point de vue du créateur, et « tu aimes » en ce qui concerne un public dont le goût serait à la traîne à l'égard des priorités de l'artiste. Pour Marcel Duchamp, la personne qui correspond au pronom « tu » de *Tu m'* est sans doute sa mécène de Philadelphie, Katherine Dreier (qui avait suffisamment le sens de l'humour pour accrocher au-dessus de sa bibliothèque un tableau qui se moquait de son regard parfois traditionaliste.)

³⁰² Marcel Duchamp. *Tu m'*, 1918, 69,8 x 313, huile et crayon sur toile, écouvillon, 3 épingles à nourrice, écrou, New Haven, Yale University Art Gallery, Katherine S. Dreier Bequest.

³⁰³ Marcel Duchamp cité dans Arturo Schwartz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (New York: Delano Greenidge Editions, 2001) p.658.

Le tableau, *Tu m'*, est une image hybride : il inclut certains aspects de la peinture de Marcel Duchamp dans des modes différents, y compris le trompe-l'œil et une représentation des ombres de certains de ses ready-mades, un objet véritable (un clou), et il reprend, par ailleurs, des travaux d'un peintre-artisan qui réalise des enseignes. Similairement, le catalogue de John Ashbery du début de « *Purists Will Object* » inclut des objets de natures différentes : le dernier élément peut s'interpréter, dans une lecture brechtienne, comme une critique de tout langage qui fonctionne essentiellement de manière binaire,

[...] complete sets of this and that.³⁰⁴

Les deux éléments « ceci » et « cela » sont un paradigme grammatical comprenant le tout, mais qui semble extrêmement limité à côté de l'expression « *complete sets* » qui, elle évoque une diversité multiple. Ce passage fait partie de ce qui, chez John Ashbery, le rapproche de Gertrude Stein, et des préoccupations du mouvement L=A=N=G=U=A=G=E des années 1980 (sur lequel nous reviendrons).

Frank O'Hara s'est amusé de l'imitation stricte du réel chez Gustave Courbet (en faisant rimer « *prey* » et « Courbet ») dans un court passage du poème, « *In Memory Of My Feelings* », un titre qui joue avec l'attente d'authenticité de la part du lecteur :

[...] but the prey

Is always fragile and like something, as a seashell can be

A great Courbet, if it wishes. [...] ³⁰⁵

³⁰⁴ John Ashbery, « *Purists Will Object* », in *A Wave* (New York: Penguin, 1984) p.17, l.5.

³⁰⁵ Frank O'Hara, « *In Memory Of My Feelings* », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).

Si le poème, « In Memory Of My Feelings », parle principalement de l'art (faisant penser à la célèbre définition du décalage dans le temps nécessaire à la poésie que William Wordsworth en donne dans la préface des *Lyrical Ballads*,

Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility,³⁰⁶),

la proie, « *the prey* », dont Frank O'Hara parle dans ce passage, se réfère à l'objet d'un tableau. Le sujet est fuyant (il vient équipé de sa propre métaphore pour mieux nous échapper) et ainsi le poète doit être en fuite aussi. Dans la conception de ce poème, l'authentique n'est qu'une option parmi d'autres.

L'humour de voir un coquillage qui dispose d'une capacité à imiter un tableau de Gustave Courbet, plutôt que le contraire, joue avec l'idée décadente, et *camp*, (exprimée par Oscar Wilde) selon laquelle la nature imite l'art,

Nature imitates art³⁰⁷ :

certainement une partie de la vérité contenue dans ce paradoxe est que l'art nous prépare à revoir la nature à travers un regard transformé. Le coquillage est une construction artificielle de la nature, un déguisement, bâti par l'animal d'une manière qui respecte absolument le principe du numéro d'or que les humains utilisent à leur tour dans l'architecture (comme dans le Théâtre Antique d'Epidaure, le musée Guggenheim à New York, ou la Cité de la Musique à Paris).

Le manque de logique cartésienne dans le poème de Frank O'Hara (hormis la logique de transformation et de remise en cause permanente) est ouvrir grand les bras à ses traits

³⁰⁶ William Wordsworth, in «*Preface*» in *Lyrical Ballads* (London: Penguin Books, 2006) p.11.

³⁰⁷ Oscar Wilde. *The Decay of Lying in Intentions* (1891).

d'esprit et renversements. Comme chez John Cage ou dans le dadaïsme, les occasions offertes par le hasard sont exploitées. Ou, pour citer de nouveau Bob Dylan,

Take what you have gathered from coincidence³⁰⁸

Le sculpteur, Robert Morris dans le film « *Robert Morris : the Mind/Body Problem* » de Rosalind Kraus, citant Robert Rauschenberg, exprime quelque chose de similaire :

If you don't take it seriously, there's nothing to take³⁰⁹

Nous avons deux artistes fascinés par les coïncidences dans les personnes de Paul Auster et John Ashbery. De façon analogue aux effets de *serendipity* (trouvaille due au hasard), la technique du collage employée par John Ashbery dans le tableau « *A Dream Of Heros* » se prête facilement à des traits d'esprit visuels (comme le mannequin essayant de vendre des vêtements à travers l'évocation d'un style de vie, et qui se tient sur l'épaule de la marionnette d'un ventriloque). Comme la voix truquée de la marionnette, la publicité nous embobine, nous raconte des histoires et les stratagèmes des publicitaires elles-mêmes s'appuient sur certaines traditions du vaudeville.

Autorisation

Plus de cinquante années après la mort de Frank O'Hara, son audace continue à permettre des prises de telles risques chez ses amis poètes de la *New York School*. Il s'agit, par

³⁰⁸ Bob Dylan, « *It's All Over Now Baby Blue* », in l'album *Bringing it All Back Home* (New York: Columbia, 1965).

³⁰⁹ Robert Morris, in Terri When-Damisch, «Robert Morris: *The Mind-Body Problem*», la conception du film : Rosalind Krauss (Paris: Centre Pompidou, Heure exquise, 1995), minute 33.

ailleurs d'une autre version du mépris à l'égard de la bienséance que celui manifesté par des peintres comme Jackson Pollock et Willem de Kooning (y compris dans des associations des couleurs). La déclaration du peintre de la *New York School*, deuxième génération, Morris Louis, a exprimé ce credo avec éloquence :

To be an artist takes not only courage but something more — you must be willing to expose yourself to ridicule. ³¹⁰

Les poètes *Beat*, comme Allen Ginsberg, ont réussi à mettre en place une poétique séduisante pour une jeune génération aspirant à la libération des mœurs. Il attirait des foules à des lectures publiques en procédant à une sorte de mise-à-nu de ses confessions de faiblesses, en se présentant sous un aspect vulnérable, comme dans le poème « To Aunt Rose » (Paris, 1958) :

And I an ignorant girl of family silence on the thin pedestal
Of my legs in the bathroom – Museum of Newark. ³¹¹

Allen Ginsberg évoque une sorte de honte dans ce texte écrit à Paris après la mort de sa tante et qui expose des scènes inconfortables de son enfance aux yeux de tous. À plusieurs reprises dans ces vers, il examine sa vitalité malformée tendrement, mais de façon emphatique, sous plusieurs angles depuis l'aspect grotesque de son corps (« *the thin pedestal of my legs* ») jusqu'à la dimension folklorique du contexte (le musée de Newark, qui est connu pour sa collection d'objets *craft*). Le titre d'un autre poème, « *Ego Confession* », est également assez éloquent pour un poète qui n'a pas de tabous et qui parle dans ce texte de ses ambitions déraisonnables, jouant ainsi avec une esthétique antiartistique (cf. les rythmes de ce qu'il appelait « *the big long clanky statement*³¹² »). Dans une phrase, effectivement assez laide (et

³¹⁰ Morris Louis dans Elisa E. Rathbone, Laughlin Philips, et Robert Hughes Master Paintings, The Philips Collection (Washington D.C.: Counterpoint, 1998). P.132; également citée dans Michael Fried, *Morris Louis* (New York: Abrams, N.D.).

³¹¹ Allen Ginsberg, «To Aunt Rose» et «Ego Confession», in Nina Baym. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.2644 (lignes 28-9) et p. 2645-6.

³¹² Allen Ginsberg, cité in Nina Baym. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.2633.

créant ainsi un effet de réel), le poète s'imagine être une légende future pour son style bohème, sa sexualité et sa talent pour la réalisation des assaisonnements de salades :

Old Bohemians many years hence in Viennese beergardens'll recall
his many young lovers with astonishing faces and iron breasts
gnostic apparatus and magical observation of rainbow-lit spiderwebs
extraordinary cooking, lung stew & Spaghetti a la Vongole and recipe
for salad dressing 3 parts oil one part vinegar much garlic and
honey a spoonful [...] ³¹³

Il vaut la peine de noter que la tribu au sein de laquelle il envisage cette gloire posthume est internationale (à Vienne par exemple), que la sexualité dont il est question est valorisée par exotisme ou étrangeté (« *gnostic* »), et que sa vinaigrette est accessible à tous (la recette est désormais connue et elle n'est pas compliquée). L'efficacité de l'ironie de l'ego qui se dissout en s'affirmant est véritablement whitmanesque.

Par contraste avec les *Beat Poets* comme Allen Ginsberg, la *New York School* considère que défier l'idée de la poésie ne consiste pas ponctuellement à oser un niveau inédit de la révélation de soi dans tout son grotesque et ses erreurs, mais que ce défi se situe plutôt dans l'inventivité formelle qui rend des tournures bizarres et teste les limites formelles (que l'on peut percevoir comme métaphore de l'erreur humaine ou du malheur des humains). Ainsi, le lecteur doit réfléchir, d'abord, sur une attirance pour les permutations de la forme (l'étrangeté de l'objet-poème ou le concept du poème — nous avons vu, par exemple, que c'était le cas des situations ironiques dans le poème, « *The Thief of Poetry* » de John Ashbery) ; Il faut ensuite s'interroger sur le type d'objet littéraire ou artistique qui peut servir de modèle (particulièrement, l'écrivain qui s'extrait de la culture littéraire anglo-saxonne, comme Ted Berrigan s'alliant avec Arthur Rimbaud) ; enfin, il reste à établir le degré de simplicité ou d'hermétisme (où les deux à la fois — nous l'avons vu dans le poème, « *School of Fish* » d'Eileen Myles).

³¹³ *Ibid*, p.2645, lignes 10-16.

En un sens, l'on pourrait dire qu'un modèle de l'alliance du directement accessible, comme l'expression, la vignette,

[...]Of lonely men in shirtsleeves, leaning out of windows [...]³¹⁴

alliée au culturellement complexe, évoquant les Sirènes (*Sirens*),

[...] until human voices wake us and we drown.³¹⁵

nous est fourni dans la poésie de T.S. Eliot, par exemple, dans *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1915.

Difficultés

John Ashbery est souvent interrogé dans les interviews qu'il donne à propos de la difficulté de ses poèmes. Même s'il s'en défend, il est conscient de la difficulté que ses textes peuvent poser et de la polémique à ce propos. Par exemple, dans une interview pour *The Paris Review*, il dit :

[...] it is disappointing to me that my poetry has become a kind of shibboleth, that people feel they have to join one side or the other I hate to see people intimidated – before they even have begun to read me – by their preconceived notion of what my poetry is. I think it has something to offer, that it was not

³¹⁴ T.S. Eliot, « *The Love Song of J. Arthur Prufrock* » in Nina Baym. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1372, ligne 72.

³¹⁵ *Ibid*, ligne 131.

written not to be read.³¹⁶

Le poète, et ceci est une position assez cohérente, veut être lu par un éventail de lecteurs le plus large possible. Ce qui est moins cohérent, en revanche, c'est son désir d'être lu, en premier lieu par ceux qui le suivent à demi-mot, qui sont friands des invitations à entrer jusqu'à un certain point dans l'intimité de ses pensées, de partager une vision avec lui, ou s'opposer intelligemment à cette vision, ceux qui sont prêts à faire un effort dans un premier temps ou de temps en temps. Cependant, il ne veut exclure personne *a priori*. Les sonorités musicales du poème, qui accompagnent la musique intellectuelle du mouvement des idées et des interrogations, font partie de la séduction exercée par le texte (un principe aussi ancien que Gudea de Lagash, que Solon, et finalement que la poésie elle-même).

Certains indices indiquent que les *New York Poets*, comme les *Beats*, sont des poètes qui veulent donner du plaisir : l'importance accordée aux rythmes et aux sonorités, comme pour la musique au sens propre, est immédiatement audible. À propos de la connexion poésie/musique, l'ouverture vers la culture musicale était une spécialité de Frank O'Hara qui était vraiment un musicien, et notamment un pianiste de grand talent. En plus des échos musicaux, les références à la culture visuelle et à une imagerie pittoresque ou colorée peuvent se comprendre comme une ouverture à un public plus grand.

Une des tactiques mises en œuvre pour permettre cette ouverture consiste à accrocher les lecteurs en les surprenant par un renvoi soudain à la culture enfantine. Il faut noter l'utilisation de personnages de dessins animés, par exemple, *Popeye et Olive* (par Kenneth Koch et John Ashbery), et de la bande dessinée, comme les érotisations du très basique *Little Lulu* dans le cadre d'une stratégie Pop par Joe Brainard. L'écriture de textes courts, comme chez Charles Baudelaire, séduit le lecteur un peu dilettante ou hésitant, fonction également attribuable à l'humour. Nous verrons que Ted Berrigan fait dans l'extrêmement court. Ce n'est pas un hasard si les titres des poèmes de John Ashbery sont drôles et non-conformistes, dans la lignée de Wallace Stevens. Ce dernier manie adroitement

³¹⁶ Peter Stitt et John Ashbery, in *The Paris Review Interviews vol. 4* (New York: The Paris Review, 1982). p.201.

l'humour sous forme de situations et de codes décalés. L'affirmation que la poésie ne cible pas le public académique, un leitmotiv chez Kenneth Koch, correspond également à cette ouverture. En effet, dans son poème, « Fresh Air », la vraie poésie d'aujourd'hui peut s'exprimer seulement quand les professeurs quittent la salle :

And all the professors left the room to go back to their duty,
And all that were left in the room were five or six poets
And together they sang the new poem of the twentieth century
Which, though influenced by Mallarmé, Shelley, Byron, and Whitman,
Plus a million other poets, is still entirely original
And is so exciting that it cannot be here repeated.³¹⁷

Le derniers de ces vers célèbre l'instant présent comme le fait le célèbre morceau de John Cage, 4'33.

L'inanimé

Kenneth Koch a eu l'idée d'écrire une centaine de pièces de théâtre, chacune d'une durée de deux minutes environ. Bien entendu, ces pièces peuvent être mises en scène de façon à occuper toute une soirée : en effet, le metteur en scène peut ajouter effets scéniques ou musicaux pour prolonger ou souligner l'émotion (et certaines des pièces sont faciles à regrouper en séries : la série Hamlet, la série Afrique, la série Alexandre, etc.). Le point de départ de cette idée, selon l'explication de Kenneth Koch lui-même, est l'ouverture aux divertissements populaires.

Ces pièces sont rassemblées dans le livre, *One Thousand Avant-Garde Plays*. Le concept s'inspire des bribes d'émissions que l'on rencontre en changeant rapidement de chaînes en regardant la télévisions, et s'inspire aussi, plus généralement, de la démarche de la télévision en tant qu'institution, avec sa volonté de plaire à un large public. D'ailleurs, un des effets voulus par l'auteur est que le lecteur lui-même se rende compte que ce concept est gratuit et qu'il peut écrire ses propres pièces de deux minutes, tant les sources peuvent être diverses :

³¹⁷ Kenneth Koch, « Fresh Air », in *Selected Poems* éd Ron Padgett (New York: American Poets Project Library of America, 2004) p.16.

voyages, faits historiques ou sociologiques, histoire de l'art ou de la littérature, sa propre biographie, etc., et chacun peut les mettre en scène à sa façon. Ce système peut se propager à l'infini, d'où le titre du recueil qui se réfère à milles pièces au lieu des cent-six pièces incluses, — l'auteur pense aussi sans doute à Shéhérazade et ses mille-et-un récits qui donnent tout son sens au mot « divertissement ».

Un exemple d'une des cent-six pièces dans ce livre, qui s'intitule « *The Animated Room* », paraît extrêmement court et mystérieux :

(Characters sing operatically.)

Man: Come Back to me ! Come back to me!

Woman: You didn't notice that I was the chair you were sitting on!

Man: You didn't notice that I was the floor!³¹⁸

La pièce est simple et tautologique à première vue, et, à cause de sa brièveté, elle peut sans doute faire sourire. La surenchère autour de la position, toujours plus basse, dans la pièce, proclame un goût comique pour ce qui est décalé et qui s'inspire du snobisme inversé des bohèmes.

Cependant, la mutation de l'humain en objet matériel donne potentiellement un aspect plus inquiétant à la pièce et permet à Kenneth Koch d'évoquer le modernisme en temps de guerre — en rappelant que la pièce, *Le Désir Attrapé Par La Queue*,³¹⁹ de Pablo Picasso avec ses personnages étranges (le gros pied, l'oignon, la tarte, la cousine, le bout rond, les deux toutous, l'armoire glace, l'angoisse mince, le silence, et le rideau) était écrite en 1941 pour parler indirectement de la guerre — le *désir* en question était, d'abord, que la guerre et ses privations cessent.

Pablo Picasso et Kenneth Koch font, tous les deux, penser à la section « *Objects* » dans *Tender Buttons* de Gertrude Stein, dont nous avons analysé un texte et qui comporte cinquante-six personnages (y compris : une chaise, des chaussures, une boîte, un chien, le

³¹⁸ Koch, Kenneth, *One Thousand Avant-Garde Plays* (New York: Knopf, 1988) p.23.

³¹⁹ Ruby Cohn, *From Desire To Godot Pocket Theater Of Postwar Paris* (Berkeley: University of California Press, 1987) pp.25-36.

livre, etc.) et a été écrit juste avant la guerre de 1914. Par endroits, *Tender Buttons* peut se lire comme profondément antimilitariste, la guerre incarnant clairement pour elle des postures bêtement phalocratiques,³²⁰ une position assez claire dans le texte court, sans appel, sur un objet que l'on mange, « *A Cutlet* » :

A blind agitation is manly and uttermost.³²¹

Elle nous fait prendre conscience du diminutif dans le mot culinaire, «*cutlet*». Le mot «*uttermost*» est intéressant dans sa position si anti-grammaticale pour rappeler le reproche que la mère de Coriolanus fait à son fils dans la pièce de William Shakespeare, les conséquences dramatiques de sa fierté obstinée :

You are too absolute.³²²

Le 19 mars 1944, *Le Désir Attrapé Par La Queue* a été montée dans l'appartement de Michel Leiris, Quai des Grands Augustins, à Paris, et mise en scène par Albert Camus (Bout Rond a été joué par Jean-Paul Sartre, l'Angoisse mince par Dora Maar, et Oignon par Raymond Queneau), et plus de cent personnes ont assisté à la représentation, y compris Georges Bataille, Brassai, Paul Eluard, et Jacques Lacan. A New York, dans une production en anglais de *Le Désir Attrapé Par La Queue*, au début des années 1950, John Ashbery et Frank O'Hara ont joué « Les Deux Toutous » (le costume de chien de John Ashbery s'est décroché et il s'est retrouvé en slip sur scène).

L'absurdité irréductible de la situation, avec ses ontologies troubles, dans « *The Animated Room* » est compatible avec celle de *Tender Buttons* et de « *Le Désir Attrapé Par La Queue* » et il s'agit d'une situation de désir et de frustration, comme dans le Pablo Picasso. L'idée d'en faire une sorte d'opéra est entièrement attribuable à Kenneth Koch (quoique Pablo

³²⁰ Gertrude Stein, « *Tender Buttons* » (extraits) in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.1105-1115.

³²¹ *Ibid*, p.1111.

³²² William Shakespeare, « *Coriolanus* », Act III, scène 2, in *Coriolanus: Special Illustrated Edition*. (London: Starbooks Classics, 1968).

Picasso ait imaginé des décors grandioses et irréalisables, pour *Désir*).

3.0 Troisième partie : cercles politiques

3.1 La responsabilité du lecteur

Historiquement, la difficulté, à savoir la complexité qu'un lecteur doit démêler, peut s'associer à la clandestinité, à la menace sociale ou politique qui peut peser sur l'écrivain, l'artiste, ou son milieu. Il est légitime de se demander si un texte n'est pas excessivement fermé à la compréhension quand le message mérite d'être diffusé plus largement mais que l'écrivain a l'intuition qu'il vaut mieux le rendre plus opaque. La bonne réponse à un poème compliqué peut être d'écrire un autre poème, un poème plus simple.

Un bon exemple de dissimulation d'effets de sens plus caustiques à l'intérieur d'une coquille sonore étrange mais évidente nous est apporté par la poète Barbara Guest. Elle a bien dit dans son interview avec Charles Bernstein que son poème qui parlait les surfeurs était, en fait, un poème sur la guerre.

Son poème, « Multiplicity », participe du désir de se projeter dans la sphère politique, mais c'est également un texte qu'elle a présenté elle-même comme étant difficile avant de le lire à la fin de sa conversation radiophonique avec Charles Bernstein en 1995.³²³ Voici la première partie, ou mouvement, du poème, qui en compte trois :

Multiplicity

i

An opposing force nestles closer
—to the four square of its joint

the nimbus divides at an unfaded seam

and the naughts are shuffled at the table

³²³ Barbara Guest, « Multiplicity », in «*Barbara Guest on LINEbreak with Charles Bernstein*» (1995, recorded in NY) *minute26*; cf. Barbara Guest, «Multiplicity» in, *The Collected Poems of Barbara Guest* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008).

and rapidly the wheedling gems
appear and disappear from an unsteady table —;

—this superstition —
the oath-taking —(winter in society) is felt by the hard folk
and they scatter —

and read their palm —the oath-taking catches up under the nimbus
they part —

eliminate the intoxication of force —and the mincing
suggestions cast by the opposing force weep at solemnity horse on the
platform his thrust —

yet they are freed of the nimbus and opposition
they are like larvae —they are under the glass at first —and they proceed
with exemplary caution over newly paved roads under the spy glass

like Hannibal; and again as the wheels of a traveller
reactions are diverse not being under the nimbus —

being Latinate perhaps —.

This was worth breathing into —translated not bloody —
afternoon under new palms and rivers imagination agitated and warm—;»³²⁴

La première chose que l'on entend dans ce texte est une musique de tensions et de résolutions de ces dernières, mais on ne sait pas quel lecteur ira plus loin pour entendre tout son propos qui peut sembler décousu, exprimé dans un vocabulaire riche et particulier, ou, dans les termes du poème lui-même, ce dernier tente de « donner son souffle ». Pourtant, le vers :

This was worth breathing into —translated not bloody —

fournit le mode d'emploi : il faut faire l'effort de relier ces mots à sa propre expérience (chacun donne son souffle au texte), et cela en vaut la peine. Le même vers énonce également l'enjeu

³²⁴ Barbara Guest. « Multiplicity », in *The Iowa Review* 26.2 (1996): 76-78.

philosophique : il s'agit de s'enrichir de la traduction de l'autre et non pas du conflit avec lui ; le jeu consiste à ne pas juger mais à comprendre.

Tout à fait d'actualité en 2019, ce poème décrit la situation qui résulte du constat des difficultés qu'éprouve une culture traditionnelle, rigide, à s'ajuster quand la diversité surgit et tente de se faire accepter (« *is felt by the hard folks* »). L'on peut, à ce titre, soupçonner le poème d'être un cheval de Troie (« *horse/on the platform* »). Avec le mot « *weep* » Barbara Guest convoque l'image de Cassandre et sa connaissance ignorée et moquée par les autres. En plus de la référence aux pouvoirs magiques, nous trouvons ici un recours au sécuritaire primitif (« *nestles closer [...] to the four square of its joint* ») et à la pensée magique (« *reading of palms* », « *oathing* »).

Le mot « *oathing* » est répété et peut suggérer à la fois le symptôme et le remède : les mélanges sous forme de mariages mixtes (réels ou symboliques) qui, comme les « *mincing suggestions* », s'il s'agit de compromis, arrondissent les angles. Comme « *oathing* », « *mincing* » peut être à double tranchant et ces choix interprétatifs que la poétesse force les lecteurs que nous sommes à faire imitent la dimension politique que tout choix peut avoir recelé.

L'esprit de cette démarche qui exige un engagement intellectuel de la part du lecteur, qui doit creuser, réfléchir et s'efforcer d'être lucide est politiquement du côté de l'inclusion, de la diplomatie et de la paix. Barbara Guest connaît bien l'histoire des conflits et n'a pas peur de braquer le projecteur sur ce sujet. Susan Howe, dans son essai de critique littéraire poétique, *My Emily Dickinson*, livre que Barbara Guest a apprécié énormément, se demande pourquoi les femmes n'écrivent jamais sur les guerres.³²⁵ Le motif de la guerre de Troie provient sans doute de l'influence de la poétesse, H.D., sur Barbara Guest.

Ce poème défend la position selon laquelle il faut éviter d'inventer de nouveaux conflits et d'exacerber les xénophobies (« le choc des civilisations » aurait-on dit au début du XX^e siècle ; « *the intoxication of force* » est l'expression très frappante utilisée dans ce texte) parce que c'est ce que l'Histoire en général, et l'histoire de la littérature en particulier, nous

³²⁵ Susan Howe, in *My Emily Dickinson* (Cambridge: New Directions Publishing Corporation, 1985).

enseignent inlassablement depuis *Illiade* jusqu'à *Apocalypse Now* (ou *Dr. Strangelove*).

Que propose ce poème pour ceux qui font l'effort de le prendre à bras le corps ? Il faut avancer avec précaution, « *exemplary caution over newly paved roads* » ; car nous sommes tancés mais également rassurés quant au fait que nous sommes prometteurs : « *like larvae* », nous voici papillons en métamorphose. L'utilisation de l'image des « larves » en poésie dans un esprit plutôt scientifique, comme symbole positif en dépit de l'aspect culturellement repoussant des êtres rampants, manifeste dans les faits le courage donné en exemple dans le poème.

Ce dernier ambitionne de porter un regard scientifique (et historiquement lucide) sur la politique, et s'affirme comme critique culturelle. Le modèle artistique qu'elle privilégie requiert de fuir la purification (l'expression terrifiante de « purification ethnique » a été utilisée dans l'ex-Yougoslavie dans les années 1990) et, par opposition, de célébrer l'hybride. Le bénéfice de ce métissage, résultat de ce qu'on a décidé de jurer (« *oathing* ») vaut l'effort. Ce bénéfice apparaît dans des mots dont l'imagerie peut s'associer à une sorte de « vent du sud », méditerranéen, et à des auteurs comme Paul Valéry (« *new palms and rivers* », et en plus « *imagination agitated and warm* »).

Les palmiers sont une image chrétienne (en harmonie, à ce niveau, avec le mot répété « *nimbus* », halo qui évoque les églises chrétiennes d'Orient), mais les palmiers sont aussi des arbres connus et valorisés par des peuples nomades (les écrivains). Le palmier apparaît comme une anomalie topographique : c'est le sémaphore des oasis. C'est là une image que Barbara Guest affectionne : L'oasis permet la continuité du voyage et permet l'épanouissement de la culture. « *The wheels of the travellers* » peuvent être les projets des voyageurs conscients des récurrences dans le déroulement de l'Histoire.

Avec les deux sens du mot « *palm* » en anglais, Barbara Guest met en contraste la superstition (lire le futur dans la *paume* de la main comme Mme Sisotris dans *The Waste Land* de T. S. Eliot), et reconnaître les palmes (l'excellence). Le mot « *agitated* » est intéressant dans son sens politisé d'« engagé », ou « en révolte », l'opposé de ce qui serait intellectuellement stagnant, les certitudes culturelles.

La valorisation du métissage s'étend dans ce poème jusqu'au vocabulaire : il faut noter le recours à des mots aux saveurs latines « *nimbus* », « *part* », « *larvae* », « *Hannibal* »,

« *palms* », et « *rivers* ») pour contraster avec les sonorités dures venues de l'anglo-saxon (« *oath* », « *naughts* », « *wheedling* », « *wheels* », « *horse* », et « *thrust* »). Les choix lexicaux mettent en pratique la réinterprétation de la conflictualité et de la crispation, pour créer une nouvelle harmonie ou synthèse, avant que la tension ne soit, enfin, entièrement résolue dans le poème (avec l'apparition des palmiers à la fin de cette section du texte : c'est une oasis spirituelle dans un poème qui reprendra sa route).

Le mot « *Latinate* » est méta-poétique et un exemple parfait du métissage linguistique, résonnant de clarté. Nous associons la connaissance du latin à l'élite, et le mot « *exemplary* » suggère un bon exemple venu d'en haut. Hannibal peut faire penser aux hauteurs (il a traversé les Alpes) et à l'Afrique (il était carthaginois et on l'imagine monté sur des éléphants).

Dans ce poème, Barbara Guest a tranché : la difficulté pour le lecteur réside dans ce choix de la communication d'un message qui mérite une grande diffusion à partir d'un public élitiste. Cette question est complexe, car des infrastructures de diffusion et de vulgarisation existent, et n'importe qui peut sortir son dictionnaire. C'est d'autant plus le cas aujourd'hui : avec un peu de volonté, presque n'importe qui peut trouver les ressources nécessaires à la compréhension d'un poème. Par contraste, le poète associé aux *Beats*, Jack Gilbert, réussit à produire un effet de simplicité et de profondeur, par exemple, dans « *Bartleby at the Wall* », qui adresse la question de la connaissance de « l'autre » (mais pour profiter pleinement du texte il faut quand même connaître la nouvelle d'Herman Melville, « *Bartleby the Scrivener* », ainsi que Samuel Beckett et Nicolas Poussin, ...).³²⁶

Néanmoins, la question subsiste : pourquoi — ou pourquoi pas — un poème difficile sur un sujet d'importance ? La bonne santé de l'industrie de la diffusion des idées les plus fines, et des textes qui les portent, est encore aujourd'hui un enjeu politique. La question des volontés est cruciale. Dans sa conversation avec Charles Bernstein, Barbara Guest met en garde contre la dérive du tournant utilitariste que semble prendre nos sociétés :

[...] I believe in imagination, and I think it's disappearing. It has become a harder quality. It is not as fluid as it used to be. It's more something you chip off the old block. It's not used so much because practicality seems to be a vision of the future. Within imagination, there aren't too many corridors for the practical.

³²⁶ Jack Gilbert, « *Bartleby at the Wall* », in *Poetry*, janvier 1965.

[...] ³²⁷

Dans le poème, « Multiplicity », nous entendons un écho de ces préoccupations, avec les « *hard folks* » symbolisant l'immobilité, une sorte de sclérose néfaste de la société. James Joyce parlait de la « paralysie » de la société irlandaise de 1900 et dans son recueil « *Dubliners* » l'individualité est en passe de disparaître sous la pression de la société et des traditions, au point où il peut commencer à décrire un nouveau personnage, tout en faisant croire au lecteur au début qu'il s'agit d'un personnage qui est apparu dans une autre nouvelle du livre.

La souplesse est une qualité positive pour Barbara Guest. D'ailleurs, comme pour John Ashbery, les fleuves et rivières, tout ce qui coule, est valorisé : c'est la poétique qui cherche, qui coule vers, des plateaux nouveaux. L'association du prosaïquement utilitaire à une matière solidifiée, et la porte de sortie par l'imaginaire, matière liquide, n'est pas loin de la formulation du sociologue polonais, Zygmunt Bauman qui parlait de la « modernité liquide ». Pour lui, le monde est entré dans une étape de fluidité permanente et, à ce titre, l'esprit doit aussi garder sa fluidité.

L'idée d'un assouplissement de la société, d'un gain de tolérance fait penser à l'idée du « vaccin » chez Roland Barthes, dans *Mythologies* :

[...] On immunise l'imaginaire collectif par une petite inoculation de mal reconnu ; on le défend contre le risque d'une subversion généralisée. Ce traitement libéral n'eût été possible, il y a seulement cent ans, à ce moment-là, le bien bourgeois ne composait pas, il était tout raide ; il s'est beaucoup assoupli depuis : la bourgeoisie n'hésite plus à reconnaître quelques subversions localisées : l'avant-garde, l'irrationnel enfantin, [...]. ³²⁸

Depuis l'écriture de ce passage, l'on peut dire que cette évolution s'est poursuivie, mais de façon peu linéaire et marquée par un désir de régression régulièrement manifesté. Ainsi,

³²⁷ Barbara Guest, expliquant son attitude envers l'imagination in « *Barbara Guest on LINEbreak with Charles Bernstein* » (1995, recorded in NY) *minute 6*.

³²⁸ Barthes, Roland, « Le mythe aujourd'hui » in *Mythologies* (Paris: Editions du Seuil, 1957) p.262.

quand Barbara Guest s'est exprimée sur le sujet en 1995, pour en dire que quelques progrès avaient été faits et qu'il en restait encore beaucoup à faire.

Bien sûr nous voyons aujourd'hui dans les rues des grandes villes des personnes couverts de tatouages, de piercings, de vêtements déchirés, références à la vie sauvage et libre de contraintes, sans que cela choque particulièrement. A une certaine époque des adolescents ont été renvoyés de l'école à cause du port des jeans, et des hommes tabassés pour le port de cheveux longs. Nous pouvons observer des instances de repli sur soi également. Une interprétation politique du « *personism* » de Frank O'Hara pourrait être l'idée de convertir le monde entier aux idées progressives, mais une personne à la fois. Après tout, Frank O'Hara raconte avoir eu l'idée du « *personism* » pendant un déjeuner avec LeRoi Jones, un poète qui n'était pas encore mais qui deviendra par la suite extrêmement politisé.

Références cachées

A propos de l'hermétisme de certains gestes poétiques, l'on peut comparer les termes choisis par Louis Zukofsky pour parler des idées marxistes (l'aliénation vis-à-vis du réel et des sources d'inspiration, par les mécanismes capitalistes) dans son texte « A9 », publié en 1940 :

An impulse to action sings of semblance
Of things related as equated values,
The measure all use is time congealed labor
In which abstraction things keep no resemblance
To goods created; integrated all hues
Hide their natural use to one or one's neighbor³²⁹

L'on peut dire que le mécanisme de difficulté de ce poème est similaire à celui du texte de Barbara Guest. Louis Zukofsky assimile le poème à un discours élaboré, spéculatif, semi-caché, sur le mode métaphorique. Pour lui, il ne faut pas être dupe d'une « *abstraction* » ; en revanche, il valorise la métaphore qui est concrète et spécifique.

³²⁹ Louis Zukofsky, Charles Bernstein Editor, « A9 » in *Selected Poems* (Washington D.C.: The Library Of America, 2006) p.90.

Bien qu'il en soit capable, dans ce texte, Louis Zukofsky ne fait pas les références à l'Histoire latine ou la guerre de Troie que l'on a trouvées dans « *Multiplicity* » de Barbara Guest, car son inspiration vient du marxisme et fait appel à des notions marxistes pour lire sa situation contemporaine : c'est un poème sur les principes et les conséquences socio-économiques. Cependant, nous retrouvons le souci de préserver la diversité du monde, qui, pour emprunter un terme au poème de Barbara Guest, est « *latinate* », dans la mesure où la culture latine symbolise ou manifeste une force née de la diversité.

Le sens de la phrase, « *integrated all hues* » est le souci des forces impérieuses (le capital) qui estompent la richesse de la diversité naturelle. On retrouve le problème des clivages qui est mis en scène dans « *Multiplicity* » de Barbara Guest. Louis Zukofsky, fort acerbe, parle des mensonges que l'on peut se dire à soi-même et qu'il relie à l'égoïsme :

Hide their natural use to one or one's neighbor.³³⁰

Les deux poètes veulent marier un discours intellectuel élaboré auquel ils croient en ayant recours aux moyens propres de la poésie. Ni la source première ni l'objectif ne sont strictement littéraires.

Depuis que Platon a exclu les poètes de sa « *République* », les écrivains sont potentiellement suspects d'être des agitateurs politiques, mais dans les deux textes que nous venons de commenter, le poète se sent à l'aise au centre du débat politique, n'en fuyant jamais la complexité. Leurs poésies tendent vers une apothéose de la complexité. L'essayiste américain du début du vingtième siècle, H. L. Mencken a dit que tout problème a une solution simple qui est fausse. La distinction entre simple et simpliste est importante.

Néanmoins, les deux poètes Louis Zukofsky et Barbara Guest peuvent être taxés, y compris par ceux qui sont pourtant d'accord avec leurs idées, d'être trop abscons. Il semblerait un peu trop décalé aujourd'hui de dénoncer de manière aussi cryptique le fétichisme de l'argent, qui existe encore bien sûr, que le fait Louis Zukofski quand il parle de :

³³⁰ *Ibid.*

The measure all use is time congealed labor³³¹

A chacun de décider.

Nous vivons une époque de richesses tristes et crispées d'une part, et une époque d'exclusions et de frustration face à de l'inaction des élites. En outre, aujourd'hui, les batailles politiques autour de l'interprétation financière de la globalisation sont au cœur des préoccupations sur la place publique. Mais, qui écoute Louis Zukofsky ?

Joshua Clover, dans son livre *Red Epic*, 2015, semble sensible à ce débat, et ainsi brandit son marxisme plus explicitement encore, comme un étendard rouge. Le poème « Apology », s'inscrit explicitement dans la théorie marxiste, sans se cacher et avec beaucoup d'ironie. Son modèle (et cela peut surprendre) n'est pas Louis Zukofsky, mais Frank O'Hara :

Oh capital let's kiss and make up
And I'll take back all those things I said about you
To my friends and in poems. What do poets know
Of capital anyway? It's exhilarating the daily life of money
As it shifts and deliberates like Frank O'Hara buying gifts
In a haze of cosmopolite thirdworldism en route to a weekend
Out of town yet so affectless this itself becomes a signature
Affect. ...
... Could poets
Ever hate idealism as much as you do? No ideas but in
Money....³³²

Ce texte contient des gloses sur «The Day Lady Died», un des poèmes les plus connus de Frank O'Hara, que Patti Smith évoque comme nous l'avons cité plus haut, parlant de son élégie pour Billy Holiday, un engagement antiraciste et pour les avancées de la musique. Mais ce poème contient d'autres possibilités. Joshua Clover fait référence, notamment, à la phrase, qu'il est intéressant d'interpréter comme un commentaire sur l'ennui de la vie trop commercialisée, où le poète n'arrive pas à trancher entre deux achats, et dit, dans une phrase surprenante,

³³¹ *Ibid.*

³³² Joshua Clover, «Apology» in *Red Epic*, (Oakland, CA: Commune Editions, 2015) pp.48-9 (lignes 1-8; 24-6).

after practically going to sleep with quanderiness.³³³

Il est rare de voir cette phrase interprétée comme un commentaire sur la commercialisation de la culture, mais pourquoi pas ?

Le texte de Joshua Clover utilise la déformation d'une des phrases les plus célèbres de William Carlos Williams (« *no ideas but in things* ») en tordant la phrase pour aboutir à une expression de frustration qui claque au visage : « *no ideas but in money* ». On sent le plaisir de l'auteur dans le drame du conflit d'idées.

Certes, on peut trouver un côté un peu trop érudit dans certaines des allusions employées par Joshua Clover, mais la tonalité est scrupuleusement d'aujourd'hui. Un public un peu instruit peut apprécier le poème pour ses références culturelles, tandis qu'avec son ton sarcastique le poème devient amusant pour un public plus large, un peu comme les meilleurs produits de la télévision, ou ce que la télévision pourrait être. Tout le monde peut voir l'ironie décalée dans la phrase,

Capital, let's kiss and make up [...] ³³⁴

Ce qui est adroit dans sa stratégie c'est la clarté de ce vers pour tout lecteur qui souhaite voir ce débat ouvert sans être trop taxé d'austérité. L'on pourrait dire que le paysage poétique d'aujourd'hui bénéficie à la fois du sérieux des objectivistes comme Louis Zukofsky et William Carlos Williams, et de l'ouverture des poètes de la New York School. C'est ce que l'importance d'un poème de Frank O'Hara, et de la figure de Frank O'Hara dans ce texte, indique.

³³³ Frank O'Hara, «The Day Lady Died», in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.2654 (ligne 19).

³³⁴ Joshua Clover, «Apology» in *Red Epic* (Oakland, CA: Commune Editions, 2015) pp.48-9 (ligne 1).

Le factuel

Dans une stratégie plus directe, dans le contexte d'un discours politisé de la poésie, Alice Notley apporte une réponse originale et puissante. Pour ce qui est de la manifestation agressivement militariste du capitalisme Américain du XXI^e siècle, dans le poème « *Ballad* », Alice Notley dénonce directement, explicitement, bien que par intermittence, l'homme politique puissant le plus acquis aux patrons de l'industrie pétrolière et au complexe militaro-industriel, à savoir Dick Cheney. Le poème commence de la manière suivante :

Cheney has used his power and authority unrivaled by that of any vice president in modern times to help set the course of the administration's war on terrorism look at him in his dark glasses among organized gangs.

i must have been calling to you for you arose from a pond alive but I knew you were really dead and when you shone a small flashlight on my legs to see «my beautiful legs» within the dark theater of my psyche it was because before you died you no longer walked.

Cheney's impact on the Iraq debate or his influence on the president cannot be overstated experts say. He's an oil ghoul and a war ghoul, Mara says.³³⁵

Cette danse macabre (la danse est un des sens du titre, « *Ballad* ») s'accomplit entre «*the dark theater of my psyche*» et le gangstérisme du Vice-Président dans le théâtre de la géopolitique (mais ses actions génèrent des troubles jusque dans les rêves ; ainsi, nous nous trouvons en présence du biopouvoir tel que défini par Michel Foucault). Le contraste entre les projections authentiques des mémoires — à travers le rêve et l'interprétation — et la projection cynique de pouvoir est violent. Le poème s'adresse à la politique-spectacle ; le lecteur est pris entre la vision du poète et l'écran de télévision et doit choisir son camp. La distance révélée dans ce poème entre les « *ghouls* », ceux qui tirent du profit du malheur des autres (les quasi-vampires), et les poètes, ceux qui, grâce à leurs sixième sens, communiquent avec les morts et ressuscitent l'esprit de ceux qui ont lutté (contre les guerres impérialistes du passé).

Lisant ce texte d'Alice Notley, le lecteur de Barbara Guest peut voir une certaine proximité d'idées. En extrapolant un peu, les références aux « *hard men* » peuvent

³³⁵ Alice Notley, «*Ballad*» in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006) p.330.

correspondre à l'entourage de Dick Cheney, et le « *nimbus* » qui surgit du poème « *Multiplicity* » est ce contexte de guerre. Le poème d'Alice Notley est engagé au sens fort du terme, car elle s'engage quasi-physiquement face aux mort-vivants qu'elle dénonce. L'aspect récurrent des atrocités à visage humain apparaît clairement, plus loin dans le poème, dans le vers :

[...] one of the planners of the secret bombing of Cambodia and Laos.³³⁶

Le vocabulaire de la vision mystique colle au sujet, car nos politiques sont, dans certains cas, des revenants ; ils font revivre les mêmes atrocités à d'autres populations ; la vision apocalyptique est clairement assumée. Désormais, la poésie ne peut plus se permettre le luxe de l'obscurité quand il s'agit de dénoncer. La forme poème-en-prose de cette « ballade » va dans le sens de la clarté du propos. Notons la tonalité qui épouse le style d'un éditorial du *New York Times* (peut-être un emprunt) ; puis, le « *Mara says* » qui annonce la déclaration comme la remarque publique d'un membre de l'entourage — et qui souligne des liens d'amitié et d'humilité.

³³⁶ *Ibid*, p.330.

4.0 Quatrième partie : entourages



Ill. 8: A back table at The Five Spot. New York City, 1957. By Burt Glinn / Magnum Photos.

4.1 Montagne et cordée



Ill.9 : Poem, Franz Kline and Frank O'Hara, 1960

Dans le cadre de l'exploration de nouveaux territoires esthétiques, L'image de la « montagne et cordée », pour désigner le travail en synergie de deux artistes qui s'appuient l'un sur l'autre, a été utilisée pour décrire l'amitié personnelle et artistique entre Pablo Picasso

et Georges Braque au début du vingtième siècle. Nous reviendrons plus précisément sur la genèse de cette expression plus loin dans ce chapitre, mais il est clair que les principes d'encouragement, de soutien, et de sociabilité, dans le contexte des projets esthétiques s'appliquent aux poètes de la *New York School*, où les pratiques collaboratives ont connu un long développement, et font apparaître des avatars formels multiples. Dans l'absolu, deux artistes géniaux qui décident de collaborer sur une œuvre dont ils partagent la paternité mettent en pratique une méthodologie féconde, mais sous-utilisée, dans l'art.

Pour exploiter le rôle critique intrinsèque à l'art dans une société pétrie d'individualisme, la collaboration n'est pas, mais devrait être, une voie à emprunter par défaut par quasiment tous les artistes en formation. Avant de parler des résultats intéressants de cette pratique, il faut prendre conscience que le fait de collaborer implique un écart par rapport à la *doxa* — et, au-delà du domaine artistique (dans le design par exemple), le croisement des talents se trouve au cœur d'une idée à la mode : l'innovation.

Un récent exemple connu de collaboration dans les arts plastiques est celui de Gilbert et George (officiellement, dans leur conception, deux personnes mais un seul artiste). Chez ces auteurs de photomontages complexes, présentés comme des vitraux — aujourd'hui, un peu dépassés par les possibilités offertes par les nouvelles technologies de traitement de l'image — il n'existe pas d'œuvre autre que collective. À regarder leurs œuvres, nous ne savons pas qui a fait quoi et qui a eu quelle idée. La créativité osmotique de ces deux artistes sur le plan individuel s'enrichit de la rencontre entre leurs origines respectives, car Gilbert est italien et George anglais. Une fois de plus cette fusion artistique et culturelle se double d'un rapport intime intense puisque, Gilbert et George forment un couple dans la vie, s'étant rencontrés à Londres dans les années 60 pour ne plus se séparer. Leur œuvre manifeste par l'humour — ce qui ne gâche rien — ces rencontres multiples et fécondes.

Pour les *New York Poets*, l'art fait partie de la vie, et c'est une vie où l'entourage joue un rôle important. Ainsi la sociabilité est devenue, elle-même, une des valeurs véhiculées par des œuvres et des actions collaboratives. C'est bien, là, un phénomène d'époque : les possibilités, en travaillant à deux, de produire des monstruosité stimulantes comme *The Store* de Claes Oldenburg et son épouse de l'époque, Patty Mucha, semblaient se multiplier dès la fin des années 1950 et tout au long des années 1960. Patty Mucha était une actrice prisée dans les cercles qui mettaient en scène des happenings et, étant excellente couturière,

elle était indispensable à la qualité des sculptures molles inventée par Claes Oldenburg à partir de 1962.

À propos de *The Store*, sorte de salle d'exposition et décor théâtral pour des happenings, déguisé en magasin et installé sur la deuxième rue à Manhattan en décembre 1961 (un grand mois pour le consumérisme), Claes Oldenburg a déclaré lors d'une interview en 2004 :

[...] *The Store*, où les reliefs et sculptures, fondés sur des objets de magasins et des publicités, étaient faits de toiles trempées dans du plâtre montées sur du grillage puis peintes avec de l'émail – des matériaux de quincailler, cohérents avec l'idée que *The Store* consistait à détourner les yeux de la rue pour regarder de l'autre côté où vous rencontriez un type différent de matériaux et de formes. [...] Mon *Store* était une forme artistique, même si c'était une forme troublante. [...] Très peu de gens du voisinage ont osé entrer, ça avait l'air bien trop bizarre pour eux.³³⁷

L'affiche de cette exposition a été écrite en anglais et en italien, peut-être à cause du quartier, *Little Italy*, à proximité de la deuxième rue. Cette œuvre de Claes Oldenburg et de Patty Mucha interagit avec la vie quotidienne ; mais l'œuvre est en priorité en conversation avec le monde, bien à part, de l'art. Une foule d'artistes commençaient à vivre dans les quartiers bohèmes de cette ville, à l'affût de nouveauté. Il parle bien d'une nouvelle forme artistique (la production d'un objet hybride). La preuve que leur cible, consciente ou inconsciente, était des artistes est que les deux personnes qui ont acheté quelque chose dans *The Store*, sont l'artiste, Andy Warhol, et le critique d'art, Henry Geldzahler. Andy Warhol, de son côté, a exposé ses premières peintures des *Campbell Soup Cans* à Los Angeles six mois plus tard, en août 1961, installées sur des étagères pour évoquer le supermarché.

³³⁷ Claes Oldenburg in Michael Peppiatt, *Claes Oldenburg raconte ses premières années d'artiste* (Paris : L'Echoppe, 2017) pp.25-26.

Bien sûr, en 1956, Allen Ginsberg avait publié, dans un esprit proche de celui de Claes Oldenburg, son poème, « A Supermarket in California », qui rend hommage à Walt Whitman, s'adresse au grand poète. La deuxième phrase de ce texte juxtapose la consommation et l'art :

In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon
fruit supermarket, dreaming of your enumerations!³³⁸

L'expression paradoxale, «*shopping for images*», pourrait, directement ou indirectement, avoir été à l'origine de l'idée pour *The Store* dans l'esprit de Claes Oldenburg. Le phénomène de consommation des choses en image est sociologiquement et psychologiquement complexe ; consommer massivement des images était relativement nouveau dans les années 1950, et continue d'être un enjeu politique important car, quand on regarde sans regarder — comme dans un magasin — l'image se trouve en danger de perdre son individualité, son « aura ». La pertinence de l'association de « *shopping* » et « *images* » comme critique sociale est indéniable, et la même chose s'applique à la collocation étrange, « *neon fruit* », une juxtaposition qui suggère la mercatique appliquée aux choses de la terre.

Le concept de collaboration (dans ce cas, avec le passé poétique) tel qu'il apparaît dans ce texte proto-*beat* (l'artiste est pauvre, mais joyeux) s'exprime par l'aveu de faiblesse de l'énonciateur — probablement Allen Ginsberg, lui-même — et repose donc sur le besoin. Il a, autrement dit, la vulnérabilité nécessaire pour proposer de travailler ensemble (ailleurs, dans, *Howl*, Allen Ginsberg a reconnu une dette vis-à-vis du poète anglais, William Blake, qui lui est apparu en vision à un moment crucial).

Dans «A Supermarket in California», Allen Ginsberg travaille effectivement avec Walt Whitman ; en effet, sa solution vient, dans le poème, sous la forme de son rapport à l'apport d'une technique poétique : « *dreaming of your enumerations* ». Suite à son évocation, Walt Whitman, lui-même, apparaît dans le poème, et c'est sous une forme incomplète et vulnérable :

³³⁸ Allen Ginsberg, «A Supermarket in California», in *Selected Poems 1947-1980* (New York : HarperCollins Publishers, Inc., 2001).

I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, [...] ³³⁹

Les deux poètes viennent à la rescousse l'un de l'autre, dans un paysage artificiel et banal.

L'idée de la rencontre et du lien social, en germe dans ce texte, sera centrale dans les collaborations de la *New York School*. D'ailleurs, à New York à la « *Poetry Project* » en 1979, Allen Ginsberg et Kenneth Koch se sont livrés à une collaboration improvisée, mélangeant leurs styles et motifs respectifs : « The Ballade of Popeye and William Blake ». Bill Berkson explique la réaction enthousiaste du public lors de cet événement organisé par Ron Padgett de la manière suivante :

Allen was good and deep, but Kenneth was quick ³⁴⁰

Les deux premiers vers (Allen Ginsberg puis Kenneth Koch) illustrent cette différence:

Popeye sat upon his chair reading William Blake
Blake got up and screamed out there, «the seaman is a fake»

Dans le premier vers, Allen Ginsberg fixe une image avec la simplicité que l'on peut trouver chez William Blake ; Kenneth Koch cherche plutôt la bagarre, avec l'accusation contre Popeye, déstabilisant l'image.

Des collaborations à deux ont marqué le développement de la poésie de la *New York School*. Lors d'un week-end à la campagne resté célèbre au sein du groupe (et sur lequel nous reviendrons), «pour faire plus ample connaissance», Frank O'Hara et Kenneth Koch ont écrit une sestina ensemble. Ils sont devenus amis, et le nom de Kenneth Koch apparaîtra dix-sept fois dans les poèmes de Frank O'Hara publiés dans les *Collected Poems*, comme un mot

³³⁹ *Ibid*

³⁴⁰ Bill Berkson, « The Ballade of Popeye and William Blake », in *Double Whammy Reading* (A celebration for *New York School Painters & Poets: Neon in Daylight* and reading of his own work at Moe's Books, Berkeley, March 11, 2015), Moe's Books, 11 mars 2015, minute 1:18.

magique, pour évoquer tout un monde de drôlerie. Par exemple, il évoque son ami en une moquerie tendre et hyperbolique dans, « On A Birthday Of Kenneth's » :

Kenny !
Kennebunkport ! I see you standing there
assuaging everything with your smile
at the end of the world you are scratching your head wondering what is
that funny French word Roussel was so fond of? Oh «dénouement»!
and it is good³⁴¹

Le surnom, «*Kennebunkport*» (ville de la Maine, connue surtout aujourd'hui pour avoir été le berceau de la famille Bush qui a fourni deux présidents républicains désastreux), se moque de son côté «*preppy*» et «*old Harvard boy*» (l'on pourrait dire BCBG en français), même s'il est d'ascendance juive newyorkaise ayant grandi à Cincinnati, Ohio. La mention de Raymond Roussel rappelle l'importance de la découverte de ce dernier pour John Ashbery, grâce à Kenneth Koch. Le fait de placer l'angoisse de la recherche du mot juste au-dessus de celle causée par l'imminence de l'apocalypse revient à placer la poésie au-dessus de la *Bible*, une affirmation à la fois drôle et révélatrice.

John Ashbery considérait Kenneth Koch comme son premier ami poète. La sestina « *Crone Rhapsody* » a été écrite par Kenneth Koch et John Ashbery, côte-à-côte, en 1961 (dans le respect du principe de répétition des mots, caractéristique classique d'une sestina, et en respectant la contrainte supplémentaire selon laquelle chaque ligne devait contenir le nom d'un jeu, d'une fleur, d'un arbre, d'un fruit, d'une vieille dame célèbre, et le mot « *bathtub* »), ce qui a donné un texte constitué de vers interminables. C'est un texte incontestablement désarçonnant dans sa logique surréaliste, dont voici un extrait :

The bathtub fell amid orange blossoms. The black-walnut tree fell
among lemon soccer balls. Marie Brizard fell under the desk.

³⁴¹ Frank O'Hara, « On A Birthday Of Kenneth's », in *Collected Poems*, ed. Maureen Granville-Smith (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1971).

But who won the sack race? Spinea split the bathtub. Why, here is
Susan B. Anthony holding a raisin to the sequoia chair!

And here is the Joshua tree. Mistinguett thought about the tomato.
The bathtub was nailing up the rules of seven-card stud by the light of a
crocus lamp.

All these things were confided by a pine tree to a primrose in the
bathtub. Inside the pomegranate, Ivy Compton-Burnett was playing hand-
tennis with her fan.³⁴²

Il est impossible d'établir qui a écrit quel vers, mais on peut avoir quelques soupçons :
« Mistinguett » et « Marie Brizard » sont révélatrices de l'appropriation de la culture populaire
et de la tendance à la francophilie chez Kenneth Koch. De plus, la rapidité un peu lapidaire du
premier vers, « *The bathtub fell* », est suggestive de son style.

Les noms « Susan B. Anthony » et « Ivy Compton-Burnett » sont plus longs (John
Ashbery aime prendre son temps), et le second est un personnage un peu dans l'ombre de la
mémoire littéraire (tout comme la ville de Spinea reste dans l'ombre de Venise), il s'agit donc
de ces laissés-pour-compte, ces *underdogs*, que John Ashbery affectionne tant. « Hand-
tennis » peut être une variante d'un élément de son poème célèbre, « *The Tennis-Court
Oath* », une sorte de révision, ou d'admission de maladresse dans sa traduction originelle.

Sans doute pour déstabiliser son ami, Kenneth Koch aurait utilisé le mot, et le jeu,
« *soccer* », qui figure dans deux vers marquants du poème de John Ashbery, « *The Picture of
Little J.A. in a Prospect of Flowers* » :

In a far recess of summer
Monks are playing soccer.³⁴³

³⁴² John Ashbery et Kenneth Koch, « Crone Rhapsody » in *Locus Solus 2* (1961), pp.157-162.

³⁴³ John Ashbery, « *The Picture of Little J.A. in a Prospect of Flowers* », in *Selected Poems* (New
York: Penguin Books, 1985) pp. 12-14.

Ce poème, extrait du premier recueil de John Ashbery, une réflexion que mène ironiquement ce dernier sur certains drames de sa jeunesse à travers une réécriture du poème d'Andrew Marvell, « The Picture of Little T.C. in a Prospect of Flowers », contient deux fois le mot « *witch* » (synonyme du mot « *crone* », prétexte de cette sestina collaborative, « *Crone Rhapsody* »).

Dans le quatrième vers de cet extrait, il serait typique de John Ashbery de se permettre la banalité du mot « *pine tree* », presque un hyperonyme, avant de sauter au mythiquement chargé, « *pomegranate* » (évoquant ainsi, qui plus est, le surréalisme de Jérôme Bosch, puisqu'il nous place à l'intérieur-même de la grenade). La formule, « *Spinea split the bathtub* » serait typique de John Ashbery également, car, chez lui, la logique sonore prend le pas face à une logique discursive. En cela il se fait l'annonceur d'un phénomène rare mais pas totalement impossible : dans certains dessins animés (et chez certaines sopranes), le son peut faire éclater les verres. Enfin, l'expression, « *Why, ...* » est typique des tournures un peu désuètes que John Ashbery affectionne.

Il est surtout important de voir, puisque l'on croit deviner la marque de l'un et de l'autre, que ce jeu collaboratif dans le cadre oulipisque de contraintes élaborées a permis, par ses interstices, l'expression de la personnalité poétique individuelle. En même temps, chacun traverse l'abîme qui le sépare de l'autre, parfois grâce à des clins d'œil.

Plus tard, John Ashbery et James Schuyler ont écrit pendant une période de seize ans un roman à quatre mains, *A Nest of Ninnies*, texte qui restitue la tonalité des conversations entre les membres du premier cercle de la *New York School*, dans un style que Joe LeSueur caractérise de « *high camp* » et que Kathleen Fraser appelle le « *shtick of the New York School* ». ³⁴⁴ À titre d'exemple, nous pouvons citer un passage de ce roman (tout à fait représentatif puisque le roman contient quatre-vingt pour cent de dialogues) cité dans un article critique favorable de James Wallenstein :

³⁴⁴ Joe LeSueur, in *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara A Memoir* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004) p.126. La Remarque de Kathleen Fraser se trouve dans Guest, Hadley, «*Kathleen Fraser Interviews Hadley Guest about Barbara Guest*», Berkeley, July 17, 2007, disponible sur le site Pennsound.

«I have a feeling there's a lot of good lurking in Claire,» Victor said, eyeing the flooded though sluggish stream.

«Lurk is the word,» Alice said. «Say — don't you think Captain Hanson is kind of a funny name for an Everglades guide?»

«You mean the captain part or the Scandinavian last name?» Fabia asked with a brisk little yawn. «Isn't that a drowned alligator over there? Next to that mangrove tree, I mean,» she finished petulantly for no apparent reason.

«To your left,» Captain Hanson said, «you will see a drowned female alligator — another result of the recent storm. Since it is the mating season, this is especially tragic.» He spoke with a marked Hoosier accent.

«I guess the flood was too much of a good thing for the alligators,» Alice said.

«I look,» Claire Tosti said, «I look — and all I see is a succession of the costliest pumps and handbags.»

«Dead or alive,» Captain Hanson said, «these alligators are the property of the state of Florida.»

Claire emitted a piercing shriek that immobilized the other passengers of the *Maid of the Marshlands*.³⁴⁵

James Wallenstein estime que le roman a été largement sous-estimé, car il est, hélas, prévisible que les critiques veuillent passer plus de temps sur les poèmes de John Ashbery et James Schuyler que sur leurs romans, mais il affirme que ce texte est un morceau important du puzzle des réflexions sur la *New York School*.

En effet, au-delà des moments comiques (« *all I see is a succession of the costliest pumps and handbags* »), ce que l'on trouve dans ce passage c'est une idée force chez John Ashbery qui peut se résumer par le titre d'un de ses poèmes: «*Plainness in Diversity*». Dans ce passage, tout l'exotisme des déluges, des bêtes féroces des marécages de la Floride, et des

³⁴⁵ James Wallenstein, in «*James Wallenstein reviews the critical reception of A Nest of Ninnies by John Ashbery and James Schuyler Ecco Press (1997)*», Jacket magazine 2007: <http://jacketmagazine.com/33/wallenstein-ninnies.shtml>.

capitans scandinaves (qui parlent avec des accents du Nebraska), est désamorçé par les sentiments ambigus de certains pour d'autres (« *a lot of good lurking in Claire* »), qui constitue le véritable point d'intérêt pour ces personnages et pour le lecteur, mais qui peut exister partout, et surtout sans ce décor touristique soi-disant divertissant. On a l'impression d'être dans la chenille de fête foraine de la version cinématographique de *Letter of an Unknown Woman* de Max Ophuls, où le monde entier est réduit à une série de décors en carton-pâte,

Toujours dans ce passage de *A Nest of Ninnies*, La figure de rhétorique qui caractérise le mieux ce principe, que l'on pourrait lire comme la critique d'une certaine idée des collaborations, apparaît sous la forme d'un oxymore dans ce passage, « *a brisk little yawn* ». Cette phrase suggère qu'il est possible d'être stimulé par son ennui, mais cet ennui lui-même provient de la tentative d'y échapper en empruntant la fausse route d'une sorte de tourisme. Il est plus important, et difficile, semblent dire les deux auteurs, de combler le fossé entre les individus que de parcourir le monde.

Frank O'Hara s'est penché sur la question des passerelles qui permettent de traverser les espaces qui peuvent séparer les expressions artistiques dans différents médias. Par ses écrits, il a collaboré à la réalisation de tableaux avec plusieurs artistes, y compris Franz Kline, Larry Rivers, Grace Hartigan, Joe Brainard, Norman Bluhm, et Jasper Johns (des exemples des cinq dernières collaborations sont analysés dans *Frank O'Hara a Poet Among Painters* de Marjorie Perloff). En ce qui concerne la collaboration avec Franz Kline, celui-ci avait utilisé le poème « *Poem [April 6, 1957]* » de Frank O'Hara dans une partie d'une série d'eaux-fortes en dialogue avec des poètes. Frank O'Hara qui a apprécié ce travail sur eau-forte a ensuite dédié le poème au peintre.

Cette œuvre est révélatrice de l'osmose dont Frank O'Hara était capable avec un plasticien. La feuille (blanche mais légèrement maculée) et répartie en deux parties, selon le nombre d'or (où $(a+b)/a=a/b$, « a » étant la partie la plus longue et « b » la partie plus courte), comporte l'expression picturale à gauche, sur la plus grande partie (a), et le poème inscrit à la main, de façon plus serrée que dans un livre, imprimé à droite, côté b. Le style d'écriture correspond à celui de Frank O'Hara lui-même, il a donc du accompagner l'artiste dans son atelier.³⁴⁶ Le titre, « *Poem* », et le nom de l'auteur, « Frank O'Hara », sont décalés tout à fait à

³⁴⁶ Cf. le *facsimile* de son écriture à la fin de Frank O'Hara, *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 221.

droite, sans doute pour préserver la forme circulaire du poème en tant que tel : pour en souligner la forme. Le poème met en scène l'amour spirituel et l'amour physique qui tentent éternellement de se rejoindre. Le texte débute audacieusement par la mise en tension d'une contradiction :

I will always love you
Though I never loved you [...] ³⁴⁷

Le poème « s'achève » sur la répétition du premier vers:

I will always love you ³⁴⁸

Cette répétition peut fonctionner visuellement pour satisfaire l'œil : c'est un cadre. Un autre avantage de cette présentation du poème (écartant, littéralement, le titre et le nom de l'auteur loin vers la droite) est que le mot important et qui est répété, « *disappearing* », apparaît plus loin que le reste sur la marge droite du poème, devenant ainsi un point quelque peu central sur ce côté de l'œuvre. C'est un mot, « *disappearing* », qui appelle, en quelque sorte, la représentation picturale. En écho avec ce texte, le peintre alterne les grands gestes (lignes épaisses) et les traits délicats (ceux de l'instrument de gravure aux bords irréguliers, etc.). Joe LeSueur a une remarque tout à fait intéressante sur le personnage de Franz Kline qui incarne cette double nature, à la fois ange et butor :

[...] inevitably, I associate this lovely lyric with the person to whom it is dedicated, the person who incorporated its twenty-one lines in an etching, an artist whose permanent fixture-like presence at the Cedar

³⁴⁷ Frank O' Hara, «Poem [April 6, 1957]» in Joe LeSueur, in *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara A Memoir* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004) p.146-7.

³⁴⁸ *Ibid.*

beguiled so many of us, whether habitué of that now-legendary watering hole or occasional sojourner like myself, who took for granted that we'd always see him there, hunched over the bar... puffing a cigarette, quaffing a beer, coughing, chuckling, holding forth, spinning yarns and reminiscing about his Pennsylvania youth, [...], so unassuming and convivial he would seem to the casual observer, the quintessential barroom crony, a short, mustached, blunt-featured, ordinary-looking guy who just happened to have a genius for making black-and-white paintings of transcendental beauty.³⁴⁹

La conversation de Frank O'Hara avec ce grand peintre, publiée d'abord dans la *Evergreen Review* sous le titre, «*Franz Kline Talking*» — un grand moment dans l'histoire de l'art du vingtième siècle — aurait été, selon Joe LeSueur, reconstituée à partir des notes que Frank O'Hara aurait prises lors d'un échange qui a duré jusqu'à tard dans la nuit avec Franz Kline dans l'appartement que partageait Frank O'Hara et Joe LeSueur près de Tompkin Square dans le quartier du *East Village*.

Un des deux exemplaires de la gravure que possédait Frank O'Hara a été offert à Grace Hartigan, qui a peut-être incarné principalement l'amour impossible dont il est question dans le poème.

Influences directes

D'une certaine manière, la deuxième génération des poètes de la *New York School*, sont des disciples de la première génération dans ces efforts visant à la collaboration ; certains ont commencé en suivant des cours de Kenneth Koch (Bill Berkson, Ron Padgett, Bernadette Mayer, Kathleen Fraser, etc.); et ainsi la logique sociale des collaborations s'intensifie. Selon

³⁴⁹ Joe LeSueur, in *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara A Memoir* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004) p.147.

Joe LeSueur, Frank O'Hara a eu une passion intellectuelle et une sorte d'amour platonique pour Bill Berkson, et désirait passer tout son temps avec lui.

Les expériences de poésie publiées dans le livre *Bean Spasms* ont été réalisées à deux par les amis Ted Berrigan et Ron Padgett. Souvent dans un esprit parodique, *Bean Spasms* contient des « collaborations » avec d'autres artistes, morts ou vivants, comme Robert Frost, Stephen Crane, Richard Eberhardt, Aram Saroyan, Giuseppe Ungaretti, etc., sans qu'ils aient sollicité leur permission. Dans son intervention à Buffalo en 1968, dont nous avons déjà cité des passages, Ted Berrigan parle de ce projet amical et artistique toujours dans un registre de langue exagérément rustique :

Ron Padgett and I did some collaborations with some other poets too, and some of whom were dead, and some of whom were not dead, and we didn't tell them about it, but we did collaborations with them [suit un exemple de Stephen Crane sur lequel nous reviendrons dans un autre chapitre ...] Ron and I decided at one point that we would re-write all the poems in *The Little Treasure of American Poems* [livre édité par Oscar Williams³⁵⁰] and we did about six, and then we did something else [...]³⁵¹

Du point de vue des *New York Poets*, le problème posé par ces poèmes de l'anthologie populiste d'Oscar Williams n'est pas leur populisme mais une sorte d'attitude bien-pensante, de timidité, ainsi qu'une version monolithique de la tradition qui souligne, comme une ombre, l'admiration que ressent Ted Berrigan en particulier à l'égard de la sophistication de Kenneth Koch, de John Ashbery, et de Frank O'Hara.

En effet, Ted Berrigan présente à Buffalo un poème (comme s'il s'agissait d'un *readymade* duchampien) uniquement constitué des paroles de deux des trois poètes que nous

³⁵⁰ Oscar Williams, Editeur, *The Little Treasure of American Poetry* (New York: Scriveners, 1952).

³⁵¹ Ted Berrigan, *Reading at Buffalo with Introduction by Robert Creeley*, May 6, 1968, on PennSound, minute 18:00.

venons de mentionner. Par une opération un peu cavalière, mais totalement assumée, il fait sien de ce qui est déjà, en quelque sorte, une collaboration posthume entre ses deux principaux héros en matière de poésie, car l'article utilisé est un commentaire de John Ashbery sur la poésie de Frank O'Hara, et qui cite un texte de ce dernier. Le titre du poème est le titre de l'article : « Frank O'Hara's Question from Writers and Issues by John Ashbery ». Il faut noter que le va-et-vient entre les deux voix est bien orchestré par Ted Berrigan :

What sky
out there in between the ailanthuses
a 17th Century prison an aardvark
a photograph of Mussolini
a personal letter from Isak Dinesen
written after eating

can be succeeded by a calm evaluation of the intense inane that
surrounds him:

it is cool
I am high
and happy
as it turns
on the earth
tangles me
in the air

And between these two passages from the long poem «Biotherm»
occurs a mediating line which might stand to characterize all of Mr.
O'Hara's art:

I am guarding it from mess and message³⁵²

Il faudrait un livre entier pour discuter de toutes les implications des trois strates évidentes dans ce texte (Ted Berrigan, John Ashbery, puis Frank O'Hara), ainsi que les autres références directes ou indirectes (à commencer par Marcel Duchamp, Andy Warhol, Karen Blixen, et Ezra Pound).

Effectivement, dans son article, «*Mess and Message: Ted Berrigan's Poetics of Appropriation*», Reva Wolf commente en détail cet acte d'appropriation, y compris l'erreur de

³⁵² In Ted Berrigan, «*Reading at Buffalo with Introduction by Robert Creeley*», May 6, 1968, on PennSound.

recopiage (le terme, «*from mess and measure*», chez John Ashbery, et Frank O'Hara, s'altérant dans la version de Ted Berrigan, en, «*from mess and message*»³⁵³). Le mot (tordu) « message » devient une signature de ce *readymade* par Ted Berrigan. Il nous rappelle lui-même dans un de ses *Sonnets*, le « Sonnet XXXVIII », qu'un *readymade* est signé, et est défini par sa signature :

Each strong morning	A man signs a shovel
and so he digs	it hurts and so
[...]	
	a man
breaks his arm and so he sleeps	he digs ³⁵⁴

C'est une référence au premier *readymade* de Marcel Duchamp : une pelle à neige qu'il a trouvée dans une quincaillerie, a signée, puis a exposée avec le titre, « En Avance d'un Bras Cassé » (« *In Advance of a Broken Arm* »). Le poète a compris dans le geste de cet artiste, Marcel Duchamp, l'ambiguïté entre le travail physique, torturant, et le travail conceptuel, avec sa force d'anticipation. Le mot que Ted Berrigan utilise à ce propos, « *digs* », est intéressant en ce qu'il indique le fait de s'épuiser physiquement (s'abîmer le dos, s'il s'agit d'une pelle à neige, et s'abîmer le bras, s'il s'agit d'un pinceau), de creuser intellectuellement et, de façon argotique, de s'y installer (signer).

Dans le cadre du travail collectif des *New York Poets*, thème de ce chapitre, le mot tordu, « *message* », est là pour évoquer la dimension sociale des collaborations à l'intérieur d'un cercle de connaisseurs, et ce parce qu'il évoque le passeur, l'inspiration, et la communication (peut-être chuchotée). En tout cas, le message ne doit pas être évident ou lapidaire (la ligne se lit : « *I'm garding it from* », un évitement). Dans un roman souvent lu par les artistes au milieu des années 1960, *The Crying of Lot 49*, Thomas Pynchon imagine un système de courrier qui ne passe pas par les services de la poste du gouvernement

³⁵³ Reva Wolf, «*Mess and Message: Ted Berrigan's Poetics of Appropriation*» in *Interval(le)s II.2-III.1*, automne 2008-hiver 2009, pp.1013-1023.

³⁵⁴ Ted Berrigan, «Sonnet XXXVIII», in *The Selected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2011) p.24 (lignes 8-9;12-13).

américain.³⁵⁵ Dans ce roman, il est également question de gérer un héritage colossal, mais bizarre avec, par exemple, sa collection de faux timbres-poste (il s'agit du « lot n°49 » du titre). Le « crying » en question n'est pas une expression de tristesse mais les cris de la mise en vente lors d'une vente aux enchères.

Le mot originel de Frank O'Hara (que John Ashbery tenait à souligner dans son article où il rend hommage à un poète et ami qui vient de mourir) est bien « *measure* ». Ce terme musical est effectivement significatif en ce qui concerne l'art de Frank O'Hara, qui avait un talent, une culture, et des ambitions musicales. Dans ce poème, « Biotherm (For Bill Berkson) », une suite de passages coulants est introduite par la notation : « (PROKOFIEVIANA) ». Puis, une série de passages plus contrastés est désignée, selon la même logique de synesthésie, par une référence à un compositeur : « (BACK TO SATIE) ». Ainsi, le mode plus moderniste d'Eric Satie est signalé comme la dominante dans le poème, malgré l'admiration que porte Frank O'Hara à la musique de Sergèï Prokofiev. D'autres petits segments semblent être dédiés à Busby Berkeley, encore un autre mode. John Ashbery affirme passer de la musique en écrivant ses poèmes, non pas pour l'écouter et la suivre en détail, mais pour que cette composition imprime un mouvement général à ce qu'il écrit.

La structure alternante du poème « trouvé » de Ted Berrigan suit également une structure musicale de mouvements complémentaires (en comptant le titre, l'on a les voix suivantes: Ashbery-O'Hara-Ashbery-O'Hara-Ashbery-O'Hara ; ou plus généralement : prose-poésie-prose-poésie-prose-poésie/prose, si l'on considère que le dernier vers représente un moment discursif et prosaïque du poème).

Cette structure existe en tension avec le thème affirmé du juste milieu : Frank O'Hara définit l'espace de sa poésie comme étant entre les deux extrêmes du « *mess* », l'entropie ou le chaos, et la « *measure* », une forme stricte prédéterminée. Il choisit de naviguer sans cesse entre ces deux limites. Dans son article, John Ashbery souligne ce principe chez son ami, ainsi que sa vision aiguisée du monde combinée à une position philosophique vis-à-vis de ce monde détraqué, en insistant sur le fait que l'affirmation de cette esthétique se situe « *in between* », selon l'expression de Frank O'Hara (dans un entre-deux), ou « *in a mediating line* », selon l'expression de John Ashbery. En effet, le passage :

³⁵⁵ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (New York: Random House, 1965).

What sky
out there in between the ailanthuses
a 17th Century prison an aardvark
a photograph of Mussolini
a personal letter from Isak Dinesen
written after eating

présente des objets accumulés pêle-mêle sur une table, comme dans une composition de Robert Rauschenberg, tandis que le passage :

it is cool
I am high
and happy
as it turns
on the earth
tangles me
in the air

comporte une seule image (complexe) très contrainte par la forme des vers extrêmement courts. La sélection d'un passage au centre du poème de Frank O'Hara, montre cette habitude de recevoir un poème comme un tableau *all-over*, où le centre se trouve là où l'on décide de le trouver.

En revanche, la structure implicite dans le geste de Ted Berrigan est moins une notion « d'entre-deux », ou de juste milieu, qu'une impression de modulation, ou de « va-et-vient ». L'on peut dire qu'il met en avant la conversation, ou qu'il théâtralise la situation. Il crée également un point d'entrée avec cette notion de conversation et d'interprétation. Motivé par son admiration, il cherche à s'inscrire à l'intérieur d'une tradition (une tradition nouvelle génératrice de nouveautés).

À son tour, comme Frank O'Hara, Ron Padgett a réalisé des œuvres plastiques en collaboration avec Joe Brainard (qui a, lui, collaboré avec John Ashbery sur le *Vermont Notebook* et a inspiré ses collages). Le poème, *I Remember*, de Joe Brainard, projet efficacement proustien de faire revivre le passé, tout son passé, contient des références à la

vie de son entourage parmi les membres de la *New York School*. L'atelier du plasticien, George Schneeman, sur la Saint Marks Place, à Manhattan, était grand et servait de lieu de rencontre entre les *New York Poets* qui ont réalisé une centaine d'œuvres en collaboration avec lui.

Ron Padgett a fourni pratiquement tous les titres des poèmes dans un des recueils d'Alice Notley, *165 Meeting House Lane*. John Ashbery était connu pour avoir un tiroir plein de titres de poèmes non encore écrits. Son poème, « *Title Search* » est une suite de titres burlesques attendant leur texte. Le couple Alice Notley/Ted Berrigan ont collaboré un peu (même si Alice Notley affirme qu'elle n'aimait pas le travail collaboratif), par exemple sur des poèmes « cartes postales », et ils se sont sans doute critiqués et soutenus. Le poème d'Alice Notley, « 'If She says That She's The Goddess Fortune' », reflète un dialogue entre deux poètes sur le symbolisme (de deux statues allégoriques, l'une représentant la Fortune et l'autre, l'Inspiration). Le fait que leurs deux enfants soient devenus des poètes respectés dans les milieux newyorkais témoigne sans doute de la générosité de cet entourage et de la continuité de leur conversation poétique.

Lors d'une performance marquante de 1973 (que l'on peut visionner sur Youtube), Ted Berrigan et Anne Waldman ont lu à tour de rôle des segments de leur poème collaboratif, « Memorial Day », inspiré par la figure de Frank O'Hara. La lecture a duré 30 minutes. Ils reprennent les mots de l'autre comme des échos et en transition. Ils mélangent comédie et tragédie, ainsi qu'une tonalité d'expérimentation. Anne Waldman rit à plusieurs reprises des modes comiques de certains passages de Ted Berrigan, et de sa façon faussement maladroite de les dire. Ce dernier, touche le flanc de sa partenaire en un geste tendre de soutien tout en allumant une cigarette. Le texte évoque constamment l'entourage : Frank O'Hara et son utilisation des noms propres, son tombeau et l'inscription (« *Grace to be born ...* ») ; les compagnes : Alice Notley et Lewis Warsh ; une anecdote pynchonesque qui aurait été racontée à Ted Berrigan par le poète-musicien, Tuli Kupferman : il s'est jeté d'un pont pour se suicider, mais n'est pas mort, et comme personne n'a remarqué, il est rentré tranquillement chez lui ; l'utilisation de listes à la manière de Kenneth Koch par Anne Waldman, dont une liste contenant le mot « *dead* » et une autre où le mot « *closed* » est répété, ce qui crée un effet burlesque, car dire « untel : mort » est tragique, tandis que dire « un endroit : fermé » sonne plutôt comme un écho de la vie quotidienne, ou signifie le phénomène de la commémoration sans véritable sentiment.

Au-delà des collaborations littérales, ou théâtralisées, ce que nous constatons chez les *New York Poets* c'est que l'idée de la sociabilité est forte, et c'est ce qui donne une portée plus grande à cette pratique. Dans une conférence sur le sujet des collaborations de la *New York School*, en 2015, Bill Berkson insiste sur le mot « sociabilité » et perçoit des implications étendues et profondes dans ces collaborations :

All art is collaboration. You collaborate with your culture, your language, your reading. When Bernadette Mayer says of her writing, « It's as if the language wants to say this », she acknowledges the proper relation of matter to genius. As an artist, you collaborate with history, the past, the art, poetry, painting, dance, whatever, that you admire. You don't so much control as work with your materials, which inevitably include yourself whatever may be your most intimate facts. You collaborate with your peers either directly, that is, you write works together, or not, that is, by parallel creations, you form the work that comes to be recognized as that of a period style, the art of your time. [...] Competitiveness is a form of collaboration addressing an audience. Conceiving an addressee, a reader, a viewer, the work, you collaborate with that shifting phantasmagoria. Such sociability is what puts the work in the world. [...] ³⁵⁶

Cette remarque de Bill Berkson est extraite de *Neon in Daylight*, un livre de Jenni Quilter auquel il a participé sur les collaborations entre les membres de la *New York School*, (le titre est emprunté au poème de Frank O'Hara, « A Step Away From Them »).³⁵⁷ Le passage du poème parle des paroles de l'entourage :

Neon in daylight is a
great pleasure, as Edwin Denby would

³⁵⁶ Bill Berkson, «Foreward», in «*Double Whammy Reading (A celebration for New York School Painters & Poets: Neon in Daylight and reading of his own work at Moe's Books, Berkeley, March 11, 2015)*», Moe's Books, 11 mars 2015.

³⁵⁷ Bill Berkson, « Forward » in Quilter, Jenni, *New York School Painters & Poets: Neon in Daylight* (New York: Rizzoli Books, 2014).

write, as are lightbulbs in daylight.³⁵⁸

C'est une image originale d'Icare comme symbole de l'aspect demiurge de l'artiste. Le poème célèbre la joie cosmopolite de la grande ville. Un autre passage digne d'intérêt porte sur les minorités :

There are several Puerto
Ricans on the avenue today, which
makes it beautiful and warm³⁵⁹

Mais toute cette lumière et cette chaleur semblent préparer la chute, dans un passage célèbre, déjà mentionné :

[...] First
Bunny died, then John Latouche,
then Jackson Pollock. But is the
earth as full as life was full, of them?³⁶⁰

Frank O'Hara passe d'une amie proche, Bunny Lang, à un artiste qu'il a entendu faire une remarque homophobe dans la Cedar Tavern, mais dont il admire énormément le travail, Jackson Pollock. Ainsi, ce texte illustre une fois de plus ce mouvement éminemment expansif à partir de l'idée et de la pratique de la collaboration. Ce mouvement est celui de l'inclusion.

Même si cela peut sembler quelque peu inattendu, des implications politiques collent à la pratique de la collaboration. Il ne s'agit ni seulement de jouer à petite échelle, ni simplement de prendre à contrepied l'individualisme ambiant. L'on peut considérer les textes de ces *New York Poets* comme porteurs de la marque de leurs conversations et de leur sociabilité directe, ainsi que Bill Berkson le souligne. Cependant, il met également le doigt sur quelque chose de beaucoup plus vaste, la volonté de l'art et sa capacité à cerner et faire

³⁵⁸ Frank O'Hara, « A Step Away From Them » in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.111.

³⁵⁹ *Ibid*, p.111.

³⁶⁰ *Ibid*, P.111.

apparaître un lieu et une époque. L'on perçoit, ainsi, le lien avec des artistes plus ouvertement politisés comme Bernadette Mayer et Alice Notley.

La remarque de Bernadette Mayer citée par Bill Berkson dans *Neon in Sunlight*,

It's as if the language wants to say this³⁶¹

établit une distinction entre le poète et la poésie, la vie et l'œuvre. Le poème vient d'une collaboration du poète avec la langue, puis il repart vers la langue. Nous avons déjà cité Robin Blaser qui a défini la poésie comme un ordre de la langue (l'on pourrait ajouter, un ordre élevé de la langue). Le poète entre dans l'arène politique en prétendant définir une époque, ce qui constitue la logique et la capacité de formuler les raisons de l'action et l'orientation politique.

Un poème connu de Bernadette Mayer illustre le potentiel dans la langue trouvée. Le titre du poème, « *The Tragic Condition Of The Statue Of Liberty* », provient directement du titre d'un article paru dans le *New York Times* avant la célébration du centenaire de cette statue, symbole d'une société américaine imaginée comme accueillante (mais qui l'était en réalité de moins en moins). Le sous-titre du poème est « *A collaboration with Emma Lazarus* », inscrivant sa création dans la lignée de la gauche newyorkaise, et d'un poème connu de tous (inscrit à l'intérieur du socle de la statue, et appris à l'école). Le poème commence par les mots d'Emma Lazarus, un extrait de son texte :

Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tost to me,
I lift my lamp beside the golden door!

Ensuite, Bernadette Mayer prend le contrôle du poème, utilisant le « *give me* » d'Emma Lazarus comme anaphore pour introduire une liste de personnes de son époque, pour les convoquer afin qu'ils répondent publiquement de leurs crimes, de leur égoïsme sans scrupule, ou de leur indifférence coupable. « *Give me* » peut se traduire « passez-les moi au

³⁶¹ Bill Berkson, « Forward » in Quilter, Jenni, *New York School Painters & Poets: Neon in Daylight* (New York: Rizzoli Books, 2014).

téléphone », ce qui est ironique étant donné qu'il s'agit de personnes un peu visqueuses, qui se défilent, ou qui se cachent derrière leurs titres ou leurs raisons sociales. Les huit premiers vers de sa liste sont :

Give me your gentrificatees of the Lower East Side including all the well-
heeled young Europeans who'll take apartments without leases
Give me your landlords, give me your cooperators
Give me the guys who sell the food and the computers to the public schools in
District One
Give me the IRS-FBI-CIA men who don't take election day off
Give me the certain members of the school board & give me the district
superintendent
Give me all the greedy members of both american & foreign capitalist
religious sects
Give me the parents of the punk people
Give me the guy who puts those stickers in the Rice Krispies³⁶²

La répétition de « *give me... give me... give me...* » transforme en écho ironique la convoitise tous azimuts des personnes réelles ayant les attributs de Gordon Gekko, personnage du film *Wall Street* d'Oliver Stone joué par Michael Douglas et connu pour son discours sur « *Greed is good* », un des morceaux de bravoure du film. Ce personnage s'inspire du *raider* des entreprises, Carl Icahn. À ce titre, il est extraordinaire quelle termine sa liste, et le poème se retourne sur lui-même, avec les artistes qui peuvent se satisfaire d'un succès populaire et d'un confort matériel :

Give me, forgive me, the writers who have already or want to write bestsellers
in this country³⁶³

³⁶² Bernadette Mayer, « The Tragic Condition of the Statue of Liberty », in éditeur Andrei Codrescu *Up Late: American Poetry Since 1970* (Four Walls Eight Windows Press, 1987).

³⁶³ *Ibid.*

Le jeu de sonorités, «*give me, forgive me*», est peut-être un exemple où la langue s'est imposée à la poétesse dans l'écriture du poème. C'est un instant de vulnérabilité, où le poème peut quitter sa tonalité bileuse, et se tourner vers cette invitation positive et généreuse :

Together we will go to restore Ellis Island, ravaged for years by wind, weather
and vandals
I was surprised and saddened when I heard that the Statue of Liberty was in
such a serious state of disrepair & I want to help
This is the most generous contribution I can afford.³⁶⁴

Le glissement qu'elle opère entre Liberty Island et Ellis Island est également intéressant, car elle se rapproche de la question de l'immigration sous son jour concret et politique. C'est un poème qui s'annonce comme une collaboration et qui explore l'extension politique de ce concept.

Nous avons vu que « Ballad » d'Alice Notley est un poème en prose que l'on peut qualifier d'engagé, qui pointe du doigt les pires abus du pouvoir qui se déguisent cyniquement en soucis humanitaire. L'intensité sidérante de ce poème tient à la technique du collage qui est utilisée : à la conversation politique succède l'enregistrement d'un rêve provoqué par les nouvelles du monde. D'autres éléments s'ajoutent : la conversation avec un proche et des informations journalistiques, etc. Il est significatif que le poème soit conçu pour vivre dans le futur ; en effet, les crimes marquent le futur, et le dialogue du poète est avec le futur. La poétesse concourt pour dominer ce terrain, comme dans ce passage où un hibou fait son apparition :

What is your story owl? i was drawn on the night in charcoal
but my eyes were alive because they were windows with golden light

³⁶⁴ *Ibid.*

pouring through. and behind them everyone was gone everything was
done. every little war was done. in the haunted future.³⁶⁵

Le dialogue avec le hibou est frappant car la figure de l’oiseau nocturne se réduit surtout à un regard et à une voix. Il est dessiné au fusain noir sur le noir de la nuit et tend donc à disparaître. L’image prend vie par la vision, et la vision du futur est ce qui rend vivant le poème. Le hibou a une petite voix surgie du passé culturel, ses phrases commencent par des lettres minuscules. C’est la justesse de la vision et la petite voix du texte inspiré qui injectent l’espoir dans le futur. Bien entendu, l’image goyesque d’un hibou sortant de l’ombre, dans un contexte de violence provenant des puissants qui abusent de leur situation pour leur bien-être personnel, va bien avec ce texte sur les désastres de la guerre.

Le groupe

Formellement, le readymade et le collage sont des techniques appropriées pour les collaborations d’artistes telles que Bill Berkson les envisage (dans le passage déjà cité) :

As an artist, you collaborate with history, the past, the art, poetry,
painting, dance, whatever, that you admire.

Or, John Ashbery maîtrise la technique du collage de façon évidente, nous l’avons vu, dans notre analyse de *A Dream Of Heros*. Dans cette œuvre (et il y a chez lui d’autres exemples tout aussi riches) il peut évoquer tout un faisceau de références par le choix d’images à recycler et leur disposition, il peut convoquer l’humour, et remettre le romantisme en question tout en le célébrant, s’exprimer, par le recours à la couleur et à la composition, sur la culture commerciale et, plus généralement, sur la domination. C’est un rappel que le collage

³⁶⁵ Alice Notley, « Ballad », in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 – 2005*, (Middletown: Wesleyan University Press, 2006).

et l'appropriation se sont imposées comme techniques nobles, dans le cadre du grand art tel qu'on l'évalue aujourd'hui, grâce aux expérimentations des cubistes.

En ce sens, il s'agit d'une technique, qui peut s'étendre à d'autres disciplines : à la littérature (*The Waste Land* de T.S. Eliot, publié en 1922 ; la trilogie, *U.S.A.* de John Dos Passos, écrit dans les années 1930 ; *As I Lay Dying* de William Faulkner de 1929), à la sculpture (les *Verres d'Absinthe* de Picasso du printemps 1914 ; les œuvres d'Ossip Zadkine ; ou les accumulations d'Arman), à la photographie (le *Violon d'Ingres* et d'autres compositions de Man Ray, 1924), au cinéma (*Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein), en et enfin à la musique (avec *Parade* d'Eric Satie, le travail de Pierre Boulez, etc.) et la liste est loin d'être complète.

Aux cours des années 1960, les peintures de James Rosenquist sont réalisées à partir d'« études » qui sont des collages — et le tableau terminé est un collage peint dans une facture qui rappelle les panneaux publicitaires des grandes villes. James Rosenquist gagnait sa vie en peignant de tels panneaux, et gardait le surplus de peinture pour son travail personnel dans son atelier de *Lower Manhattan*. Son tableau, dans la collection du Centre Pompidou, à Paris, *The President Elect*, semble comparer J.F. Kennedy, qui venait d'être élu président des États-Unis au terme d'une campagne assez « *marketing* », — la première aux États-Unis qui l'était de manière aussi éhontée — à un agent commercial au sourire de requin, en l'associant à une automobile et à une tranche de gâteau (« *promising 'pie in the sky'* » serait l'expression courante correspondante, et '*pie in the sky*' est également le titre d'un collage de John Ashbery) — la dimension critique de ce tableau est presque impossible à voir aujourd'hui, suite à l'assassinat de ce président progressiste qui, on le sait plus maintenant, n'était pas un saint non plus, mais qui n'aurait sans doute jamais mené la guerre au Viet Nam de la manière dont l'ont menée ses successeurs. Un peu plus tard, Andy Warhol, de son côté, a travaillé sur les images de Jackie Kennedy en deuil : son sujet à lui était la médiatisation, l'aplatissement de l'événement par sa couverture dans des formats standardisés.

Une œuvre qui avait été construite similairement à celles de James Rosenquist serait *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)* de Marcel Duchamp, dans une sorte d'assemblage évoquant les vitraux, et ainsi consciemment en rapport avec l'anonymat des artistes du haut moyen-âge, l'art des cathédrales étant par excellence un art collectif et lent; *Le Grand Verre* est une œuvre faite *lentement* entre 1915 et 1923, où chaque

objet (découpé dans des catalogues de grands magasins ou de vente par correspondance) sert de métaphore dans le conflit masculin-féminin mis en scène dans l'œuvre ; peut-être un conflit intérieur dans l'esprit de l'artiste (l'alter ego de Marcel Duchamp étant une femme dont le nom est un calembour, Rose Sélavy, prononcé « éros, c'est la vie »). Plus généralement, la technique du collage correspond psychiquement à une vision de l'ego comme construction, un « je » formé par conflit et bricolage : une conception initiée par Sigmund Freud, sans doute, au début du vingtième siècle, mais qui continue de cheminer à travers l'art et la philosophie jusqu'à nos jours.

Nous avons déjà cité Ted Berrigan qui disait :

I was plagiarizing from Bob Creeley before I ever got into John Ashbery.³⁶⁶

Le vol de matériau — des phrases, des vers, des titres — est pour Ted Berrigan un acte artistique, qui met en jeu son goût, son ouïe. Il est évident que, pour ce poète, tous les moyens sont bons pour être le plus proche possible de la vérité de la vie ; à ce titre, il est cohérent avec le William Carlos Williams de *Spring and All* : il est imaginatif et louche à la fois.

L'esthétique de la vie immédiate se ressent fortement chez Ted Berrigan. C'est une des priorités qu'il partage avec des poètes *Beat* tel qu'Allen Ginsberg, et c'est une comparaison possible. Dans le cas du *New York Poet*, refléter, traduire la vérité de la vie, de l'instant et, particulièrement, de la vie d'une communauté artistique, son milieu immédiat, est une préoccupation permanente. Il réutilise certains de ses vers plusieurs fois. Il leur donne ces nouveaux contextes « pour voir » comment les mots « se comportent ». Il commente ses poèmes y ajoutant, nous l'avons vu, des remarques spontanées lors de ses lectures publiques. Utiliser les noms propres de ses amis, surtout ses amis artistes, est un procédé qui fait immédiatement penser à Frank O'Hara, qui nomme toute la foule autour de lui, dans ses poèmes. Ted Berrigan parle de Dick (Gallup), de Ron (Padgett), d'Alice (Notley), etc.

³⁶⁶ Ted Berrigan, «*Reading at Buffalo with Introduction by Robert Creeley*», May 6, 1968, sur le site *PennSound*.

La même tendance qui consiste à nommer son entourage dans les poèmes, peut s'observer de façon moins obsessionnelle et plus appuyée chez Allen Ginsberg. Le portrait de Jack Kerouac dans le « Sunflower Sutra » d'Allen Ginsberg est véritablement un portrait physique et psychologique d'un compagnon :

Jack Kerouac sat beside me on a busted rusty iron pole, companion, we
thought the same thoughts of the soul, bleak and blue and sad eyed,
surrounded by the gnarled steel roots of trees of machinery.³⁶⁷

Voilà une image qui n'a pas été volée à un autre poète mais qui appartient à l'esprit et au corps d'Allen Ginsberg, dans une situation réelle. Le souci de présenter une totalité, jusqu'aux pensées sur l'âme, une âme un peu malmenée, de son ami, Jack Kerouac (il est dit que ce sont les mêmes pensées que celles du poète), reflète une autre esthétique que celle de Frank O'Hara, qui privilégie l'ellipse et l'éclatement. Ron Padgett se souvient que, quand on était avec Frank O'Hara, on n'avait que rarement toute son attention, tant il était constamment entouré d'une foule de personnes, — dont certaines étaient, pour Ron Padgett du moins, désagréables. Il semblait généreusement s'offrir à la multitude. En effet, si l'on en croit tous les témoignages à son sujet, ce personnage charismatique attirait les gens comme un aimant.³⁶⁸

Cette foule de personnages mineurs est présente dans les poèmes de Frank O'Hara, avec des figures réelles et imaginaires de la culture populaire (James Dean, Marilyn Monroe, W.C. Fields, Krazy Kat, etc.) de la culture internationale la plus élevée (Rainer Rilke, Boris Pasternak, Aimé Césaire, Wallace Stevens, etc.) et, surtout, les amis de son cercle plus ou moins élargi (de Jane Frielicher et John Ashbery à Allen Ginsberg et Ed Dorn). Dans un passage du poème « Day And Night In 1952 » — un texte qui commence comme un poème en prose pendant trente-six vers, puis s'achève avec trente-deux autres se terminant chacun par le mot

³⁶⁷ Allen Ginsberg, «Sunflower Sutra», dans Nina Baym. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.2642.

³⁶⁸ Ron Padgett et John Ashbery «*ORAL HISTORY INITIATIVE: On Frank O'Hara*» Video sur le site de la Woodberry Poetry Room, de Harvard University, 26 janv. 2012. (Minute 59). Ron Padgett rapporte une remarque de Kenneth Koch, selon laquelle « [...] *it was hard to see Frank alone [...] he was always being pulled at in different directions [...] being with him meant dealing with people who were creating static in the atmosphere.* »

« of », sorte d'anaphore inversée (typique des expériences formelles originales que l'on trouve chez les poètes de *la New York School*) — Frank O'Hara décrit, en pleine action, le groupe des *New York Poets*, première génération, presque au grand complet ; et c'est un portrait de groupe :

[...] I'm not this way with people I know. And they're not with me. John, for instance, thinks I'm the child of my own old age; Jimmy is cagey with snide remarks while he washes dishes and I pose in the bathroom; Jane is rescuing herself at the mercy of her ill temper towards me which is expressed only in the riddles of her motival phantasies; what am I to say of Larry? Who really resents the fact that I may be conning him instead of Vice and Art; Grace may secretly mistrust me but we are both so close to the abyss that we must see a lot of each other, grinning and carrying on as if it were a picnic given by somebody else's church; Kenneth continually goes away and by this device is able to remain intensely friendly if not actually intimate; but the other John catches every one of my innuendo the wrong way or at least obliquely and is never mistaken or ill-tempered, which is what I worry about the most...³⁶⁹

Frank O'Hara met ses amis à l'épreuve («*they're not with me*» peut être compris en ce sens, mais ils sont sûrement physiquement ailleurs quand il écrit ces lignes, et peuvent lui manquer). Ils sont tous définis en termes d'opposition ou d'antagonisme par rapport au narrateur (sauf, apparemment le deuxième John, « ce qui l'inquiète le plus »). L'on peut penser à une remarque de Pablo Picasso :

Max Jacob once asked me why I was so nice with people who didn't really matter and so hard on my friends. I told him I didn't care about the first group, but since I cared very much about my friends, it seemed to me I ought to put our friendship to the test every once in a while, just to make sure it was as strong as it needed to be.³⁷⁰

Le groupe du Tibor de Nagy (Fairfield Porter les appelait les « *de Nagy children* ») était compétitif, comme l'entourage de Pablo Picasso à l'époque du Bateau Lavoir. Il ne fait aucun doute que Pablo Picasso et Frank O'Hara sont exigeants avec eux-mêmes et que ce réflexe

³⁶⁹ Frank O'Hara, «Day And Night In 1952» in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.39.

³⁷⁰ Hiro Clark, Editeur, *Picasso In His Words* (San Francisco: Collins, 1993) p.83.

s'étend jusqu'à leur entourage. Dans ses « Paris Elegies », Jerome Rothenberg obtient un bel effet en réunissant ces deux artistes héroïques dans une vision provoquée par le passage d'un métro parisien avec ses clochards et ses musiciens :

the rush of music from a distant time a woman's voice becoming regular the
words emerging low & high relentless openings processions

& it's picasso in the lead a little man with hairy shoulders he has stripped
down to his running shorts like frank o'hara both of them now stars for
minneola prep both now declare their love of evil

with apollinaire here too his head no bigger than a thumbnail flanked by
gertrude stein eyes like a crazy doll's & someone looking like my father max
jacob wrapped in a monk's brown cloak down which his body disappears.³⁷¹

Le nom est clairement un raccourci vers un univers poétique. Pour Jerome Rothenberg, la ville de Paris crée un double mouvement, vers le passé et ces héros (la bande à Picasso, et Frank O'Hara, qui pensait sans cesse à Paris), et vers le futur (ils courent et ils disparaissent dans le lointain). Ce texte évoque le poème « *Memorial Day* » et le « *Personism* » de Frank O'Hara. Et dans « love of evil », Jerome Rothenberg évoque le fantôme de Charles Baudelaire, et ses *Fleurs du Mal*.

Amitiés

Frank O'Hara et ses amis sont aussi différents l'un de l'autre que « *le jour et la nuit* » de son titre, et ils sont aussi nécessaires les uns aux autres. Leurs différences constituent une richesse. Et le passage où Frank O'Hara parle de tout le monde est riche à lire à cause de l'esprit de chacun qui ressort avec plus de relief grâce à cette dimension compétitive qui les caractérise.

³⁷¹ Jerome Rothenberg, «Three Paris Elegies» in *A Paradise of Poets* (New York: New Directions, 1999) troisième partie, lignes 20-3.

Il est tentant de voir dans ce poème, « *Day and Night 1952* », une référence au tournage du film « *Presenting Jane* » (été 1952), de Harrison Star,³⁷² récemment retrouvé et restauré après avoir été perdu pendant 60 ans. Le tournage de « *Day and Night 1952* » s'est déroulé sur deux jours (un week-end) dans une maison près d'un étang, à East Hampton, Long Island, New York. John Latouche, Frank O'Hara, Jane Freilicher, James Schuyler, John Ashbery, Kenneth Koch, Larry Rivers, Joe LeSueur, la petite équipe de tournage, et quelques autres personnes étaient là.

Il n'est pas dit que Grace Hartigan était effectivement présente, mais, tel un peintre, Frank O'Hara peut inclure Grace dans sa composition pour arriver au résultat qu'il vise. Apparemment, Grace Hartigan est la seule personne qui ait gardé le programme de la soirée du 25 février 1953 : la seule fois où l'on a projeté « *Presenting Jane* » publiquement, à New York (en 60 ans d'existence du film !). Dans le film (qui fait 11 minutes en ajoutant les plans coupés à la fin), James Schuyler, joue le rôle d'observateur silencieux, et ses observations sont regroupées en un texte qui a peut-être été lu pendant la projection du film (personne n'est sûr de s'en souvenir ; l'on sait que cet accompagnement apparaissait dans les plans de départ, mais aussi que Harrison Star n'aimait pas trop ce texte), et Jane Freilicher jouait le rôle d'un peintre et d'une muse capable de marcher sur l'eau. L'idée de faire lire un texte en voix « off » a été utilisée plus tard pour le texte de Jack Kerouac, lu par lui, accompagnant en guise de bande sonore le film, *Pull My Daisy*, 1959, de Robert Frank (un film *Beat* où l'on peut voir Larry Rivers, Alice Neel, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, et Gregory Corso).

Dans « *Day and Night 1952* », en débutant le passage où il décrit ses amis par un « John » puis terminant avec l'autre « John », sans préciser lequel est John Latouche et lequel est John Ashbery, Frank O'Hara renforce l'impression d'un cercle intime, ou qui tend à le devenir, une intimité telle qu'elle induit une confusion entre les identités. On ne peut pas en être certain, mais le dernier « John » décrit ressemble tout de même beaucoup à John Ashbery, car il fait exprès de mal comprendre, tout en comprenant parfaitement (à la suite de quoi, tout subit une métamorphose dans sa tête). En tout cas, cette interprétation du texte est tout à fait possible.

³⁷² En ce qui concerne ce film voir surtout : Karin Roffman, « *PRESENTING JANE & JOHN: FREILICHER & ASHBERY ON FILM & IN PRINT* », Video sur le site de la Woodberry Poetry Room, de Harvard University, 26 Septembre, 2016.

Toutes ces attitudes, observées l'espace d'un week-end à Long Island, au moment où le mouvement se cristallise (1952), constituent un récit événementiel mais également porteur de positions esthétiques. Au milieu du passage se trouvent, côte-à-côte, les noms — respectivement commun et propre — « *Art* » et « *Grace* ». L'artificiel, les stratagèmes, dominant si l'on en croit un des champs lexicaux du texte : « *cagey* », « *pose* », « *riddles* », « *phantasies* », « *conning* », « *as if* », « *device* », et « *innuendo* ». L'expression utilisée à propos de Jane Freilicher, « *motival phantasies* » est une sorte de gallicisme mystérieux, mais l'expression peut signifier le déplacement d'une nervosité et d'une irritation à l'égard de la situation sociale (ce sont ses amis, mais ils l'agacent aussi ; dans le film elle prend un air exaspéré). Jane Freilicher est le personnage central du film et ce dernier suggère un réinvestissement de ces énergies, y compris celle de l'agacement, dans les peintures qu'elle pouvait réaliser.

Selon Karin Roffman, la biographe de John Ashbery et celle qui a retrouvé le film si longtemps perdu, le déplacement vers l'art a bien eu lieu, et c'est à partir de ce weekend que les poètes et Jane Freilicher ont commencé à pousser leurs expérimentations, chacun dans son domaine, toujours plus loin. Karin Roffman a lu un extrait du début du texte de James Schuyler, faisant remarquer que celui-ci connaissait les autres depuis peu de temps mais avait quand même réussi à capter quelque chose de chacun. Voici l'extrait :

Jane : I'm filled with fear like a taxi.

John : She is drinking the hottest cup of coffee in the world.

Frank: I rinse lilacs to praise her brushwork.

Jane: Oh dear! I'm not bitchy enough to go far. Oh dear!

I long for an affair with Pierro Della Francesca

Together we would make things. Oh dear, he's dead!

John: In Sodus-land the saying goes: all a woman wants of life is life.³⁷³

³⁷³ James Schuyler, from «Presenting Jane», lu par Karin Roffman pendant sa conférence: «PRESENTING JANE & JOHN: FREILICHER & ASHBERY ON FILM & IN PRINT», Video sur le site de la Woodberry Poetry Room, de Harvard University, septembre 26, 2016. Minute 45.

C'est le côté anxieux de Jane Freilicher qui l'a fait adopter comme muse pour les poètes (dans le film, elle joue ce rôle avec un charisme discret). D'elle, ils apprennent à réinvestir l'énergie de l'angoisse dans leur poésie. L'on voit l'énergie incroyable de Frank O'Hara : quel effort industriel n'a-t-il pas fourni pour extraire des lilas de quoi faire l'éloge idoine de Jane Freilicher ! John Ashbery est toujours un peu décalé (pour lui, ce n'est pas une angoisse innée que son amie, Jane, manifeste, mais les effets du café) et il joue le jeune homme naïf de la campagne à la Henry James — il a vraiment grandi, et s'est ennuyé, dans une ferme à Sodus, New York. Le nom, Piero della Francesca, rappelle la puissance de l'idée de la renaissance italienne (Piero della Francesca est le peintre qui allait changer la vocation de Peter Sijcheldahl et, avec ses compositions pleines de figures géométriques, il est considéré comme un cubiste avant la lettre).

Dans « The Circus », poème qui tente de remonter le temps, Kenneth Koch se plonge également dans les débuts du mouvement, notamment dans le passage :

I never mentioned my friends in my poems at the time I wrote The Circus
 Although they meant almost more than anything to me
 Of this now for some time I've felt an attenuation
 So I'm mentioning them maybe this will bring them back to me
 Not them perhaps but what I felt about them
 John Ashbery Jane Freilicher Larry Rivers Frank O'Hara
 Their names alone bring tears to my eyes.³⁷⁴

Il est intéressant de voir encore ces mêmes noms, et surtout la complication introduite par Kenneth Koch qui regrette de n'avoir pas utilisé les noms dans ses poèmes comme Ted Berrigan et Frank O'Hara le faisait. Il regrette d'avoir été trop fier. Cet aveu est, au moins en partie, authentique. Est-ce un argument esthétique sur la poésie des noms propres (« *felt an attenuation* ») ou un intérêt pour la vérité émotionnelle (« *brings tears to my eyes* ») ?

Le poème, « The Circus », est le récit de l'écriture d'un poème pendant un séjour à Paris, et tous les souvenirs qui s'accumulent autour de cet événement. Il en fait un mythe. Le ton passe par plusieurs modes : émotionnel, prosaïque, humoristique, et spéculatif quant à la

³⁷⁴ Kenneth Koch, «The Circus» from *The Collected Poems of Kenneth Koch*, (New York: Alfred A. Knopf, 2006), à propos d'un poème original, Kenneth Koch, «The Circus» in *Thank you and Other Poems* (New York: Grove, 1962).

question esthétique, au point que tout se mêle en une surface d'une grande richesse. L'on retrouve l'idée des amis dont la présence aide à se découvrir soi-même, (comme dans « *Day and Night 1952* » de Frank O'Hara). Voilà le sens de la phrase :

[...] Not them perhaps but what I felt about them [...]

Ses amis l'ont ouvert à la vie de ses émotions, mais il ne s'en rend compte que bien longtemps après les faits.

4.2 Bon à prendre (un certain recoin de l'existence)

Langage emprunté

Une des orientations évidentes dans les œuvres des *New York Poets*, qui aide à dessiner les contours d'un style ou d'une esthétique, concerne les choix (ou non-choix) des appropriations des mots, des images, et des sons pour leur poésie. Le « non-choix », une sorte de lâcher-prise, est plus radical et plus osé, car il implique l'acceptation de l'aléatoire et de l'accidentel. Souvent il s'agit de ne choisir que la situation. Le sculpteur minimaliste, Richard Serra, quand il a tracé par avance toute sa carrière de sculpteur en réalisant sa « *verb list* », a eu recours à quatre-vingt-trois verbes (*to roll, to crease, to fold, to store, to bind, etc.*) et vingt-quatre contextes (*of tension, of gravity, of entropy, of nature, etc.*). Il a ainsi établi son propre programme d'actions et attitudes à suivre pendant des décennies, ce qui permet malgré tout des choix spontanés, mais il s'impose également des contraintes. Quand la poète se servant de la mode « punk », Kathy Acker, parle de se servir, pour écrire des poèmes, des rêves ou des impulsions qui lui viennent pendant l'acte sexuel, elle dit que ces matériaux sont « juste là » ; elle ne les convoque pas, elle ne les fait pas venir.³⁷⁵ Charles Altieri parle de « *an Ashberian idea for used and usurious language* », ³⁷⁶ ce qui revient à dire que John Ashbery est assez confiant en son art pour reprendre les clichés du parler actuel et les expressions les plus ordinaires et se servir de la condition dégradée de ces mots pour les intégrer dans ses poèmes, leur donnant ainsi une nouvelle vie, ironique ou fantaisiste. Il peut également se servir de leur neutralité pour créer de figures inédites.

Dans la logique expérimentale du poème, « Poetry », de Marianne Moore, il faut tâcher d'inclure dans un poème ce qui semblait en être absolument exclu :

[...] Nor is it valid
To discriminate against «business documents and

³⁷⁵ Kathy Acker, « *on trying to access already-there languages*, in « *Interview and Reading at SUNY Buffalo as part of the Wednesdays @ 4 Plus Series, April 12, 1995 hosted by Charles Bernstein* » disponible sur Pennsound: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Acker.php>.

³⁷⁶ Charles Altieri, « *Introduction* » in Clover, Joshua, « *Reading with introduction by Charles Altieri* », *Holloway Series Reading*, U.C. Berkeley, March 15, 2007. Available on PennSound.

School books;» [...] ³⁷⁷

Cette remarque a été incluse dans ce texte par esprit de contradiction, puisque, dans une note, la poétesse cite Léon Tolstoï, qui exclut absolument ces deux catégories (documents scolaires et commerciaux) du langage de la poésie. Cette idée d'essayer d'inclure dans l'art ce qui en a été exclu auparavant est puissante dans l'art moderne, et procède clairement d'un esprit d'ouverture. Dans un passage du poème en prose, « *The System* », du recueil *Three Poems*, John Ashbery parle implicitement de s'intéresser aux idées un peu obscures et malformées qui viennent de l'inconscient, et utilise exactement le ton que l'on trouve dans des « *business documents and school books* » pour justifier ironiquement l'intérêt de ce matériau :

Judged from this angle the whole affair will, I think, partake of and benefit from the enthusiasm not of the religious fanatic but of the average, open-minded, intelligent person who has never interested himself before in these matters either from not having had the leisure to do so or from ignorance of their existence. ³⁷⁸

Il crée certainement un moment de légèreté comique en employant le langage de la sociologie et la terminologie commerciale dans ce contexte, mais tout le monde peut se retrouver dans ce mode de fonctionnement quelque peu cartésien. D'ailleurs, on pourrait le prendre au sérieux, car il a raison, en substance... à ceci près que l'on peut tout de même se demander si la personne « moyenne, intelligente, et ouverte » dont il parle dans sa « segmentation » ira jusque là dans sa lecture du texte, où si elle ne s'arrêtera pas avant, exaspérée par la phrase :

³⁷⁷ Marianne Moore, «Poetry» in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1277.

³⁷⁸ John Ashbery, «The System», in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.125.

[...] whatever being there is is doing a lot of listening [...]³⁷⁹

Cette phase est rendue difficile et maladroite à cause des deux «is» qui se suivent, comme le :

[...] let be be the finale [...],³⁸⁰

de Wallace Stevens dans « The Emperor of Ice Cream » ; puis, « la présence qui écoute » dont il parle dans cet extrait n'est pas un concept ordinaire, et peut même sembler fumeux.

A part ces choix et non-choix, une autre orientation, corolaire de la première, on le devine dans l'exemple que nous venons de donner, sera l'utilisation que les poètes font de cette matière brute choisie ou non. Où dirigent-ils le regard, que retiennent-ils, et où mènent-ils ce qu'ils trouvent ?

Des objets empruntés

Nous avons vu que Ted Berrigan, dans un geste généreux et provoquant, a décidé de découper un extrait de l'article de John Ashbery sur Frank O'Hara, « *Frank O'Hara's Question* », pour en faire un poème « *ready-made* » qu'il signe à sa manière en tordant le vocabulaire (un peu, mais c'est plus conscient dans le cas de cette artiste, comme Alice Notley brise les objets avant de les inclure dans ses collages).

John Ashbery, dans l'extrait en question, réfléchit à un point précis : la restitution des éléments d'une expérience donnée, et l'attitude de Frank O'Hara qui accompagne cette récupération de son environnement chaotique pour le projeter sur la page. Il lui apparaît que les détritiques qui entourent le poète, ce que John Ashbery appelle dans un quasi-oxymore

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Wallace Stevens, « The Emperor of Ice Cream » in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1167.

« l'idiotie intense » (« *the intense inane* »), seraient interprétés dans leur ensemble, par Frank O'Hara, comme un appel salutaire à une prise de position exaltée (« *cool* », « *high* », « *happy* », « *the earth* », « *the air* »), une affirmation philosophiquement positive de soi, mise en valeur, sinon rendue nécessaire, par un effet de contraste.

Quand Frank O'Hara parle d'être « high » c'est en partie une allusion à l'alcool, et non pas au cannabis dont il reprochera l'usage à son ami Joe LeSueur, et qu'affectionnaient la plupart des *Second Generation New York Poets* — ils l'affectionnaient tant que Ted Berrigan en vient à utiliser le mot « high » comme un verbe (« *get up, high up* »). Mais vers la fin des années 1960, pratiquement plus personne ne dira : « *high on liquor* ». Dans son image, le poète flotte comme un démiurge, relié à la terre par des fils téléphoniques. Selon Joe LeSueur, Frank O'Hara aimait boire et buvait beaucoup. Il s'est d'ailleurs prononcé sur le sujet dans le poème, « *Steps* » :

And all those liars have left the UN
The Seagram Building's no longer rivalled in interest
Not that we need liquor (we just like it)³⁸¹

Dans un bel hommage à l'architecte de cet immeuble qui donne sur *Central Park*, à New York, quand il le voit il pense : « boissons alcoolisées », illustrant ce-faisant l'expression enseignée au Bauhaus : « *form follows function* ».

Dans « *Biotherm (For Bill Berkson)* », un état de crise appelle une réaction de calme olympien. Sa réponse à ce qui peut être contrariant donne le mouvement de ce passage, même c'est ce qui donne à Frank O'Hara la musique pour sa composition. Dans son analyse détaillée d'un autre poème, « *Music* », Marjorie Perloff décrit le principe compositionnel de la manière suivante :

[...] the title [*Music*,] gives us a clue, for the poem is like a melodic graph of the poet's perceptions. The varied sound images – some

³⁸¹ Frank O'Hara, « *Steps* », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 179.

documentary and realistic, some fanciful and surreal – fuse to create a pattern that brings to mind modern dance (another favorite O’Hara art form) rather than a «poem» in the traditional sense of the word. [...] ³⁸²

De même que le terme « peinture » ne semble pas convenir exactement aux « *drip paintings* » de Jackson Pollock, ou que le mot « sculpture » passe à côté des « *combines* » de Robert Rauschenberg, le mot « poème » ne semble pas être précisément adéquat pour décrire les textes de Frank O’Hara. Ce dernier et Joe LeSueur allaient fréquemment à l’opéra et au ballet (classique ou moderne), et Vincent Warren, son grand amour, était danseur. Le titre, « *Steps* », est, bien sûr, une référence à la danse. Le poème « Biotherm (For Bill Berkson) » passe, nous l’avons vu par des phases avec des linéations variables et guidées par des inspirations musicales différentes : d’Eric Satie à Busby Berkeley. Nous trouvons des tonalités de discours différentes, des onomatopées, des ellipses, etc. Le corps est engagé : il se roule par terre pour changer de regard; il s’imagine flotter dans l’air tout en demeurant relié à la terre.

(Le catalogue, dans ce poème, fait inévitablement penser aux images qui s’entassent dans l’atelier de Francis Bacon que l’on voit dans l’interview de celui-ci par David Sylvester : des photos, des cartes postales, des découpages, des livres d’anatomie, etc., le tout dans un désordre héroïque). L’expression de John Ashbery à propos de cet amas bigarré catalogué dans le poème, « l’idiotie intense », est prégnante : les choses du quotidien qui s’entassent sont muettes, ou cacophoniques, mais elles nous interrogent également avec intensité. Ce sont des pierres de touche possibles. Comme dit le poète français, Francis Ponge,

Le rapport de l’homme à l’objet n’est du tout seulement de possession ou d’usage. Non, ce serait trop simple. C’est bien pire. Les objets sont en dehors de l’âme, bien sûr ; pourtant, ils sont aussi notre plomb dans la tête. Il s’agit d’un rapport à l’accusatif. L’homme est un drôle de corps, qui n’a pas son centre de gravité en lui-même. Notre âme est transitive.

³⁸² Marjorie Perloff, «*In Favor of One’s Time (1954-1961)*», in *Frank O’Hara : A Poet Among Painters* (Chicago : University of California Press, 1997) p.127.

Il lui faut un objet, qui l'affecte, comme son complément direct, aussitôt.³⁸³

C'est là une définition tout à fait convaincante du rôle de l'artiste : réaliser son humanité en passant par la contemplation du lien aux objets et, chez Francis Ponge, dans *Le Parti Pris des Choses* notamment, il s'agit souvent de produire un texte sur un objet individué (le pain, l'huitre, le cageot, etc.), C'est aussi ce que Kenneth Koch a fait avec l'eau qui bout dans « The Boiling Water ». Cette citation de Francis Ponge peut rappeler les rapports de John Ashbery à la langue (ou aux langues qu'il connaît), car l'expression, « complément direct », appartient à la terminologie grammaticale, et montre comment les rapports de l'humain à l'objet sont inscrits dans la langue. John Ashbery (comme Francis Ponge, dont il connaît le travail et la proximité avec les peintres) s'applique à rendre visible le côté conventionnel du langage et le relâchement des contraintes grammaticales au nom d'une plus grande amplitude d'effets. Parfois, Francis Ponge va au-delà de déformer la grammaire et en vient à déformer des mots : par exemple, son gymnaste se tortille pour devenir sa première lettre, le « G » du mot « Gymnaste ».

Certaines actions, chez le sujet, requièrent inévitablement l'objet (réellement et grammaticalement). Frank O'Hara, dans ce segment de « Biotherm (For Bill Berkson) », privilégie son « être » (plutôt que son « avoir »: « *I am high/ and happy* ») et il préfère l'intransitif. Il joue même ambigument à opposer le transitif et l'intransitif dans deux des vers qui sont exclus du commentaire de John Ashbery (et ainsi du poème de Ted Berrigan), et qui se trouvent pourtant au beau milieu du segment :

I am sitting on top of Mauna Loa seeing thinking feeling
the breeze rustles through the mountain gently trusts me³⁸⁴

Le lecteur est amené à considérer un contre-rejet (« *seeing thinking feeling/ the breeze* ») en parfaite cohérence avec une vision de l'artiste comme sujet isolé du monde, puis forcé de

³⁸³ Francis Ponge, « *L'objet, c'est la poétique* », in *Nouveau recueil*, Paris, coll. « Blanche », Gallimard, 1967, p. 141.

³⁸⁴ Frank O'Hara, « Biotherm (For Bill Berkson) », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).

reconstituer ce dernier dans son imagination à partir de quelques images ou quelques sons fragmentaires. Ensuite, vue sous un autre angle, ou simplement en poursuivant la lecture, la brise devient l'acteur de la scène — et le sujet du verbe — (« *the breeze rustles* »), et c'est ainsi que la carte postale s'anime. Dans le but d'obtenir un effet *cubo-futuriste*, il répète ensuite la figure avec « *through the mountain* » en collision ou en contradiction avec « *the mountain gently trusts* ». « La brise » peut également être l'agent qui a confiance en lui, une possibilité moins immédiate mais passionnante. L'on trouve fréquemment cette technique chez Pierre Reverdy, poète français proche des surréalistes, que Frank O'Hara appréciait, emportait avec lui dans sa poche, et a traduit. Marjorie Perloff cite Eric Sellin à propos de ces figures de style, et son terme, « *syntactic ambiguity* », pour désigner ce type de technique où, par exemple, le même mot appartient simultanément à la phrase précédente et suivante sans que cela soit définitivement décidable.³⁸⁵

La photo du volcan hawaïen sur lequel Frank O'Hara est assis dans le poème fait partie de l'accumulation des images stochastiques du monde (qu'il faut écouter comme le font les pythies antiques). Imprudemment, en 1961, il « danse » (s'assoit) sur ce volcan (le plus haut du monde), car Mauna Loa connaît des éruptions en général tous les cinq ans, et la dernière datait de 1952, un retard de six ans (si ce poème, qui n'est pas daté, a été écrit en 1963). Il s'agit d'un agent actif, puisque c'est un volcan actif, mais qui fait pourtant partie du monde minéral, réputé être une sphère inerte. La religion animiste des indigènes requérait, en guise de sacrifice, de précipiter des offrandes précisément dans ce cratère. Ne voulant pas contrarier l'âme de cet objet, dans une remarque faussement panthéiste, le poète affirme que cette masse de pierres « a doucement confiance » en lui, inversant ainsi les rôles : qu'aurait le volcan à craindre de lui ? Plus loin, poursuivant sa propre réification, l'on peut imaginer que le poète est pris comme un objet par la terre elle-même avec la séquence : « [...] *the earth/tangles me/in the air* ». Il n'est pas étonnant que John Ashbery ait apprécié le surréalisme paisiblement inquiétant de cette image, tout comme il appréciait les paysages subaquatiques du peintre, Yves Tanguy à qui il a consacré des écrits ; l'on trouve même un

³⁸⁵ Eric Sellin, « *The Esthetics of Ambiguity: Reverdy's Use of Syntactic Simultaneity*, » in *About French Poetry from DADA to «Tel Quel» Text and Theory*, Ed. Mary Ann Caws (Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 1974) p.117. Cité dans Marjorie Perloff, *Ibid*, p.131.

écho lointain de son poème — célèbre dans son entourage — « *Some Trees* » (l'éditeur a mis cinq ans pour vendre les huit-cents premiers exemplaires du premier livre de John Ashbery, *Some Trees*, qui avait pourtant été primé), contribuant ainsi à sa gloire dans ce cercle d'amis.

Les modulations qui apparaissent dans les strophes irrégulières de Frank O'Hara dans ce poème, « Biotherm (For Bill Berkson) », s'expliquent par un jeu de limites, exposé, cartes sur table, dans le texte par la phrase mise en exergue par John Ashbery :

I am guarding it from mess and measure.³⁸⁶

Pour ceux qui ont une oreille francophone, « *guarding* », dans ce contexte, relève, à proprement parler, plus de activité l'artistique (faire sa sélection, accumuler) que de la défense, tandis qu'en anglais le sens militarisant est plus immédiat (préserver les éléments du vrai quotidien des attaques montées par les chantres du bon goût, au sens traditionnel du terme, les protéger du chaos total). L'on entend aussi dans le mot « *guarding* », une anticipation du mot « avant-garde ». Nous avons vu que, dans le poème « *Memorial Day* », Frank O'Hara défend les « pères du Dada » : c'est à ce titre qu'il défend une vision qui vient, une inspiration, aussi délirante qu'elle puisse paraître.

Il est naturel pour lui, en poursuivant son texte, d'insister sur tant d'ambiguïtés et de situations suggestives. Un peu plus loin, dans le même texte, Frank O'Hara souligne le plaisir qu'il ressent à accomplir cette démarche dans cette vie :

[...] It was a charmed life full of
Innuendos and desirable hostilities [...]³⁸⁷

³⁸⁶ Frank O'Hara, « Biotherm (For Bill Berkson) », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).

³⁸⁷ Frank O'Hara, « Memorial Day », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).

C'est peut-être une allusion à ce qui a dû être une étrange expérience touristique : le déplacement de l'homosexuel, Frank O'Hara, et de l'hétérosexuel, Bill Berkson, en voyage professionnel en Europe, partageant des chambres d'hôtel et une complicité intellectuelle. Ainsi, au terme d'un retournement, le cliché du tourisme, « *desirable activities* », se transforme en « *desirable hostilities* ».

Une des inventions de John Cage, ami de John Ashbery, pourrait être une métaphore adéquate pour exprimer cette vision des opérations que Frank O'Hara fait subir à la poésie, et les résultats extraordinaires qu'il obtient. Il s'agit du « piano préparé ». Cette invention consiste à multiplier les timbres de percussion en insérant dans un piano des objets inattendus, de provenances extérieures au domaine de la musique : des boulons, des vis, des pièces de monnaie, du bois, du verre, du plastique, du caoutchouc, du tissu, etc. Ainsi, c'est l'habileté de l'interprète et sa capacité à comprendre cette réinterprétation de l'instrument, qui font la qualité de la performance avec ses résonances sublimes de sons inattendus.³⁸⁸

Les objets provocants

Le Poète, Clark Coolidge, est un batteur de jazz admirateur de John Cage, qu'il a découvert avec Bill Berkson lors d'une représentation de son morceau, *Indeterminacy* ; la qualité rythmique de sa poésie est suggestive d'une variété d'instruments de percussion, surtout l'aspect expressif de volonté des instruments de percussion. Il est connu pour ses collaborations avec le peintre de la *New York School*, Philip Guston (qui, après une phase sophistiquée dite d' « *Abstract Impressionism* » a choqué son milieu artistique en exposant des tableaux figuratifs inspirés du style un peu brut des *underground comics*, et notamment de Robert Crumb, à partir du milieu des années 1960) ; les textes de Clark Coolidge écrits pour les « *poem-paintings* » de Philip Guston révèlent que ce côté percussif des rythmes dans un poème peut s'exacerber face au style de peinture lapidaire de Philip Guston post-1967. Un des poèmes ekphrastiques de Clark Coolidge, dans ses *Poems for Philip Guston*, « *Painting*,

³⁸⁸ Voir et écouter par exemple: Boris Berman, «Sonata n°2», in John Cage, *Sonatas and Interludes for Prepared Piano* (Naxos American Classics, 1999), sur YouTube à l'adresse: www.youtube.com/watch?v=pUTXNxFvJDw, mélangeant l'ordinaire et l'étrange.

Smoking, Eating », publié sur le site du *Prague Writers Festival*, 2009, fait penser à l'attitude de Frank O'Hara vis-à-vis des débris de la vie qui l'entourent :

Painting, Smoking, Eating

Painting smoking eating together the choices gathered
as much. The finger that moves and is one of them.
Matter felt itself as possible strings.
Eye can see as it's seen neighboring.
Come to the edge of it slides, among an abutment.
Smoke, eating, paint, let us see.
Pot taken to its shoe guises.
Inside edge on the hard things.
Rest in held midst, awake to things up.
"The most beautiful world is like a heap
of rubble tossed down in confusion."
—Heraclitus
Keep an eye, cigarette, finger across the lot.
Suspense is the hold of chaos.³⁸⁹

À l'origine du titre du poème se trouvent sûrement des motifs obsessionnellement fréquents dans les tableaux de Philip Guston (dernière période) : la cigarette, le pinceau, la bouche. D'autres de ses objets de prédilection apparaissent directement ou indirectement dans le poème : le doigt, l'œil, le lit, le fil, l'ampoule, le pot de fleurs, et, surtout, le soulier. L'association « *pot* » et « *shoe* », et la notion du déguisement, viennent peut-être à l'esprit de Clark Coolidge, qui a vécu quelques mois à Greenwich Village, du fait que les revendeurs de drogues à New York se faisaient remarquer par des clients potentiels en laissant pendre des

³⁸⁹ Clark Coolidge, « Painting, Smoking, Eating », in *Poems for Philip Guston*, », publié sur le site du *Prague Writers Festival*, 2009; web: <http://www.pwf.cz/en/cafe-central/poetry/2252.html>.

chaussures à leurs fenêtres. Il est vrai aussi que les chaussures de Philip Guston ressemblent parfois à des réceptacles pour plantes ; elles prolifèrent et sont rarement rattachées à un corps de manière vraisemblable.

Le sens de cette réalité est un peu pauvre (cigarette, ampoule nue, bouche qui a faim) mais il est animé par le regard et fait écho à la poésie de Frank O'Hara (Clark Coolidge a connu Philip Guston grâce à Bill Berkson, un grand ami, nous l'avons vu, de Frank O'Hara). Dans le poème, c'est Héraclite qui a anticipé les deux, Philip Guston et Frank O'Hara, en signalant la beauté de l'accumulation aléatoire, pourvu qu'on la voie. Le « suspense » du dernier vers renvoie aux intentions cachées des personnages chez Philip Guston, ce qui produit l'effet de sens que tous ces objets orphelins peuvent entrer en jeu.

L'œil est le motif clé dans cette interprétation que Clark Coolidge fait de cette peinture (particulièrement *l'œil doublé du fil* qui figure le vecteur du regard ou le trait du peintre comme un regard matérialisé). L'œil chez Philip Guston est emphatiquement rond et presque pantelant d'existence, d'où le vers central :

Smoke, eating, paint, let us see.³⁹⁰

Dans ce vers, il faut noter la variation sur le mode de l'improvisation sur le titre (« *Painting Smoking Eating* » devient « *Smoke, eating, paint* ») et l'idiome « *let's see* » qui s'applique à l'artiste ou au musicien de jazz qui calcule en temps réel son prochain mouvement. Parallèlement, en délayant la contraction « *let's* » en « *let us* », il invite le peintre à continuer sa peinture : contrairement à la forme contractée « *let's see* » il ne s'agit plus d'un impératif collectif (« voyons ») mais d'une injonction adressée à l'artiste de donner à voir, comme s'il disait, « retirez ces obstacles qui nous empêchent de voir ! ». De même, ce renoncement à la contraction, « *let's* », produit un anapeste qui, en fait, reprend en termes rythmiques un anapeste qui se trouve en amont, « *one of them* », et anticipe deux autres en aval, « *to things up* » et « *like a heap* ». L'expression « *let's see* » a été utilisée, pour son double sens littéral et

³⁹⁰ *Ibid.*

idiomatique, par le *New York Poet*, puis essayiste sur l'art, Peter Sjcheldahl, pour intituler la collection de ses essais sur l'art parus dans le *New Yorker*.

En raccourci, le vers («*Smoke ... let us see*») est organisé un peu comme les « *things to do poems* » de Ted Berrigan, «*Things to Do in New York*», «*Things to Do in Anne's Room*», «*Things to Do on Speed*», etc. (une forme reprise par son fils Anselm Berrigan dans le poème « *Things to do between Home and School* »), avec des ambiguïtés syntactiques similaires.

Peut-être à cause de l'influence de John Ashbery, si déterminante chez lui, Clark Coolidge réalise un mélange entre le culturel (Héraclite) et ce que, dans ses conversations avec Philip Roth, Philip Guston aimait appeler la « *crapola* » (avec le mot « *lot* », dans le sens de « parking »). Dans son article « *Philip Guston's Poor Richard* », Debra Bricker Balken souligne qu'un goût partagé pour la culture banale, quotidienne, cette « *crapola* », a joué un grand rôle dans l'amitié entre Philip Guston et le romancier Philip Roth à l'époque où les deux partageaient également une haine rageuse à l'égard de Richard Nixon (que Philip Guston dessinait en Tartuffe moderne, donnant ainsi naissance à une centaine d'œuvres) :

Whatever the difference in age - Guston was almost twenty years older - Roth remembers that an almost instantaneous bond was ignited between the two by "a similar intellectual outlook and a love of many of the same books, as well as delight we happened to share in what Guston called 'crapola,' starting with billboards, garages, diners, burger joints, junk shops, auto body shops -all the roadside stuff that we occasionally set out to Kingston [New York] to enjoy." In the "crapola," or this degraded and overlooked area of popular culture, both figures located aesthetic possibilities, imagery, they thought, which could liberate their work from the stranglehold of the prevailing canons in literature and art. Guston and Roth both knew that, like the commonplace objects depicted throughout the writing of Franz Kafka and Samuel Beckett, shared literary interests - these diminished pockets of American culture could be mined as potent means to move their work beyond any self-perceived impasse.³⁹¹

³⁹¹ Debra Bricker Balken, *Philip Guston's Poor Richard* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), disponible sur le site Ubuweb dans la série Ubu Web Papers sur le site:

Ainsi, la culture de la banalité et la banalité de la culture sont-elles des pierres de touche pour lancer la machine de la créativité et de la critique sociale chez ces deux artistes (le romancier et le peintre) ; les deux étaient des parias, ou se percevaient comme tels, à l'époque, car le dernier roman de Philip Roth, *American Pastoral*, avait été considéré pornographique par la critique (mais avait enregistré des ventes extraordinaires) et Philip Guston avait été excommunié de l'église de l'Expressionisme Abstrait, selon ses propres termes, notamment dans un article du critique Hilton Kramer paru dans le *New York Times*, « *A Mandarin Pretending to be a Stumblebum* ». D'où l'importance du mot « *overlooked* » dans le texte de Debra Bricker Balken – le regard se détourne du côté « *trash* » du paysage urbain et para-urbain américain, les « *diminished pockets* », et se détourne également de certains pans de l'existence qui intéressent ces deux artistes. Ils s'accrochent aux branches de cette culture par ce fil précaire. L'expression, « *located aesthetic possibilities* », souligne l'intensité de leur engouement et suggère la vivacité de leurs conversations.

L'article de Hilton Kramer daté d'octobre 1970, qui a tant vexé Philip Guston et provoqué son départ de New York, pour habiter le petit village de Woodstock, est effectivement injuste et porte la marque d'un certain snobisme, comme dans cet extrait :

For in offering us his new style of cartoon anecdotage, Mr. Guston is appealing to a taste for something funky, clumsy and demotic. We are asked to take seriously his new persona as an urban primitive, and this is asking too much. With a little help from (among others) Red Grooms and Claes Oldenburg, Mr. Guston is now attempting to do a Dubuffet, and even Dubuffet knows it is too late for that. The spectacle of mandarin sensibilities masquerading as unlettered but lyrical stumblebums is now universally recognized as a form of artifice that deceives no one—except, possibly, the artist who is so out-of touch with contemporary realities that he still harbors the illusion his «act» will not be recognized as such.³⁹²

http://www.ubu.com/papers/balken_guston.html; la citation de Philip Roth, «a similar ...», provient de Philip Roth, «Breast Baring», *Vanity Fair* (October 1989): 94.

³⁹² Hilton Kramer, «*A Mandarin Pretending to be a Stumblebum*», in *The New York Times*, OCT. 25, 1970.

Le mépris de Hilton Kramer s'étend à la Beatlemania, car il fait écho à la phrase, « I get high with a little help from my friends » de l'album, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. L'expression « *do a Dubuffet* » est un raccourci extrême pour parler de Jean Dubuffet qui a abouti à un style inédit au terme d'une très longue pratique et d'une intense réflexion, mais un style assez différent de ce que Philip Guston allait proposer. Il est injuste de parler de ces artistes comme trop tournés vers eux-mêmes : Philip Guston était directement en prise avec des réalités contemporaines, comme sa série sur Richard Nixon allait le démontrer. D'ailleurs, la réalité des clochards est également une réalité contemporaine que, souvent, on ne veut pas voir. Ce que Hilton Kramer voit bien, et ce qui l'énerve (c'est pourtant une force), c'est que tout ce savoir-faire que Philip Guston a perfectionné lors de sa phase précédente en matière de couleurs, que Peter Schjeldahl appellera ses couleurs « chatouilleuses », il l'applique à ces sujets « vils », ce monde effectivement de clochards, de marginaux et autres lève-tard.

Il est vrai que la démarche de Philip Guston est compatible avec le manifeste, « *I am for an Art ...* », écrit par Claes Oldenburg pour l'exposition de son « *Store* » à la *Martha Jackson Gallery* en 1961. On a souvent dit que *The Tennis-Court Oath* de John Ashbery a ouvert un monde et donné la permission à une génération de poètes de tenter des expérimentations, mais le texte de Claes Oldenburg fonctionne de la même manière pour des générations de plasticiens. Philip Guston ne pensait sûrement pas être imitatif de ce texte en poursuivant son nouveau style, mais son approche est une affirmation similaire de la liberté et de la vie de/dans la rue. Voici le début du texte de « *I am for an Art ...* » :

I am for an art that is political-erotic-mystical, that does something other than sit on its ass in a museum.

I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero.

I am for an art that embroils itself with the everyday crap and still comes out on top.

I am for an art that imitates the human, that is comic, if necessary, or violent, or whatever is necessary.

I am for all art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself.

I am for an artist who vanishes, turning up in a white cap painting signs
or hallways.

I am for art that comes out of a chimney like black hair and scatters in
the sky.

I am for art that spills out of an old man's purse when he is bounced
off a passing fender.

I am for the art out of a doggie's mouth, falling five stories from the
roof.

I am for the art that a kid licks, after peeling away the wrapper.

I am for an art that joggles like everyone's knees, when the bus
traverses an excavation.

I am for art that is smoked like a cigarette, smells like a pair of shoes.

I am for art that flaps like a flag, or helps blow noses like a
handkerchief.

I am for art that is put on and taken off like pants, which develops
holes like socks, which is eaten like a piece of pie, or abandoned with
great contempt like a piece of shit.³⁹³

Les cinq premières affirmations (on est tenté de dire « les cinq premiers vers », et Claes Oldenburg nous apprend qu'il s'intéressait aux poèmes qu'il trouvait souvent écrits sur de bouts de carton ou affichés aux murs dans les rues de *Lower Manhattan* à cette époque) ces affirmations ont la tonalité et le lexique d'un manifeste artistique à proprement parler. Le « *starting point of zero* », la *tabula rasa*, et le « *political-erotic-mystical* » sont typiques de la rhétorique des promesses qui pullulent dans les manifestes (politiques et artistiques). Le « *whatever is necessary* » de la quatrième affirmation a les accents jusqu'au-boutistes de la révolution russe, mais peut également rappeler le « *what will suffice* » du poème, « *Modern Poetry* » de Wallace Stevens, sorte de manifeste pour une poésie moderniste. « *Embroids itself with the everyday crap* » rappelle le « *crapola* » des deux Philip. « *Heavy and coarse and blunt* » sont des adjectifs adéquats pour le nouveau style de Philip Guston qui, en plus, a décidé d'être « *an artist who vanishes* », qui contrarie les attentes puis quitte la scène, comme dans le sixième vers.

³⁹³ Claes Oldenburg, « *I am for an Art ...* », in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p. 385.

La suite du texte, encore une soixantaine d'affirmations (presque un record anaphorique), se concentre sur des objets concrets et méprisés (dans l'extrait nous avons : « *chimney, old man's purse, doggie's mouth, [candy] wrapper, bus, cigarette, shoes, flag, handkerchief, piece of pie, piece of shit, ...* »). C'est effectivement l'univers peuplé d'objets du quotidien des tableaux de Philip Guston. Le résultat est empreint de poésie. On ne sait pas si Philip Guston a pris ombrage de ce rapprochement fait par Hilton Kramer, mais, si c'est bien le cas, il n'aurait pas dû.

Les différences de registre

A propos du rôle de l'art comme interprétation, où l'artiste est appelé à animer la matière brute, fût-elle pauvre, un des aphorismes que le poète James Richardson a publié sous le titre : « *Vectors : Forty-five Aphorisms and Ten-second Essays* » souligne le même paradoxe, celui que l'on éprouve quand on voit comment Frank O'Hara ou Claes Oldenburg se font connaisseurs d'un certain charivari physique et deviennent ceux qui l'orchestrent jusqu'à un certain point :

3.

Idolaters of the great need to believe that what they love cannot fail them, adorers of camp, kitsch, trash that they cannot fail what they love.³⁹⁴

S'il n'est pas forcément un adorateur de *trash*, Frank O'Hara possède une confiance en lui-même, une volonté, et un talent pour la mise en forme du divers. Il est exemplaire dans ce domaine, notamment en aplatissant le matériau dans ses « *I do this, I do that, poems* ». Ou alors, il sépare les éléments, donnant un « cadre » à chaque élément comme dans son poème,

³⁹⁴ James Richardson, « *Vectors : Forty-five Aphorisms and Ten-second Essays* », in Hass, Robert, Guest Editor, *The Best American Poetry 2001* (New York: Scribner Poetry, 2001) p.200.

« The Sentimental Units » daté de 1964, comme une série de tableaux (presque des aphorismes) :

1.

If only more people looked like Jerry Lieber we would all be a lot happier I think.

2.

It is May 17th, 17 is a strangely sonorous number, and I haven't made out my income tax yet.

3.

There is a man going by with his arm in a sling. I wish men could take care of themselves better.

4.

Mahler is great. Bruckner is terrible.³⁹⁵

La digression sur le numéro dix-sept, sert de mise en abîme, pour que le lecteur soit conscient de cette technique qui consiste à numéroter les morceaux. Il existe des liens entre ces idées ou impressions, qu'elles soient complexes ou simples, d'un « tableau » à l'autre. L'opposition intéressante n'est pas, par exemple, entre Gustav Mahler et Anton Bruckner, deux compositeurs classiques (sur lesquels il donne sa véritable opinion en dix syllabes), mais entre ces derniers et Jerry Lieber, un des inventeurs du rock and roll (qui, comme David Bowie, avait les yeux vairons, ce qui rendait son visage tout à fait intéressant). Nous voyons à l'œuvre des oppositions entre la vie d'esthète et la vie quotidienne et entre la culture classique et la culture populaire. Le numéro onze fait remonter le lecteur au numéro neuf :

³⁹⁵ Frank O'Hara, «The Sentimental Units» in LeSueur, Joe, *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara A Memoir* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004) p.227.

Part 9 is an imitation of Joe Brainard.³⁹⁶

Il est intéressant que ces écrits se présentent comme des aphorismes, et ils le sont en quelque sorte, mais ils sont également fortement évocateurs de l'entourage direct du poète.

En ce qui concerne le culturellement grand, le «*great art*» est certainement présent chez les *New York Poets* (ils écrivent avec William Shakespeare, Dante Alighieri, Miguel de Cervantès, Franz Kafka, Marcel Proust, etc. et Barbara Guest écrira même avec les philosophes, Theodor Adorno, Ludwig Wittgenstein, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, etc.), mais ces références ne sont pas tant des talismans que des matériaux soumis à une utilisation pragmatique. Quand Ted Berrigan utilise l'expression, «*I'll drown my book*», de «*The Tempest*» de William Shakespeare, c'est parce qu'il arrive à la fin de cette série (dans laquelle il a souvent évoqué des bateaux ivres) et qu'il s'agissait de «*Sonnets*», une forme que William Shakespeare a illustrée. C'est une remarque formelle dans ce contexte. Ce n'est sûrement pas par hasard que cette phrase, empreinte de radicalité, a été choisie pour un recueil d'écriture expérimentale par des femmes édité par Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody et Vanessa Place, après l'utilisation de la phrase par Bernadette Mayer. Toujours en référence à «*The Tempest*» de William Shakespeare, Jackson Pollock a intitulé un de ses tableaux, «*Full Fathom Five*».

Selon T.S. Eliot dans «*The Waste Land*», les extraits de moments de grand art proviennent souvent des recoins les moins explorés du canon ; mais certains passages de *La Divine Comédie*, par exemple, sont célèbres aujourd'hui à cause de l'utilisation que T.S. Eliot en a faite.

John Ashbery utilise Andrew Marvell (1621-1678) — certes, un auteur anglais moins connu que William Shakespeare, John Milton, ou Alexander Pope — comme référence de choix dans son poème où il interroge son passé et sa vocation à travers une photographie : «*The Picture of Little J.A. in a Prospect of Flowers*». Le côté diplomate du poète

³⁹⁶ *Ibid*, p.228.

métaphysique des temps mouvementés (la guerre civile anglaise, la révolution protestante, et la restauration) a sans doute plu à John Ashbery. Puis, la maîtrise technique et l'éloquence d'Andrew Marvell quand il célèbre les plaisirs, sa suggestivité, ont aussi dû l'attirer. La référence, chez John Ashbery, à la photographie, une technique qu'Andrew Marvell ne pouvait pas connaître, pourrait être typique d'un processus assez romantique de donner à l'art du passé une vie dans le présent technologique. Il se sert principalement de cette juxtaposition pour produire un effet de surprise :

Yet I cannot escape the picture
Of my small self in that bank of flowers
My head among the blazing phlox
Seemed a pale and gigantic fungus.
I had a hard stare, accepting

Everything, taking nothing
As though the rolled up future might stink
As loud as stood the sick moment
The shutter clicked.[...] ³⁹⁷

Symbolisée par l'appareil photographique, la modernité, surtout dans le contexte d'une conversation avec Andrew Marvell (dont le nom même évoque le merveilleux), est ce qui enferme, voire emprisonne, le narrateur, et ce qui banalise la situation. Bien sûr, il emploie sciemment les assonances de l'expression terrifiante : « *the sick moment/the shutter clicked* ». Le mot aux mêmes sons durs, « *bank* », peut évoquer une triste mise en réserve. Le « *rolled-up future* » renvoie à une absence de libre arbitre et de visibilité quant au futur, avec l'image antiquisante ou orientaliste du parchemin qui révèle le destin, ainsi que l'évocation moderne de la bobine (Kodak). Ce texte peut être pris comme un commentaire sur la manière dont la photographie dénature le sujet, tout en ayant la réputation d'en produire une représentation fidèle qui, justement, échappe à la dénaturation. Il joue avec l'expression « *take a picture* » dans sa formulation : « *taking nothing* ».

³⁹⁷ John Ashbery, « The Picture of Little J.A. in a Prospect of Flowers », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) pp. 12-13.

À un autre moment d'inconfort du texte, il faut lire la transformation du sujet (le poète dans sa jeunesse) en champignon comme le symptôme d'une répression, le résultat d'une conscience de la dévalorisation de la poésie aux États-Unis, particulièrement la poésie des fleurs curieusement.

En scrutant ce poème, l'on peut trouver un étrange parallèle. Nous avons, d'une part, l'enfant, John Ashbery, pâle et raide comme un condamné à mort sur sa potence, à côté de fleurs qui se déploient en flammes tout autour de lui, désireux d'être un poète et constatant peu de réceptivité pour la poésie dans sa culture (sauf chez son grand-père, professeur de Physique à la retraite pour qui il avait beaucoup d'affection et qui l'a encouragé), et d'autre part une anecdote que le romancier Saul Bellow raconte dans « *The Jefferson Lectures* », une conférence consacrée à la place de l'art dans la société américaine à travers sa propre expérience. Saul Bellow raconte, dans son style inimitable et vif, avoir rencontré par hasard dans la rue un de ses anciens professeurs qui était au courant de son choix incongru — ou, du moins, rare — de carrière dans sa situation, à savoir devenir écrivain de fiction :

He read books while walking rapidly through traffic, taking notes in Latin shorthand, using a system of his own devising. In his round, gold-rimmed specs, with rising wrinkles of polite inquiry, he asked, «Ah? And how is the romancier?» The romancier was not so hot. The romancier's ill-educated senses made love to the world, but he was as powerfully attached to silliness and squalor as to grandeur. His unwelcome singularity made his heart ache. He was, so far as he knew, the only full-time romancier in Chicago (apart from Nelson Algren), and he felt the queerness (sometimes he thought it the amputation) of his condition. He was angry, obstinate. With his ideas of beauty, harmony, love, goodness, friendship, freedom, etc., he was altogether out of it. He hated Professor L. for his sarcasm and for being right. The romancier was dans la lune. [...]³⁹⁸

³⁹⁸ Saul Bellow, «*The Jefferson Lectures*», in *It All Adds Up From The Dim Past to the Uncertain Future* (New York: Viking, 1994), pp.123 – 124.

Saul Bellow dit qu'il était « *angry, obstinate* », tandis que John Ashbery dit, « *I had a hard stare* » (peut-être également une référence ironique à l'ours Paddington dont la seule défense était de lancer « *a hard stare* »). Le romancier déteste son observateur, qui pourtant ne lui veut aucun mal, « *for being right* », et le poète reproche une sorte d'objectivité mortifère à l'appareil photographique, dans un « *kodak moment* » supposé être bienveillant et sympathique.

Il y a bien un moment où le jeune homme sait qu'il a une vocation, mais ce moment ne peut pas être celui de la photo. Un poème d'Elizabeth Bishop, « *In the Waiting Room* » explore le moment où, à sept ans, avec sa tante dans une salle d'attente chez un dentiste, elle est (peut-être) devenue poète :

Suddenly, from inside,
Came an oh ! of pain³⁹⁹

Il est important de noter que cette épiphanie se passe dans une salle d'attente, un moment vide, où il n'y a pas de programme prédéterminé et où on lit des numéros de *National Geographic* que l'on n'aurait pas acheté soi-même (qu'elle n'aurait, d'ailleurs, pas dû avoir entre les mains à sept ans). Ce n'est pas un moment ordonné, ce sont des pas perdu. C'est également un moment qui devient douloureux.

Est-ce que la lecture des poèmes d'Andrew Marvell est survenue à un moment crucial pour John Ashbery ? Le texte d'Andrew Marvell, contient bien une certaine charge de danger (symboliquement, les roses ont leurs épines dans cette vision, comme dans la vraie vie d'ailleurs) et même une injonction morale, un instant d'austérité :

³⁹⁹ Elizabeth, Bishop, « *In the Waiting Room* », in *Geography III* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976), p.4.

Gather the flowers, but spare the buds;⁴⁰⁰

Mais la figure de la nymphe observée dans le poème d'Andrew Marvell est dynamique et à son aise dans la nature, étendue dans l'herbe au début. Le poème est porteur d'un sentiment de destin à l'œuvre et, malgré tout, de libre arbitre (sous une forme acceptable pour ses patrons puritains peut-être). Chez Andrew Marvell, il est encore possible d'être bon ; chez John Ashbery, explicitement :

So far is goodness a mere memory⁴⁰¹

C'est peut-être Arthur Rimbaud qui s'est glissé dans la vision de John Ashbery avec son poème intitulé : « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », un texte cynique au point d'affirmer en vers octosyllabiques :

Mais, Cher, l'Art n'est plus, maintenant,
— C'est la vérité, — de permettre
À l'Eucalyptus étonnant
Des constrictors d'un hexamètre ;⁴⁰²

A l'époque, celle de la première révolution industrielle, l'art devait céder sa place à science (la « vérité » scientifique), au catalogue des espèces linnéen (« l'Eucalyptus » et des « constrictors »), et aux périmètres mesurés avec précision (« constrictors d'un hexamètre »). En effet, l'hexamètre (la mesure du territoire ou des choses) est en passe de remplacer l'hexasyllabe (une unité de poésie classique, homérique, etc.).

⁴⁰⁰ Andrew Marvell, «The Picture of Little T.C. in a Prospect of Flowers», in *Complete Poems* (London: Penguin Books, 1996), également disponible sur le site de la *Poetry Foundation*: www.poetryfoundation.org/poems/48329/the-picture-of-little-t-c-in-a-prospect-of-flowers

⁴⁰¹ John Ashbery, « The Picture of Little J.A. in a Prospect of Flowers », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p. 12.

⁴⁰² Arthur Rimbaud, « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », in *Poésies Complètes* (Paris: Poche, 1998) lignes 69-72.

Si John Ashbery a lu ce poème, il l'a fait assez scrupuleusement, car on y trouve, comme dans « The Picture of Little J.A. in a Prospect of Flowers », la photographie comme Némésis, cette technique qu'il impose à son poème pour gâcher l'ambiance champêtre inspirée d'Andrew Marvell, et dégonfler la prétention du jeune poète à comprendre son monde, car la personne qui parle aux poètes chez Arthur Rimbaud souligne :

De vos forêts et de vos prés,
Ô très paisibles photographes !⁴⁰³

Dans ce poème, « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », on trouve des câbles télégraphiques, des manifestations de pragmatisme (Renan), et d'argent (des éditeurs). En outre, les fleurs, rabaissées, grouillent d'une vie légèrement répugnante :

Sont ou des insectes pondeurs
Ou des lichens microscopiques !⁴⁰⁴

Saul Bellow dit bien qu'aux États-Unis, en tout cas à Chicago, la production littéraire et artistique était considérée comme trop féminine et n'était, ainsi, digne que d'un intérêt passager, dans ce passage, qui se souvient d'un pays en transition dans sa jeunesse à la fin des années 1930 :

Were the spirits of this place going to be friendly to art and culture?
Most of the time you felt those spirits would have no truck with your
effeminate European cultural frills.⁴⁰⁵

A Chicago, dans ces années-là, le choix d'une vie d'artiste était apparemment invraisemblable :

All you could say was that you accepted your condition as a gambler
would accept absurd odds, as a patient would accept his rare
disease. In a city of four million people, no more than a dozen had

⁴⁰³ *Ibid*, lignes 33 - 34.

⁴⁰⁴ *Ibid*, lignes 107 – 108.

⁴⁰⁵ Saul Bellow, «The Jefferson Lectures», in *It All Adds Up From The Dim Past to the Uncertain Future* (New York: Viking, 1994), p.121.

caught it. The only remedy for it was to read and write stories and novels.⁴⁰⁶

Cette vision de la vocation d'artiste comme une sorte de maladie semble bizarre aujourd'hui, mais d'un autre côté, il rend plus accessible l'expression, dans le poème de John Ashbery du début des années 1950 sur sa vocation, d'un « *sick moment* », et sa tête décrite comme « *a pale and gigantic fungus* ». La « *crapola* » qui va intéresser Saul Bellow, Philip Roth, Philip Guston, et John Ashbery (ainsi que les Beats) est ce qui reste de ce qui était tout nouveau et tout beau et devait mouvoir la poésie à l'époque d'Arthur Rimbaud.

Le statut des fleurs

Nous avons vu que les poètes de la *New York School* souhaitent, suivant les idées si bien articulées et mises en pratique par Susan Sontag et John Cage, récupérer pour l'art les possibilités de connaître certains aspects du monde venus de la science. Dans le poème d'Arthur Rimbaud que nous venons de citer, le jeune symboliste montre déjà la voie. Il est connu pour avoir concédé dans sa « lettre du voyant » qu'il « faut être absolument moderne » : il prend acte de cette nécessité et s'apprête, pour ce tour de passe-passe, à infiltrer la poésie comme passagère clandestine dans les situations les plus brutales du présent.

Attardons-nous sur ces fleurs, dont l'utilisation est déconseillée en poésie dans le poème d'Arthur Rimbaud. Un autre artiste du dix-neuvième siècle français, Édouard Manet, peut aider à pénétrer les raisons qui poussent les *New York Poets* à récupérer spécifiquement des fleurs, comme l'*ailanthus*, pour la poésie (et, le fait est qu'ils s'y intéressent, aux fleurs : James Schuyler en particulier, et la peintre, Jane Freilicher).

Dans un article daté de 2001, dans *Art in America*, intitulé « *Death and Gender in Manet's Still lifes* », Linda Nochlin, historienne de l'art connue pour ses positions féministes, démontre qu'Édouard Manet était prêt à « se compromettre » pour habiter des types de sujets réputés féminins (les fleurs, la mode) et pour peindre des tableaux dans un style féminin (avec une touche délicate). La qualité de ces tableaux ne peut que nous rappeler la brillance des femmes dans l'art (un point important pour Linda Nochlin qui a consacré toute sa carrière à mettre en lumière des femmes artistes négligées en raison de leur sexe). La puissance de ces petits tableaux d'Édouard Manet, qui frôlent pourtant l'informalité, constitue une défense de l'art tout court, sa capacité à animer l'inerte. Cette

⁴⁰⁶ *Ibid*, 119.

manœuvre à contre-courant de la part d'Édouard Manet ne peut que rappeler la fin de « Personal Poem #9 » de Ted Berrigan, mais c'est l'époque où les hommes commençaient à porter des cheveux longs :

cross the river I think I was thinking
when I was ahead I'd be somewhere like Perry Street
erudite dazzling slim and badly-loved
contemplating my new book of poetry
to be printed in simple type on old brown paper
feminine marvelous and tough⁴⁰⁷

L'expression «*I was ahead*» résonne assez logiquement avec celle de Saul Bellow, «*as a gambler would accept absurd odds*» car, pour Ted Berrigan, il s'agit de sentir et non pas de calculer. Il aime le paradoxe qui consiste à « avoir la chance d'être mal-aimé ». Il est également le champion de ceux qui ne veulent pas des rêves préprogrammées par la culture. Avec le « *simple type on old brown paper* », le lecteur accepte le principe d'informalité. Tout cela culmine dans la dernière phrase résonnante d'un féminisme d'autant plus admirable qu'il est proclamé par un homme : « *feminine marvelous and tough* ».

Il est intéressant que Linda Nochlin, en présentant ses arguments en faveur du féminisme d'Édouard Manet, glisse vers la poésie, se servant d'une phrase de Stéphane Mallarmé :

Édouard Manet's femininity is inscribed not merely in his subject matter – the peaches, the peonies and the lilacs in their vase – but in his style, one might say. His hand is light, his brushwork deft, a style asserting itself through its very unassertiveness, through its rejection of volume, its de-emphasis of structure, its dependence on immediacy and intuitive synopsis rather than on reason and calculation. Looking at these delectable fallen petals, these delicately conjured strawberries, these evanescent peaches, one is reminded of Mallarmé's moving eulogy for Berthe Morisot, in which the poet dubbed her work «idyllic, delicate, shimmering»; referred to its «haunting suggestiveness»; and extolled Morisot's ability «to create poetry, by pictorial language, a medium whose prestige operates directly on the spectator, seems produced,

⁴⁰⁷ Ted Berrigan, « Personal Poem #9 », *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkeley: University of California Press, 2007).

without apparent intervention of the artist, by the atmosphere
awakening in the surfaces their luminous secret.⁴⁰⁸

Ce texte est révélateur des positions de Stéphane Mallarmé, et c'est à partir de la traduction de la *New York Poet* rarement incluse dans les anthologies, Daisy Aldan, amie d'Anaïs Nin, que beaucoup des *New York Poets* l'ont découvert.

Ce que Linda Nochlin ne dit pas ici c'est qu'il s'agit de l'excellence de Berthe Morisot qui a sûrement aidé Édouard Manet à surmonter ses préjugés — bien de son époque — contre les femmes en tant qu'artistes sérieuses (tellement ses dons étaient indéniables). Un de ses excellences est un sens mallarméen du secret.

Dans ce passage, Stéphane Mallarmé est bien inspiré de souligner le prestige naturel de la peinture en tant que média porteur de sa propre documentation, de l'intérêt spectaculaire de la forme qui que puisse être l'auteur. Un poète peut essayer, en utilisant le blanc de la page par exemple, de reproduire cette dimension « idyllique, délicate, et chatoyante », et ce, en tentant de ne pas trop diriger le regard. Une certaine modestie semble être importante, un égo qui s'efface, autrement dit, une manifestation de « *soft power* ».

Pour cette raison, et en raison de son amour des fleurs, James Schuyler est, par excellence, le *New York Poet* résolu à traiter en priorité le sujet des fleurs dans la poésie moderne (là où Arthur Rimbaud percevait justement qu'une pression sournoise s'exerçait sur les poètes pour les amener à les éviter). Un de ses poèmes contient un de ces égos qui tentent de s'effacer : il s'agit d'un poème en prose intitulé « Footnote » dans son livre *The Morning of the Poem*, et c'est une note, un moment de documentation subsidiaire se rattachant à un autre poème et dont nous avons déjà parlé. Puis, dans ce texte, le poète apparaît en filigrane par rapport à la peintre, Joan Mitchell :

The bluet is a small flower, creamy throated, that grows in patches in
New England lawns. The bluet (French pronunciation) is the shaggy
cornflower, growing wild in France. «The Bluet» is a poem I wrote.

⁴⁰⁸ Linda Nochlin,, «*Death and Gender in Manet's Still Lifes*», in *Art in America* May 2001, p.129. Elle nous donne l'origine de cette remarque dans une note: «Mallarmé's essay appeared in the catalogue of Durand-Ruel's posthumous exhibition of Morisot's work in 1896. The translation by Jill Anderson, from which these excerpts are taken, was published in Jane Mayo Roos, *A Painter's Poet:Stéphane Mallarmé and his Impressionist Circle* (exh. Cat.), New York, Hunter College Art Gallery, 1999, p.49; Stéphane Mallarmé, «Préface» in *Berthe Morisot, Madame Eugène Manet..., exposition de son oeuvre, du 5 au 21 mars 1896, chez Durand-Ruel, [catalogue],(Paris : Durand-Ruel, 1896) p.1.*

The Bluet is a painting of Joan Mitchell's. The thick hard blue runs and holds. All of them, broken up pieces of sky, hard sky, soft sky. Today I'll take Joan's giant vision, running and holding, staring you down with beauty. Though I need reject none. Bluet. « Bloo-ay ».⁴⁰⁹

Il est astucieux de la part du poète de montrer qu'il y a deux versions de la fleur (homonymes) dont une est domestiquée et américaine, tandis que l'autre est sauvage et française, puis d'associer la version sauvage de la fleur à la peinture de cette dernière par Joan Mitchell, personne dont la réputation était d'être, elle-même, intraitable et sauvage. « Les Beuets » est une peinture qui regarde le spectateur du haut de son prestige de triptyque à grande échelle. La passion de James Schuyler pour le tableau le fait sortir du style de sa note (le passage, « *All of them, broken up pieces of sky, hard sky. soft sky* », est écrit avec enthousiasme). « *All of them* » peut désigner tous ces bleus (et Joan Mitchell utilise une gamme très large de bleus, et parfois même un pigment identique, traité différemment pour générer d'autres impressions), ou tous ces bleuets (l'américain et le français), la pléthore de fleurs dans la perspective, ou encore, tous les trois panneaux. Sur son mode documentaire, il finit avec un emprunt aux instructions de prononciation des livres Berlitz pour les américains apprenant le français : « *Bloo-ay* ». Cependant, ce même mot est presque l'onomatopée qui désigne une explosion dans la langue des bandes dessinées : « *bloo-y* » (parfois « *ka-blooy* »).

Bien sûr, sans insister, James Schuyler indique une bonne démarche aux lecteurs de poésies confrontés à de multiples interprétations d'un vers ou d'un mot : « *I need reject none* ».

Le tableau *Bluets* de Joan Mitchell est le sujet d'un texte de la poétesse et traductrice, Lydia Davis, qui signale un certain trouble qu'elle a éprouvé en apprenant le titre du tableau :

I liked the painting very much and thought there was no problem with the way I looked at it. It was what it was, shapes and colors, white and blue. Then I was told by Joan or someone else that it referred to the landscape here in Vétheuil, specifically to cornflowers. Whatever I had known or not known about painting before, this was a surprise to me, even a shock. Apparently I had not known that an abstract painting could contain references to subject matter. Two things happened at once: the painting abruptly went beyond itself, lost its

⁴⁰⁹ James Schuyler, « *Footnote* » in Schuyler, James, *The Morning of the Poem* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980).

solitariness, acquired a relationship to fields, to flowers; and it changed from something I understood into something I did not understand, a mystery, a problem.⁴¹⁰

Effectivement, le sujet extrêmement humble projeté sur une réalisation de grande ampleur pour célébrer une réalité négligée fait éclater le sens de ce tableau, déjà fort théâtral. En n'utilisant que deux couleurs (avec des nuances multiples), Joan Mitchell fait un pied de nez aux règles auxquelles les artistes sont sensés se plier. Elle ne dédaigne pas de se trouver en position ambiguë entre la figuration et l'abstrait. Comme Barbara Guest dit en parlant de la peinture abstraite :

I'm very attached to the notion of « at the same time » .⁴¹¹

Rencontres

Quand les artistes peuvent mettre leur romantisme en sourdine et se résigner à chercher des sujets nouveaux, et de nouvelles façons de les traiter, une dynamique peut se mettre en branle. Ainsi, trouver une sorte de fond sonore pour ce mouvement de création fait de phrases qui ont vraiment fait mouche, devient intéressant. Ted Berrigan, dans son « Sonnet XLVI », qu'il a lu à Buffalo, en 1968, commence par ce vers, qui tend à dissoudre l'égo-centré et évoque justement l'idée d'une collectivité de poètes :

The academy of the future is opening its doors. ⁴¹²

⁴¹⁰ Davis, Lydia, «*Prose from Poetry Magazine 'Les Bluets,'*» 1973, publié d'abord dans *Artforum*, janvier 1996. Reproduit dans la revue *Poetry*, en 2013 et sur le site de la *Poetry Foundation* : www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69935/les-bluets-1973.

⁴¹¹ Barbara Guest, «*Mysteriously Speaking of the Mysterious Byzantine Proposals of the Poem*» (St. Marks Talks, March 23, 1986), minute 21, disponible sur le site de Pennsound: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Guest.php>

⁴¹² Ted Berrigan «Sonnet XLVI» dans *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007).

Ce vers à haut potentiel pour faire rêver les jeunes poètes provient directement du poème, «Last Month», dans *Rivers and Mountains (1966)*, de John Ashbery, texte qui se penche avec ambiguïté sur la notion de changement d'époque. En effet, dans un autre vers de ce poème de John Ashbery, plus les choses se modifient plus les même vieux principes se trouvent confirmés :

A timeless value, has changed hands⁴¹³

Pour John Ashbery les accidents (et révoltes) d'aujourd'hui seront les réalisations académiques de demain qui garderont quelque chose des académies du passé. Les personnes changent mais non pas les principes.

C'est un des sens de tous les recyclages auxquels se livre Ted Berrigan. Il sait qu'il peut tordre ses emprunts de John Ashbery, les décontextualiser, et quand même les garder. Dans son poème « Space », qui fait référence à plusieurs personnalités littéraires, en l'occurrence Frank O'Hara, Ford Madox Ford, Marianne Moore, et Arthur Rimbaud, Ted Berrigan fait indirectement référence à un vers célèbre du poème « Two Scenes » de John Ashbery :

As laughing cadets say, 'In the evening
Everything has a schedule, if you can find out what it is' ⁴¹⁴

La reprise de ce vers (ou la réponse qui y est apportée) est subtile si l'on ne l'a pas fortement en tête. Dans ce poème de Ted Berrigan nous entendons:

There's appointments for everybody.
They don't have to be kept either. ⁴¹⁵

⁴¹³ John Ashbery, «Last Month», in *Selected Poems (New York: Penguin Books, 1985)* p.52.

⁴¹⁴ John Ashbery, *Some Trees* (New York: Corinth Books, 1970) Originally published (New York: 1956).

⁴¹⁵ Ted Berrigan «Space» dans *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007).

Dans les deux cas, le poète a rendez-vous avec son sujet (l'attitude est spinoziste : la science existe, tout peut se soumettre à son examen, mais ne peut ni tout savoir, ni tout prévoir, ni être systématiquement accessible).

Qui est plus sérieux dans ce dialogue par poèmes interposés ? Pour John Ashbery, il faut sonder son esprit pour trouver le « billet » en quelque sorte. Dans son cas, on peut parler d'incubation. Dans sa métaphore, il faut s'apprêter à profiter des trains qui se présentent, même si l'on n'a pas accès aux horaires.

Pour Ted Berrigan, même les rendez-vous de l'art peuvent être différés en faveur d'autres rendez-vous de la vie. Il tient à saluer l'intempestif. Les frontières entre la vie et l'art pour l'un et l'autre sont à chercher dans l'instant de création et ainsi, forcément, dans une sorte de brouillard. Il est assez juste de dire que John Ashbery met en scène un acte de réflexion. Ted Berrigan, lui, met en scène, d'abord, un acte de lecture intégré à un style de vie. C'est précisément ce que Leslie Scalapino dit dans son introduction à la poésie de Philip Whalen (pour qui Ted Berrigan avait beaucoup d'admiration, tout comme Alice Notley et Anselm Berrigan). Elle utilise l'expression « *nerve movie* » qui vient directement de Philip Whalen lui-même :

He was writing as reading, an activity as if inside each present instant of one's mind process unfolding, active reading that's transformative by being a continuous nerve movie, simulation of already existing interior and outside as these are at once (rather than writing being simply entertainment which we view from outside).⁴¹⁶

Cette image — et cette réalité — de l'écriture comme lecture, souligne l'importance des lectures des poèmes à haute voix (et l'indispensabilité des archives qui préservent cette interprétation des textes).

⁴¹⁶ Leslie Scalapino, «Language as transient act, the poetry of Philip Whalen» in Whalen, Philip, *The Collected Poems of Philip Whalen, Edited by Michael Rothenberg* (Wesleyan: Wesleyan University Press, 2007) p.xxxviii.

Dans les poèmes de Ted Berrigan et Alice Notley, leur vie du couple apparaît fréquemment et fortement, à l'époque où ils étaient mariés, comme dans « *pillow Talk* » de Ted Berrigan, qui commence :

« Fuck you Alice ». ⁴¹⁷

Une interjection qui contraste avec la douceur impliquée dans le titre : « dit sur un coin d'oreiller ». Alice Notley parle d'un enfer voulu dans « *Untitled (All my life)* » :

« All my life,
Since I was ten,
I've been waiting
To be in
This hell here
With you;
All I've ever
Wanted, and
Still do. » ⁴¹⁸

Elle introduit une attente d'ironie, puis la désamorce. Le mot « enfer » est ici porteur de tous son passé littéraire (de Dante Alighieri à Arthur Rimbaud) : dans cette logique, rien de ce qui fait l'existence ne doit échapper au regard du poète.

Fidèle à elle-même, dans ce petit poème, comme dans ceux de Robert Creeley, ou certains textes de Gertrude Stein, Alice Notley privilégie l'utilisation de mots simples et courts, souvent monosyllabiques, ce qui donne une souplesse à la lecture à haute voix. « *Untitled (All my life)* » présente une monumentalité (grâce à ces mots courts, intemporels) et se remplit en même temps d'ambiguïtés et de paradoxes, rendant ainsi compte du mouvement double de la vie. Le mot « *hell* » apparaît au milieu du poème, et son double « *I* » est répété dans les

⁴¹⁷ Ted Berrigan, « *Pillow Talk* », in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007).

⁴¹⁸ Alice Notley, *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006) p.135.

mots « *all* » et « *still* ». Quant à ce dernier, il peut porter le sens de « immobile » et, bien sûr, d'« encore ».

Le dialogue entre Alice Notley et Ted Berrigan se poursuit dans les poèmes même après la mort de celui-ci en juillet 1983, par exemple, dans « *At Night the States* », un poème ambitieux qu'Alice Notley a écrit en partie comme une élégie pour Ted Berrigan :

[...] will you still walk on by ? I
Have
Loved you so long. You
Died
And on the wind they sang
Your name to me [...] ⁴¹⁹

La proximité des deux poètes est mise en œuvre d'une façon originale et authentique. Le pronom « I » arrive de façon surprenante après le point d'interrogation, comme si « I » devait obligatoirement se trouver à proximité de « you ». L'expression « *I have loved you so long* » peut renvoyer à une chanson populaire — comme l'expression « *walk on by* » (titre d'une composition de Burt Bacharach et Hal David, de 1963, un grand succès pour la chanteuse Dionne Warwick) — en une sorte de recours à la technique du collage à la manière de Ted Berrigan, glanant les expressions de l'air du temps, de la radio ou dans la rue. Nous avons vu dans notre analyse de l'article de Hilton Kramer sur Philip Guston que l'utilisation de la culture populaire parmi les jeunes pouvait s'avérer clivante dans les milieux intellectuels de cette époque.

Le ton plaintif de ce passage, intensifié par les sons « o » et « ou », s'accorde avec une fluidité communiquée par les « l » mouillés et les « w ». Les références au vent, au souffle, à la voix, et au chant sont nombreuses dans ce poème qui se tourne vers le passé et évoque une sorte de mobilité des esprits. On retrouve l'engagement assez sérieux d'Alice Notley dans le mysticisme, que l'on trouve chez des poètes de San Francisco comme Philip Whalen (mais aussi Robert Duncan et Jack Spicer), engagement qu'il est possible de relier à sa conscience de

⁴¹⁹ *Ibid*, p.161.

ses ancêtres amérindiens, dans la vie et, dans le domaine artistique, de sa filiation à la suite des poètes surréalistes.

L'esprit qui se balade en dehors du corps est peut-être une croyance mais c'est aussi une métaphore qui permet de restituer ce souffle dans le brouillard qu'est l'instant d'inspiration. Dans la mesure où Ted Berrigan et Alice Notley mentionnent assez fréquemment les modalités de l'ivresse dans leurs poèmes (« *drink* », « *pot* », « *pills* », « *acid* », « *shooting up* », etc.), ils sont assez crédibles en tant que connaisseurs de certains « brouillards » artificiels. L'on peut parler d'un travail sur les sens, lié à l'activité artistique de ces poètes. Ce sont des expériences qu'ils partagent (comme les séances de prise d'opium que Pablo Picasso a partagées avec Guillaume Apollinaire, Max Jacob, et d'autres⁴²⁰), ou l'on peut penser aussi aux expérimentations avec la mescaline d'Henri Michaux, poète français que Ted Berrigan mentionne en lisant ces *Sonnets* à San Francisco en 1981.⁴²¹ Dans un poème joyeux de célébration, de Joanne Kyger, « On the Occasion of Smoking our Backyard's first Female Flowers », on lit:

[...] the spirit gets released and growls, it curves its back [...]⁴²²

C'est une fleur qu'elle appelle le « tigre blanc d'automne » dont l'esprit est dessiné, dans cette image, quand on fait de la fumée.

Plus généralement, privilégier l'ambigu, voire le contradictoire, est une orientation fréquente parmi les *New York Poets*, ainsi que dans une large partie de la poésie moderne. Quand Ted Berrigan cite le « *clarity, clarity* » de George Oppen dans un autre de ses « *Sonnets* », c'est plutôt par moquerie, et pour montrer ce que la re-contextualisation peut faire. On peut considérer ce goût comme un héritage des surréalistes français, et comme

⁴²⁰ Cf. les premiers chapitres sur la vie de Pablo Picasso in Dan Franck, *Bohèmes Les Aventuriers de l'Art Moderne* (1900 – 1930) (Paris : Calmann-Lévy, 1998) pp.183-225.

⁴²¹ Ted Berrigan, « The Sonnets », lecture à *New Langton Arts, San Francisco, June 24, 1981*, disponible sur Pennsound: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Berrigan.php>.

⁴²² Joanne Kyger, « On the Occasion of Smoking our Backyard's first Female Flowers », in *About Now: Collected Poems* (New York: Penguin, 2007).

quelque chose que l'on peut associer à la peinture moderne : l'impression, la fumée, l'ambivalence, jusqu'aux plages lumineuses et flottantes aux bords flous des tableaux de Mark Rothko.

Alice Notley fait montre d'une sensibilité au monde qui grouille dans les interstices de la vie, elle s'assume dans un côté *voyante*. En effet, elle assume pleinement une tradition de voyance en littérature —littérature qui, à la suite des surréalistes, fait sortir du littéraire. On connaît le calambour d'André Breton pour une de ses revues surréalistes: « littératures = lit et ratures ».

Alice Notley a réalisé un collage qui sert de couverture à son livre, *Grave of Light (New and Selected Poems 1970 – 2005)*. Le collage s'appelle *Untitled*, et a été réalisé en 1998. L'image a comme motif central un éventail qu'elle a cassé, ouvert comme une main de seize doigts qui semble tenir des grigris divers, et il est entouré de quelques autres images à valeur à la fois personnelle et poétique (une photo de la poétesse enfant, un canari, du texte,...). La photo d'elle enfant se trouve emprisonnée derrière les barreaux figurés par l'éventail cassé, comme la photo dont John Ashbery parle dans « A Picture of Little J.A. in a Prospect of Flowers ».

Cet objet, ce collage, fait penser au texte célèbre d'André Breton, *Nadja*, à plus d'un titre : notamment, ce personnage qu'André Breton a pu connaître, la prénommée Nadja, qui avait des dons de voyance et qui lui avait offert des dessins et un collage. Le narrateur est aimanté par ce personnage, qui réalise des œuvres insolites et intrigantes, qui dépassent ce que lui et ses amis peuvent faire. Elle a un grain de folie, ce qui joue en sa faveur, car André Breton connaît l'oukase publié dans la « Lettre du Voyant » d'Arthur Rimbaud :

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche en lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.⁴²³

⁴²³ Arthur Rimbaud, La « Lettre du Voyant » à Paul Demeny, Avril 1871, dans *Correspondances*, disponible sur Wikisource.

Cette rencontre semble cristalliser, pour André Breton, sa recherche d'un idéal de l'esthétique surréaliste : du merveilleux surgi du quotidien, cohabitant avec les autres mais suivant une trajectoire parallèle.

Dans *Nadja*, il est beaucoup question des autres artistes du groupe des surréalistes (Robert Desnos, Benjamin Péret, Paul Eluard, etc., et André Breton ne trouve pas chez ces autres poètes l'égal de Nadja). En haut à droite du collage *Untitled 1998* d'Alice Notley figure le nom de l'endroit où le périple d'André Breton dans *Nadja* commence, l'endroit qu'il désigne comme son « point de départ » :

Lieu L'Hôtel des Grands Hommes .⁴²⁴

Alice Notley ne connaissait pas la référence chez André Breton, mais a séjourné, elle aussi, dans cet hôtel à côté du Panthéon à Paris. Ce lieu est important pour André Breton qui, à l'époque, voulait promouvoir le groupe des Surréalistes (un sous-entendu de l'interrogation sur le nom de cet hôtel est la question : qui la société va-t-elle désigner comme « grands hommes » ? et, dans l'esprit d'Alice Notley, sûrement, pourquoi des « hommes », où sont les femmes ?). C'est une société qui navigue en aveugle – société qu'ils souhaitaient transformer. *Nadja* voit ce que les autres ne voient pas.

Ce regard vers la tribu à travers le prisme de la valorisation sociale se retrouve dans les circonstances du tableau *Gotham News*⁴²⁵ du peintre de la *New York School* qui n'a jamais condamné le changement de style chez Philip Guston, Willem de Kooning : le peintre avait mis du papier journal sur sa toile pour qu'elle ne sèche pas trop vite entre deux séances de peinture ; ce papier journal a collé sur la toile, laissant sa marque qui a été intégrée à la composition ; le sujet est devenu l'actualité périssable des articles de journaux en opposition

⁴²⁴ André Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes, tome 1*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris 1988, pages 643 à 753.

⁴²⁵ Willem de Kooning, *Gotham News*, 1955, huile, émail, fusain, et papier journal transféré sur la toile (181.61 x 208.28 x 7.62 cm), Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Sur le site web du musée l'on peut lire à propos de cette toile : « 'Gotham News' is in some ways an expression of life in New York, where de Kooning was living at the time: crowded, confusing, and violent to some people, while exciting, colorful, and energetic to others. And, for many, this city is a mixture of both these circles of sentiment. »

à la fraîcheur perpétuelle de la nouvelle peinture à New York (le « *Gotham* » des bandes dessinées étant un des surnoms de la ville de New York). Il s'agit d'un mouvement (incarné par des touches d'une grande variété exécutées par des pinceaux différents) qui possède une indéniable énergie. La conjonction des couleurs primaires vives avec les parties « sales » contribue à l'idée d'effervescence dans la conception du tableau. L'on peut lire dans ce tableau (retournés et à l'envers) les mots « *one of the best* » et « *Cary Grant Grace Kelley To Catch a Thief* » qui contribuent au jeu autotélique du tableau.

Dans le poème, « 'In This Paradise' » d'Alice Notley, la poétesse est plongée dans un lieu bureaucratique, pour obtenir son droit aux « *food stamps* », coupons alimentaires pour familles à faibles ressources, encore une situation inédite en poésie. Ce lieu tout à fait ordinaire est parfait pour faire surgir du merveilleux, au sens où l'entendent les surréalistes. L'expression « *Window C* », (« *window see* ») du langage bureaucratique semble parfaitement adaptée à une expérience de vision extralucide :

[...]

I am enlargening until

Enlargening until

I can audience

Myself

And the I can

Vanish

Window C

In this waiting

Room of tiles

Dirty green, & brown

Pillars

Where everyone lives

[...] ⁴²⁶

Quand elle parle de tuiles de vert sale et de colonnes maronnasses, on peut penser aux « *Subway Paintings* » de Mark Rothko, mais il est difficile de ne pas voir une image spécifique plaquée sur cette scène disruptive : le tableau de George Tooker, spécialiste de telles ambiances, qui a été commenté par Lawrence Downes pour le *New York Times* dans les termes suivants :

[...] 'Government Bureau,' a 1956 painting by George Tooker, was inspired by his maddening encounter with the New York City Building Department. Most people who waste hours in line just end up with sore feet and headaches. Mr. Tooker, who died on March 27, emerged with one of the best-known depictions of modern alienation and despair.

The painting, in luminous egg tempera, shows people waiting in a vaulted office that seems to stretch to infinity. Clerks stare emptily through glass partitions. No one talks or moves. It's a waiting room; everybody just waits.

[...] I wonder what [George Tooker] thought of institutional limbo today. The government bureau is now in our heads. It's the infinite space we inhabit when we languish on hold. The chill light is computer glow. Our isolation may be deeper now than anyone imagined in the '50s [...]. ⁴²⁷

Bien évidemment, Alice Notley n'hésite pas à souligner le côté inhumain et sinistre, des espaces de la bureaucratie, même quand il s'agit d'une bureaucratie à but plutôt humanitaire (« *the food stamp office* » aide les pauvres à se nourrir). Cette salle d'attente déclenche également ce moment de transcendance où elle perd son « *je* », son égo, qui s'en va par la « fenêtre » (le guichet) C (« *see* »). Elle parle des anges et des Hopis, êtres hors du temps, communautés que le système de protection sociale ne peut pas reconnaître. Ce n'est pas un endroit prévu pour l'invention et encore moins pour l'improvisation (la déviation à l'égard de la norme étant dérangeant ou suspect : on lui avait demandé pourquoi elle voulait des « *food*

⁴²⁶ Alice Notley, « 'In This Paradise' », in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006) p. 165.

⁴²⁷ Lawrence Downes, « *George Tooker* », in *The Opinion Pages, The New York Times*, 7 avril 2011, p. A26.

stamps » si elle n'était ni noire ni portoricaine). La dignité qu'il faut pour résister aux forces d'aliénation dans un tel endroit rend l'objet que constitue ce poème fascinant.

Il est, toutefois, étrange de voir la poétesse Alice Notley dans un endroit si impersonnel. Sa poétique, peut-être une version du « *personism* » de Frank O'Hara, est liée à ses rapports personnels avec les autres. Elle a beaucoup collaboré avec son mari, Ted Berrigan, à travers des cadavres exquis par exemple ; elle parle de lui, de grossesses qu'elle a eues, de ses enfants, les lieux où elle a habité, de sa vie quotidienne, des gens de la petite ville de Needles où elle a grandi, etc. Ainsi, cette vision poétique d'Alice Notley est plus proche d'un Frank O'Hara transcendant l'« *intense inane* », comme nous l'avons vu, que des tableaux de George Tooker. Elle n'aborde pas ce problème par le même biais que W.H. Auden dans le poème « *The Unknown Citizen* » (1939), qui ironise sur une société qui valorise le conformiste qui ne fait jamais de vagues :

[...]
He was found by the Bureau of Statistics to be
One against whom there was no official complaint,
And all the reports on his conduct agree
That, in the modern sense of an old-fashioned word, he was a
saint,
For in everything he did he served the Greater Community.
Except for the War till the day he retired
He worked in a factory and never got fired, [...]⁴²⁸

On peut dire que W.H. Auden amorce une réflexion sur l'esprit bureaucratique qu'Alice Notley explore armée d'une autre sensibilité, plus généreuse. Elle s'introduit dans cet espace, en utilisant le « je », et prête pour le fonctionnement des principes surréalistes.

Son fils, le poète Anselm Berrigan, dans son poème, « *Zero Star Hotel* » (une sorte d'inversion de « *l'Hôtel des Grands Hommes* » dont nous avons parlé), parle de sa vie, de sa famille — la mort de son beau-père, du sommeil dans le lit d'une arrière-grand-mère dans la ville de Needles, où sa mère est née —, de ses impressions de voyage, etc. un peu à la manière d'un poème « *I do this, I do that* » de Frank O'Hara, mais il inclut également plusieurs moments

⁴²⁸ W.H. Auden, « *The Unknown Citizen* », in *Another Time*, (Londoon: Random House, 1940).

de la vie bureaucratique moderne : les communications avec le propriétaire de l'appartement qu'il loue ; le fait d'être coincé entre deux arrêts dans un train de banlieue et d'arriver en retard au travail ; la pénibilité de travailler à deux endroits différents, de parcourir les listings de jobs vacants (« *adjunct lecturer, editorial something, one-day mover, library shelver, apartment arranger, [...] »*), et de recevoir en retard des chèques pour une activité indépendante ; les relances pour rembourser ses prêts étudiants. L'exemple par excellence du lien entre tracasseries quotidiennes et la vie politique est celui du recomptage des votes en Floride en novembre 2000, où, le nom du futur président des États-Unis dépend (ou aurait dû dépendre) de l'état des bulletins de vote : *dimpled chad, pregnant chad, ou hanging chad*.⁴²⁹

Appropriationnistes

Ted Berrigan prétend que, quand il a écrit ses « *Sonnets* » (entre mars et juillet 1963, mais en reprenant des textes et des poèmes qu'il avait écrits avant cette période), il ne connaissait pas de poètes à part Ron Padgett, qui lui a fait rencontrer Kenneth Koch une fois, et le peintre Joe Brainard, avec qui il partageait un appartement, et en compagnie de qui il a fréquenté le monde de la création picturale. Ces visites à des galeries (et peut-être des musées) ont certainement contribué à sa sensibilité et au fait qu'il conçoit ses poèmes parfois visuellement. L'on pourrait dire qu'il s'approprie le visuel dans ses poèmes. L'influence de Frank O'Hara a sans doute renforcé la tendance à intégrer la peinture à ses poèmes ; Dans le « Sonnet 36 (for Frank O'Hara) », la dimension « spectacle pour les yeux » est particulièrement prononcée dans les vers huit à seize :

[...]

I never thought on the Williams-
burg bridge I'd come so much to Brooklyn
just to see lawyers and cops who don't even carry
guns taking my wife away and bringing her back

No

⁴²⁹ Anselm Berrigan, « Zero Star Hotel » in *Zero Star Hotel* (Washington, D.C.: Edge Books, 2002); cf. la performance de ce morceau: Berrigan, Anselm, «*Reading as part of The Line Reading Series*», March 13, 2001; disponible sur le site de Pennsound, adresse: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Berrigan-Anselm.php>.

and I never thought Dick would be back at Gude's
beard shaved off long hair cut and Carol reading
his books when we were playing cribbage and
watching the sun come up over the Navy Yard
across the river
[...] ⁴³⁰

Bien sûr, les ponts de New York sont un motif rêvé pour peintres et photographes (John Marin, Paul Strand, Joseph Stella, Edward Steichen, Walker Evans, et Georgia O'Keeffe notamment). Il parle de « voir », sans intervenir, les avocats et flics (hommes en uniformes mais sans armes : l'on peut parler d'un « œil naïf »). Il commente le « look » de son ami, Dick Galup et, en un coup d'œil sorti tout droit de J.M.W. Turner nous offre ce tableau :

watching the sun come up over the Navy Yard
across the river ⁴³¹

Dans un poème de Ted Berrigan, comme « 3 Pages », dédié au poète Jack Collum, les séquences du texte sont disposées sur la page (sur deux pages et non les trois annoncées par le titre) d'une manière qui peut rappeler un collage ou un *calligramme*. Certainement, Victor Hugo avait cheminé vers le *calligramme* avec son poème « Les Djinn » où l'augmentation graduelle de la longueur du vers correspond à l'arrivée de ces êtres impressionnants, avant de diminuer au fur et à mesure qu'ils s'éloignent (le poème de Daisy Aldan, « *Cometary Script* », de 1967, applique un principe similaire aux comètes). Dans un calligramme les mots sont disposés de façon à dessiner une image visuelle et, dans cette définition, la technique a été inventée par Guillaume Apollinaire. Le calligramme a été utilisé par d'autres poètes, par exemple, par Frank O'Hara dans le poème « Ode on Necrophilia » ⁴³² - où le mot « *someone* » est disposé autour des mots « *love them* » comme un cercueil ou une bouche. Cette métaphore de la nécrophilie pour exprimer le recyclage des idées des artistes décédés a été utilisée par Eileen Myles dans son poème, « Merk », nous l'avons vu. D'autres exemples de

⁴³⁰ Ted Berrigan, «Sonnet 36 (for Frank O'Hara) », in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkeley: University of California Press, 2007) p.47.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Frank O'Hara, *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.122.

poèmes visuels contenant des passages calligrammatiques ou imitant des collages viennent à l'esprit ; notamment « Biotherm (For Bill Berkson) » ou « Poem V (F) W » de Frank O'Hara. La technique est également assez fréquente chez Philip Whalen, poète cité par Ted Berrigan comme l'ayant influencé, par exemple dans «LIFE AT BOLINAS:/THE LAST OF CALIFORNIA » (reposant sur une autre idée qui s'inspire de la peinture du 15^e siècle, ce poème est dédié à ses mécènes, Margot et John Doss).

Alice Notley, Ted Berrigan, et Bill Berkson sont des poètes qui ont tous séjourné à Bolinas, CA, près de San Francisco, et sont proches de la scène poétique de Californie. Gary Snyder, dans son Avant-propos de *The Collected Poems of Philip Whalen* décrit une scène effervescente et passionnée de poésie :

[...] in some odd way there was already a Pacific Rim post-industrial consciousness in the air then [...] at a convenient meeting place like the café Trieste, or a little later Kenneth Rexroth's Friday evening salon. Chinese poetics, the flow of Indian Sanskrit poetry, Pound's line, Blake quoted by heart, Gertrude Stein avidly read aloud. Lew Welch, singing Shakespeare songs to his own melodies, all lead the way to whatever it was we did next [...] Allen Ginsberg and Jack Kerouac came to town, and catalyzed the energy fully present into a more public poetics and politics. [...]⁴³³

Comme pour les assemblages de Pablo Picasso de 1913, le poème « 3 Pages » de Ted Berrigan est léger, presque fragile. Il y dresse une liste des activités typiques d'une journée de la bohème moderne, mais il est, en même temps, extraordinairement sérieux, puisque le sujet en est, rien de moins, que le choix d'une vie, et le poème renvoie à la « grande » littérature (Herman Melville, Frank O'Hara, Charles Reznikoff, et, à travers ce dernier, Lord Byron, et Les Psaumes bibliques). Lors d'une interview à Berkeley, Californie, en 1978, il déclare que ce

⁴³³ Gary Snyder, « Foreword » in Whalen, Philip, *The Collected Poems of Philip Whalen*, Edited by Michael Rothenberg (Wesleyan: Wesleyan University Press, 2007) pp. xxvii-xxix.

poème pourrait être la somme de toute sa vie et de toute sa carrière.⁴³⁴ Ce texte s'achève sur une liste étonnamment acerbe et caustique des aspects de la vie normative que le poète refuse :

The white that dries clear
the heart attack
the congressional medal of honor
A house in the country

NOT ENOUGH⁴³⁵

Le moment visuel d'emphase que présente le « NOT ENOUGH » tout en majuscules, fait penser à Philip Whalen. L'idée dans cette partie du poème est fascinante et crée une sorte de réminiscence, du *Red Badge of Courage* (la réussite qui est assortie d'une blessure définitive) de Stephen Crane, poète, journaliste, et romancier fortement ancré dans la tradition des Belles Lettres américaines, et dont Ted Berrigan et Ron Padgett se moquent en détournant un de ses poèmes, « A Man Saw a Ball of Gold in the Sky »⁴³⁶. Il est facile de relier ce poème au texte de Bernadette Mayer, « Failure in Infinitives » où elle présente une longue liste d'échecs, par exemple :

[...]failure
to love objects
to find them valuable in any way; failure
to preserve objects
to buy them and
to now let them fall by the wayside; failure
to think of poems as objects
to think of the body as an object; failure

⁴³⁴ Ted Berrigan, «Interview and reading on *In the American Tree*, hosted by Lyn Hijinian and Kit Robinson, KPFA, Berkeley, 1978 », cf dans un épisode de l'émission radio « Poem Talk » sur le poème «3 Pages» l'animateur de l'émission, Al Filreis, remarque que « dans un poème qui parle d'une vie d'un point de vu trivial, il cite souvent la grande littérature ».

⁴³⁵ Ted Berrigan, « 3 Pages », in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007).

⁴³⁶ Dans Ted Berrigan, Reading at Buffalo with Introduction by Robert Creeley, May 6, 1968, on PennSound. Il introduit les texte ainsi, «Ron Padgett and I did some collaborations with other poets, some alive and some dead, and we didn't tell them about it ...»

to believe; failure
to know nothing; failure
to know everything; failure
to remember how to spell failure; failure
to believe the dictionary & that there is anything
to teach; failure
to teach properly; failure
to believe in teaching [...] ⁴³⁷

Le jeu du sérieux et du moins sérieux, de l'admirable et du répréhensible, atteint son comble comique et désarmant quand elle affirme, en une mise — voire, une anti-mise — en abîme vertigineuse, ne pas savoir orthographier le mot qu'elle est en train d'écrire (et le lecteur se dit peut-être qu'elle passe à côté de ce qu'elle veut exprimer).

Ted Berrigan arrive à être à la fois un rouleau compresseur avant-gardiste (virtuose des ironies et des potentiels visuels du poème-collage, et des détournements), et un américain typique, un peu enfantin, ému par les exploits des héros de sa culture (qui admire le panache d'un Stephen Crane et des joueurs de Basket comme Kareem Abdul Jabbar des *L.A. Lakers*).

La question de la frontière entre les mouvements est également fascinante, ce qui nous ramène à ce que dit Ted Berrigan à Buffalo à propos d'influence qu'ont eue sur lui d'un côté, Robert Creeley, et Philip Whalen, et, de l'autre côté, John Ashbery. En substance, il s'agit, selon lui, d'éviter le conventionnel dans l'anti-conventionnel. En parlant des *New York Poets*, il est utile de penser qu'il s'agit d'une avant-garde qui se constitue à une époque où la notion même d'avant-garde devient problématique, c'est-à-dire, au seuil de la post-modernité. Clairement, Ted Berrigan se réfère à la contre-culture, et il est capable de créer dans un esprit proche de celui de Philip Whalen ou de Joanne Kyger. D'un autre côté, Ted Berrigan est prêt à penser en termes d'art visuel comme le fait Frank O'Hara, de faire ce qui ressemble, sur la page, à un collage. Il fait siens des héros et références de Frank O'Hara : Guillaume Apollinaire et les pères du mouvement Dada (Marcel Duchamp entre autres).

Dans ce contexte, reprendre un élément à un poète que l'on connaît, et fréquente peut-être, est perçu par Ted Berrigan comme un signe d'amitié plutôt que comme un vol (vis-

⁴³⁷ Bernadette Mayer, « Failure in Infinitives », in *A Bernadette Mayer Reader* (New Directions Publishing Corporation, 1992).

à-vis des poètes du passé, l'on peut penser à la métaphore de la nécrophilie, tel est le propos de ce poème que nous venons de citer « Ode on Necrophilia » de Frank O'Hara).

Cette vision du style collectif et foisonnant, aux frontières floues, qui correspond à une certaine vision que les *New York Poets* avaient d'eux-mêmes, existait au début du XXe siècle, en Allemagne, parmi les expressionnistes (*Die Brücke*, par exemple), et en France, parmi les représentants de l'école de Puteaux (Fernand Léger, Marcel Duchamp, František Kupka, etc.). Rappelons la difficulté à distinguer entre les tableaux de Georges Braque et ceux de Pablo Picasso à l'époque où ils travaillaient étroitement ensemble (entre 1910 et 1914) sur l'élaboration du cubisme, style qu'ils étaient en train d'inventer. Dans son livre, *Bohèmes Les Aventuriers de l'Art Moderne (1900-1930)*, Dan Franck nous donne un aperçu de cette période où Pablo Picasso et Georges Braque collaboraient pour inventer un style qui serait, par la suite, connu sous le nom de « cubisme » :

On peut également entendre Picasso lui-même. Longtemps après l'époque cubiste, il expliquait que pendant toutes ces années, Braque et lui se voyaient chaque jour (au grand dam de Max Jacob et de Gertrude Stein, jaloux tous les deux de cette connivence artistique qu'ils ne pouvaient partager). A Montmartre tout d'abord, puis à Céret, à Sorgues et à Montparnasse. Ils jugeaient et se critiquaient. Braque a parlé d'une complicité comparable à « une cordée en montagne ».⁴³⁸

Cette thématique de la proximité physique des artistes pendant une époque de renouveau et d'expérimentation, ainsi que d'amitié entre artistes (et donc, nécessairement, de jalousie) se reproduit avec la *New York School*, tout au moins dans le récit qu'en fait Kenneth Koch lors d'une interview (disponible en ligne sur kennethkoch.org) :

We [John Ashbery, Frank O'Hara, and Kenneth Koch] were very very close friends and we used to read each other's poems all the time and it's hard to believe we didn't influence each other [...] The five of us [John Ashbery, Frank O'Hara, and Kenneth Koch, plus painters Jane Frielicher and Larry Rivers] would often be seen together. That is, if you invited one you'd get all five, at a party

⁴³⁸ Dan Franck, *Bohèmes Les Aventuriers de l'Art Moderne (1900 – 1930)* (Paris : Calmann-Lévy, 1998) p. 209.

or something... And many painters were added [...] and James Schuyler [...] and Barbara Guest and Arnold Weinstein, but mainly painters...⁴³⁹

En comparant ces deux textes, les soirées de fêtes dans de très grands immeubles de New York semblent remplacer les montagnes à conquérir. Avec Montparnasse et Montmartre, il s'agit bien de noms de montagnes mais ces dernières sont surtout métaphoriques : l'Histoire de France et les traditions littéraires et artistiques (à moins que Georges Braque ne pensât plus concrètement aux Pyrénées, visibles depuis la petite ville de Céret sur les contreforts de celles-ci). Dans les deux cas la toile de fond d'une ville et de ses caractéristiques est importante, autant que la complicité.

Ainsi quand, à Buffalo, Ted Berrigan revendique et assume une sorte de plagiat, rendant au passage leurs lauriers aux maîtres de son passé récent (Creeley, Ashbery, ...), tout en refusant un certain professionnalisme qu'il considère antiartistique, il se situe de plein pieds dans la tradition moderniste initiée par Pablo Picasso et Marcel Duchamp, entre autres. Mais, en même temps et à l'inverse, il nous projette en avant vers des poètes appropriationnistes, tels que les poètes du *Flarf* (Sharon Mesmer, Nan Gordon, etc.) qui cueillent des textes sur des *chat* sur internet, tel que Kenneth Goldsmith qui a récité le rapport de la circulation sur le pont de Brooklyn après d'un extrait de « The Bridge » de Hart Crane lors d'un événement à la Maison Blanche, ou des plasticiens de la « *Pictures Generation* » comme Richard Prince, Robert Longo, Cindy Sherman, Barbara Kruger, et Sherrie Levine, pour qui la valeur « originalité » devient un objet de travail en tant que tel et la contextualisation et la tonalité ou l'intention sont aussi importantes que la configuration des mots ou des images peut-être volées à d'autres. Nous sommes là dans la signification des gestes autour du poème, et dans l'exploration d'une sociabilité autour de la poésie qui trouve sa place dans les poèmes eux-mêmes. La proximité avec des créateurs plasticiens avant-gardistes apporte aux poètes une démocratie du regard, elle-même propice à une tendance à « briser le cadre ».

Faisant également un écho à ce propos que Ted Berrigan a prononcé à Buffalo, New York, propos polémique à la limite de la provocation, nous pouvons citer le poète, Charles

⁴³⁹ Kenneth Koch, « *Kenneth Koch responds to questions about humour and the New York School (Interview avec un inconnu)* » diffuse sur le site web kennethkocch.org. La date et le lieu ne sont pas publiés.

Bernstein, qui a enseigné à Buffalo. Charles Bernstein a contribué à la fondation d'un mouvement, « *Language Writing* », ou *L=A=N=G=U=A=G=E* (avec le signe « égal » pour signaler une mise à plat des signes, une sorte de degré zéro de la poésie et une remise en cause du langage du pouvoir) que l'on considère parfois comme héritier de certaines caractéristiques de la *New York School* (notamment la soif d'expérimentation, la démocratie du regard, et l'attachement à l'esprit collectif) ; quant à Charles Bernstein en tant que poète c'est d'un newyorkais dont les poèmes datés des années 1970, comme « *Matters of Policy* »⁴⁴⁰ ont une texture proche des textes de John Ashbery, comme « *The Skaters* », quoique dans le cas de Charles Bernstein le propos est plus explicitement politisé.

Dans son poème, « *The Influence of Kinship Patterns upon Perception of an Ambiguous Stimulus* ». Ce titre est drôle par sa longueur, et sa tonalité antipoétique. Le style de discours évoqué se moque d'un style comme celui de Claude Lévi-Strauss, anthropologue, et structuraliste, influent dans les cercles littéraires, mais considéré (à tort) comme dépassé par certains adeptes de la déconstruction. Ce titre étrange souligne l'ambiguïté dans laquelle baigne la notion, fort sociologique, d'une « école » artistique — à savoir, les membres d'un groupe d'amis artistes comme une seconde famille.

En ce qui concerne le « stimulus ambigu », mentionné dans ce titre étrange, à supposer que nous parlions d'artistes, il peut renvoyer aux poèmes, — objets peut-être polémiques, ce qui génère inévitablement de l'ambivalence. Il revendique également le droit de comprendre de travers. Dans un article sur le peintre abstrait Brice Marden (un proche des musiciens populaires comme Bob Dylan), Peter Schjeldahl a expliqué que préférer un artiste abstrait à un autre dans les années 1960 et 1970, était révélateur de multiples attitudes vis-à-vis de la société américaine, de la politique, du style de vie, des loisirs, et de l'entourage.

Charles Bernstein, qui fréquentait les ateliers de poésie de Bernadette Mayer, au St. Marks Poetry Project au début des années 1960, parle en termes un peu obscurs de l'impact de la poésie de John Ashbery sur sa propre poésie ; fait-il partie de la « famille » ? Voici ce qu'il en dit :

⁴⁴⁰ Charles Bernstein, « *Matters of Policy* » in *All the Whiskey In Heaven*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010) pp. 38-48.

[...]
Behavior ? – For the purpose
Of your request I'm including this
Sentence about the influence of John
Ashbery. While the packet
Boat sunk I can still imagine I am
Crawling into it; at the same time the ice
Is too thin to
Pretend to fall through [...].⁴⁴¹

Il n'est pas évident dans cet extrait de saisir la réponse que Charles Bernstein donne à une interrogation imaginée sur l'influence qu'aurait eue John Ashbery sur lui (et le poème comme lieu de discussion est un motif fréquent, quasi systématique au début, chez Frank O'Hara, Kenneth Koch, et John Ashbery — ce dernier étant particulièrement connu pour jouer des ruptures de tonalité ou de sujet à l'intérieur d'un poème, créant au moins un dialogue, sinon une sorte de conversation à plusieurs voix).

Comme dans un des portraits cubistes écrits par Gertrude Stein, et bien sûr comme dans la plupart des poèmes de John Ashbery, le sens du texte ne peut pas venir par voie directe vers le lecteur, en regardant de face en quelque sorte, mais plutôt par des médiations, ou en biais (en scrutant le style ou la mise en forme par exemple). Chez Gertrude Stein, dans son portrait écrit de Pablo Picasso, et l'on dispose des lectures à haute voix de ces textes par elle-même, les phrases, qui se fracturent sont un écho auditif des actions du peintre qui bataille à la configuration d'un élément pictural ; dans son portrait de Christian Bérard, elle évite absolument de parler de l'artiste, Christian Bérard, mais décrit son propre repas, et ce, afin de signifier que ce peintre n'est pas un génie, mais produit des œuvres agréables comme un bon repas ; dans le portrait de T.S. Eliot, en insistant sur la date du portrait, le douze novembre (et un tableau peut comporter l'inscription d'une date, souvent à côté de la signature), le lecteur peut reconnaître le côté formel et formaliste, voire tatillon, de T.S. Eliot. Il s'agit, bien sûr du lendemain de l'armistice, date plutôt appropriée pour le poète de « *The Waste Land* ».

⁴⁴¹ Charles Bernstein, «The Influence of Kinship Patterns upon the Perception of an Ambiguous Stimulus» (lignes 31-38) *All the Whiskey In Heaven*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010) p. 197.

Chez Charles Bernstein, le style et la place des mots sont beaucoup plus porteurs de sens. Par exemple, le fait d'utiliser un enjambement, allant à la ligne, entre « John » et « Ashbery » est une manière d'appeler ce poète par son prénom – une référence assez fine à l'importance des amitiés et proximités, pour les *New York Poets*. Effectivement, dans son interview de John Ashbery en 2016, Charles Bernstein s'adresse à ce grand personnage de la poésie américaine (Kenneth Koch lui a reproché d'endosser un peu trop facilement ce rôle) par son prénom. De plus, en isolant « John » ainsi, Charles Bernstein a trouvé une nouvelle utilisation pour un outil poétique cher aux modernistes américains, l'enjambement. En particulier, chez John Ashbery, les enjambements sont souvent des lieux chargés de sens, d'inattendu, ou de jeu.

Par ailleurs, Charles Bernstein anime une émission de et sur la poésie qui s'intitule « *Linebreak* », et qui joue avec cette technique comme mécanique cruciale dans son poème « *Of Time and the Line* »⁴⁴².

Le fait de faire référence à la phrase « *as one put drunk into the packet boat* », titre d'un poème de John Ashbery, mais aussi un emprunt par celui-ci au poète du XVII^e siècle anglais, dont nous avons parlé, Andrew Marvell⁴⁴³ est révélateur : ce que Charles Bernstein salue ainsi chez John Ashbery c'est sa façon particulière d'opérer ses emprunts, une originalité dans le style de détournement. Le rapport de Charles Bernstein à Andrew Marvell ne peut pas être précisément le même que celui de John Ashbery au même Andrew Marvell — Charles Bernstein joue plutôt à mal comprendre la référence (« *the packet boat sunk* », est sans doute par ailleurs une façon de dire, selon le proverbe d'Héraclite, qu'on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve, ce qui pourrait être la devise parfaite de plasticiens comme Sherrie Levine qui produit des œuvres qui sont presque la copie exacte de l'original qu'elle s'est appropriée).

Le texte d'Andrew Marvell parle des mérites d'un autre poète de sa génération, Tom May, créant une polémique autour d'un artiste et de ces mérites artistiques. En effet, Andrew Marvell suggère que le poète Tom May est un,

⁴⁴² Charles Bernstein, *All the Whiskey In Heaven*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010)pp.148-9.

⁴⁴³ Andrew Marvell, « Tom May's Death »(ligne 1) in *Poems 1681*, pp.36-67.

most servil' wit, and Mercenary Pen,⁴⁴⁴

Il tance ainsi un collègue poète qui se plie aux desiderata des puissants car il est plus soucieux de sa carrière que animé par l'amour de son art (une critique qui pourrait, d'ailleurs, en fait, s'appliquer à Andrew Marvell lui-même). En reprenant le premier vers du poème d'Andrew Marvell pour en faire un titre, John Ashbery modifie le sens en changeant le cadre (encore un geste cubiste, un geste de peintre). Il s'agit d'un des « *small adjustments* » dont Hart Crane parle dans son poème « Chaplinesque »⁴⁴⁵.

Plus le style d'un poète est innovant ou audacieux, plus il a besoin de défenseurs et d'amis. Plus un artiste s'acoquine avec un pouvoir tyrannique, plus il devient suspect, et cela semble justifié, parmi les artistes jaloux de leur indépendance. Charles Bernstein, qui se préoccupe plus radicalement ou explicitement des problèmes de la cité que John Ashbery, ne peut qu'être sensible à ces thématiques (mais là encore, il s'y intéresse tout en semblant esquiver ces aspects).

Le mot « *sunk* », utilisé par Charles Bernstein, rime avec le mot qui ne figure pas (« *drunk* ») mais qui apparaît dans ces deux autres poèmes de référence directe, celui d'Andrew Marvell et celui de John Ashbery. C'est une sorte d'échec si l'on s'en tient au sens du poème de Bernadette Mayer que nous venons de citer. Le titre d'un poème adulé par les générations de John Ashbery et de Ted Berrigan, « The Drunken Boat » d'Arthur Rimbaud, apparaît similairement, en filigrane à peine perceptible, dans le « *put drunk into a packet boat* ». Le motif un peu antiquisant du « *packet boat* », ces bateaux qui ne s'éloignaient guère des côtes, — par contraste au *bateau Ivre* qui parcourt le monde — à l'époque d'Andrew Marvell et encore à l'époque d'Arthur Rimbaud, est typique des « objets de brocante », surannés, que l'on trouve souvent chez John Ashbery pour contrebalancer les nouveautés (personnages de bandes-dessinées, objets de mode actuels, ou juste un peu passés, etc.) qui y figurent aussi.

⁴⁴⁴ *Ibid*, ligne 42 .

⁴⁴⁵ Au début de la sélection pour Hart Crane in Nina Baym. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1649.

Pour Charles Bernstein, le mot « *sunk* » peut déclencher l'apparition du prochain motif la « situation précaire », ou « *thin ice* », évoquant un autre poème de John Ashbery, « *The Skaters* », texte qui joue avec l'idée d'un équilibre constamment ébranlé et rétabli dans un poème long de sept-cent-trente-neuf vers, qui abandonne le motif des patineurs, présent au début, sans jamais y revenir ; où la cohérence semble toujours en danger, mais où les réflexions sur l'art poétique constituent un fil rouge, ce qui est assez clair dès le début, avec des vers comme :

The answer is that it is novelty
That guides these swift blades over the ice,⁴⁴⁶

L'on peut comprendre l'attrait d'une poétique qui aspire à une convergence de rapidité (un rythme séduisant) et de maîtrise (la trajectoire guidée des patineurs). Sous son air de grand prince balayant une accusation de plagiat vis-à-vis de John Ashbery, Charles Bernstein réinvente le principe de l'hommage, collant à l'esprit de certains textes évoqués, tout en affirmant son individualité. Puis, dans un texte empreint d'humour et de distance, certains vers sont d'un esthétisme touchant, comme ce vers assez symétrique :

is too thin to.⁴⁴⁷

La séparation entre deux écrivains peut être bien mince, autant que la page d'un livre. Ce passage dans le poème de Charles Bernstein concernant l'influence que John Ashbery a eue sur lui, et qui arrive de façon inattendue (moins inattendue quand on est habitué à John Ashbery et à ses imitateurs), qui pose une question que le lecteur ne s'est pas forcément posée, produit un je-ne-sais-quoi de chaleureux. Et cela nous ramène vers la notion de famille annoncée, et subvertie, dans le titre.

⁴⁴⁶ John Ashbery, « *The Skaters* » (lignes 13-14), *Rivers and Mountains* (New York : Holt, Weinhard & Winston, 1966).

⁴⁴⁷ Charles Bernstein, « *The Influence of Kinship Patterns upon the Perception of an Ambiguous Stimulus* » (ligne 37) *All the Whiskey In Heaven*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010) p. 197.

En outre, comme Ted Berrigan, Charles Bernstein aime à recycler ses trouvailles dans les poèmes qu'il écrit par la suite : le poème, « *This Poem is in Finnish* », dans le recueil *Recalculating*, il s'ouvre sur :

While I remain in English. Either stranded
Or as one drunken and wheeled to a paddy
Wagon [...] ⁴⁴⁸

Il faut peut-être suivre toute la trajectoire de la phrase depuis Andrew Marvell, jusqu'à John Ashbery, Charles Bernstein, et de nouveau à Charles Bernstein – d'un *packet-boat* qui existe, vers un *packet-boat* qui n'est que littéraire, et enfin un *paddy-wagon*, image venue des films muets (le *paddy-wagon* est marqué de la drôlerie des *Keystone Cops*, et est également une image de la brutalité policière moderne), pour apprécier à sa juste valeur ce commentaire sur le problème que pose le monolinguisme ; « *this poem is in Finnish* ». Dans ce texte, Charles Bernstein utilise la même astuce à laquelle John Ashbery a recours dans son poème « *And Ut Pictura Poesis Is Her Name* », dans *Houseboat Days*, 1977, où le poète répond à son propre titre, en déclarant, dans le premier vers :

You can't say it like that any more. ⁴⁴⁹

De la même manière que Ted Berrigan ne restreint pas ses sources d'intertextualité aux artistes avec qui il s'est associé, ni même à ceux qu'il place au sommet de son canon personnel, il semble naturel de voir dans les textes de la *New York School*, des gestes qui dépassent les limites de leur siècle, la langue native, et, la référence au « *Ut Pictura Poesis* » d'Horace en atteste, la discipline artistique.

On associe souvent le terme « post-moderne » à l'utilisation des recyclages et des citations en tant qu'élément structurant. A ce niveau, avec une bonne dose d'ironie, les *New*

⁴⁴⁸ Charles Bernstein, « *This Poem is in Finnish* », *Recalculating* (Chicago : University of Chicago Press, 2013) p.110.

⁴⁴⁹ John Ashbery, *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1997) p.48.

York Poets sont en avance sur ce style d'époque. L'idée même du recyclage peut se recycler, et à ce propos, et pour conclure ce chapitre, il est intéressant de mentionner une œuvre de Larry Rivers que possède le Centre Pompidou : *I like Olympia in black face*. Dans cette œuvre Larry Rivers réexamine une des grandes icônes de l'art moderniste : l'*Olympia* de Manet. Il le fait par le biais de son amour pour les intellectuels africains-américains qui gravitent dans les milieux du jazz, par le biais de solutions formelles nouvelles inspirées des solutions de l'art commercial (dans le cas des « *stands* » d'Alex Katz, par exemple), et enfin par le biais d'une connaissance de l'art poétique qui nous amène à une composition que l'on pourrait qualifier de « syntactique ». Édouard Manet lui-même avait modifié son tableau après la lecture du poème de Charles Baudelaire, « La Géante ».

4.3 Images d'artistes (digression chez Raphaël)



III. 10 : Cy Twombly, *School of Athens*, 1961.



Frank Stella, *Newstead Abbey*, 1960.

Photos et films

Nous avons vu que le poème de John Ashbery, « Picture of Little J.A. in a Prospect of Flowers », parmi d'autres jeux, introduit la possibilité d'une critique de l'acte photographique, car le résultat, la photo, présente avant tout un aspect figé et dénaturant du sujet. La photo appelle un autre traitement plus complexe par le biais du poème. Cette mode des photos amateurs est un symptôme d'une croyance trop aveugle dans la science et le pragmatisme,

voire une fétichisation des objets (techniques puis commerciaux) auxquels la révolution industrielle n'arrête pas de donner naissance : le résultat est faux du point de vue de l'art et induit même en erreur.

Pourtant, il existe bon nombre de photos, prises sur le vif, avec un artiste derrière l'appareil, et quelques rares films légués par des *Beats* et des *New York Poets* qui restituent quelque chose de leur vécu et de l'atmosphère de leurs rencontres. Ces documents nous aident à nous plonger dans les géométries variables de ces interactions, surtout si l'on s'est familiarisé avec les divers styles et personnalités par le biais de peintures, de collages, de poèmes, et d'essais produits par et sur le groupe. Quelques discours et intimations ont ce pouvoir d'animer le regard sur un objet qui serait autrement inerte.

Les photos, photomontages, sculptures, collages ou peintures qui réunissent des artistes sont des dispositifs qui peuvent s'orienter vers des idées ou des sentiments réels. La photo de famille — et dans ces cas d'une famille d'artistes — et son ancêtre, le tableau de groupe (ou « *conversation piece* »), peut être un élément révélateur sur lequel il convient de réfléchir, car il permet d'éclairer certaines intentions et les reflets de certaines personnalités. L'on peut y déceler trois aspects ; un aspect promotionnel, un aspect quasi-idéologique porteur d'une hiérarchisation, et un aspect esthétique, l'annonce d'un manifeste artistico-politique. Les meilleures de ces réalisations sont celles qui révèlent quelque chose à travers la sélection qui s'y opère (inclusions et exclusions). Les modèles du genre dans l'histoire de l'art sont ainsi des repères. Comme dans certains poèmes, le côté in-artistique, récusant les modèles, peut se mettre en avant pour marquer la sensibilité aux médias employés, et marquer la nouveauté. La différence opérante entre la photo d'amateur pure et la fausse photo d'amateur est celle que l'on trouve entre le *kitch* et le *camp* : une différence d'attitude. Le *camp* joue d'une certaine trivialité. Il faut être à l'affût de l'ironie et d'un sens du deuxième degré.

Nous pouvons trouver des poèmes qui produisent les mêmes effets qu'une photo (ou un photomontage), peut-être mieux encore. L'idée de la photo de groupe peut servir de canevas conceptuel pour un poème. Un exemple qui vaut que l'on s'y attarde est celui de Jim Brodey, *New York Poet* fruste dans ses manières mais talentueux, et plus particulièrement son texte « Poem (Michael Brownstein touches) », dans lequel il tente de capturer les *Beats* et les *New York Poets* qu'il a côtoyés — particulièrement ceux qui étaient présents en 1986 quand il l'a écrit (avec quelques intrus : Goose Tatum, basketeur des *Harlem Globe Trotters*,

John Rambo, personnage d'un film militariste, Lewis Carroll, écrivain de littérature fantaisiste, etc.) :

Michael Brownstein touches the funny bone with a rake
Kenward Elmslie careens down joyfully through language slocum awake
sleek as a greyhound chewing a date
Clark Coolidge is our finest sending and receiving set [...]
Ted Greenwald clarifies meaningful space [...]
Andrei Codrescu, he's out there right now
checking the sage for anti-semites [...]
Phil Whalen that terribly young beaver-puss
Grins into a velvet fog sweet cool wind [...]
Ron Padgett stares into a funny wind
That stares back at him [...]
Maureen Owen takes her first solo flight without plane
Her smiling eyes have a rare twinkle [...]
Anne Waldman sketches her face on empty space [...]
Peter Orlovsky spits into a lake of salty semen while
Allen Ginsberg constantly travels across the planet [...]
Winning every battle in the name of our own poems [...]
Gary Snyder Jack Kerouac Amiri Baraka and Lewis Carroll
Have coffee in a little nook of the universal soul [...]
Jim Carroll and Arthur Rimbaud and John Rambo and Sly Stone
have a little chat in Viet Nam
Me and Patty Duke and Bobby Ball and Jane Mansfield
climb out of bed on whim and climb back on in on a desire
Eileen Myles drinks a soda in Boston
awaiting her coronation in a purple rain [...]
While Papa Ramdas Linda Darnell
and the Fugs and Goose Tatem
Have a bite to eat at the wading pool of the Taj Mahal
Taj Mahal and Duane Allman and Lucy Bain listen attentively while
Ray Bremser babbles his poems
under the shade of the Washington Monument
they are each a warrior of love's words and love these words
has made each of them a hero in their own time in all time.⁴⁵⁰

L'expression, « photo de famille » semble parfaitement convenir à ce texte. Deux remarques s'imposent sur les ellipses dans cette présentation du poème : d'abord, nous avons inclus

⁴⁵⁰ Jim Brodey, « Poem (Michael Brownstein touches) », in, «*Segue Series reading at the Ear Inn*, March 1, 1986»; disponible sur pennsound à l'adresse : <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Brodey.php> .

deux-tiers du texte, en escamotant les personnes qui figurent moins dans cette étude, voire qui sont oubliées aujourd'hui. Néanmoins, la présence des personnes oubliées dans le texte est essentielle à la restitution des individus et de l'atmosphère qui, forcément, reflète une hiérarchie, ainsi que le fait que le *Lower East Side* grouillait de poètes et des personnalités. De la même manière, certaines phrases ont été raccourcies ici, mais il est important de souligner qu'Allen Ginsberg, Ron Padgett et Anne Waldman, surtout, ont eu droit à des envolées lyriques qui se prolongent sur plusieurs lignes pour souligner leur importance (tandis que trois écrivains majeurs, Gary Snyder, Jack Kerouac, et Amiri Baraka, sont regroupés sur une même ligne, mais en conversation).

Nous avons gardé le jeu de mots sur Taj Mahal (d'abord l'endroit, puis le musicien) mais nous en avons occulté d'autres. Il faut simplement souligner à quel point le romantisme et la drôlerie *doivent* idéalement se côtoyer chez des étudiants de Kenneth Koch (d'ailleurs, le morceau commence par une référence à Michael Brownstein en tant que poète qui manie l'humour à gros traits). Jim Brodey a étudié avec Kenneth Koch, LeRoi Jones (Amiri Baraka), et Frank O'Hara. La neutralité du « *list poem* » est, chez Jim Brodey, tournée consciemment vers la neutralité de l'appareil photographique.

Par ailleurs, sur la page, nous n'avons pas les jeux d'accents et tonalités qui apparaissent à l'oral, dans la lecture : car dans sa performance de ce poème en 1986, Jim Brodey a imité les accents des personnes qu'il inclut dans l'image, notamment, l'intonation empreinte de douceur rustique de Ron Padgett, l'envolée à la fin de la phrase typique d'Allen Ginsberg quand il lit ses poèmes, et l'accent de Boston marqué d'Eileen Myles.

Curieusement, Ted Berrigan n'est pas mentionné dans le texte (peut-être, comme Bill Berkson, est-il assimilé à la première génération des *New York Poets*, tous, sauf Kenward Elmslie, absents de ce tableau). Cependant, le style de Ted Berrigan, « féminin, merveilleux, et résistant » (« *feminin, marvellous, and tough* ») selon ses propres termes, se retrouve partout dans la lecture. À la manière de son ami, Ted Berrigan, Jim Brodey paraît amusé quand il se trompe d'un mot et se corrige, par exemple, et il finit sur un écho au poème de Ted Berrigan, « *Words for Love* ». De plus, le nom Duane Allman évoque un talent mort trop jeune et fait ainsi également penser à Ted Berrigan (les noms Arthur Rimbaud et Lewis Carroll également puisqu'ils figurent dans les « *Sonnets* »).

Duane Allman est sur la liste, comme Sly Stone et Taj Mahal : ils menaient tous des groupes qui produisaient de la musique populaire de qualité, intégrant des races différentes,

ce qui n'était pas si courant dans la musique grand-public dans les années 1960-1970. Un autre déplacement entre deux personnages, un absent qui se fait représenter, s'opère entre Clark Coolidge et le poète de San Francisco, Jack Spicer (dire que Clark Coolidge est désigné comme notre appareil de réception, « *sending and receiving set* », c'est dire qu'il est notre Jack Spicer, — qui affirmait qu'il recevait des messages des martiens pour fabriquer ses poèmes). L'ancêtre de cette démarche, qui consiste à nommer des personnages en priorité, et à opérer des glissements de sens, se trouve chez Frank O'Hara et chez Ted Berrigan, qui titillaient leurs entourages directs dans leurs poèmes, utilisant des surnoms ou substituant, parfois, une personne pour une autre.

Le côté sérieux de ce poème, contredit en partie par des traits d'esprit et une certaine espièglerie, tourne autour de la thématique de la guerre du Viet Nam. Ainsi, Jim Brodey nous laisse imaginer la scène suivante : Sly Stone, l'africain-américain fort civilisé et talentueux, au look « *Black Panther* », va expliquer les réalités de cette guerre néo-colonialiste à John Rambo, personnage qui ne s'exprime que par la violence, joué au cinéma par Sylvester Stalone. Le souvenir de la fin tragique d'Arthur Rimbaud en Afrique est à demi-présent dans la même phrase. Le jeu de mots entre Rimbaud et Rambo est facile (ainsi que la rime des deux premiers vers) mais ce poème navigue entre le facile et l'inspiré expressément. L'introduction, puis la disparition, des rimes fait partie du jeu. L'humour est conçu comme une arme contre ce qu'Arthur Rimbaud appelait « l'horreur économique », où même les engagements militaires sont vus à travers le prisme de la bourse, une entité qui commençait à dominer les discours officiels dans les années 1980.

La remarque sur Anne Waldman qui « esquisse son visage sur le vide » est marquée par l'admiration et reflète la politisation radicale de cette poète, car elle fait naître du sens là où il en manque. L'allusion à Amelia Earheart en parlant de Maureen Owen rappelle le texte le plus féministe de cette dernière (à propos de cette aviatrice américaine intrépide, également peut-être un clin d'œil à « Beryl of the Biplane », personnage fictif datant de la première guerre mondiale qui figure dans le poème « Europe » de John Ashbery). Le thème de l'héroïsme sur lequel le texte revient explicitement à trois reprises, et sur lequel il s'achève, doit être envisagé en rapport avec d'autres visions plus courantes de l'héroïsme dans la culture. La référence à Ray Bremser à côté de l'obélisque de George Washington, à Washington D.C. doit être comprise dans le même sens que la référence à l'« Hôtel des Grands Hommes » dans le collage d'Alice Notley : une remise en question des hiérarchies des valeurs en place. Il

faut noter que Frank O'Hara a écrit un poème en hommage au tableau de Larry Rivers sur George Washington, « On Seeing Larry Rivers' *Washington Crossing the Delaware* at the Museum of Modern Art ». Les premiers vers rappellent le pop-patriotisme des tableaux de Jasper Johns au cours de la même époque (le drapeau), et le lecteur y trouve de l'héroïsme et un « nous » :

Now that our hero has come back to us
In his white pants and we know his nose
Trembling like a flag under fire, [...] ⁴⁵¹

Le message qui ressort de ce passage est que l'héroïsme est légendaire, certes, mais fortement ancré dans le présent : le premier mot du texte est « *now* ». Dans le poème, George Washington, ou peut-être Larry Rivers, est « notre » héros, revenu à « nous ». Les détails du « pantalons blancs » et du « nez » sont familiers et évoquent l'atmosphère d'une rencontre dans un pub. Il s'agit du présent comme moment d'histoire.

Dans les « *Portraits & Home Movies 1968 - 1969* » du poète Larry Fagin, un document qu'il a tourné en format super-8, le commentaire de Ron Padgett, ajouté à la redécouverte des films en 1997, se réfère au traumatisme socio-historique de cette année 1968 parmi ces jeunes poètes :

You're looking at some trees on the property of Bill Berkson's Mother's house on Long Island, a beautiful pink house [...] I'm Ron Padgett and Larry's getting creative with his camera here. Anyway, we all convened out there in this incredibly tumultuous year of 1968 for a little hiatus from real life. [...] And there's some upside down people: Clark Coolidge, me wearing a funny hat, Lewis Warsh, Bill Berkson. This was the year Martin Luther King was assassinated, Bobby Kennedy, and we're on this wonderful spot on the North Shore of Long Island. It was pretty nice out there. We were all getting out of New York City breathing some fresh air and escaping the climate of political and social disaster. [...] Look at this: we're like a bunch of children [ils dansent en rond à ce moment du film]. A very happy time. Michael Brownstein was out there too sometimes [On ne le voit pas dans les images ; on voit Anne Waldman, mais elle n'est pas mentionnée dans cette partie du commentaire]. We wrote some poems together. They were so funny they made my stomach hurt. ⁴⁵²

⁴⁵¹ Frank O'Hara, « On Seeing Larry Rivers' *Washington Crossing the Delaware* at the Museum of Modern Art » in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).

⁴⁵² Larry Fagin et Julie Harrison, éditeurs, « *Portraits & Home Movies 1968-1969* Accompagnés d'une Musique sélectionnée par Larry Fagin, et des commentaires de Ron Padgett », tournés en super-8 en 1968-1969 et retrouvés en 1997, produit par *Brigadoon*, disponible à l'adresse : vimeo.com/27644784.

Ces commentaires montrent le style limpide, décontracté et dénué de pathos de Ron Padgett. Il se laisse surprendre par l'image, comme dans les « *home movies* » de l'Américain moyen. Ainsi, il occupe ce genre banlieusard poétiquement, glissant même une référence à « *Some Trees* » de John Ashbery. Il ne cache pas qu'en arrière-plan il y avait ce sentiment tragique par rapport aux chamboulements de l'année 1968. D'ailleurs, ce thème des rapports aux événements tragiques qui nous dépassent, ainsi que l'autre thème de la collaboration entre artistes, sont importants dans la carrière de l'artiste vidéaste, Julie Harrison, qui a collaboré à la restauration de ces films. Elle a également collaboré avec Lewis Warsh à un livre engagé de photos-chocs et de poésie, *Debtor's Prison*, sorti en octobre 2001.

Le poète Jim Brodey procède en donnant à chacun le visage qui ressort de leur style poétique. Les yeux de Maureen Owen brillent comme ceux de son personnage, Amelia Earheart. Le masque colle au visage. De son côté, dans son poème « *Who's Afraid of Anne Waldman?* » (un titre qui établit un rapport entre Anne Waldman et le fantôme littéraire de Virginia Woolf à travers le titre de la pièce d'Edward Albee sur des intellectuels qui se déchirent) paru dans un hommage à Anne Waldman publié dans le magazine électronique, Jacket 2, en 2005, Andrei Codrescu aborde les *New York Poets*, qu'il a rejoint en 1968, de son point de vue quelque peu extérieur de jeune poète roumain fraîchement immigré (avant de fonder la revue de poésie *Cadavres Exquis* puis de poursuivre une double carrière de poète et d'universitaire). Dans sa vision les deux figures incontournables sont Ted Berrigan et Anne Waldman, comme ces extraits le démontrent :

but I ended up hanging by Gem's Spa at the corner of 2nd Ave & St.
 Mark's Place
 with Ted's disciples
 & I became one too, I guess
 when I saw that he could overcome just fine
 in content and voice volume
 his competition
 Ben Morea the Motherfucker
 Who used the same corner for starting riots
 On weekends
 With the lovely slogan:
 «Free Food! Free Food down at the graveyard!»
 which was the graveyard at the St. Mark's Church
 where Peter Stuyvesant is buried
 and should be dug up

so we can put Ted Berrigan there instead
— from Gem's Spa radiated a vast array of activities
 carried out by mobs of agents of the esprit
 du-temps
cadre of longhaired cappeloni brimming with inexact missions
 all filled with light delights revolutionary zeal
 & occasionally paranoia & terror
though in 1968 the summer of love in New York
 the delight was much denser than paranoia
& I followed Ted around for about two weeks
 until he looked at my poems
 & the next thing I knew
 I was invited to 33 St. Mark's Place
 Across the street from Gem's Spa
 & here was the literary heart of the lower east east side
 Which was the Number 1 bohemia in the world in 1968
With London a distant 2nd
And San Francisco on its way out

Anne Waldman & Lewis Warsh in residence

Publishers of *The World*

The mimeo monthly of the St. Mark's Church in the Bowerie
Poetry Project
 Anne Waldman director

33 St. Mark's Place was the inner sanctum
 the command bunker of the New York School of Poetry
 manned by the second generation

who coined that «second generation» business anyway?
[...]

At 33 St. Mark's Place
 Everyone was poets
 Even the drug dealers
 They conducted circular missions
 wide circles that touched
 on other circles
 of painters & musicians
 & Andy Warhol's crowd
all the way uptown to Lita Hornick's
 & to the Hamptons
& vertically in time to other bohemias
 that had just gotten tired
[...]

Of course we were young
& we had a lot of breath

and a new mission that included
1. taking nothing for granted
& 2. making sure everyone was in love with you
& 3. vanquishing the masters of war
& 4. staying high
& 5. making a new art & literature

and amazingly
we accomplished all that

esp. 2 & 4

[...] ⁴⁵³

Dans ces extraits d'un poème d'environ 700 vers, nous retrouvons l'humour quelque peu détaché, ce qui est facilité par les trente années de recul et une touche extrêmement personnelle, avec ses motivations pour être admis dans le cercle intime de ce groupe. On a le sentiment d'un quartier bohème qui regorge de poètes et de marginaux. La nonchalance avec laquelle il inclut dans sa liste d'objectifs : « faire un art et une littérature nouvelle » est révélateur d'une attitude où même l'art ne doit pas être fétichisé, où la vie est une sorte de poésie, et où la poésie doit être vivante. L'expression, « *the masters of war* » fait référence à une chanson éponyme de Bob Dylan sur l'horreur économique. Dans le cas de « *Factory* », il renvoie à l'atelier ouvert d'Andy Warhol tout le monde était accueilli sans filtre, et où les revendeurs de drogues étaient particulièrement bienvenus. Il existe une distinction entre « les artistes » et « la bande autour d'Andy Warhol » dans ce poème. Avec le nom, Lita Hornick, il évoque ces personnes d'un milieu aisé, vivant « *Uptown* », qui finançaient néanmoins les activités des artistes bohèmes. Cette dernière a eu des portraits réalisés par le « *Downtown Painter* » Alex Katz (artiste que l'on retrouve dans les *home movies* de Larry Fagin) et par Andy Warhol.

L'expression d'Andrei Codrescu à propos des revendeurs de drogues : « ils étaient envoyés sur des missions circulaires » est indicative de la fluidité qui pouvait exister, y compris entre les jeunes et les moins jeunes. Ainsi, il ne semble pas complètement à l'aise avec

⁴⁵³ Andrei Codrescu, «Who's Afraid of Anne Waldman?» dans la publication en-ligne, Jacket magazine, 2005, à l'adresse suivante : jacketmagazine.com/27/w-codr.htm.

l'expression « *second generation New York School* », bien que ce terme soit celui utilisé pour les peintres d'abord et n'avait pas été remis en cause. Cependant, il a raison dans la mesure où les nouveaux venus étaient immédiatement traités avec respect et comme des égaux, même les très jeunes d'entre eux comme Bernadette Mayer ou Andrei Codrescu.

Name dropping

En ce qui concerne la « première génération » des *New York Poets*, un film, dont nous avons déjà parlé à deux reprises, a servi de portrait de groupe. Même si ses membres (Jane Freilicher et les poètes de la *New York School*) ne se connaissaient pas depuis longtemps, ce film, « *Presenting Jane* », constitue une première approche de la créativité de ce groupe et de leur volonté de s'engager ensemble dans des actions superlatives tout en gardant leurs attitudes décontractées.

Certaines remarques que nous avons citées, à la fin du poème « *The Circus* », de Kenneth Koch, constituent une photo de la famille poétique, dans laquelle il affiche clairement, la larme à l'œil :

John Ashbery Jane Freilicher Larry Rivers Frank O'Hara
Their names alone bring tears to my eyes

C'est, une fois de plus, une référence à cette magie incantatoire des noms. « *Day and Night in 1952* », de Frank O'Hara, fixe également un moment des débuts de l'aventure. Dans son poème « *Giant Night* », Anne Waldman, mentionnant des personnes de son entourage, évoque la manière dont un lieu neutre peut s'animer de souvenirs — dans ce cas, un voyage en Europe et des déplacements dans les métros de Paris et de Londres :

[...]

The metro and the underground register like the names
in connection with them:

Hugo, Stephen, Stuart, Larry, Lee, Harry, David, Maxine

What does it all mean?
I never ask that, being shy

In this apartment in which I dwell these thoughts pass by

I hope you won't mind the mess when you do too

[...] ⁴⁵⁴

Dans ces lieux étrangers, tout se passe sans analyse, et les amis ou amants servent de point d'ancrage. Elle parle ici, bien entendu, de la prise de distance sur laquelle insiste l'enseignement du zen bouddhisme.

Dans un texte sur Larry Rivers, « *Larry Rivers: A Memoir* », Frank O'Hara explique que les peintres que l'on connaît personnellement donnent accès à leurs sources, et c'est quelque chose qu'on ne remarquerait pas forcément en n'ayant accès qu'à leurs œuvres, sans échange avec la personne en face-à-face:

Larry was chiefly involved with Bonnard and Renoir at first, later Manet and Soutine; Joan Mitchell – Duchamp; Mike Goldberg – Cézanne – Villon – de Kooning; Helen Frankenthaler – Pollock – Miro; Al Leslie – Motherwell; De Niro – Matisse; Nell Blaine – Helion; Hartigan – Pollock – Guston; Harry Jackson a lot of Matisse with a little German Expressionism; Jane Freilicher – a more subtle combination of Soutine with some Monticelli and Moreau appearing through the paint [...] The artists I knew at the time knew perfectly well who was Great and they weren't going to begin to imitate their works, only their spirit. [...] They had not read Sartre's *Being and Nothingness* for nothing. ⁴⁵⁵

À part la quasi-drôlerie de l'expression, « lire le néant pour rien », si on l'isole du reste du texte, ce qu'il dit est sérieux. La distinction entre l'imitation figée et l'apprentissage intellectuel des peintres grâce aux figures du passé et du présent était assumée comme explicitement Sartrienne — l'influence de celui-ci sur les peintres de la *New York School* ne fait

⁴⁵⁴ Anne Waldman, « Giant Night », in *Helping the Dreamer: Selected Poems 1966-1988* (Coffee House Press, 1989); sur le site de la *Poetry Foundation*: www.poetryfoundation.org/poems/43029/giant-night.

⁴⁵⁵ Frank O'Hara, « *Larry Rivers: A Memoir* », in Perl, Jed. Ed., *Art in America 1945 1970 (writings from the age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism)* (New York: the Library of America, 2014) p.488.

pas de doute, au point que quand, ses « *Sonnets* », Ted Berrigan parle de « *Black Nausea by Sears* », tout le monde perçoit la référence à *La Nausée* de Jean-Paul Sartre.

Frank O'Hara reflète des conversations qu'il a eues avec certains peintres quand il parle de son intérêt pour d'autres, parfois surprenants, comme Marcel Duchamp chez Joan Mitchell (mais elle s'était beaucoup inspirée d'Arshile Gorky qui avait montré ce que l'on pouvait faire en peinture avec des motifs du *Grand Verre* de Marcel Duchamp). Cet intérêt, et à chacun son « maître » vivant ou mort, fait partie de leur cuisine interne, ce qui ne signifie pas du tout un autre peintre copier trait pour trait, mais tenter de capturer l'esprit du modèle, ou son aura, de manière ensuite à opérer des mélanges savants entre plusieurs références. Le même principe s'appliquait, bien entendu, à la même échelle et en synergie avec eux, aux poètes.

John Ashbery, qui cherche ses influences plus loin que quiconque, n'aime pas la désignation, « *New York School* » (mais il devait comprendre l'utilité de ce terme, s'étant frotté aux milieux académiques). Il préfère être reconnu pour sa singularité, et c'est ce que la plupart des lecteurs font, en général, quand ils abordent son œuvre. Néanmoins, son poème, « *Soonest Mended* », contient la référence à un « nous », tout de même, un « nous » des artistes de son époque à New York :

Barely tolerated, living on the margin
In our technological society, we were always having to be rescued
On the brink of destruction, like heroines in *Orlando Furioso*⁴⁵⁶

La féminisation de l'activité artistique implicite à ce moment dans le texte (« héroïnes » des romans d'Arioste) doit être comprise comme s'inscrivant dans la démarche d'Edouard Manet, évoquée plus haut, et qui consiste à faire de la peinture des fleurs à petite échelle ses chefs-d'œuvre. Il reste sur le plan de la généralité dans cette partie du poème, et dans le reste, mais l'évocation de la marginalité et la volonté d'affirmer la prépondérance de l'humain par rapport à la fétichisation de tout ce qui est technologique, sont des points sur lesquels il retrouve les autres membres du groupe, même s'il n'a pas eu à voler pour pouvoir manger comme Andrei Codrescu ou Patti Smith. Il n'a pas eu à côtoyer la mort par inanition comme Henry Miller ou

⁴⁵⁶ John Ashbery, « *Soonest Mended* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.2666.

Paul Auster, mais il n'est pas passé si loin de ces états qu'il ne peut les comprendre, surtout pendant ses cinq premières années à Paris, avant de trouver une source de revenus en tant que critique d'art. Dans un autre poème de 1967, « The Hod Carrier », John Ashbery évoque une image de l'ouvrier poète ou du poète comme ouvrier, sans doute en pensant à son entourage de crève-la-faim avant-gardistes, le groupe qui se retrouvait au *San Remo Bar* et à la *Cedar Tavern*, ou encore l'époque où Pablo Picasso et Georges Braque se présentaient devant leur mécène, Henri Khanweiler, en tenue de chantier :

But this new way we are, the melon head
Half-mirrored, the way sentences suddenly spurt up like gas
Or sting and jab, is it that we accepted each complication
As it came along, and are therefore happy with the result?
Or was it as a condition of seeing
That we vouchsafed aid and comfort to the seasons⁴⁵⁷

Le « nous » dans ce texte pourrait — au titre du *Royal We* — désigner le poète tout seul, mais la référence à l'improvisation avec les phrases qui « jaillissent comme le gaz », aux joutes d'esprit (« *sting and jab* »), dénote la présence d'amis poètes. Les volutes de vapeur qui s'échappent des grilles et des bouches d'égouts dans la rue est une image typique du New York des travailleurs. Les jeux oulipiens des contraintes formelles peuvent mettre en abîme l'allusion aux « *complications* » (si ce ne s'agit pas principalement d'une référence à la vie précaire en marge de la société). Le détournement de la phrase macarthyste, « *giving aide and comfort to the enemy* », requiert une réflexion sur « qui sont les ennemis de cet art qu'il faut aider pour qu'il survive? ». Il renvoie, sans aucun doute à l'horreur économique et particulièrement à ceux qui transforment l'art en « saisons » de consommation culturelle désengagée. Ainsi, il s'agit du même sentiment, en arrière-plan, que celui exprimé dans la phrase que nous avons soulignée chez Bernadette Mayer :

Give me, forgive me, the writers who have already or want to write

⁴⁵⁷ John Ashbery, «The Hod Carrier», in *Angel Hair* 3, Summer 1967; repris dans Jacket magazine 2002, disponible à l'adresse : <http://jacketmagazine.com/16/ah-ashb.html> .

bestsellers in this country

L'ombre de l'artiste «vendu» plane sur les bohêmes pour de très bonnes raisons : c'est d'abord une question de tous les jours, et elle ne reçoit pas toujours la même réponse d'un jour à l'autre et de la même personne.

La confusion entre la nature et la culture dans le dernier vers de cet extrait de « The Hod Carrier » fait penser à Frank O'Hara (le coquillage qui imite le Courbert que nous avons commenté, par exemple). Bien sûr, Frank O'Hara exprime parfois une certaine admiration pour les ouvriers et, humour oblige, leurs casques de chantier, comme dans « A Step Away from Them » :

[...]
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. Then on to
[...]⁴⁵⁸

Curieusement, le jaune des casques de chantier contribue à marquer New York comme une ville de peintres. L'enjambement après « *falling* » rappelle que l'on « tombe », amoureux, devant les peintures. Les « têtes de melons » des « *hod carriers* » de John Ashbery, sont une transformation des chapeaux melons des personnages et de l'alter ego du peintre surréaliste René Magritte (le « *derby* » anglais, est, en français, « le chapeau melon »). La tête de melon évoque également les intellectuels, le mot déstabilisant fructueusement l'idée. John Ashbery finit la strophe (donnant un deuxième sens à la phrase « *a condition of seeing* », détaché de celui de la pauvreté des « *living conditions* » auxquelles il fait également allusion) sur une interrogation concernant la nature du poème : est-il un résultat intéressant en lui-même ou

⁴⁵⁸ Frank O'Hara, « A Step Away from Them », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.110.

est-il plutôt un outil qui permet au poète de voir le monde avec justesse, une vision du poème peu soluble dans la commercialisation de l'art. Cette idée de l'œuvre d'art avant tout comme outil pour aider l'artiste à voir le monde rappelle Barbara Guest qui, souvent, prend le risque de soulever des questions esthétiques, des questions d'atelier, dans ses poèmes. Elle a même écrit un poème qui s'intitule « Modernism ».

Dans la même anthologie de la revue de Lewis Warsh et Anne Waldman, *Angel Hair*, qui a publié « The Hod Carrier » de John Ashbery, on a un poème de Barbara Guest, où on retrouve le « nous » et la capacité de l'art à enchanter le monde:

Homage

*'A New Era of the Plastic
Arts has begun.'*

— Kiesler

The world
is going upstairs
and some people
of whom Frederick Kiesler
didn't approve

are sitting in the basement.

Galaxies galaxies
you are our last jewels
the ones the Czar gave us
and we preserved
in our ateliers

Preferring to drive
taxicabs
and knowing
we had a secret
(able to live gracefully
in tenements)

We simply waited
a fresh morning
that was bound one day
to open
over the roofs

And we see dawn
as a palace.

Having in sleep
experienced
original dreams
which now become
an environment

So we climb
into it
in the night suit
trusting to place
one foot on
'the cornerstone of the edifice'

No longer
'traditional'
or 'isolated'
Whose edges
border on
a scheme
accurate as stone

Whose edges
no longer rough
surround us
(on the walks
to commence our future
in another scale)

Galaxy I see you hanging
from the ceiling

You are our bartered bride
with your grand
comatose
skeleton

Because you are edifice
and bestowed on you is
a 'coat of arms'

Which you
regally loan
dividing it

into weightless halves

Making your entrances
from the moon⁴⁵⁹

Toujours intéressé par des architectures, des fenêtres, et des espaces, Barabara Guest, dans ce texte, situe l'arrière garde artistique dans les caves, et sa tribu d'avant-gardes en haut orientée vers le ciel ouvert, sur une sorte de toit-terrasse, et une nuit qui se prolonge loin vers les galaxies (elle pense peut-être à la revue de science fiction fondé à New York en 1950 qui a beaucoup intéressé les poètes, *Galaxy Magazine*). Le « nous » peut se référer à elle et Frederick Kiesler, l'architecte et plasticien pour qui ce poème est un hommage, mais, dans la troisième strophe, c'est tout à fait le « nous » de ceux du début de « *Soonest Mended* » qui sont « *living on the margin* » dans le quartier bohème: « *able to live gracefully/in tenements* », qui s'en sort en conduisant des taxis, etc. L'architecture est par excellence l'œuvre collective et la phrase « *whose edges / no longer rough* » suggère une collectivité heureuse, sociable, et apprivoisée. Elle pense en termes d'un goût qui n'est ni traditionnel, ni isolé, évitant ainsi les défauts des deux positions.

L'artiste surréaliste est celui qui fait bon usage de ses rêves, qui est au travail quand ses yeux sont fermés (comme dans la photo des surréalistes endormis de Benjamin Péret). Pour l'architecte, Frederick Kiesler, les formes de l'immeuble doivent être guidées par la vision singulière de l'architecte (un peu plus tard, l'architecte, Frank Gehry, suivra tout à fait ce principe rêvant les profils de ses immeubles). L'expression « *entrances/ from the moon* » combine élégamment l'idée de s'inspirer de ses rêves et visions un peu folles, d'une part, et la volonté de faire un bâtiment qui serait orienté vers la nature : symboliquement et en pratique, qui laisse entrer la lune.

L'art classique

En remontant considérablement dans l'histoire de l'art et en réfléchissant au mot

⁴⁵⁹ Barbara Guest, «Homage», in *Angel Hair* 5, Spring 1968.

« *school* » dans la désignation, *New York School*, on peut proposer une approche à travers un tableau bien connu de Raphaël, *L'École d'Athènes*. Raphaël est un peintre devenu symbolique d'un certain cadre esthétique d'avant l'ère industrielle. Ainsi, c'est une figure ambiguë lorsqu'il est évoqué par des contemporains, comme dans le grand tableau de Cy Twombly, *School of Athens* (1961). L'on peut prendre ce tableau, complètement abstrait, mais utilisant les mêmes couleurs que l'original, sa grande échelle, et l'idée d'une architecture grandiose occupée par des figures, comme un hommage. Cependant, Cy Twombly met en scène non pas des idées bien découpées, mais une série de moments d'émotions picturales devant sa matière. La structure (indications de l'architecture) est réalisée par des crayonnages, tandis que les figures sont faites par des taches spontanées de peinture vive, qui jouent d'une sorte d'incompétence, ou d'apprentissage, qui est aussi le plaisir de découvertes dans le moment présent. Il est intéressant de penser que l'artiste mesure sa distance avec son modèle tout en raccourcissant la distance du spectateur avec le moment de sa création.

A cause de ce tableau de Raphaël (dont la réinterprétation de Cy Twombly rappelle la place dans les esprits), consciemment ou inconsciemment, le phénomène d'une génération d'artistes appelle presque automatiquement une image, comme celles, en poésie ou par le cinéma (Jim Brodey, Larry Fagin, Andrei Codrescu, John Ashbery et Barbara Guest – peut-être -, et Harrison Star), que nous avons évoquées.

La fascination est immédiate pour les périodes historiques et géographiques où la fermentation des idées semble, rétrospectivement, particulièrement forte, (Athènes à l'âge de Périclès, Florence au tournant du seizième siècle, le Paris de Pablo Picasso ou le Londres de Bloomsbury, et la New York des peintres et poètes d'après-guerre). C'est ce que Humphrey Carpenter a bien vu en appelant son étude des écrivains de la « génération perdue » à Paris, « *Geniuses Together* ».⁴⁶⁰ Il y a un intérêt bien réel à regarder les *New York Poets* (sous les

⁴⁶⁰ L'histoire sociale peut facilement prendre le pas sur la qualité littéraire une fois celle-ci reconnue et (peut-être trop) connue, ce qui est sans doute le cas avec cette étude de la génération perdue, surtout que Humphrey Carpenter, dans *Geniuses Together: American Writers in Paris in the 1920s* (London : Houghton Mifflin, 1987) a emprunté le titre à Robert Mc Almon et Kay Boyle, *Being Geniuses Together 1920 1930* (New York, Doubleday, 1968), ceux-ci étant des vrais acteurs de la saga des expatriés littéraires. Jack Kerouac, de son côté, montrait un certain flair auto-promotionnel en se désignant, avec ses amis, « la génération beat », expression calquée sur « génération perdue ». Dans le même ordre d'idées cf. le tableau : Mark Tansey, *The Triumph of The New York School*, huile sur toile, 74 x 120 pouces

aspects que nous avons décrits : des générations bouillonnante d'idées et de visions, artistiquement courageux, et où les poètes sont proches des peintres).

L'idée d' « école » constitue une toile de fond collectiviste. Dans l'histoire politique, cette architecture constituée par la collectivité, le vivre-ensemble, a été oubliée par les sympathisants de gauche, bernées et puis déçues par le stalinisme, pour être récupéré en partie par le marketing de masse. Nous avons essayé de démontrer, en utilisant leurs propres expressions (le « nous »), que ce sens du groupe s'est éprouvé chez ces artistes.

La proximité entre les poètes et les peintres rappelle Paris au début du vingtième siècle, et c'était une référence constamment à l'esprit symbolisé dans la présence de Hans Hofmann à New York, qui a connu le Bateau-Lavoir en 1913, par exemple. Nous l'avons dit, certains participants se méfient de la désignation « *New York School of Poets* ». ⁴⁶¹ Cependant, regrouper les artistes ainsi s'avère pratique et défendable car les points de contact, les traits d'union, entre les individus, et entre des formes artistiques constituent une richesse qualitative incontestable, dans l'épanouissement des talents et les thématiques abordées (les sujets et les positionnements, car les poèmes testent des attitudes, parfois devant les yeux du lecteur). Ce qu'on éprouve dans les poèmes, on veut voir dans des images, et c'est ainsi que certains sujets, et même des approches, s'imposent d'abord chez les peintres, puis se répercutent chez les poètes.

Le terme « *New York School* » capture les rapports à la peinture, les rapports d'amitié et d'influence respective, l'urbanité bien sûr, ainsi qu'une certaine osmose féconde, qui fraye un chemin inconsciemment dans les œuvres. Mais encore, il faut fixer l'image. Ainsi, Andrei Codrescu donne déjà un sens précis géographique : « *Gem's Spa at the corner of 2nd Ave & St. Mark's Place/with Ted's disciples* ». L'aspect fort louche, et semblant exclure toute possibilité

The Whitney Museum of American Art, New York City, New York: la référence directe pour l'école de New York est l'école de Paris.

⁴⁶¹ Dans un interview de John Ashbery et Ron Padgett sur leurs souvenirs de Frank O'Hara, John Ashbery note qu'il n'aime pas le terme « *New York School* » les désignant, d'autant plus qu'il a passé dix ans à Paris pendant la période clé (Conversation with Ron Padgett, Oral History Initiative: On Frank O'Hara, Woodberry Poetry Room, Harvard, April 5, 2011, sur *Pensound Authors' Pages* pour les deux poètes.). Pour l'origine du terme en ce qui concerne les poètes, voir l'article de Peter Scheldahl, « *Artists and Writers New York Mashups* » (New York : The New Yorker, janvier 31, 2011), pp.80-1 : « *beginning in 1950, when the [Tibor de Nagy] gallery amounted to a salon for what John Bernard Meyers ... dubbed the New York School of Poets* ».

poétique, induit par « *Gem's Spa* », est un élément essentiel : impressionnant comme un arbre qui arrive à pousser sur un rocher, l'art fraye un chemin là où on en a besoin, où son absence est claire et palpable. Similairement, pour fixer le lieu et même le moment de l'inspiration, l'adresse « *10th and A* » est importante dans quelques poèmes d'Alice Notley à l'époque où c'était son adresse, notamment « *I the People* », un poème qui déploie des géométries variables de l'individu, du couple, du peuple du *Lower East Side*, et des esprits similaires habitant ailleurs. Ce poème souhaite faire converger tous. D'ailleurs, maintenant qu'Alice Notley habite *rue des Messageries* à Paris, cette adresse figure dans certains de ses poèmes, ainsi que chez Anselm Berrigan. Dans « *Soonest Mended* », l'ironie de John Ashbery consiste à situer le drame dans un endroit spécifique qui est une œuvre d'art : dans « *Soonest Mended* » il s'agit de l'illustration du *Roland Furieux* de l'Arioste par Jean-Auguste-Dominique Ingres, qui est conservé au Louvre : une image à l'intérieur d'autres car illustrant un roman (le premier roman moderne) et repris dans un poème.

La formule inaugurée par *L'École d'Athènes* paraît simple et peut s'approprier: il faut un endroit (réel et symbolique, ou imaginaire), puis, un groupe, qui peut se présenter comme une masse de personnes ou des individus bien distingués, et finalement un maître, ou des maîtres contraires. Au centre de *L'École d'Athènes* de Raphaël, Platon sous les traits de Léonard de Vinci montre du doigt le ciel (valorisant l'idée à l'état pur, le concept) tandis que Aristote sous les traits de Michel-Ange met la main à l'horizontal (valorisant l'expérience du monde et l'épreuve des matières). Dans les expressions « *Ecole de Paris* » et « *New York School* », la désignation (« l'école de ») prend les accents assez nobles et théâtraux de ce tableau de Raphaël, un tableau présentant des artistes contemporains (de Raphaël, 1483-1520⁴⁶²) déguisés en vedettes de la philosophie de la Grèce antique. La formule, que tout le monde avait en tête, peut nous tenter de penser à des « chefs de file » similairement opposés dans chaque cas ou « génération » : Picasso-Matisse, Malevitch-Rodtchenko, Pollock-Newman, Ashbery-O'Hara (ou Ashbery-Ginsberg), Waldman-Berrigan, Warhol-Rauschenberg, et ainsi de suite.

Il est évident que la thématique du tableau de Raphael, qui inaugure une tradition moderne de portraits de groupes artistiques fort composés, situés dans un décor imaginaire,

⁴⁶² Raphaël, *L'École d'Athènes*, 1510-11, Fresque, largeur de mur environ 10,55 m. Rome, Palazzo Vaticano, Stanza della Segnatura.

une architecture idéale telle que l'on aimait les imaginer pendant la Renaissance italienne, avec des symétries fortes et formes géométriques, rappelle à quel point l'époque moderne consiste intellectuellement à penser le collectif à l'aune de l'individu et de déployer la science et les mathématiques. La singularité de l'individu est conçu comme un projet.

Dans une étude du poème de John Ashbery, « Self Portrait in a Convex Mirror », par Philip Meade ce poète et critique se demande pourquoi le poète contemporain est happé par une image du seizième siècle, et une en particulier. Déjà dans l'extrait du texte, « The Hod Carrier », que nous avons analysé, on voit des traces d'une réflexion de plusieurs années de John Ashbery sur cet autoportrait du Parmesan : « *melon head/ half-mirrored* », « *complications* », et « *conditions of seeing* ». Sa réflexion date même d'avant d'avoir vu l'œuvre en personne. Philip Meade constate (et pour lui ce n'est pas un hasard) que le « *Berkeley Critic* », membre du groupe de la « *New Historicism* », Stephen Greenblatt, interrogeait le tableau de la Renaissance, de Hans Holbein, « *The Ambassadors* », au même temps que John Ashbery a écrit son long poème méditatif à partir de l'autoportrait du Parmesan (au début des années 1970). Ce moment entropique du monde moderne, 1973, l'année de la défaite américaine dans la guerre du Viêt-Nam et démission de Richard Nixon suite aux révélations sur ses tricheries (dans le cinéma, c'est la grande période des anti-héros), fait interroger le phénomène de la construction de la vision moderne à travers la construction des individus à partir du tout début de la période, le début du seizième siècle, la période de la haute renaissance. La poésie (à travers John Ashbery) et la critique (à travers Stephen Greenblatt) aborderaient la même investigation au même moment. L'ego, la personnalité qu'on construit pour affronter des situations de pouvoir social (ce qui s'apparentera également du *cogito* cartésien un siècle plus tard) est l'outil principal des conquêtes du monde et de la connaissance. Le théâtre est l'art qui permet le jeu avec le soi-même plus que d'autres, car c'est un art qui suppose le déguisement, et Stephen Greenblatt étudie particulièrement des figures du théâtre élisabéthain (Christopher Marlowe, William Shakespeare, ...). L'instrument scientifique est l'adjuvant de choix dans cette conquête du mode à travers l'affirmation de soi.

Les deux notables du tableau de Hans Holbein, Jean de Danteville et Georges de Selve, sont peints entourés d'instruments de science, et l'image est traversée (troublée) par une distorsion anamorphique représentant un crâne, distorsion générée par un jeu de miroirs. De

son côté, le Parmesan s'est fabriqué un miroir convexe pour faire son portrait bizarre, dérangé. C'est un défi technique pour l'artiste de peindre sur ce support en représentant des distorsions mathématiquement déterminées. Il se sert de la science pour montrer sa maîtrise de son art et pour se donner une image fabriquée (un masque révélateur : l'artiste œil-du-cyclone). Il a réalisé un objet qui, à défaut de lui valoir une commande du Pape Clément, allait intensément occuper l'esprit d'un poète, John Ashbery, quatre-cent-cinquante ans plus tard. Pour le peintre d'abord et, ensuite, pour le critique et le poète, le tableau est ce que Francis Ponge désignera d'un néologisme : un *objeu*, un objet-jeu. Il sort de son égo puis le retrouve.

Le poème de Geoffrey O'Brian, « D'Haussonville », est un explicitement conçu comme un hommage à « Self Portrait in a Convex Mirror » de John Ashbery. Dans la tradition qui consiste à copier l'esprit mais non pas le contenu direct d'un prédécesseur qu'on admire, Geoffrey O'Brian parle d'un tableau qui l'a obsédé longtemps, le portrait de « La Vicomtesse d'Haussonville », 1845, de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Dans ce poème, où les méditations sur les paradoxes de l'art sont d'une grande profondeur et d'une grande originalité et semblent fort inspirées de John Ashbery, au moins en ce qui concerne la dimension historique poète déclare :

[...] you can see the modern prison forming [...]⁴⁶³

Dans « Self Portrait in a Convex Mirror » de John Ashbery, le sujet est enfermé dans la présence surdéterminée de la forme circulaire. John Ashbery imagine bien l'effet dévastateur du refus papal dans les vers suivant :

[...]Pope Clement and his court were « stupefied »
By it, according to Vasari, and promised a commission
That never materialized. The soul has to stay where it is,

⁴⁶³ Geoffrey O'Brian, «D'Haussonville» in Ashbery, John, «*Reading at Pioneer Works, Red Hook, Brooklyn, December 8, 2015, John Ashbery celebration featuring readings by Geoffery G. O'Brien, Mónica de la Torre, and John Yau, with opening remarks for John Ashbery by Ben Lerner*»; adresse : media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Ashbery/Pioneer-Works_12-8-15/Ashbery-John_Complete-Recording_Pioneer-Works_12-8-15.mp3, minute 5:30.

Even though restless, hearing raindrops on the pain, [...] ⁴⁶⁴

Quel artiste contemporain n'a pas senti cette déception que suscite l'écart entre le talent objectif et la loi du marché ? Le jeu sur les deux sens du mot anglais « pain » à l'oral (vitre et peine) intensifie l'impact du mot « *materialized* » qui évoque la réalité matérielle (dure). Dans « *Soonest Mended* » les contraintes de la vie moderne pour les artistes sont explicitées :

[...]Our daily quandary about food and the rent and bills to be paid [...] ⁴⁶⁵

Ces retours vers notre actualité dans une discussion autour des œuvres de la Renaissance sont ce qui fascine Philip Meade. Du côté de Geoffrey O'Brian dans « D'Haussonville », la comtesse est clouée sur place par son environnement hyper-élégant. Elle est comme naufragée en plein centre de sa vie, engoncée dans sa « place » au sein de la classe dirigeante. Les deux poètes sont transparents quant à leur intention de parler du présent à travers le passé. Geoffrey O'Brian affirme que « *Self Portrait in a Convex Mirror* » est l'œuvre où John Ashbery suspend sa méthode pour la révéler. Cela explique, selon lui, la reconnaissance extraordinaire qu'il a reçue au terme de cet travail. Il n'est pas impossible que, en disant cela, Geoffrey O'Brian, implique que John Ashbery s'est compromis, c'est, en tout cas, l'œuvre de ce dernier que O'Brian apprécie le moins.

Le moment pop art

Dans la tradition moderne des images de groupe inaugurée, ainsi que nous l'avons indiqué, par Raphaël, nous pouvons citer en particulier deux images composites

⁴⁶⁴ John Ashbery, « *Self Portrait in a Convex Mirror* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 2668, lignes 33-35.

⁴⁶⁵ John Ashbery, « *Soonest Mended* » in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 2666, ligne 17.

(photoshopées, avant l'heure), comme dans le poème de Jim Brodey que nous avons commenté. D'abord, *L'Apothéose d'Homère* de Jean-Auguste-Dominique Ingres peint pour le département des antiquités grecques du Louvre en 1855, et ensuite la pochette de l'album des Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* par l'artiste pop anglais, Sir Peter Blake (1967) ; les deux apparaissent comme des œuvres charnières et révélatrices des évolutions en cours. Ces deux images sont en quelque sorte postmodernes dans la mesure où elles concernent la mise en scène d'une ambiance imaginée où les idées peuvent s'enrichir en s'entrechoquant.

La vision de Jean-Auguste-Dominique Ingres est curieuse (mais cet artiste est lui-même un personnage curieux ; il était clivant à son époque : il a été rejeté plus tard, par la génération des Impressionnistes, mais fascinant certains des artistes du vingtième siècle (comme Man Ray et Pablo Picasso) le trouvent fascinant. Dans *L'Apothéose d'Homère*, Jean-Auguste-Dominique Ingres ne veut inclure aucun peintre de sa propre époque et, dans l'ensemble, représente moins des peintres que des écrivains, les peintres qui trouvent grâce à ses yeux étant Apelle, Raphaël, et Nicolas Poussin — en effet, il se considère comme le seul héritier digne de la qualité classique que ces trois représentent. Son solipsisme évident dans *L'Apothéose d'Homère* permet aisément de comprendre l'attrait que son œuvre exerçait sur les Surréalistes et jusqu'à John Ashbery, qui, dans le poème « *Soonest Mended* », utilise Jean-Auguste-Dominique Ingres comme marqueur de l'artificiel dans le poème et d'une certaine tension entre l'intention et la réalité. L'on peut parler d'une image-discours : les détails des tableaux de Jean-Auguste-Dominique Ingres sont toujours identifiables, cernés en quelque sorte, mais ils sont agencés pour souligner son sens de la beauté d'une ligne ou d'une forme abstraite. Pablo Picasso dira plus tard dans le même ordre d'idée que, tant pis pour les objets, il en fait ce qu'il veut.

La vision de l'artiste pop anglais, Peter Blake, dans sa couverture pour l'album des Beatles, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, reflète la poussée démocratique de l'année 1967, par la diversité des figures incluses (allant de May West, à Edgar Poe, de Marlon Brando, aux Beatles plus jeunes, etc.). Il serait assez tentant d'y voir l'équivalent visuel d'un poème de Frank O'Hara, mais surtout, l'image fait penser à Jim Brodey, qui l'avait sûrement très présente à l'esprit en écrivant « *Poem : Michael Brownstein touches* ». Il pense également à la chanson « *Desolation Row* » de Bob Dylan, où il est explicitement affirmé que personne

ne porte son vrai visage. La fin de la chanson le dit clairement, en articulant le snobisme inversé des artistes de Lower Manhattan :

All these people that you mention
Yes, I know them, they're quite lame
I had to rearrange their faces
And give them all another name
Right now I can't read too good
Don't send me no more letters no
Not unless you mail them
From Desolation Row⁴⁶⁶

Le chanteur affirme qu'il ne s'intéressera qu'aux messages venus des marges. L'art sur la pochette de Sergeant Pepper a inspiré celui moqueur de Frank Zappa pour *Only In It for the Money* où les fleurs deviennent des légumes cassées.⁴⁶⁷

Bien vivant

Il est clair que la démarche de Cy Twombly quand il peint sa propre « École d'Athènes » trois ans après son installation à Rome (ayant quitté New York), est de renouer avec le passé et, simultanément, de parler de son présent. L'on trouve dans la Renaissance, une manière de gérer les crises qui se produisent à l'époque moderne, mais une manière qui présente, malgré tout, une limitation. Dans ses *Harvard Lectures*, Frank Stella, un autre peintre de la *New York School*, de la deuxième génération, souligne que, dans ses tableaux, Raphaël ne rend pas crédible l'espace dans lequel les figures évoluent et interagissent (se rangeant ainsi à l'opinion d'Eugène Delacroix qui préfère *Le Banquet chez Lévy* de Paul Véronèse, qui représente les grands peintres de Venise comme des musiciens au centre de la composition, à ce qu'il appelle « *La Conversation* » de Raphaël, préférence motivée par un naturalisme plus vraisemblable chez Véronèse). En tant qu'artiste abstrait, Frank Stella s'intéresse de près au ce qui fait la spécificité des artistes figuratifs classiques. Comme voie de développement de l'art abstrait,

⁴⁶⁶ Bob Dylan, Paroles de Desolation Row © Sony/ATV Music Publishing LLC, Audiam, Inc.

⁴⁶⁷ Frank Zappa, *We're Only In It For The Money*, 1968, Rykodisc.

Frank Stella préfère les grands espaces ouverts du Caravage et de Pierre Paul Rubens, espaces en expansion et perçus comme plus authentiques, plus envoûtants pour le spectateur.⁴⁶⁸

Dans une sorte de minimalisme hyper-affirmatif, le tableau de Frank Stella, *Newstead Abbey* (1960), s'interroge directement sur l'architecture du moyen-âge à travers un bâtiment de 1160, et se réfère à son célèbre propriétaire, le poète Lord Byron. C'est un « *Shaped Canvas* », c'est-à-dire une toile qui brise la convention du rectangle (il utilise également de la peinture à l'aluminium, de la peinture industrielle) pour coller au motif du plan architectural. Les lignes du plan architectural apparaissent par négation (« en réserve »), étant ce qui n'est pas peint (un peu comme les *zips* de Barnett Newman mais qui proliféreraient). Le spectateur n'y voit aucun personnage mais, malgré cette absence, l'idée que l'architecture est l'endroit où les interactions humaines se passent est quand même affirmée. C'est un espace hanté. Pour Frank Stella les tableaux de Raphaël sont, sans doute, insuffisants pour ce qui est de la présence crédible. Chez Frank Stella, l'on peut parler d'une absence forte, ce qui ressort du commentaire de ce tableau par François Dournes :

Pour Stella, rien n'existe au-delà de la toile. Par conséquent, en désavouant tout modèle mais aussi tout ce qui ne lui est pas intrinsèque, l'œuvre appelle une immédiateté de la perception. Loin d'être un appauvrissement, ce souci de littéralité aboutit à un constat éloquent : l'irréductibilité de la peinture.⁴⁶⁹

Ainsi le pan artificiel, mis-en-scène, de la vision d'ensemble souligne l'utilité du point de vue des artistes du New York de 1960 en ce qui concerne *L'Ecole d'Athènes* de Raphaël. Le problème semble être le besoin de présence réelle, crédible, palpable dans les œuvres. Il s'agit donc d'adopter le contre-pied de Raphaël, surtout à partir de 1960. Frank Stella nous rappelle que c'est le Caravage qui fait entendre la voix de la rue. Avec cette remarque de Frank Stella,

⁴⁶⁸ Frank Stella, *Working Space* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986) où le peintre moderniste déclare, par exemple : «Raphael's figures function as trompe-l'œil cutouts, bright on the front with a blank, black side turned away from the viewer. » (p.28).

⁴⁶⁹ François Dournes, «*Frank Stella, Newstead Abbey*», in Hiaire, Michel, and Serge Lemoine, *Abstractions Américaines 1940-1960* (Paris : ADAGP, 1999) p.166.

alors, l'on n'est pas loin de l'esprit de Frank O'Hara quand il décrit dans « Personism : A Manifesto », l'effet d'un poème (qui correspondrait à ses vœux pour la poésie) :

evoking overtones of love without destroying love's life-giving vulgarity ⁴⁷⁰

Les éléments tabous mais qui intéressent tout le monde font partie de l'histoire des *New York Poets*. Les œuvres d'Henry Miller n'étaient pas autorisées aux États-Unis avant 1964, mais circulaient sous le manteau. L'on peut penser aux graffitis suggestifs des parties génitales chez Cy Twombly, dans *The Italians*, un tableau que Roland Barthes a commenté, par exemple. Il est vrai que nous pouvons trouver, chez John Ashbery par exemple, chez Frank O'Hara, ou chez Eileen Myles, de la scatologie, ou des références sexuelles assez crues, ainsi que maintes suggestions à peine voilées ; l'on trouve dans des textes de Ted Berrigan des alexandrins tels que :

Fucking is so lovely who can say no to it ? ⁴⁷¹

Un vers qui possède un aspect double : qui lance une pique sérieuse contre le puritanisme américain et célèbre la joie de vivre ; il est à la fois trivial et profond. La poésie de John Ashbery nous fournit un exemple intéressant de l'utilisation des références à la scatologie et au sexe pour évoquer, peut-être, le côté dur de la vie des musiciens de rue, et pour corriger la représentation romantique que le lecteur peut se faire de tels personnages, tant qu'il n'a pas lui-même vécu en marge de la société :

[...] left

⁴⁷⁰ Frank O'Hara «Personism: A Manifesto» dans *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp.xiii-xiv.

⁴⁷¹ Ted Berrigan, «The Sonnets», in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007).

Our trash, sperm and excrement everywhere, smeared
On the landscape, to make of us what we could⁴⁷²

Dans cette fin de poème un peu dérangeante dans sa laideur par rapport au romantisme de ce qui précède, l'utilisation de l'expression idiomatique, «*to make of us*», mérite considération en ce sens qu'elle désigne des artistes qui se lisent eux-mêmes, sans tenir particulièrement compte d'autres lecteurs (si l'on accepte la métaphore, les musiciens de rue mènent le même combat que les poètes). Cette expression dénote l'importance de l'influence dans un cercle restreint (dans le poème, le parcours d'un des musiciens prend un tournant après que l'autre musicien meurt). Le mot «*smear*», avec ses suggestions de dénonciations illégitimes et malintentionnées (John Ashbery a essuyé des critiques cuisantes à la parution de ces ses deux premiers recueils), est choisi avec perspicacité, comme l'est le recours à la technique des peintres contemporains (Robert Rauschenberg est connu pour présenter des «*smear cloths*», chiffons d'atelier, comme éléments de sculpture dans ses célèbres «*combines*», collages hybrides à mi-chemin de la sculpture et de la peinture).

Or, les tableaux de Raphaël ne sont guère vulgaires — ce peintre, mort à trente-sept ans, selon la rumeur de l'époque, d'un excès d'activité sexuelle, est même devenu le modèle absolu du bon goût pendant plus de deux siècles (ce qui fait sa gloire et pose problème à une époque esthétiquement post-dadaïste). Une fois de plus, pour Frank Stella, la fiction n'est pas assez assumée chez Raphaël ; il voit dans son œuvre un décor en carton-pâte. Les couleurs de Raphaël sont certainement percutantes ; ce souci, nous ramène à William Carlos Williams, qui fustigeait la poésie traditionaliste pour son manque de vivacité. Pourtant, celui-ci fait partie des admirateurs du tableau *l'École d'Athènes* de Raphaël, justement. À d'autres moments, il privilégie dans ses poèmes des artistes de la Renaissance du Nord, tels que Peter Breughel l'Ancien — plus décentré, plus vulgaire. Bien sûr, en 1848, un groupe d'artistes anglais ont formé la *Pre-Raphaelite Brotherhood* pour rejeter l'art basé sur des formules et des poncifs appris par cœur et exécutés mécaniquement. C'était l'époque victorienne, d'Oscar Wilde et de l'art pour l'art.

⁴⁷² John Ashbery, «Street Musicians», in *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1997) p. 1.

Or, pour les poètes de la première génération de la *New York School* (ceci est moins vrai des peintres et des poètes de seconde génération), l'aspect artificiel, peut-être même humoristique — Nous sommes parfois au seuil de la bande dessinée — de *L'École d'Athènes* de Raphaël, correspondrait assez bien à leurs démarches respectives. Les références à la bande dessinée sont assez fréquentes chez Frank O'Hara, chez Ron Padgett, chez Kenneth Koch, et surtout chez John Ashbery dans des poèmes comme « Farm Implements and Rutabagas in a Landscape », (écrit en forme de sestine) qui célèbre l'univers de la bande dessinée *Popeye*, dont il affirme qu'elle fut son introduction à l'art visuel). Dans « Soonest Mended », John Ashbery place personnage de *Happy Hooligan* à côté d'un tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Le titre « Daffy Duck in Hollywood », annonce un poème qui va célébrer l'artificiel. Les juxtapositions sont extrêmes : Speedy Gonzales et Rumford's Baking Powder côtoient des airs d'Opéra, la *Princesse de Clèves* et la *carte du Tendre*. Il faut imaginer le poète avec la voix de Daffy Duck en train de dire, de manière radicalement artificielle :

[...] He promised he'd get me out of this one,
That mean old cartoonist, but look what he's
Done to me now! ⁴⁷³

Le mot « *cartoon* », en anglais, désigne non seulement les dessins animés, mais aussi les préparations de couleurs faites par les peintres en vue de la réalisation de tapisseries (Raphael était un « *cartoonist* » célèbre dans ce sens du terme) — le fantôme dans la machine de ces vers de « Daffy Duck in Hollywood » donne potentiellement un véritable frisson. Le jeu inquiétant de Daffy Duck et de son créateur est un vrai gag à répétition dans le dessin animé populaire américain et c'est un gag réussi, presque brechtien.

L'utilisation que John Ashbery fait de la contextualisation — toutes les références classiques — est d'ajouter une inquiétante survivance post-moderne de poncifs hérités du passé et, finalement, amplifie l'ironie. Dans le passage ci-dessus, le point d'exclamation après le mot « *now* » évoque le réveil au présent d'un poète qui rêvait d'une vie au seizième siècle. Le lecteur est obligé de reconnaître que les fantaisies de Paolo Uccello, ou de Raphaël, sont

⁴⁷³ John Ashbery, « Daffy Duck in Hollywood » in *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1997) pp.31-34.

compatibles avec les fantaisies de Tex Avery et de Bob Clampett, et que *la carte du Tendre* est un décor parfait de bande dessinée.

John Ashbery et Frank O'Hara, en particulier, étaient des spectateurs assidus des films d'Hollywood. Cette réalité artificielle, comme un poème, est accueillante à l'égard des personnages aberrants de l'imaginaire, ce qui n'exclue point l'éruption des réalités :

[...] our behavior was anarchically
Correct, at least by New Brutalism standards, [...] ⁴⁷⁴

Nous voyons ici une référence au snobisme inversé et aux modes architecturales de l'époque.

L'image manifeste

La *New York School* n'a pas de manifeste officiel, mais elle a permis des collaborations fructueuses et le phénomène d'osmose a produit, à n'en pas douter, des caractères communs. Dans sa biographie de John Ashbery, Karin Roffman présente la période autour de 1951 et 1952 où le groupe commençait à peine à se constituer et fait très attention à rendre bien distinctes les particularités de chacun des protagonistes. Cependant, elle insiste aussi sur le fait qu'une dynamique de groupe existait effectivement et imprimait sa marque. Ainsi, elle dresse une liste de trois points déterminants sur le plan collectif : premièrement, la conviction que les meilleures conditions pour permettre le surgissement de la créativité est de se trouver en compagnie d'amis, d'être affectivement entouré ; deuxièmement, la création est, et doit rester, mystérieuse ; et, troisièmement, que l'humour et l'espièglerie vont de paire avec le sérieux de l'intention. Ainsi, Daffy Duck, espiègle et égocentré à souhait, est un alter-égo parfait pour le *New York Poet*, ce qui n'empêche nullement des réflexions profondes de se glisser dans ce poème au style idiomatique et décontracté :

⁴⁷⁴ *Ibid*

[...] but to be ambling on's
The tradition more than the safekeeping of it. [...]⁴⁷⁵

Le jeu de couches géologiques et de références sert pleinement l'esthétique de John Ashbery, en particulier, et de la *New York School*, plus généralement — il s'agit de cette démocratie du regard que nous avons déjà évoquée et qui est ressentie par les peintres. Le plaisir de partager des découvertes et le plaisir des contrastes inattendus aident à esquisser une sociologie de groupe. Il est intéressant de rapprocher Le tableau de Raphaël, image absolue du groupe artistique, des anciens prenant corps à travers des contemporains, peut se mettre en rapport avec un autre hommage adressé à l'école de Paris, à savoir le poème « Memorial Day 1950 » de Frank O'Hara, dont nous reparlerons plus loin, et qui commence par la phrase :

Picasso made me tough and quick .⁴⁷⁶

Le poème parle aussi, entre autres, de Gertrude Stein, de Guillaume Apollinaire, et de W.H. Auden. Ce dernier n'en était qu'à la moitié de sa carrière en 1950, et n'était donc pas prêt pour faire partie d'un « mémorial » — bien qu'il eut déjà écrit « The Unknown Citizen », son poème satirisant le monde bureaucratique qui prenait forme. Quant aux deux autres, la mort d'Apollinaire correspond à l'armistice de 1918 et Gertrude Stein a vécu jusqu'en 1946. Le « *me* » de ce premier vers annonce que le poète est prêt à incarner ses héros culturels, à porter ces masques. Les anciens peuvent, doivent, selon cette vision, vivre à travers les modernes, en mettant l'accent sur la relation vécue.

L'accélération du modernisme artistique à Paris et le moment crucial qu'est le début du vingtième siècle sont d'un intérêt évident pour Frank O'Hara et son entourage (de même que la parenthèse destructrice de la première guerre mondiale).

⁴⁷⁵ *Ibid*

⁴⁷⁶ Frank O'Hara, *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp.7-8.

Ce télescopage, concernant les parallèles entre l'école de Paris et le seizième siècle, est mis en exergue de façon intéressante chez Kenneth Koch, dans « *My Olivetti Speaks* », son poème en prose méta-poétique de 1998 qui semble, consciemment ou non (si l'on pense au concept de Raphaël)⁴⁷⁷, problématiser le tableau *L'Ecole d'Athènes* ainsi que l'humanisme de la première Renaissance — dans le contexte de la poésie moderne, avec une utilisation intéressante de la langue française :

Five great poets writing about five different things constitutes a renaissance; five great poets writing about the same thing constitute a school (*une école*).⁴⁷⁸

Avec cette fresque de la série qu'il a réalisée au Vatican, Raphaël proclamé une déclaration forte pour les artistes florentins de sa génération, à Rome, ville papale, pour Léonard De Vinci, Michel-Ange, et lui-même en premier. De la même manière, l'École de New York, en peinture, (Newman, Rothko, de Kooning, Pollock, Kline, etc.) qui a tellement, inspiré et donné de courage aux poètes au moment de leur regroupement en école ou en mouvement, définit une approche que pourront suivre des artistes, pour la plupart, venus à New York. New York, ville qui consacre les artistes. Le fait est que New York est devenue une ville de consécration artistique justement au cours de cette époque de l'après-guerre, grâce aux hasards de l'histoire et à des actions fortes de la part de certains artistes dynamiques et volontaires, comme Alfred Steiglitz et Alfred Barr.⁴⁷⁹

Un bel exemple de ce remplacement de Paris par New York comme centre de la création nous est fourni par Mark Tansey en 1984 avec son tableau « *Triumph of the New York School* » que l'on peut voir au Whitney Museum of American Art. À gauche, habillés en

⁴⁷⁷ « *My Olivetti Speaks* » a été publié dans Kenneth Koch, *Straits* (New York: Knopf, 1998) et a été lu lors d'un événement qui souligne efficacement son sens de l'humour : « Kenneth Koch at the Kelley Writers House, 1998 » disponible sur le site PennSound (NB : les machines à écrire Olivetti représentent un summum de design italien au vingtième siècle, un excellent choix pour le titre d'un texte sur la poétique moderne). Notons que l'hommage à Harvard de 2011 (voir note n°2 ci-dessus) était accompagné d'une exposition de machines à écrire Olivetti.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ Cf. Annie Cohen-Solal, *Painting American The Rise of American Artists*, Paris 1867- New York 1948 (New York: Alfred A. Knopf, 2001) qui dresse un panorama passionné et complet du phénomène, dans un style bien documenté.

uniformes de la première guerre mondiale (ou parfois de guerres plus anciennes encore), en train de signer la capitulation, se trouvent : André Breton, Pablo Picasso, Henri Matisse, Juan Gris, Guillaume Apollinaire, Henri Rousseau, Salvador Dalí, Pierre Besnard, André Derain, Fernand Léger, et Marcel Duchamp ; habillés en uniformes américains de la deuxième guerre mondiale, à la place des vainqueurs, se trouvent : Joseph Cornell, Jackson Pollock, Arshile Gorky, Barnett Newman, Ad Reinhardt, David Smith, Willem de Kooning, Mark Rothko, Robert Motherwell, Harold Rosenberg, and Clement Greenberg. Le style du tableau est en contradiction avec un soi-disant triomphe de l'art abstrait américain et déborde l'ironie. New York a vu des réalisations artistiques admirables après la deuxième guerre mondiale en vertu de son ouverture et de son accueil de tous.

Les *New York School Poets*, de leurs côtés, convergent à New York, venant de différents endroits (Kenneth Koch, John Ashbery, et Frank O'Hara se sont connus à Cambridge, Boston, à l'Université de Harvard, Barbara Guest a étudié à UCLA, puis à Berkeley, en Californie, et James Schuyler en Virginie de l'Ouest). Cependant, ils affirment un style où la ville de New York est un motif emblématique, la peinture y jouant un rôle véritablement central. À New York, en un sens, si l'on pense à Raphaël, nous pouvons trouver dans la nouvelle poésie des années cinquante et soixante des *New York School Poets*, tous les éléments d'un argument, non pas tant philosophique, exactement, que peut-être « poétique » (pour emprunter un néologisme créé par la poète et critique, Joan Retallac, pour qui le choix d'écrire de la poésie et de le faire sur un certain mode, à un endroit donné, est le reflet d'un caractère, d'un tempérament et est un acte entièrement éthique⁴⁸⁰). L'acte de s'affirmer et de le faire en tant que poète était important à l'époque, surtout pour Frank O'Hara, parmi ses collègues poètes, de même que, pour un Mark Rothko ou un Barnett Newman, il était important d'en faire autant au sein de leur communauté de peintres. En effet, affirmant son humanisme en action, Mark Rothko déclare :

[...] I paint very large pictures. I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I

⁴⁸⁰ L'idée, que Joan Retallac trouve évidente, de la « poétique », mot-valise formé de « poésie » et « éthique » (poethics en anglais) est notamment développée in Retallack, Joan, *The Poethical Wager* (Oakland, University of California Press, 2004) et dans son interview (dans le programme radiophonique *Close Listening* animé par Charles Bernstein, à Bard College, le 26 février 2011) disponible sur le site PennSound.

paint them, however — I think it applies to other painters I know — is precisely because I want to be very intimate and human. [...]⁴⁸¹

Selon Barnett Newman dans un de ses textes les plus connus, des intentions et des motivations assez proches s'articulent de la même manière à une réflexion sur de la tradition, sur son poids potentiellement négatif :

[...] Instead of making cathedrals out of Christ, man, or « life », we are making [them] out of ourselves, out of our feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history. [...]⁴⁸²

Les idées de Barnett Newman sont une sorte de «poéthique» et nous ramènent au choix de Newstead Abbey, comme sujet par Frank Stella : un site religieux habité, on est tenté de dire hanté, par un poète désargenté. Barnett Newman met de la poésie et de l'éthique dans titre de son célèbre tableau minimaliste à grande échelle, *Vir Heroicus Sublimus*, un tableau où six traits verticaux minces rythment un grand champ monochrome d'un rouge soutenu : « l'homme l'héroïque, le sublime » ; l'homme, l'individu, l'homme la cathédrale — la vision que nous associons à la renaissance, et que Barnett Newman associe à Michel-Ange, où l'homme, en réalisant son potentiel devient lui-même un objet sacré.

Dans « Memorial Day 1950 » le choix de Frank O'Hara de parler des innovateurs en littérature et de l'art dans des termes militaire est du même ordre. L'on pourrait même dire qu'il a intériorisé le discours des peintres de son époque, qu'il côtoyait au *Cedar Bar*, endroit simple animé par des rencontres entre les artistes, les poètes, et les critiques — l'arrière-plan de ce concept, « Memorial Day 1950 », est un peu triste (il s'agit d'un monument aux morts, même s'ils ne sont pas tous décédés), mais non pas nostalgique, et bien sûr, comme toujours chez Frank O'Hara, il déborde de drôlerie. Notons au passage, pour ce qui est de la non-

⁴⁸¹ Mark Rothko, « I Paint Very Large Pictures » (1951) in Kristine Stiles and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996).p.28.

⁴⁸² Barnett Newman, « *The Sublime is Now* » in Perl, Jed. Ed. *Art in America 1945 1970 (writings from the age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism)*, (New York: Library of America, 2014), p.14.

nostalgie et du fait d’embrasser son époque, que l’on trouve la thématique de la salle du cinéma en tant cathédrale du vingtième siècle, dans « *Spring and All* » de William Carlos Williams et dans le poème « Ave Maria » de Frank O’Hara, qui commence ainsi :

Mothers of America

Let your kids go to the movies ![...] ⁴⁸³ .

On trouve également cette thématique dans une des couvertures-photomontages célèbres que le designer Georges Lois a créées pour *Esquire Magazine* dans les années 1960⁴⁸⁴. Quant à Hart Crane, le cinéma pouvait évoquer, pour lui, la caverne dans la République de Platon.

⁴⁸³ Frank O’Hara, « Ave Maria », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).

⁴⁸⁴ In William Carlos Williams, *Spring and All*, New York: New Directions Publishing, 2011, p.59 ; Le dernier poème de la section sur Frank O’Hara dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 2654-55; cf. la conférence en-ligne où le designer passe en revue ses créations, «George Lois at the Met», minute 28.

5.0 Cinquième partie : particularismes



Ill. 12 : A photographer takes pictures of U.S. abstract expressionist artist Robert Motherwell's 1958 work «Iberia» at the Guggenheim Bilbao. February 15, 2010/Reuters.

5.1 L'écriture moderniste

L'autonomie

En fréquentant une scène sociale artistique intense, l'artiste voit son individualité mise en relief dans sa propre perception et, selon toute vraisemblance, dans celle des autres. Lorsqu'il traduit des vers d'Arthur Rimbaud et les insère dans plusieurs de ses « *Sonnets* », revisitant ainsi un moment de l'écriture moderniste fort influent parmi les poètes contemporains auxquels il succède, Ted Berrigan accomplit un acte collectif et devient l'Arthur Rimbaud, ou le polisson, de son entourage l'espace d'un instant. En même temps, il devient encore plus lui-même. Alice Notley s'est interrogée sur l'étonnant engouement de Ted Berrigan pour Frank O'Hara, eu égard aux différences abyssales entre leurs styles de vie et leurs tempéraments respectifs, mais l'admiration sans bornes de Ted Berrigan pour Frank O'Hara, contribue à créer le Ted Berrigan identifié comme un des *New York Poets* les plus charismatiques. En fait, c'est dès lors un créateur dont les œuvres forcent l'admiration aujourd'hui, à tel point que, au début de la dernière strophe d'un poème de 2013, « *The Short Answer* », John Ashbery fait un clin d'œil en direction de certains motifs qui apparaissent dans les poèmes de Ted Berrigan, et évoque sa figure de fripon en opérant un déplacement à la manière de Pierre Reverdy :

[...] That rascal jumped over the fence.
I'm wiping my pince-nez now. [...]⁴⁸⁵

Cette image d'un représentant de la première génération des *New York Poets* (vénérable derrière son pince-nez et âgé de plus de quatre-vingts ans) qui rend un hommage à une figure importante de la seconde génération (qui n'a guère de respect pour les règles, mais qui a également sauté la barrière dans le sens où il est mort jeune) peut s'interpréter comme l'expression d'un paradoxe surprenant chez John Ashbery — un de plus. Mais on est autorisé à croire que l'humidité sur le pince-nez provient authentiquement des yeux, qu'elle est, en effet, le signe d'une émotion véritable face à la fin tragique d'un poète mort trop jeune. Le mot « now » suggère que, contrairement au vieux mesquin dans « *The Lesson* » de W.H. Auden, il peut réviser son point de vue.⁴⁸⁶

Du côté des peintres, la même idée selon laquelle l'individualité du peintre peut émerger plus clairement en passant par une phase où il copie les autres s'applique à Arshile Gorky plus qu'à d'autres lorsqu'il copie trait pour trait les œuvres de Paul Cézanne et Pablo Picasso, deux artistes aux passés nettement moins mélancoliques et traumatiques que le sien, (en effet, il a échappé de justesse au génocide arménien, a tenté de se suicider, a vu son atelier partir en fumée et, dans l'ensemble, sa vie a été marquée par une succession de malheurs) : ses copies fidèles représentaient une étape dans la création d'un Arshile Gorky qui devient à son tour, lui-même, une source d'influence, un maître parmi les maîtres de la *New York School*. Peter Schjeldahl rapporte que Willem de Kooning disait qu'il était né à la peinture au moment

⁴⁸⁵ John Ashbery, «The Short Answer», in *Quick Question* (New York: Ecco, 2012). Cf. le motif du pince-nez dans les *Sonnets*, notamment « *Sonnet I* », et le motif de sauter au-dessus de la barrière dans « *Old Fashioned Air (for Lee Crabtree)* » in Berrigan, Ted, *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkeley: University of California Press, 2007). Ted Berrigan a peut-être pris le motif du pince-nez de W.H. Auden, la figure du vieux bureaucrate mesquin dans « *The Lesson* », in *Poems Selected by John Fuller*, (London: Faber & Faber, 2000) p.45 : «[...]He wiped his pince-nez, hesitated, then/ Said no[...] ».

⁴⁸⁶ W.H. Auden, «The Lesson», in *Poems Selected by John Fuller*, (London: Faber & Faber, 2000).

où il avait mis les pieds dans l'atelier d'Arshile Gorky.⁴⁸⁷ Il rapporte qu'à chaque malheur Arshile Gorky disait :

That's another cup of coffee.⁴⁸⁸

Une métaphore heureuse, le café est justement amer, mais stimulant.

Nous avons parlé des interactions entre divers artistes, mais il ne faut pas négliger la part d'originalité que chacun des poètes et des plasticiens apporte ou découvre ; ce sont ces caractéristiques qui leur permettent de s'insérer dans d'autres traditions ou de faire vivre les œuvres dans d'autres contextes et conversations. Dans le mouvement pendulaire entre le genre et le texte individuel, l'intérêt essentiel de ce dernier a souvent trait aux éléments idiosyncratiques qui mettent l'individualité de l'auteur en lumière, même si, au départ, ce même texte est lisible à travers le prisme du creuset dont il est issu. Les *New York Poets* peuvent être considérés comme incarnant une sous-catégorie de la poésie moderniste, ils remplissent ainsi une fonction importante dans cette phase dans l'évolution de l'art, depuis William Wordsworth ou Charles Baudelaire jusqu'aux poètes du début du vingt-et-unième siècle : les conceptualistes et ceux du *Flarf* ; mais c'est déjà une tradition d'une extraordinaire variabilité. Les *New York Poets* comme les artistes Pop sont même parmi les premiers « post-modernes » en ce sens qu'il s'agit d'artistes conscients des contraintes que font apparaître les crises successives de la postmodernité, et les contradictions particulières des attitudes sociales nouvelles vis-à-vis de l'art.

Dans ce contexte, nous retenons deux aspects du postmodernisme, qui en compte bien d'autres : d'abord, l'aspect historique, lié au moment, dans l'évolution d'un style, où l'art n'a pas de formule *a priori* (depuis la révolution française jusqu'à nos jours). Cela mène à la mise en place d'un anti-style, ou d'un style anti-conventionnel, avec trois phases possibles, (1) le style romantique quasi-moderniste de 1790 à 1850, puis (2) le style moderniste pleinement

⁴⁸⁷ Peter Schjeldahl, «*Self-Made Man How Arshile Gorky Changed Art*», *The New Yorker*, September 8, 2003.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

confiant, mais plutôt impopulaire, et souvent antipopuliste, de 1850 à 1945, puis (3) le style postmoderniste avec davantage de questionnements et très sujet aux variations de la mode, de 1945 jusqu'à nos jours. Ensuite, la deuxième contribution des *New York Poets* à la postmodernité consiste en leur positionnement à l'égard des conservatismes dans la société et dans l'art. Les *New York Poets* ont tous, en priorité, à cœur de chercher l'originalité en réaction contre un monde de présuppositions autant dans le domaine artistique que dans la société, et ne cherchant pas particulièrement la célébrité, s'autorisent toutes les audaces. L'originalité et l'intégrité de l'art font déjà partie du programme des romantiques et des décadents, mais les artistes postmodernes veulent renverser les idées reçues dans le cadre d'une complexification supplémentaire : l'affirmation que ce qui était artistiquement innovant en 1920 ne l'était plus forcément en 1955 et que répéter certains gestes n'a pas la même signification. On voit, en quelque sorte, le style moderniste subir un éclatement en multiples courants et sous-courants, comme un grand fleuve qui s'épanche en un delta. Dans cette mesure, l'époque artistique post-1945 ressemble à l'époque *maniériste*, à partir de 1515, productrice d'images complexes, idiosyncratiques, et compartimentées.

Charles Olson était peut-être le premier à utiliser le terme postmoderne pour l'art dans les années 1950. Il l'avait fait pour parler d'une réintroduction du corps dans l'œuvre, notamment à travers le souffle. L'époque postmoderne, une fois lancée, voit la multiplication des stratégies, notamment, la recombinaison et les retours en arrière. Le projet de Charles Olson, de reconquérir la dimension mythique à travers le souffle biologique a influencé Anne Waldman en particulier ; Charles Olson parle également de trouver l'individuel :

[...] that we are all late
in a slow time,
that we grow up many
and the single
is not easily

known [...] ⁴⁸⁹

Le mot « *late* » en particulier est un rappel philosophique que ce qui relève de l'individuel appartient au temps : en termes bergsoniens, il faut transcender le temps pour retrouver la *durée*, qui appartient à l'expérience de l'individu. Cette notion privilégiée du temps couvre également le temps culturel qui s'étend à rebours jusqu'au Grecs anciens. Il est important de souligner que le « Maximus » qui, dans ce poème, s'adresse à lui-même, est l'alter-égo de Charles Olson. On peut entendre un écho de Charles Olson dans un texte de 1972 écrit par un des inventeurs du « *Land Art* », un mode d'expression artistique tout à fait particulier qui fait appel au paysage lui-même, une sorte de retour à la nature. Comme le souffle chez Charles Olson, nous trouvons là une autre définition du primitif. Il s'agit de Robert Smithson qui, parlant de son *Spiral Jetty* (une sculpture intégrée dans le paysage entre le lac et la terre dans l'Etat de l'Utah, dans l'Ouest américain) déclare :

[...] Chemically speaking, our blood is analogous in composition to the primal seas. Following the spiral steps we return to our origins, back to some pulpy protoplasm, a floating eye adrift in an antediluvian ocean. On the slopes of Rozel Point I closed my eyes, and the sun burned crimson through my lids. I opened them and the Great Salt Lake was bleeding scarlet streaks. [...] ⁴⁹⁰

Dans ce langage imagé et phénoménologique de Robert Smithson, le microcosme qui incarne un reflet et la structure du niveau massif du paysage devient une sorte de clé pour pénétrer

⁴⁸⁹ Charles Olson, « Maximus, to Himself », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 2464 (lignes 11-16).

⁴⁹⁰ Robert Smithson, « *The Spiral Jetty* », in Stiles, Kristine, and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996).p.634. Le tableau de Jackson Pollock qui lui vient automatiquement à l'esprit s'intitule *Eyes in the Heat* (1964; Peggy Guggenheim Collection).

l'histoire de notre espèce ainsi qu'une explication et une justification de l'art au-delà des contextes sociaux. L'on peut même parler d'un rêve, à la manière de H.D. Thoreau dans *Walden*, celui de réformer une société à partir des rapports renouvelés de l'homme à la nature. La forme de la spirale devient un symbole du retour, et évoque automatiquement, pour Robert Smithson, l'image des *Drip Paintings* de Jackson Pollock, préoccupé, lui aussi, par le retour aux sources et empruntant, pour ce faire, des techniques propres aux Amérindiens.

Détail actif

L'écriture moderniste (qui englobe le postmoderne) laisse apparaître un double mouvement. En effet, elle repose en partie sur la place privilégiée accordée au particulier, d'où son importance pour la réception des textes : celle-ci nécessite la présence de repères artificiels et culturels (par exemple, l'utilisation des sonnets, des pantoums, des sestinas et double-sestinas, des pastiches, des *list poems*, etc., une forme qui se déclare). Mais en même temps prendre véritable plaisir au texte suppose que ce dernier se tienne à distance ou joue de ces formes et de ses conventions (la création inattendue, par John Ashbery, d'une *sestina* à propos du personnage censé être trivial de *Popeye*, par exemple). Ce double mouvement d'accueil et de fuite est fondamental dans l'écriture et la lecture de la poésie au cours des ères industrielle et post-industrielle. Même dans la sestina joyeuse consacrée à *Popeye*, « Farm Implements and Rutabagas in a Landscape », il faut noter que le célèbre marin de dessins animés est un exilé et, à ce titre, une figure romantique. Ce passage commence avec *Olive* qui annonce :

[...] I have news ! » she gasped. Popeye forced as you know to flee the
country

One musty gusty evening, by the schemes of his wizened, duplicate '
father, jealous of the apartment

And all that it contains, myself and spinach

In particular, heaves bolts of thunder [...]⁴⁹¹

C'est une instance où les entrelacements entre la culture classique (la sestina pour la forme, la peinture de l'âge d'or néerlandais dans le titre, la mythologie grecque avec la référence à Zeus et ses éclairs, etc.) et les dessins animés et les romans de gare, d'amour et d'espionnage, captent l'attention à la manière des œuvres postmodernes : par une vitalité qui fait aller le lecteur de surprise en surprise.

Ce qui dans une masse d'information va aimer l'attention du lecteur en fin de compte, sera également ce qui fait avancer l'art, et les différents médias n'ont pas de frontières à cet égard. Le désir de nouveauté chez les *New York Poets* va de pair avec un regard sur la création qui porte au-delà de la sphère littéraire. C'est un phénomène important au vingtième siècle : il est clair que Joan Miró va peindre différemment après s'être exposé aux textes et aux idées d'André Breton qu'il a côtoyé à Paris, que John Ashbery et Clark Coolidge vont tous deux écrire d'un point de vue influencé par l'expérience de la nouveauté dans les œuvres de John Cage, et que Jack Kerouac développe une écriture qui porte la marque du bebop après avoir écouté et vu Charlie Parker jouer de son saxophone. De nos jours, le MOMA à New York décerne le titre de poète lauréat de cette institution (actuellement, c'est le conceptualiste, Kenneth Goldsmith, qui en est titulaire), ce qui consacre cette nécessité des interactions entre les médias ; Le *Palais de Tokyo* à Paris a ressuscité l'intervention du poète, John Giorno, *Dial-a-Poem*, en 2014, où chacun pouvait accéder à un poème enregistré, différent à chaque fois, par téléphone.

Le principe opératoire qui génère la tension entre la tradition ou les traditions auxquelles un texte tend à se rattacher, d'une part, et l'irréductible part de chaque auteur individuel, d'autre part, est au cœur de la question des proportions justes dans un texte. Le cadre dans lequel cette esthétique se déploie de façon pertinente est souvent l'idée du commensurable, une sorte de bon sens structurel ; la fantaisie est d'autant plus admise ou admirée qu'elle s'insère dans un système plus large et que la proportion est repérable et juste.

⁴⁹¹ John Ashbery, « Farm Implements and Rutabagas in a Landscape », *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.105.

Pour tester les limites de cette idée, celle de la réduction de la part de l'individuel dans un espace plus vaste, et dans une certaine mesure fantasmé, nous avons vu que Frank Stella fait entièrement disparaître le contenu, moderniste ou non, de son tableau *Newstead Abbey*, en un geste minimaliste. Un geste dont on pourrait même dire qu'il fait partie d'un ensemble d'œuvres fondatrices du minimalisme. Pourtant, nous avons noté qu'il persiste un fantôme de sens dans ce décor inventé, car il s'agit bien d'un décor qui détermine ce qui doit se passer. En outre, le côté quasi-désagréable du choix des couleurs dans des œuvres comme *Newstead Abbey* renforce cet effet. Dans ce réductionnisme radical, la présence individuelle est impliquée, voire suscitée, par une négativité.

Dans un positionnement finalement assez proche, les poètes du *Flarf* répertorient les résultats des recherches sur internet par mots-clés et livrent les résultats tels quels, pour provoquer une réaction contraire chez les spectateurs. Dans une stratégie typique de ce mouvement, le poème *flarf*, « Chicks Dig War » de Drew Gardner présuppose la réaction pacifiste et agit, comme souvent dans le *Flarf*, par un effet de dégoût⁴⁹². L'on entend des « pépites » comme :

Oh, and you can get a really awesome war on.

Chicks like a nice war.⁴⁹³

Les propos indignes pullulent effectivement sur l'internet et, ainsi, en tant que commentaire politique, cette stratégie *Flarf* démontre l'efficacité de ses atouts en ce qui concerne la pertinence du propos et l'effet de fascination sur le lecteur.

De manière comparable, Fernand Léger essayait déjà, au cours des années 1920, de provoquer un sursaut d'humanisme en peignant des figures humaines comme s'il s'agissait de machines. Ces techniques, qui s'appuient le plus possible sur le sous-entendu, convoquent une « absence-présente » et c'est là la limite extrême de ce principe de composition

⁴⁹² Drew Gardner, «Chicks Dig War», in Drew Gardner, Nada Gordon, K. Silem Mohammad, Gary Sullivan, et Sharon Mesmer, Eds. *Flarf: an Anthology of Flarf* (Washington D.C.: Edge Books, 2017).

⁴⁹³ *Ibid.*

proportionnelle, car le contraste existe mais avec quelque chose qui se situe hors cadre. L'effet sur le spectateur est, en quelque sorte, sous-traité. L'attraction des contraires est une réalité de la vie moderne pour l'artiste. Joan Mitchell a choisi l'ambiance maussade et, pour elle, l'exil d'un atelier rue Daguerre à Paris, où la pluie tombe en permanence, en lieu et place de la gaieté du New York des amis et des sorties, et elle l'a fait sciemment, imposant des contraintes à sa vie pour permettre à son art de s'épanouir.

En opposition diamétrale à ce positionnement, s'accommodant facilement de la doxa, se trouveraient les artistes mégalomanes, comme Salvador Dalí,, même si sa mégalomanie était en partie ludique comme celle, aujourd'hui, de Jeff Koons. Salvador Dalí, finit par être relégué à un placard en termes d'influence sur d'autres artistes. Peu importe que ce dernier et Jeff Koons soient talentueux et populaires, manipuler l'image de l'artiste comme ils le font en priorité c'est passer à côté de la culture profonde de l'art moderne. D'autres, qui habitent humblement leur propre petite planète, comme Joseph Cornell ou Jean Dubuffet semblent ouvrir des voies à d'autres et ont ainsi une place plus pérenne dans la postérité, notamment au-delà de la sphère exclusive de la peinture. Jean Dubuffet travaille bien sûr à grand échelle, mais c'est un monde enfantin universel qu'il projette à l'échelle des tours ou des environnements, et qui évoque cette échelle monumentale, qui ne reflète en rien un quelconque désir égotiste d'agrandissement personnel, que l'on trouve dans le palais idéal du Facteur Cheval par exemple. Ce n'est pas un hasard si Frank O'Hara, conscient des récits sur lesquels l'art moderne peut s'échouer, commence son poème, « *Naphta* » en évoquant la figure de Jean Dubuffet :

Ah Jean Dubuffet
when you think of him
doing his military service in the Eiffel Tower
as a meteorologist
in 1922
you know how wonderful the 20th Century

can be [...] ⁴⁹⁴

Ce poème s'inscrit dans le sillage du poème « Zone » de Guillaume Apollinaire, et a valu à Frank O'Hara de recevoir un tableau de Jean Dubuffet en cadeau.

Joseph Cornell a inspiré un texte d'Octavio Paz, « Objects and Apparitions – for Joseph Cornell » dont voici le début dans la traduction en anglais d'Elizabeth Bishop :

Hexagons of wood and glass,
Scarcely bigger than a shoebox,
With room in them for night and all its lights.

Monuments to every moment [...] ⁴⁹⁵

La proximité entre les termes « *shoebox* » et « *night* » et « *monument* » et, plus loin dans le poème, ligne six, l'utilisation du terme « *infinity* », mettent l'accent sur la nécessité de creuser dans la réalité quotidienne pour trouver la transcendance. Cette démarche est évidente dans les boîtes de Joseph Cornell et c'est bien cela qui attire certains poètes. La « boîte à chaussures » est une forme, un objet appartenant à un aspect simple et pauvre de la vie, mais qui peut convenir à la peinture et également à la poésie : c'est ce que démontre Frank O'Hara quand il lui vient l'idée de présenter son poème intitulé « Joseph Cornell » sous la forme de deux carrés typographiquement « justifiés ». Les deux carrés symbolisent le double aspect humble et expansif de Joseph Cornell. Le dernier vers qui est aussi la dernière ligne du premier

⁴⁹⁴ Frank O'Hara, « Naphta » in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994).

⁴⁹⁵ Octavio Paz, « *Objects and Apparitions (1972)* », in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996).p.601.

carré comporte les même vingt-huit caractères (y compris les espaces) que tous les autres et embrasse deux cultures que l'on oppose souvent :

[...]Prairie winds circle mosques. [...]⁴⁹⁶

Il n'est pas étonnant qu'un des tableaux qui illustrent le plus efficacement cette idée du commensurable comme critère et condition de la puissance artistique, du moins dans la production des peintres issus de la première génération de la *New York School*, ait été peint par Robert Motherwell. Ce dernier a étudié la philosophie avant de devenir peintre. Selon ses propres dires, il avait d'emblée le souci d'empêcher la peinture américaine de devenir trop provinciale. Il voulait explicitement contribuer à l'internationaliser. Il était tout à fait conscient de sa place dans une tradition moderniste et artistique largement européenne (cf. la photo de Charles Baudelaire sur le mur de son atelier). Il a affirmé que, avant de commencer à peindre, il savait parfaitement que,

[...] a priori relational structures were meaningful [...].⁴⁹⁷

Cette affirmation a pour objet d'expliquer qu'il n'avait pas besoin de passer par l'étape de la peinture figurative : il pouvait passer directement de la philosophie de l'art à la pratique de l'art abstrait, il pouvait suggérer des idées puissamment sans le recours à des objets connus.

Ainsi, clairement, dans l'œuvre de 1958 intitulée *Untitled (Iberia)*, qui se trouve au *Walker Art Center* de Minneapolis, MN, Robert Motherwell affirme l'idée que l'exposition de la proportion ou du dosage dans un tableau peut être lue et interprétée et ce, sans recours à la représentation d'objets extérieurs. *Untitled (Iberia)* est un tableau pratiquement monochrome d'un noir riche et velouté où l'on discerne quelques coups de pinceau noir sur

⁴⁹⁶ Frank O'Hara, «Joseph Cornell» in LeSueur, Joe, *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara A Memoir* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004) p.84.

⁴⁹⁷ Robert Motherwell, « *Motherwell at OCA – 1970* », conférence à l' Art Gallery of Ontario, disponible sur le site: soundcloud.com/agotoronto/motherwell-at-oca-1970, minute 27.

fond noir. Or, c'est un tableau d'un noir profond, à l'exception d'un coin (en bas à gauche) qui est peint en deux blancs distincts aux contours irréguliers et agités. Cet espace blanc est petit (il ne représente que un ou deux pourcent de la surface totale de la toile). Le photographe présent dans la photo du Reuters en tête de ce chapitre montre bien comment ce petit segment aimante le regard. Dans sa description du tableau, Stéphanie Mohr souligne la présence d'une idée forte par ce contraste entre deux styles contemporains différents :

[...] Cette toile n'a certes pas l'impact ni la force dramatique des champs de couleur quasi-monochromes [une comparaison au tableau de Robert Motherwell réalisé la même année 1958 mais beaucoup plus grand et conservé au *Tate Museum* de Londres] mais la brutalité de ce noir charbon n'en demeure pas moins palpable et les violents coups de brosse dans cette noirceur de mort fait paraître la minuscule trouée blanche plus lumineuse, accentue le contraste, laisse entrevoir une issue à ce désastre annoncé, à cette marée noire qui semble vouloir tout envahir. C'est la gestualité plus que la planéité que l'artiste met ici en valeur, l'Action Painting plus que le Colorfield. [...] ⁴⁹⁸

Ce noir uniforme qui écrase presque tout est symbolique de la dictature totalitaire, une référence assumée au tableau, *Guernica*, de Pablo Picasso, qui exposait l'inhumanité de la terreur fasciste comme le fait toute la série des tableaux de Robert Motherwell portant des variantes du titre « *Iberia* », ici, la symbolisation est quelque peu simplifiée et le mot « *Iberia* » n'apparaît qu'entre parenthèses. Il a peint ce tableau à Saint Jean de Luz, donc dans le sud de la France, au pays basque, mais à proximité de l'Espagne franquiste. Réduite à la portion congrue, la peinture gestuelle s'affirme et domine paradoxalement l'impression (c'est ce que Stéphanie Mohr suggère en soulignant l'impact du petit passage de l'Action Painting dans cette toile).

Le tableau de Robert Motherwell cristallise la révolte du particulier contre l'impérialisme du collectif qui cherche à s'imposer en écrasant toute dissidence. Par ailleurs,

⁴⁹⁸ Stéphanie Mohr, « *Untitled (Iberia) 1958* » in Hiaire, Michel, and Serge Lemoine, *Abstractions Américaines 1940-1960* (Paris : ADAGP, 1999) p.66.

l'on ne doit pas s'étonner qu'il semble illustrer parfaitement la remarque connue de Willem de Kooning : « *content is a glimpse* ». Effectivement, le phénomène de l'objet vu du coin de l'œil puis cultivé en raison de sa singularité semble central dans l'art moderniste, une affirmation de la marginalité féconde des artistes. Cet extrait de l'interview de Willem de Kooning par le critique d'art anglais David Sylvester, en 1963, est révélateur d'une compréhension du contexte dans lequel naît et se développe le style moderniste en art, notamment quand il évoque Gertrude Stein :

[...]Content is a glimpse of something, an encounter like a flash. It's very tiny – very tiny, content. When I was painting those figures [sa célèbre série des « *Women* »], I was thinking about Gertrude Stein, as if they were ladies of Gertrude Stein – as if one of them would say, «How do you like me?» Then I could sustain this thing all the time because it changes all the time; she could almost get upside down, or not be there, or come back again, she could be any size. Because this content could take care of almost any thing [*sic*] that could happen. [...] ⁴⁹⁹

Nous voyons ainsi un des expressionnistes abstraits les plus influents célébrer la prose poétique (Gertrude Stein) qui explore l'instant où l'idée d'une expérience vaste et variée des situations inédites se trouve synthétisée. Ces femmes de Gertrude Stein, pour reprendre l'expression d'Eileen Myles, sont « différentes », perpétuellement différentes et en mouvement. Dans *The Making of Americans* de Gertrude Stein, probablement pour se moquer du positivisme dominant de l'époque, l'on voit bien ses personnages se glisser hors champ:

[...]This is now a history of Martha Hersland. This is now a history of Martha Hersland and of every one who came to be of her living.

There will soon be much description of every way one can think of men and women, in their beginning, in their middle living, and their ending.

⁴⁹⁹ Willem de Kooning, « *Content is a glimpse: Interview with David Sylvester (1963)* » in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) pp. 221-222.

Every one then is an individual being. Every one then is like many others always living, there are many ways of thinking of every one, this is now a description of all of them. There must be a whole history of each one of them. There must be now a description of all repeating. Now I will tell all the meaning to me in repeating, the loving there is in me for repeating. [...] ⁵⁰⁰

Dans ce passage nous voyons le personnage de Martha Hersland, à peine introduit, s'enfuir en quelque sorte, de même que les figures féminines de Willem de Kooning tendent à disparaître sous une tempête de coups de pinceaux, un accomplissement de l'acte de peindre comme conquête passionnelle. Selon Marie-Noëlle Tournade :

[...]De Kooning hésite entre l'éclatement et la reconstitution de la figure humaine. Il joue avec la disparition et la réapparition simultanée des formes, avec l'entremêlement du fond et de la figure. ⁵⁰¹

Gertrude Stein insiste bien dans le passage que nous avons cité de « *The Making of Americans* » sur son amour de la répétition, répétition qui est la marque son style et de son approche, et qui est également la condition nécessaire de l'existence l'individualité (qui doit s'affirmer en se répétant), sans pour autant déroger à la drôlerie. Les rythmes des phrases de Gertrude Stein sont comme des coups de pinceaux. Le temps est résumé en une image visuelle : le début, le milieu, et la fin sont également, par ce déplacement du regard, la tête, le ventre, et les jambes.

L'on retrouve la même dichotomie entre un contexte vaste et incontrôlable et une petite indépendance de la vision de l'artiste affirmée avec vigueur, sous la forme d'un paradoxe, dans le poème « *Soonest Mended* » de John Ashbery :

⁵⁰⁰ Gertrude Stein, « *From The Making of Americans* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1094.

⁵⁰¹ Marie-Noëlle Tournade, « Willem de Kooning *Woman on the Beach, 1968* » in Hiaire, Michel, and Serge Lemoine, *Abstractions Américaines 1940-1960* (Paris : ADAGP, 1999) p. 48.

[...]To step free at last, minuscule on the gigantic plateau —
This was our ambition: to be small and clear and free. [...]

La méfiance à l'égard du grandiloquent est palpable. En pensant à la peinture de Robert Motherwell que nous venons de mentionner et à la remarque de Willem de Kooning que nous avons citée, il est tentant de voir la mise en place d'une esthétique où ce qui doit s'affirmer doit le faire à petite échelle. L'on peut également penser à l'impression d'isolement dans le contexte presque écrasant de l'environnement autour des figures d'Alberto Giacometti, le paradoxe d'une extrême minceur qui se voit pourtant de loin, auxquelles on compare souvent les *zips* de Barnett Newman. Les figures d'Alberto Giacometti ont inspirée à Francis Ponge l'expression :

L'homme ne tient qu'à un fil.⁵⁰²

David Shapiro, que l'on accuse souvent d'être imitatif de John Ashbery dans ses poèmes, montre le potentiel de cette esthétisation du petit, du fragile, ou du quasi-invisible dans un contexte d'immensité avec son poème « Gold and Cardboard », dont voilà un extrait :

[...] X uses a hard word one per poem like throwing a true diamond sale or throwing a
Ruby on a cotton steel table, a little gold in cardboard. There is a country where
They make their own cardboard. General words the French love, a thousand eyes but only
one
Kaleidoscope [...] ⁵⁰³

⁵⁰² Francis Ponge, « *Joca Seria sur Alberto Giacometti* », *L'Atelier Contemporain* (Paris: la Collection Blanche Gallimard, 1977) p. 615.

⁵⁰³ David Shapiro, « Gold and Cardboard » in *Poetry* (September 2010).

L'auteur nous invite à penser que le « X » mentionné dans ce passage est John Ashbery lui-même (sa sensibilité au mot rare et intéressant, son originalité et son audace dans les enjambements, ses références aux habitudes intellectuelles françaises vues quasiment de l'intérieur, l'utilisation des contrastes à la manière des peintres, le jeu grammatical des deux sens, littéral et figuratif, du verbe « *throw* » et de l'adjectif « *hard* », l'impression de dialogue entre deux personnes, les jeux de mots translinguistiques comme « *carton* » et « *corton* », etc.), même si ce n'est pas forcément un cas d'imitation délibérée de John Ashbery. En même temps, cet aspect systématique de la démonstration montre la distance entre ce texte et le modèle dont il parle (un X imaginaire, John Ashbery, ou peut-être Wallace Stevens) : c'est surtout un texte de David Shapiro qui joue consciemment de sa réputation d'imitateur, et qui répond sur le mode de l'humour à cette interrogation. Il parle d'inclure un mot rare et le fait (en l'occurrence, le mot « *Multeity* ») se rapprochant du personnage, ce poète X, en remplissant une sorte de contrat avec lui.

L'image de mille yeux et un seul kaléidoscope renvoie au problème du multiple et du singulier envisagé du point de vue des influences : *The Book of a Thousand Eyes* est un livre datant de 1996 écrit par Lyn Hejinian, poète du groupe L=A=N=G=U=A=G=E. Elle est fort influencée par Gertrude Stein qu'elle rencontre souvent à travers sa lecture des œuvres de John Ashbery. Ici c'est la figure de Schéhérazade qui fait appel à un poème de John Ashbery et aux *Mille et Une Nuits*. Nous y trouvons une image évocatrice du kaléidoscope :

[...] But most of all she loved the particles
That transform objects from the same category
Into particular ones, each distinct
Within and apart from its own class [...] ⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ John Ashbery, « Scheherazade », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p. 169 (lignes 16 – 19).

David Shapiro démontre, pour reprendre les termes de John Ashbery parlant de Schéhérazade, que l'on peut être « à l'intérieur et à part », général et particulier, selon le point de vue. Dans « Gold and Cardboard », le plus important pour le lecteur est la capacité à évoquer les principes de la proportionnalité dans le cadre d'une esthétique : la strophe sur X clôt pratiquement le sujet du proportionnel en répertoriant les diverses manières dont la petite quintessence peut contraster avec un vaste contexte de nature différente (« l'or et le carton » du titre).⁵⁰⁵

Plusieurs des images qui se succèdent dans ce passage suggèrent l'œuvre d'un plasticien de notre époque (notamment l'idée d'introduire du fil d'or dans la trame d'une œuvre en carton, démarche qui rappelle les œuvres décalées de l'artiste belge, Wim Delvoye, qui utilise, par exemple, des engins de chantier dans des créations où il reproduit l'esthétique les cathédrales du Gothique Tardif).

Dans son poème, « Recipe for Happiness Khabarovsk or Anyplace », le poète *Beat*, Lawrence Ferlinghetti découvre que l'idée de la quintessence convient parfaitement à une forme poétique dérivée d'une écriture sans réputation poétique : la recette de cuisine. Voici le texte, assez court, dans son entier :

One grand boulevard with trees
with one grand café in sun
with strong black coffee in very small cups

One not necessarily very beautiful
man or woman who loves you

One fine day⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Il fait sans doute référence à Stéphane Mallarmé, le sonnet, « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx », in *Poésies*, 8^e éd (Paris : La Nouvelle Revue française, 1914) pp. 128-129.

⁵⁰⁶ Lawrence Ferlinghetti, « Recipe for Happiness Khabarovsk or Anyplace », in Farrel, Kate, selected and introduced by, *Art and Love. An Illustrated Anthology of Love Poetry* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990) p. 57.

Il est intéressant de voir le jeu entre le «*One*» globalisant qui signifie l'unité mondiale (qui fait fi de la frontière, même en pleine guerre froide : la ville de *Khabarovsk* étant en *URSS* à l'époque), et en même temps le «*One*» du petit dosage et de l'individuel, renforcé par l'humilité anti-grandiloquente de la conclusion : «*One fine day*». L'idée du grand tout concentré à une échelle minuscule est astucieusement communiquée dans la formulation «*strong black coffee in very small cups*». Ce soupçon de café sur un vaste boulevard à *Khabarovsk* chez Lawrence Ferlinghetti est comme l'or sur un grossier carton dans le poème de David Shapiro, même si le contenu philosophique est plus explicite chez l'artiste *Beat*.

Dans un passage important de son texte, «*The Morning of the Poem*», James Schuyler change la versification pour produire des vers courts disposés en colonne, et livre un concentré de son esthétique, où le mot juste, intéressant et placé au bon endroit crée le poème comme l'utilisation de la couleur parfaite à un endroit précis peut faire la qualité d'une peinture. Il entame ce passage par un extrait de dialogue avec un poète qu'il qualifie de «*dépourvu de talent*» en vertu d'un principe qu'il défend, celui d'économie en poésie :

[...] get away from me you
Poet with no talent, only a gift to destroy:
when our best poet was invited
To review one of your little offerings I said:
«Won't it be like
Reviewing your reflection in an oil slick?»
So many lousy poets
So few good ones
What's the problem?
No innate love of
Words, no sense of
How the thing said
Is in the words, how
The words are themselves

The thing said: love,
Mistake, promise, auto
Crack-up, color, petal,
The color in the petal
Is merely light
And that's refraction:
A word, that's the poem.
A blackish-red nasturtium.
Roses shed on
A kitchen floor, a
Cool and scented bed
To loll and roll on. [...] ⁵⁰⁷

Comme dans le cas de David Shapiro, ce passage nous offre un bon exemple de la rencontre entre l'idée et la mise en pratique de cette dernière : les mots « *blackish-red* », « *auto crack-up* », et « *refraction* » ont tous pour effet de donner un relief inoubliable à tout ce qui est autour. Le mot « *crack-up* », ainsi que « *reflection in an oil slick* », quand on pense aux essais du grand styliste américain F. Scott Fitzgerald (publiés par Edmund Wilson sous le titre, *The Crack-up and Other Stories*) et aux fragilités psychologiques de James Schuyler, résonnent particulièrement. La brillance du choix du mot est comme un éclat vif de peinture au coin d'une toile. Il faut noter comment « *A blackish-red nasturtium* » se présente agrammaticalement, ou tout au moins paratactiquement, comme une phrase indépendante, symbolisant ainsi le peu qui peut suffire, le « *what will suffice* » de Wallace Stevens ; c'est un rappel de l'amour des fleurs de James Schuyler dont le poème, « *The Morning of the Poem* », parle à plusieurs reprises également, explicitement et de manière suggestive. Il est intéressant de noter que « *A blackish-red nasturtium* » sont trois mots tout en étant le mot singulier qui « fait le poème », un paradoxe intéressant car inscrit directement dans la manière de conceptualiser la langue.

⁵⁰⁷ James Schuyler, «*The Morning of the Poem*», in *The Morning of the Poem* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980) pp. 69-70.

Ce centrage de l'acte poétique au moment le plus simple et le plus basique de ce type de création opère un rapprochement avec l'acte de peindre de Cy Twombly qui consiste à faire une marque et puis une autre et puis une autre, en effacer, en ajouter... D'autre part, cette concentration sur le mot rappelle un peu la manière dont Maurice Merleau-Ponty aime envisager l'acte de nommer les choses : comme l'affirmation d'un lien intime entre l'observateur et les objets, à savoir :

[...] d'en parler [de la transcendance] non pas selon la loi des significations des mots inhérentes au langage donné, mais par un effort, peut-être difficile, qui les emploie à exprimer, au-delà d'elles-mêmes, notre contact muet avec les choses, quand elles ne sont pas encore des choses dites. [...] ⁵⁰⁸

Nous avons vu que Gertrude Stein, mettant la répétition elle-même en abîme, se répète en parlant de la répétition et affirme aimer cette dernière. Pour Maurice Merleau-Ponty le mot est un outil de transcendance car il marque l'établissement d'un lien authentique et véhicule ainsi une expérience unique, y compris une expérience unique de soi.

Il n'est pas étonnant que, dans un essai qui fait l'éloge de la peinture de Jane Freilicher, James Schuyler se montre particulièrement éloquent sur sa capacité à représenter les fleurs, objets humbles s'il en fût (la violette servant de canon de la modestie) :

[...] But it seems only natural that subjects which, so to speak, flowed more easily off her brush should at the same time have attracted her. Among them were some superb paintings of flowers, such as a small runny one that got the rich mashed look of punched violets, and the way their darkness ignites whatever is around them. (She has always an

⁵⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, « Réflexion et Interrogation », in *Le Visible et l'Invisible* (Paris: Gallimard, 1964) p.61.

uninsistent respect for the character of what she paints; not a thing-ness, but its own alive-ness.) [...] ⁵⁰⁹

La qualité des peintures de Jane Freilicher, sorte de litote visuelle, se trouve dans sa fidélité aux impressions de la nature à travers les fleurs qui en sont des représentantes à petite échelle. Le mot « *refraction* » dans « The Morning of the Poem » est comme la capacité pour la « vitalité » (« *alive-ness* ») de Jane Freilicher mentionnée dans ce texte: la capacité à produire une altération savante et juste afin de mieux restituer le mouvement ou l'impression, à la fois une particularité du regard et un constat de l'aspect unique ou mémorable du sujet.

⁵⁰⁹ James Schuyler, « *The Painting of Jane Freilicher* », in Perl, Jed. Ed. *Art in America 1945 1970 (writings from the age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism)* (New York: the Library of America, 2014) pp.505-506.

5.2 Renaissances

Autour de 1500, puis entre 1914 et 1918, périodes où la place de l'homme dans son monde a été ré-conceptualisée tandis que les lignes politique se redessinaient, des secousses socio-historiques majeures ont mené à des expressions artistiques qui sont devenues les repères les plus incontournables pour les artistes de notre époque (une fois de plus, le terme « postmoderne » s'impose). Ces crises se succèdent sans discontinuer, au point que l'on pourrait les qualifier de permanentes. L'ambition individuelle frustrée implicite dans l'autoportrait du Parmesan, 1515, a pu représenter un point d'encrage pour les réflexions de John Ashbery sur l'art en train de naître autour de lui, pour reprendre un exemple déjà évoqué.

En 1959, dans son livre, *The Stones of Florence*, Mary McCarthy souligne les avancées des Florentins parmi les turbulences de la fin du moyen âge :

Florentine history in its great period, is a history of innovations. The Florentines wrote the first important work in the vulgar tongue (the *Divina Commedia*); they raised the first massive dome since antiquity; they discovered perspective; they made the first nude of the Renaissance; they composed the first opera; [...]⁵¹⁰

Mary McCarthy poursuit cette liste sur deux paragraphes encore, mais la complète ensuite d'un nuancement extraordinaire qui nous ramène aux interrogations de l'année 1959:

The Florentines, in fact, invented the Renaissance, which is the same as saying they invented the modern world – not, of course, an unmixed good. Florence was a turning point, and this is also what troubles the reflective sort of visitor today – the feeling that a terrible mistake was

⁵¹⁰ Mary McCarthy, «Chapter 5», in *The Stones of Florence and Venice Observed* (London: Penguin Books, 1972) p.93.

committed here, at some point between Giotto and Michelangelo, a mistake that had to do with power and megalomania, or gigantism of the human ego. You can see, if you wish, the handwriting on the walls [...] in the cold, vain stare of Michelangelo's 'David', in love with his own strength and beauty. The feeling that Florence was the scene of the original crime or error was hard to avoid just after the last World War, when power and technology had reduced so much to rubble. 'You were responsible for this,' chided a Florentine sadly, looking around the Michelangelo room of the Bargello after it was finally reopened. [...]⁵¹¹

Établissant un parallèle entre ces deux époques rudes, mais si prégnantes sur le plan de l'inventivité et qui n'étaient guère des moments d'innocence de la culture occidentale, il est possible d'évoquer l'influence du recul nouvellement pris par l'artiste vis-à-vis de l'activité artistique implicite dans les *readymades* de Marcel Duchamp, à partir de 1915. Pour tous les conceptualistes, *Fontaine* et *In Advance of a Broken Arm* de Marcel Duchamp sont des paradigmes incontournables. Dans « Self Portrait in a Convex Mirror », John Ashbery, s'attarde, d'une part, sur des réfractions que le peintre a installées dans son image, la clouant sur place, et utilise, d'autre part, la technique duchampienne du *readymade* lorsqu'il cite directement *La Vie des Peintres* de Giorgio Vasari ou l'historien d'art, Sydney Freeberg à l'intérieur de son poème, par exemple :

[...] Has now become a slum. Sydney Freeberg in his
Parmigianino says of it : « Realism in this portrait
No longer produces an objective truth, but a *bizarria*
However its distortion does not create
A feeling of disharmony The forms retain
A strong measure of ideal beauty,» because [...]⁵¹²

⁵¹¹ *Ibid*, p.94.

⁵¹² John Ashbery, «Self Portrait in a Convex Mirror», in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 2671 (lignes 186 – 191).

La citation est assez longue, et avec les points de suspension donne l'impression d'un discours encore plus élaboré, pris dans le texte de John Ashbery, forcé de survivre à ses enjambements. L'extrait montre l'expert, Sydney Freeberg, oscillant entre des appréciations contradictoires. Finalement, l'impression qui se dégage renforce l'idée d'un espace que l'œil d'aujourd'hui ne peut pas tout à fait pénétrer.

Les réveils douloureux de l'après-guerre, celle de 1945, et, surtout, la reconfiguration dans les esprits de la vision du monde suite aux explosions nucléaires à Hiroshima et Nagasaki, ont généré une éloquence particulière pour certains modèles de morcellement, d'ambiguïté troublée, ou de violence antiartistique pour les artistes et les poètes. Pour les artistes à New York, ce fut comme un double mouvement d'angoisse et d'effervescence, « *The Age of Anxiety* » (1947), le titre donné par W.H. Auden à un recueil de ses poèmes, annonce clairement une de ces deux couleurs. Dans son poème « *The Fall of Rome* » (1940) il imaginait déjà et ironisait sur le présent comme moment entropique :

[...] Cerebrotonic Cato may
Extol the Ancient Disciplines,
But the muscle-bound Marines
Mutiny for food and pay.

Caesar's double-bed is warm
As an unimportant clerk
Writes I DO NOT LIKE MY WORK
On a pink official form. [...] ⁵¹³

La chute de Rome, dans cette vision, est tout à fait actuelle : le 1940 de W.H. Auden connaît des maîtres à penser sans humour à la manière des Caton — le jeune ou l'ancien, peu importe.

⁵¹³ W.H. Auden, « *The Fall of Rome* », in *W.H. Auden Poems Selected by John Fuller*, (London: Faber & Faber, 2000) p.50.

Il pense peut-être à Arnold Toynbee, un des premiers à utiliser le terme « *postmodern* » pour critiquer la perte des valeurs humanistes et l'émergence du relativisme. Il a pu observer la duplicité des élites décadentes ou absentes comme le César au lit-double de son poème. Des militaires incontrôlables réclamant des ressources reflètent une situation dangereuse de débâcle, comme en 1940. Puis, la bureaucratie, vide de toute conviction et qui se révolte pour la forme, est le signe ultime d'une catastrophe en germe. Le mécanisme implicite du poème renforce l'idée d'un « nous et eux ».

Le climat d'angoisse sociale, d'un monde déboussolé, et même d'un certain dégoût pour les formes d'humanité et les structures qui dominantes, sont décrits avec une clarté éblouissante par W.H. Auden, mais sont dans les têtes de tous les artistes. Chaque créateur de cette époque aura ses références et ses figures de proue, pour asseoir l'œuvre comme acte de résistance. Pour W.H. Auden déjà, comme pour la *New York School*, c'est en partie chez les peintres de la Renaissance que l'on trouve ce qui permet de renouveler la vision — et, en tous cas, c'est en portant le regard vers le passé et la tradition.

Nous avons évoqué la popularité du « Self Portrait in a Convex Mirror » parmi les œuvres de John Ashbery ; c'est celle qui suggère que la vie d'artiste se doit d'être une vie de conviction et de réussite morale convaincante. En effet, il met en scène un artiste, le Parmesan, sauvé par son œuvre lors d'un moment de violence militaire :

[...] The shadow of the city injects its own
Urgency: Rome where Francisco
Was at work during the Sack: his inventions
Amazed the soldiers who burst in on him;
They decided to spare his life, but he left soon after; [...]⁵¹⁴

⁵¹⁴ John Ashbery, «Self-Portrait in a Convex Mirror» in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.2673 (lignes 251-255).

Le mot, «urgence», est emphatique, pour souligner la nécessité de l'art, surtout dans un poème aussi long, où la tonalité générale est de la réflexion silencieuse. « Urgence » est également un mot associé à Jack Kerouac.

Des angoisses

Les artistes, et cela ne facilite pas la réception de leur œuvre, peuvent changer de cap à plusieurs reprises dans le trajet global individuel d'une carrière artistique, c'est ce que John Ashbery fait dans ce poème, classique dans son modernisme, celui qui fait le plus penser à T.S. Eliot et à son essai, « *Tradition and the Individual Talent* ». En effet, dans la mesure où John Ashbery revisite une œuvre de 1515 et l'utilise pour comprendre son présent, il se place explicitement dans le type de rapport avec l'excellence des périodes révolues que T.S. Eliot décrit dans cet essai. Que le Parmesan soit un virtuose n'est pas indifférent. Il est utile de rappeler ce que cet essai dit à propos de ce que T.S. Eliot appelle « le sens historique », car il ouvre un espace où l'individualité présente peut s'exprimer en connaissance intime du passé en en transposant l'énergie :

[...] Tradition [...] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it with great labor. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. [...]⁵¹⁵

⁵¹⁵ T.S. Eliot, «*Tradition and the Individual Talent*» in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1375-1376.

John Ashbery trouve utiles les réfractions dans le miroir du Parmesan si l'on désire comprendre les isolements si prévalents dans la société de sa propre époque (il multiplie les images d'isolement : la bulle de savon, le bocal de poissons, le cloître, etc.) ; puis, l'arrière-plan des violences étatiques lui rappelle le présent et sa vie, le faisant peut-être penser à ce que W.H. Auden a écrit, dans ses poèmes, sur sa fuite d'Angleterre pendant la guerre.

De multiples références aux stratégies artistiques de l'avant-garde lui viennent à l'esprit en regardant l'image du Parmesan. Nous avons déjà cité les *readymades*, mais, par exemple, la phrase

[...]with no
False disarray as proof of authenticity. [...]⁵¹⁶

est une référence aux débats autour du Pop Art, récusant les impulsions spontanées des expressionnistes abstraits, au début des années 1970. D'un autre côté, cette contemplation arrête la course folle du temps, ainsi se range-t-il du côté de l'art qui privilégie ce qui est atemporel au sens du passage de « *Tradition and the Individual Talent* » que nous avons cité.

D'un autre côté, John Ashbery a un avantage sur T.S. Eliot qui ne parle, lui, que de l'art littéraire. John Ashbery, comme le fait souvent Ezra Pound, parle de la poésie, mais clairement des arts plastiques aussi, et le tableau, étant une image fixe est ce qui arrête le temps le plus efficacement, ce qui nous fait accéder à la *durée*. C'est sans doute la raison pour laquelle le critique Roland Barthes n'arrivait pas à apprécier le cinéma par rapport à la photographie. Quant au rapport à la durée, Joan Mitchell affirme :

[...] Painting is the only art form except still photography which is without time. Music takes time to listen to and ends, writing takes time and ends, movies end, ideas and even sculpture take time. Painting does

⁵¹⁶ John Ashbery, «*Self-Portrait in a Convex Mirror*» in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.2669 (lignes 53-54).

not. It never ends, it is the only thing that is both continuous and still [...]⁵¹⁷

Si le moment où le Parmesan se trouvait à Rome était un moment d'anxiété presque insoutenable, la période postmoderne en est un autre, bien que de façon intermittente. Il est intéressant de voir qu'au moins trois titres des chansons qu'Edmund Berrigan a écrit pour son album, *Once I had an Earthquake*, sorti en 2005, s'inscrivent fermement dans cette tradition poétique, initiée par W.H. Auden, qui place les catastrophes au premier plan. Citons, à titre d'exemples, « *Mostly Harmless* », qui fait référence au roman de science-fiction humoristique de Douglas Adams ; *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, un roman qui commence par la destruction de la planète Terre qui gênait la construction d'une autoroute intergalactique par des *Vogons*, extra-terrestres indifférents et pathologiquement bureaucratiques ; « *Once I had an Earthquake* », de l'album éponyme, laisse apparaître une curieuse ambivalence à l'égard des catastrophes, voire une addiction à ces dernières ; et enfin, « *Caught in the Human Shredder* », qui parle de l'artiste folk Blind Willie Jonson. Le refrain de ce morceau est révélateur de la capacité de l'art à empêcher le pire :

[...]
If it had not been for Willie
I would not be here tonight
Caught in the human shredder
But safely docked in light [...]⁵¹⁸

Le paradoxe d'un artiste aveugle du monde du *blues*, Blind Willie Johnson, qui génère de la lumière (une lumière qui permet la préservation du particulier) est étonnant. La déchiqueteuse humaine est une image marquée par la bureaucratisation du monde qui

⁵¹⁷ Joan Mitchell, « *Interview with Yves Michaud* » in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p.33.

⁵¹⁸ Berrigan, Edmund, « *Caught in the Human Shredder* » sur l'album de son groupe musical (I Feel Tractor), « *Once I had an Earthquake* » (Brooklyn: *GoodbyBetter Records*, 2005).

horripilait tant W.H. Auden. La tradition *folk* représentée par Blind Willie Johnson constitue un antidote car elle est marquée par l'authenticité.

Chez les poètes de la *New York School* l'originalité individuelle est un positionnement cultivé à travers des liens complexes avec des traditions multiples (l'on peut, à ce titre, parler d'une « école »). À ce propos, il n'est pas étonnant que, à la suite du célèbre titre de W.H. Auden, *The Age of Anxiety*, John Ashbery et Frank O'Hara inscrivent l'angoisse dans les titres de certains de leurs poèmes. Le poème de Frank O'Hara, « Anxiety », commence par une expression idiomatique que l'on peut également comprendre littéralement :

I'm having a real day of it [...] ⁵¹⁹

En effet, « *it* » peut désigner l'angoisse du titre, ou s'intégrer dans l'expression courante pour signifier que la journée se passe aussi mal que possible. Ce double met l'angoisse elle-même en abîme en générant une incertitude dans l'interprétation. Un peu plus loin, il insiste sur le potentiel réel d'angoisse sous-jacent à l'expression, « *the best possible* », ou même du panglossien, « *the best of all possible* » :

[...]But the best except for the impossible
Pure light, to be as if above a vast
Prairie, rushing and pausing over
The tiny golden heads in deep grass. [...] ⁵²⁰

L'enjambement après « *vast* » recycle la figure romantique de l'artiste suspendu au-dessus du vide ou de l'abîme. Quant à « *deep grass* », la référence fait autant penser au serpent édénique qu'à Walt Whitman.

⁵¹⁹ Frank O'Hara, «Anxiety», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 117.

⁵²⁰ *Ibid.*

Dans « The Problem of Anxiety » (1997), John Ashbery, ou le narrateur, se penche sur la question technique de l'inclusion de l'angoisse dans un poème, comme s'il s'agissait d'une nécessité ou d'une sorte de solution pour préserver l'intégrité de l'objet-poème :

[...] Suppose this poem were about you—would you
put in the things I've carefully left out: [...] ⁵²¹

L'insistance accusatrice sur le mot «you», puisqu'il s'agit de tout le monde et personne, peut générer une sorte d'angoisse. Il clôt son poème sur une liste de figures curieuses de l'angoisse (choisies, en premier lieu, pour leur beauté gothique), et il souligne cette énumération d'un geste vers le vide introduit par l'adverbe peu rassurant « jamais » :

[...] I've saved the descriptions of finger sandwiches,
and the glass eye that stares at me in amazement
from the bronze mantel, and will never be appeased. ⁵²²

Au-delà de W.H. Auden, nous pouvons trouver des traces de Virginia Woolf et d'Alfred Hitchcock dans ce passage. En fin de compte, le problème de l'angoisse à l'époque postmoderne est peut-être son côté artificiel et inauthentique : créer de l'angoisse ou du suspense artificiellement, c'est certainement une façon de faire de l'audience. Le problème des crises qui se succèdent est une sorte de gueule-de-bois collective. À force de surexploitation, l'angoisse s'use et vieillit, elle se transforme et suscite alors un traitement distancié ou humoristique.

⁵²¹ John Ashbery, « The Problem of Anxiety » in Bloom, Harold. Ed. *The Best of the Best American Poetry 1988-1997* (New York: Scribner Poetry, 1998) p.64.

⁵²² *Ibid.*

Un dix-neuvième siècle

L'idée de poursuivre ce qui a été commencé dans les décennies, voire, les siècles précédents est galvanisante. C'est une image des poètes vivants comme successeurs et continuateurs de ce que T.S. Eliot appelait mémorablement les « *dead poets* », poursuivant une partie du travail des poètes modernes américains et anglais qui ont suscité leur admiration et ont, pour ainsi dire, défriché le territoire, tout en affirmant une position cosmopolite dans son esprit en vertu de laquelle ils ne sauraient se définir comme spécifiquement américains.

L'angoisse du vide qui s'ouvre devant soi est un thème hautement romantique. La peinture du « *sublime* » au 19^{ème} siècle a fortement influencé les peintres abstraits des années 1950, selon Robert Rosenblum, particulièrement chez Mark Rothko et Barnett Newman :

[...]les peintres [...] expriment leurs expériences transcendantes en images immatérielles : l'infini de l'horizon, de la mer, du ciel ou leurs équivalents abstraits, tels les vides sans bornes de Mondrian et de Newman[...]⁵²³

Cette idée du « sublime abstrait » a été sujette à controverse, mais l'inspiration des paysages brumeux, mystérieux, et souvent dangereux de Caspar David Friedrich ou J.M.W. Turner appartient clairement dans le style *colorfield*. Aujourd'hui, nous avons tendance à voir ces peintres romantiques à travers les perceptions de Mark Rothko et Barnett Newman.

Chez les poètes postmodernes aussi le référentiel romantique est puissant : « *O'Hara wanted to be Keats* », selon Mark Doty⁵²⁴. Il pensait peut-être à certains titres de Frank O'Hara comme, « A Pastoral Dialogue », « To Jane ; and in Imitation of Coleridge », et « Post the Lake

⁵²³ Rosenblum, Robert, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*, (Paris: Éditions Hazan, 1996), cité dans Jover, Manuel, « Le Vide Lumineux de Marc Rothko » in *La Croix*, 16 septembre 2016.

⁵²⁴ David Lehman, *Our Life in Poetry: Frank O'Hara Poetry reading and discussion with Michael Braziller, Mark Doty, and David Lehman*. The Philoctete Center for the Study of the Imagination, November 11, 2010, sur YouTube.

Poets Ballad ». Dans ce dernier texte, il préserve sa sincérité tout en s'éloignant de la posture de souffrance si éloquemment exprimée par les Romantiques :

[...]That is odd I think of myself
As a cheerful type who pretends to
Be hurt to get a little depth into
Things that interest me[...] ⁵²⁵

L'on peut voir ce poème comme une façon de célébrer l'affranchissement du poète de ses propres sources. Le « post » du titre renvoie au « postromantisme ». Il se définit littéralement comme un « *post-lake-poet* », mais on peut le lire comme « post-moderne » dans la définition de Charles Olson.

Les modèles

Le texte « A Pact » (1912), d'Ezra Pound, fournit un modèle qui permet de penser ce rapport entre les générations de poètes, selon lequel il faut se débarrasser du précurseur sans, pour autant, l'oblitérer totalement. Le poète, sur un ton non dénué de fierté, apostrophe Walt Whitman en ces termes :

[...]It was you who broke the new wood,
Now is a time for carving [...] ⁵²⁶

⁵²⁵ Frank O'Hara, «Post the Lake Poets Balade», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 117.

⁵²⁶ Le quatrième texte dans la section sur Ezra Pound dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.1235-36 (lignes 6-7).

L'expression «*new wood*» est une évocation brillante de l'ambiance pionnière des chapitres alors récents de l'histoire américaine, avec les conditions frustes de la conquête du territoire et, bien sûr, Walt Whitman, expansif, qui chante les vastes étendues du paysage américain, tandis que «*carving*» évoque un retour à l'esprit de l'atelier médiéval, comme dans la réhabilitation des techniques de xylographie par les groupes d'expressionnistes allemands du début du vingtième siècle, tels que *Die Brücke*, à Dresde. Une distinction apparaît donc entre l'élan vital et le travail lent et patient avec les outils de la poésie (les mots et les silences). L'on trouve un écho de cette image où il faut casser du bois pour pouvoir le travailler dans les vers de William Butler Yeats à la fin de «*Crazy Jane Talks with the Bishop*» :

[...] For nothing can be sole or whole
That has not been rent⁵²⁷

Si l'on en croit cette vision du bon sens artisanal, loin des tours d'ivoire, il faut quitter les choses pour les retrouver ensuite. C'est, en fait, soi-même qu'il faut voir cassé.

À une époque de production industrielle, la notion d'artisanat véhiculée par le mot «*carving*» évoque une attitude tellement passéiste qu'elle en devient novatrice. Par ailleurs, cet acte de sculpter peut évoquer l'esprit parnassien des *Emaux et Camées* de Théophile Gautier, qui utilisait l'image de la résistance de la matière pour évoquer un travail difficile avec les mots. C'est un esprit esthète et érudit qui est cultivé par Ezra Pound, et dont la quintessence se trouvait déjà chez Oscar Wilde ou Henry James une génération plus tôt.

Oscar Wilde est pratiquement l'inventeur du style *camp* et est ainsi forcément présent à l'esprit des poètes de la *New York School*. Concernant Henry James, un écrivain que John Ashbery appréciait particulièrement à l'époque de ses études à Harvard, Mary McCarthy cite, dans son article «*Ideas and the Novel: Henry James and some others*», une remarque connue de T.S. Eliot qui rappelle John Ashbery quand il utilise des idées pour leurs textures différentes, car venues des sphères d'expériences différentes, créant ainsi un patchwork de contrastes :

[...] 'He had a mind so fine that no idea could violate it': T.S. Eliot writing of Henry James in the *Little Review* of August 1918. I want to take exception, not to the truth of

⁵²⁷ W.B. Yeats, «*Crazy Jane Talks with the Bishop*», in *The Poems of W. B. Yeats: A New Edition*, edited by Richard J. Finneran. (London: Macmillan Publishing Company, 1933).

Eliot's pronouncement (he was right about James), but to the set of lofty assumptions calmly towering behind it. ... The power of the novelist, insofar as he was a supreme intelligence, was to free himself from the workload of commentary and simply, awesomely, to show: his creation was beyond paraphrase or reduction. As pure work of art, it stood beautifully apart, impervious to the dry rot affecting the brain's constructions and to the welter of factuality... It is undeniable that this American author, almost single-handed, invented a peculiar new kind of fiction, more refined, more stately, than anything known before, purged, to the limit of possibility, of the gross traditional elements of suspense, physical action, inventory, description of places and persons, apostrophe, moral teaching[...] ⁵²⁸,

Comme il n'y a aucune formule pour l'art de Henry James, seulement une attitude liée à l'idée du goût, ce que Mary McCarthy souligne (contre T.S. Eliot), il n'y a pas non plus de formule pour ce que John Ashbery produit, quasiment une texture de sons.

Clairement les deux auteurs sont des formalistes et des esthètes. Chez Henry James, le style a tendance à prendre le dessus sur le récit, ce qui est plus étonnant pour un romancier que pour un poète. Néanmoins, l'histoire dans une nouvelle jamesienne est généralement la même : il s'agit souvent d'une permutation des déboires résultant de la rencontre entre des Américains un peu naïfs et des Européens filous et manipulateurs. Chez John Ashbery, le lecteur est souvent en voyage, passant de la ville à la banlieue, de la banlieue à la campagne, ou traversant la terre (dans le poème « Rivers and Mountains » il voyage d'une manière fort jamesienne à l'intérieur d'une peinture chinoise). Il est révélateur que chez Henry James les personnages les plus importants sont presque purement des esthètes, comme Winterbourne dans *Daisy Miller* et le narrateur (qui n'est pas nommé) des *Aspern Papers*, inspiré de la vie de Percy B. Shelley et Mary Wollstonecraft. Alternativement, comme Lewis Lambert Strether dans *The Ambassadors*, ⁵²⁹ ils sont, par la magie d'une ville, Paris, convertis, passant d'une position de non-esthètes à celle d'esthètes tout au long du roman. L'intrigue devient, de manière assez peu plausible, l'émergence et la formation d'une attitude esthétique. Le personnage du poème de John Ashbery, « *Worsening Situation* » est un esthète de banlieue ou qui aurait mal tourné et, en même temps, une victime de la publicité :

⁵²⁸ Mary McCarthy, « *Ideas and the Novel: Henry James and some others* » in *The London Review of Books*, Vol. 2 No. 6 · 3 April 1980.

⁵²⁹ Henry James, *The Ambassadors* (London: Penguin Books, 1986), first published by Methuen 1903. Le nom de Strether est consciemment ironique vis-à-vis de Louis Lambert de Balzac, comme Harry Levin le souligne dans son introduction (p.9).

[...]I've been looking at old-fashioned plaids, fingering
Starched white collars, wondering whether there's a way
To get them really white again. [...] ⁵³⁰

Le rejet qui coupe la phrase après le mot «*way*» démonte le mécanisme du kitsch publicitaire.

John Ashbery est souvent méta-poétique, comme son modèle, Wallace Stevens, et le poème semble généralement se demander comment il doit s'écrire. Il est également vrai que la présence d'une sorte de brocante sophistiquée chez John Ashbery fait penser à Henry James ; « *packet boat* », « *convex mirror* », « *glass eye on the bronze mantle* », « *old-fashioned plaids* », « *starched white collars* », « *old garters and union-suit buttons* », « *tangram* », « *jagged casement window* », « *tin soldiers* », « *skyrockets* », etc.

Pourquoi se positionner en tant qu'esthète totalement détaché ? Sans doute, l'intérêt que suscite la tradition nouvelle de l'écriture moderniste rend-il attractive cette approche. Le détachement est essentiel chez Sigmund Freud, qui a montré la puissance de cette attitude dans *Malaise dans la civilisation*, par exemple (dont le titre anglais, *Civilisation and its Discontents*, est également le titre d'un poème de John Ashbery dans son recueil, *Rivers and Mountains*), car le détachement offre d'autres interprétations, à la fois plus générales et plus profondes.

C'est une façon extrêmement détachée de regarder l'angoisse que d'explorer les techniques qui la soulignent, comme dans le poème « *The Problem of Anxiety* » dont nous venons de parler. Dans « *Post the Lake Poets Ballad* », nous avons vu que Frank O'Hara se perçoit comme ayant une tendance naturelle à la bonhomie, mais il affirme ironiquement qu'il a besoin de la mélancolie pour que son poème gagne en profondeur. Un des poèmes les plus connus du début de la carrière de Barbara Guest, publié dans *The New American Poets* de Donald Allen s'intitule « *Parachutes, my love, could carry us higher* » et, dans ce poème, la narratrice aspire à une distance et un détachement à l'égard des choses, comme dans ces vers qui commencent par le refrain :

⁵³⁰ John Ashbery, « *Worsening Situation* », in Ashbery, John, *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.165.

[...] Parachutes, my love, could carry us higher
 Than this mid-air in which we tremble,
 Having exercised our arms in swimming,
 Now the suspension you say,
 Is exquisite. I do not know. [...] ⁵³¹

Le mouvement de détachement qui se dégage du rythme des vers dans ce texte à rebours à des images oniriques (nager dans l'air, par exemple). Le « je ne sais pas » est simple mais contribue au même élan de distance, tout en exprimant une certaine humilité. « *Exquisite* » est, par excellence, l'adjectif de l'esthète, et apparaît dans ce poème en atteignant la distance souhaitée.

La recherche de l'exquis — si tant est que « *exquisite* » puisse se traduire ainsi car, comme « unique », les deux adjectifs viennent du français mais ont beaucoup de mal à y retourner quand il s'agit de les traduire dans cette langue — est à contrepied de l'art par rapport à la conformité utilitariste, ce que le poète et critique Randall Jarrell souligne à propos de l'attractivité des utopies esthétiques de Wallace Stevens :

Let me begin with a quotation from Stendhal; « 'What I find completely lacking in all these people,' thought Lucien, 'is the unexpected ...' He was reduced to philosophizing. » In my quotation Lucien stands for Stevens, « these people » for America and Business, « the unexpected » for Culture, the exotic, the past, the Earth-minus-America; «philosophizing» stands for, alas! Philosophizing ... But before Stevens was reduced to it, he drew the unexpected from a hundred springs [...] Our most disastrous lacks – delicacy, awe, order, natural magnificence and piety, «the exquisite errors of time», and the rest; everything that is neither bought, sold, nor imagined on Sunset Boulevard or in Times Square [...] – these things were the necessities of Stevens's spirit. Some of his poems set about supplying these lacks – from other times and places, from the underlying order of things, from the imagination; other poems reason or seem to reason about their loss, about their nature, about their improbable restoration. [...] ⁵³²

⁵³¹ Barbara Guest, «Parachutes, my love, could carry us higher», in *Collected Poems*. Ed. by H. H. Guest. (Wesleyan: Wesleyan University Press, 2008).

⁵³² Randall Jarrell, «Reflections on Wallace Stevens», in *Poetry and the Age* (London : *Faber and Faber*, 1955) p.116.

Cette anthologie d'essais a été écrite en 1955, un an avant la sortie de *Some Trees* de John Ashbery et il n'est pas étonnant qu'aucun des *New York Poets* ne soit mentionné dans le recueil, mais en même temps Randall Jarrell décrit ce que John Ashbery en particulier va apprécier et poursuivre, à sa manière, dans l'œuvre de Wallace Stevens. Quand Randall Jarrell proclame son goût pour ce que Wallace Stevens peut incarner de

[...] delicacy, awe, order, natural magnificence and piety [...],

il souligne un contenu esthétique, et finalement sérieux, partagé par les poètes de cette étude. L'on peut dire que Randall Jarrell cherche au pôle nord ce que Barbara Guest cherche aussi avec son parachute, à savoir la distance (comme recul et comme rafraîchissement de l'esprit). Voici le début de son poème, « 90° North » :

At home, in my flannel gown, like a bear to its floe,
I clambered to bed; up the globe's impossible sides
I sailed all night—till at last, with my black beard,
My furs and my dogs, I stood at the northern pole. [...]⁵³³

La barbe et les animaux font également rempart contre la « normalité » ennuyeuse.

L'esthétique de Wallace Stevens et ses tendances intellectuelles participent à la tonalité et aux images que l'on trouve dans un des poèmes que John Ashbery a écrits pour aider ses étudiants de Brooklyn College à prendre conscience de ce qu'est vraiment le « métier » de poète, « What is Poetry ». Le titre est privé de point d'interrogation pour faire d'une question une affirmation — le détachement est indispensable dans ce cas, car il existe bien un niveau (quand on prend du recul) où chaque question contient une affirmation. Le poème existe pour être questionné également. En réalité, « What is Poetry » de John Ashbery est une réflexion, à la fois amusée et angoissée, sur une question qu'un poète n'arriverait pas tout à fait à poser, et dont les réponses ne peuvent être que provisoires et personnelles (d'où l'avalanche de questions et la multiplication des réponses). Il y a une joie dans le fait de ne pas savoir, dans la génération d'images qui doivent être à chaque fois différentes, qui s'approchent du but sans l'atteindre tout à fait :

⁵³³ Randall Jarrell, «90 North» in *The Complete Poems* (Farrar, Straus and Giroux, 1969).

[...]Beautiful images ? Trying to avoid

Ideas, as in this poem ? But we
Go back to them as to a wife, leaving

The mistress we desire? Now they
Will have to believe it

As we believe it. In school
All the thought got combed out:

What was left was like a field. [...] ⁵³⁴

Les trois premier vers jouent avec des contraires dont les points d'interrogation soulignent l'impossible résolution : « *beautiful* » et « *avoid* » ; « *ideas* » et « *we* » ; « *go back* » et « *leaving* ». Les vacillations dans ce poème rejoignent ce que Randall Jarrell affirmait être une valeur à capturer en poésie : « *delicacy* ». Dans le même ordre de transposition : à « *wife* », à l'épouse légitime, sont associés « *piety* » et « *order* », tandis que « *la maîtresse* » a, une fois de plus, droit à « *delicacy* » et, le registre se fait plus solennel, « *awe* ». L'on peut penser à Susan Sontag qui répartit les écrivains en deux catégories : « *husbands* » comme Albert Camus et James Baldwin, et « *lovers* », statut qu'elle affirme être l'aspiration de tous les auteurs de son époque. Chez John Ashbery cette image exacerbe la séparation entre l'art et la vie, à laquelle il s'attaque. On ne peut que temporairement suspendre notre esprit critique pour entrer dans l'illusion du poème. Pour reprendre une partie d'un titre de Wallace Stevens, le poème s'occupe d'une « *Idea of Order* ».

Il est important que la forme de ce poème s'oppose à l'idée de résolution, et de toute réponse définitive. L'acte de délectation esthétique, qui prend la place d'une résolution, se fixe sur l'image, affirmant une sorte de vide comme possibilité, un champ exploré. Les mots « *culture* » et « *agriculture* » ont la même racine, et la « *cultivation* » une activité sans cesse renouvelée. Ce champ marque l'effort pour s'évader par le travail, si, effectivement, il se

⁵³⁴ John Ashbery, « What is Poetry », in *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1997), p. 47.

réfère au tableau de Peter Breughel l'ancien, *Icare*, tel qu'il est évoqué en 1933 dans le poème de W.H. Auden, « Musée des Beaux Arts » :

[...] leisurely from the disaster ; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure [...]⁵³⁵

La même image du champ fait inmanquablement penser à un champ peint par un paysagiste moderne, surtout à l'époque des tableaux abstraits dits « champs colorés » (*Colorfields*) de peintres comme Barnett Newman, Mark Rothko, Jules Olitski, Kenneth Noland, ou Helen Frankenthaler.

Cet art résiste à la dimension didactique, même si il y a bien affirmation dans le refus d'affirmer définitivement.

Les innovations des ateliers florentins, le romantisme et son pendant chez les décadents en France et en Angleterre, et l'école de Picasso, sont tous des éléments saillants du passé artistique à l'époque de l'après-guerre, à New York. À cette époque, pour ceux qui estiment que les États-Unis s'enlisent dans un matérialisme assez antiartistique, les modèles brillants (« *The Real Thing* », pour reprendre le titre d'une nouvelle de Henry James) des *New York Poets* se trouvent dans la tradition récente de la poésie américaine (chez des poètes de l'avant-garde moderniste américaine ; chez ceux qui étaient très liés à l'Europe).

Quand on se préoccupe de la passation de relais d'une génération à une autre et, nous le voyons, dans ce bouillonnement communautaire c'est un examen tout à fait éclairant, certains rapprochements s'imposent : il existe une affinité évidente entre John Ashbery et Wallace Stevens qui amène John Ashbery à absorber et transformer Wallace Stevens, l'emmenant ailleurs ; Frank O'Hara fait écho aux modes d'écriture de William Carlos Williams quand il célèbre la langue américaine et les sujets de la scène américaine, souvent hors-champ dans la littérature plus traditionaliste ; Barbara Guest questionnant Gertrude Stein, par exemple, dans

⁵³⁵ W.H. Auden, « Musée des Beaux Arts », in *Poems Selected by John Fuller*, (London: Faber & Faber, 2000) p.29.

le poème « Roses », et H.D., à qui elle a consacré une biographie, *Herself Defined*, au début des années 1980 ; Kenneth Koch renouant avec des aspects de E.E. Cummings, surtout l'aspect ludique et les effets de mise en page (que l'on retrouve chez Lawrence Ferlinghetti, ainsi que chez May Swenson, et Charles Bernstein, parmi d'autres) ; et James Schuyler apportant des raffinements à Marianne Moore et Elizabeth Bishop, deux poétesses qu'il admire particulièrement, avec un don de description similaire et un goût pour la simplicité. Le jeu des influences, bien sûr, se complique, notamment, dans le cadre des rapports à la peinture. W.H. Auden était une figure admirée (il a aidé le mouvement en choisissant le premier livre de John Ashbery pour publication dans la série « *Yale Younger Poets* »). La littérature française s'y est intéressée grâce à Wallace Stevens et à la traduction de Stéphane Mallarmé par Daisy Aldan. Le surréalisme de Pierre Reverdy reçoit cette accolade extrême à la fin du poème déjà cité « *A Step Away from Them* » de Frank O'Hara :

[...] My heart is in my
Pocket, it is Poems by Pierre Reverdy.⁵³⁶

Il est intéressant de constater que Frank O'Hara, dans sa traduction de « Chair vive » de Pierre Reverdy, ajoute le mot « chère » (un jeu translinguistique avec le titre, complètement justifié) :

Lève-toi carcasse et marche
Rien de neuf sous le soleil jaune [...]

Devient en anglais, chez Frank O'Hara,

Carcass my dear get up and walk

⁵³⁶« A Step Away From Them » est le troisième poème dans la section sur Frank O'Hara dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2652-53. Cf. le mot « école » en français par Kenneth Koch ci-dessus. « The Day Lady Died » est le cinquième poème dans la même section ; la chanson qu'elle a chuchotée est peut-être « Strange Fruit », son morceau le plus politique.

There's nothing new under the yellow sun [...]⁵³⁷

Cette transposition est appropriée, amusante, et résonne à l'unisson avec la remarque dans « A Step Away from Them ». Il n'est pas étonnant qu'un des poèmes de Pierre Reverdy que John Ashbery a choisi de traduire ait un titre extrêmement banal « Un Tas de Gens » (« A Lot of People ») qui dissimule l'expression d'une sublime angoisse par le biais d'images nietzschéennes, par exemple, dans la version fidèle de cette traduction :

Trembling the minutes shine at the tips of branches
Night's black peacock proudly spreads his tail
The stars turn to watch
The hour driving its flock [...]⁵³⁸

Le jeu entre « *his* » (le paon) et « *its* » (la nuit) introduit une petite dissonance à la manière de Pierre Reverdy.

Au-delà des modernistes et des surréalistes français, John Ashbery s'inspire des textes non-canoniques, voire négligés⁵³⁹, comme il l'explique dans ses Norton Lectures sur John Clare, Thomas Lovell Beddoes, Raymond Roussel, John Wheelwright, Laura Riding, and David Schubert. Lors de l'introduction à la première de ces conférences, John Ashbery énumère les poètes qui ont compté pour lui : d'abord, les célèbres et canoniques (W.H. Auden, Wallace Stevens, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Boris Pasternak, Ossip Mandelstam), puis les

⁵³⁷ Frank O'Hara, « Live Flesh », in Reverdy, Pierre, *Pierre Reverdy Translated from the French by John Ashbery, Dan Bellm, Mary Ann Caws, Lydia Davis, Marilyn Hacker, Richard Howard, Geoffrey O'Brian, Frank O'Hara, Ron Padgett, Mark Polizzotti, Kenneth Rexroth, Richard Sieburth, Patricia Terry, Rosanna Warren*. Ed. par Mary Ann Caws (Paris: Mercure de France, 1999) p.155.

⁵³⁸ John Ashbery, « A Lot of People », in *Ibid*, p.89.

⁵³⁹ Il serait impossible de ne pas mentionner les conférences de John Ashbery sur John Clare, Thomas Lovell Beddoes, Raymond Roussel, John Wheelwright, Laura Riding, and David Schubert, dans le cadre des conférences Charles Eliot Norton à Harvard, 1989-1990, publiées dans Ashbery, John, *Other Traditions* (Cambridge : Harvard University Press, 2001).

moins connus (F.T. Prince, William Empson, Nicholas Moore, Ruth Hershberger, Jean Garrigue, et Samuel Greenberg).

5.3 Poètes de New York : un rapport au Jazz



Ill. 13 : Franz Kline, *Hot Jazz* , 1940, Bleecker Street Tavern, New York.

La poésie n'étant pas une science exacte, il est difficile de démontrer qu'un lien existe entre la poésie moderne et, plus généralement, contemporaine, et le jazz, car ce lien relève de l'intuition. Mais le lecteur des poètes de la New York School serait bien inspiré de garder à l'esprit cette parenté qui unit la poésie à laquelle il s'ouvre et le jazz. Au-delà des références directes, dans leurs poèmes, à l'histoire du jazz et à des musiciens particuliers, quelque chose que l'on pourrait nommer « l'esprit du jazz » est également à l'œuvre dans l'écriture des *New York Poets*. Bien sûr, cette musique était importante à l'époque et dans les endroits fréquentés par les poètes de la première et deuxième génération de la *New York School*, et l'on peut se rappeler que le peintre, ami des poètes, Larry Rivers, était saxophoniste de jazz et un ami de Miles Davis, qu'il avait côtoyé à la *Juliard School*. Clark Coolidge, nous l'avons dit, était batteur de jazz, et il fait explicitement référence au jazz, par exemple dans le titre, « Comes Through in the Call Hold (Improvisations on Cecil Taylor) », un poème écrit en écoutant ce pianiste de jazz avant-gardiste. Cette dimension circonstancielle des liens entre les deux mouvements nous met sur la piste, mais n'est pas la seule à explorer.

En effet, il est évident que les changements de tonalité, de textures, de discours et l'esprit de découverte — particulièrement chez Frank O'Hara, Kenneth Koch, James Schuyler, Barbara Guest, et John Ashbery — ainsi que, par exemple, la verbigération très rythmée de Clark Coolidge, illustrent et répercutent l'influence que le jazz peut exercer sur certains poètes.

Les envolées lyriques des peintres et la peinture en général des grandes figures de la *New York School* ont leurs équivalents dans les avancées du jazz, surtout à New York, où le surréalisme rejoint l'improvisation chez Jackson Pollock, Robert Motherwell, Kenneth Noland, Sam Francis, etc. Mark Rothko fait des œuvres qui sont destinées à être écoutées autant que vues, tant ses toiles sont réverbérantes et expansives ; mais, s'il illustre, de manière spectaculaire, les rapports entre musique et peinture, en ce qui concerne le jazz spécifiquement, en revanche, ce peintre n'est pas un bon exemple car il écoutait presque exclusivement du Gustav Mahler et du Wolfgang Amadeus Mozart dans son atelier. L'expressionnisme du tableau *Hot Jazz* de Franz Kline, peint pour le *Bleecker Street Tavern* à New York avant la phase abstraite, plus connue, de cet artiste, est une traduction picturale d'un dérangement de l'espace dû à l'intensité musicale et à la présence affriolante d'une chanteuse qui figure une sorte de vénus anadyomène dans sa robe bleue moulante, trainant comme une flaque autour de ses pieds. Dans ce tableau, les corps se plient en zigzag, et les bouches (des personnes et des instruments) sont exagérées. Il semble que l'on les voie successivement un par un plutôt que l'on ne les embrasse d'un même regard.

Les intersections entre la poésie des *New York Poets* et le jazz sont multiples et, comme pour les peintres, particuliers à chacun ; il convient ainsi d'examiner quelques instances de ces rencontres entre les deux mouvements. Tout d'abord, l'époque comprise entre 1945 et 1975, durant laquelle l'évolution de la poésie et de la musique se fait, dans une certaine mesure, de manière concomitante : c'est une époque où la qualité éclate et s'éclaire. Les lectures à haute voix à New York (notamment dans le cadre du *Poetry Project* à la *Saint Mark's Church*) ont mené à des interprétations différentes des poèmes à travers l'instrument qu'est la voix humaine, et que l'on peut comparer aux interprétations diverses de mêmes morceaux de jazz. Une lecture de quarante-cinq minutes de John Ashbery au *Poetry Project* à la fin des années 1960 (probablement : la date exacte n'est pas connue) laisse entendre une voix chaleureuse et fortement nasale lisant une série de poèmes qui suggèrent par leurs méandres et leurs

ruptures de ton comme des morceaux de Jazz (« Lament on the Waters », « Wet Casements », « Daffy Duck in Hollywood », « Clepsydra », etc.). À cette occasion, il a prononcé le mot « *schedule* » à l'américaine, avec un « k » ; ailleurs, il le prononce à l'anglaise, avec un « ch ». Il est intéressant de se pencher sur les deux derniers vers du poème « Two Scenes » :

[...]As laughing cadets say, "In the evening
Everything has a schedule, if you can find out what it is."⁵⁴⁰

Ces vers apparaissent comme l'expression d'un rapport chahutant à la partition, typique des musiciens de jazz.

À un certain niveau, les goûts musicaux éclectiques de John Ashbery et ses références explicites à l'opéra (« *Avant de Quitter ces Lieux* », est le titre, inspiré d'une aria de *Faust*, de Charles Gounod, 1859, qu'il donne à un poème qui se réfère à plusieurs opéras français) et à la musique classique en général (par exemple, la référence dans le poème « Title Search » à la symphonie n°5 de Gustav Mahler, utilisée également dans le film *Mort à Venise* de Luchino Visconti), ces références peuvent nous éloigner du jazz comme inspiration prioritaire. D'ailleurs, la référence explicite au jazz dans le poème, « A Wave », semble plutôt marquer un déficit de passion pour cette forme de musique (il dédramatise un vers de Robert Frost par la même occasion) :

[...] For miles before it is done. There would be more concerts
From now on, and the ground on which a man and his wife could
Look at each other and laugh, remembering how love is to them,
Shrank and promoted a surreal intimacy, like jazz music
Moving over the furniture, to say how pleased it was
Or something. [...] ⁵⁴¹

⁵⁴⁰ John Ashbery, «Two Scenes», in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.3; c'est le premier poème du livre.

⁵⁴¹ John Ashbery, « A Wave », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.323; l'on peut entendre un écho du célèbre «miles to go before I sleep» du poème «Stopping by Woods on a Snowy Evening» de Robert Frost, in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 1133.

Effectivement, le véritable aficionado du jazz n'utiliserait jamais l'expression allongée, «*jazz music*», aussi pléonastique que l'expression «*like a rain storm*» du début de son poème «*Worsening Situation*»; puis, le couple, associé au jazz dans ces vers, pour qui on n'accède à la signification de l'amour que par le souvenir, n'est probablement pas un modèle positivement chargé : le mot «*surreal*» qui décrit leur rapport est, ici, l'équivalent de «*désengagé*», dans ce contexte, et l'idiome, «*or something*», marque une sorte d'indifférence ou de laisser-aller. Ce passage fait penser au couple malheureux et en décalage dans le tableau *Room in New York* d'Edward Hopper, où la femme ne peut qu'à grand' peine accéder au piano à cause d'une table qui se trouve dans son chemin, poussée sans doute par le mari pour lire son journal.

Cependant, ce même passage suggère simultanément ce qui est, en partie, valable dans l'esprit du jazz en ce qui concerne l'esthétique de la *New York School* ; à savoir, que quelque chose fait circuler ou déplace les meubles (i.e., les habitudes) dans un des deux sens de l'expression «*moving over*». Le souvenir nous surprend car il est au présent. La référence au jazz est le moment de transformation dans le passage, dont la tonalité se renverse. L'expression, «*or something*», annonce et affirme «*l'indéterminé*», une caractéristique recherchée dans la poésie de John Ashbery, dans le même sens que le mot «*surreal*», par sa présence, peut valoriser l'imaginaire. Comme souvent chez John Ashbery, l'impression est à double tranchant : les aspects problématiques et la capacité à nous surprendre et à changer de perspective vont de pair. Le sens, ainsi, reprend l'image de la vague (titre du poème et du recueil) qui monte sombrement, puis se brise joyeusement en milles possibilités.

Dans le même poème, «*A Wave*», il parle du piccolo et du cor anglais, objets d'orchestre un peu rares qui ne sont guère des instruments de jazz et pourtant ce sont des passages, par leur mouvement improvisé, qui évoquent ce style de performance :

[...] Consists in explaining everything too evenly. Those
Suffering from the blahs are unlikely to notice that the topic
Of today's lecture doesn't exist yet, and in their trauma
Will become one with the vast praying audience as it sways and bends
To the sound of an almost inaudible piccolo. And when [...] ⁵⁴²

⁵⁴² *Ibid*, p.328.

L'utilisation de l'expression, «*the blahs*», au lieu de parler explicitement des «*blues*» (un choix lexical aussi «*un-cool* » que de dire «*jazz music* ») et la mention d'une «*lecture*» (conférence académique) au lieu du «*revivalist prayer meeting* » (un avatar du blues et du jazz) qui est pourtant évoqué, avec une assistance fort animée, révèlent cette réticence à parler directement du jazz et de l'improvisation. Par contre, on peut estimer qu'il est en train de démontrer ce qu'un poète peut faire d'une sorte de généralisation de la technique jazzistique : le sujet reste à trouver («*doesn't exist yet* »), et le son à rechercher n'est qu'à peine audible (un son intérieur, celui du piccolo). La notion du son qui apparaît quand on retire le son, ou le discours, fait penser à John Cage. La plupart du temps, le poète découvre son sujet en écrivant (un principe que Barbara Guest affirme avoir appris des peintres, comme nous l'avons déjà dit).

Le piccolo produit des tons rapides et hauts-perchés, proches des trilles des oiseaux, qui sont des animaux iconiques dans le blason des poètes. Par exemple, dans le poème «*Sunday Morning* » de Wallace Stevens, le personnage féminin qui évite d'aller à l'église, admire les oiseaux qui ont de l'énergie à consacrer surtout aux questions et non pas aux certitudes :

[...]She says, « I am content when wakened birds,
Before they fly, test reality
Of misty fields, by their sweet questionings [...]»⁵⁴³

La question qui sert de réponse, ou qui est aussi valable qu'une réponse, rappelle le jeu de points d'interrogation que John Ashbery a glissé dans son poème «*What is Poetry* », dont nous avons parlé. Le cor anglais qui figure dans un autre passage, après celui du piccolo, dans «*A Wave* » peut être une référence au cousin du cor anglais, le hautbois, qui domine un autre poème de Wallace Stevens : «*Asides on the Oboe* ». Dans ce dernier poème, Wallace Stevens

⁵⁴³ Wallace Stevens, «*Sunday Morning* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 1169.

place l'inspiration au niveau de l'instrument, en utilisant le nom français, à peu près, et dans une tonalité sombre :

[...]If you say it on the Hautboy man is not enough [...]

Cette musique (figurativement, d'en « haut ») qui affirme paradoxalement les limitations de l'homme peut être essentiellement envisagée comme une lamentation, autrement dit, comme un *blues*. Un peu plus loin ce poème recommande une sorte de réceptivité au moment présent :

[...] He is the transparence of the place in which
He is and in his poems we find peace. [...]

Cette ouverture au monde est liée chez Wallace Stevens à une philosophie où l'homme se trouve décentré. Ce dernier doit être transparent et réceptif (ce qui est symbolisé dans un autre texte de Wallace Stevens par un bocal sur une colline dans l'état du Tennessee, pays de la musique « *Bluegrass* » ; dans « *Of Modern Poetry* » il parle de « *twanging a wiry string* »). Dans ce même poème, « *Sunday Morning* », le poète est « l'homme des philosophes », c'est-à-dire, celui qui soulève des questions.

Bien sûr, le texte des années 1950 qui établit un lien clair entre l'esprit fondamental du jazz, qui s'exprime dans la multiplication de ses formes (*New Orleans, Kansas City, Ragtime, Hot Jazz, Free Jazz, Cool, Bebop, Hard Bop, etc.*) est un roman, « *Invisible Man* » de Ralph Ellison. Dès le prologue de ce récit qui constate des échecs essentiels et tragiques de communication dans la société américaine des années 1950, et qui perdurent aujourd'hui, le personnage principal est obsédé par la musique de Louis Armstrong, extrêmement signifiante pour lui, au point de dire :

[...] Louis bends that military instrument into a beam of lyrical sound.
Perhaps I like Louis Armstrong because he's made poetry out of being

invisible. I think it must be because he's unaware he *is* invisible. And my own grasp of invisibility aids me to understand his music. [...] ⁵⁴⁴

Effectivement, pour les *New York Poets*, la marginalité des poètes à leur époque (et pour certains, l'homophobie généralisée) a servi de porte d'entrée vers le jazz de New York, s'il en fallait, dans les lieux, comme le « 5 Spot », où ils pouvaient régulièrement tendre l'oreille et se frotter aux paroles des meilleurs musiciens. Il est significatif que le narrateur de « *Invisible Man* » dise plus loin qu'il est entré à l'intérieur de la musique (grâce à une prise accidentelle de drogues) et y a trouvé des pans enfouis de l'expérience de sa race. C'est un élan poétique vers un passé presque irrémédiablement occulté et récupéré dans et grâce à la musique. Les poètes sont engagés, nous l'avons déjà constaté, dans une entreprise de mémoire, entreprise que l'on retrouve d'un texte à l'autre, explorant, par exemple, le début de l'époque moderne.

Notes de Harlem

Nous avons exploré l'évocation, particulièrement chez John Ashbery, de l'art de la Renaissance, notamment la Renaissance italienne, mais le vocable de « renaissance » peut évoquer aussi une autre tradition artistique parallèle, bien plus récente et certainement plus influente dans la culture américaine, à savoir la *Harlem Renaissance*, phénomène culturel issu du Jazz et comportant des figures littéraires comme Langston Hughes, Countee Cullen, Helene Johnson et Zora Neale Hurston, et des peintres comme Aaron Douglas et Jacob Lawrence, géographiquement proches de la *New York School*. Langston Hughes en particulier enregistre le parler des couches populaires de Harlem, ainsi que les récits de leurs vécus et, bien sûr, la musique. Le poème, « Into Dusk-Charged Air » de John Ashbery, qui incorpore cent-trente-huit noms de fleuves et rivières, peut se lire comme une réponse au célèbre « The Negro Speaks of Rivers » de Langston Hughes. Ce poème, « Into Dusk-Charged Air », teste le

⁵⁴⁴ Ralph Ellison, *Invisible Man*, in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1887.

pléthorique comme réponse possible au profond. L'on peut penser à la chanson, « Old Man River », interprétée par la voix riche et profonde de Paul Robeson.

Originaire de Harlem – Langston Hughes possède une capacité à faire vivre la musique dans sa poésie qui est remarquablement volontaire, surtout dans des poèmes comme « *Weary Blues* », qui utilisent consciemment le jazz comme cadre :

[...]Droning a drowsy syncopated tune,
Rocking back and forth to a mellow croon, [...]⁵⁴⁵

Bien que ce ne soit pas un rapprochement entendu fréquemment, le jazz a marqué l'innovation poétique. La musique africaine-américaine de New York imprègne la poésie de Langston Hughes de manière explicite. Les efforts pour produire une poésie marquée par la musique (le classique, le moderne, le folk, et le jazz) sont assez constants chez John Ashbery et d'autres poètes de son cercle.

Du point de vue relationnel, il faut souligner l'importance des africains-américains qui descendent depuis Harlem jusqu'au centre — *downtown* — et du milieu de Frank O'Hara : ce qui se passe dans sa vie se retrouve, en général, dans sa poésie. Il a écrit des textes éminemment marquants sur le jazz, en particulier « Steps », « Personal Poem », « The Trout Quintet », et « The Day Lady Died ».

Frank O'Hara apprécie les poètes de la « négritude » comme Aimé Césaire, à qui l'on doit ce terme, dont toute l'expérience de l'esclavage (source importante des accents tragiques que l'on entend dans le jazz) marque la poésie. Les vers conquérants du poète martiniquais ont une logique proche du jazz comme dans le poème « Barbare » :

[...] Barbare
l'article unique
barbare le tapaya
barbare l'amphisbène blanche
barbare moi le serpent cracheur

⁵⁴⁵ Langston Hughes, « *Weary Blues* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1733 (lignes 1-2).

qui de mes putréfiantes chairs me réveille
soudain gekko volant
soudain gekko frangé
et me colle si bien aux lieux même de la force
qu'il vous faudra pour m'oublier
jeter aux chiens la chair velue de vos poitrines [...] ⁵⁴⁶

L'on perçoit dans cet effort pour confronter une culture dominante, effort où se mêlent séduction et violence, une tonalité et un désir d'exotisme dangereux (ainsi qu'une conscience aiguë de l'imaginaire occidental). Cela vaut aussi pour le poème « Hatred » de Frank O'Hara, qui commence ainsi :

I have a terrible age and I part
my name at the seams of the beast
in a country of robbers who prepare meals
for a velvet church green with stammerers
and with cuckoos, with cormorants and cranes. [...] ⁵⁴⁷

Ces haines, celle d'Aimé Césaire et celle de Frank O'Hara, sont justifiées, et passionnantes dans leur expression, car l'agresseur et la victime se confondent.

Frank O'Hara mentionne un verre pris avec son éditeur, LeRoi Jones. Ce poète sera connu plus tard sous le nom, qui affirme l'africain-américain militant en lui, d'Amiri Baraka, justement au moment où il s'éloigne des écrivains blancs pour continuer la tradition de la poésie du jazz initiée par Langston Hughes. Dans son poème sur Lester Young, « Pres Spoke in a Language », Amiri Baraka se pare du parler vernaculaire des musiciens de Jazz :

[...] line. « No Eyes, » pres wd say, meaning
I didn't c'dn't dig it, and what it was was
Lame. [...] ⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Aimé Césaire, « Barbare », in *Cadastre suivi de Moi, Laminare* (Paris: Editions du Seuil, 1961) pp.56-57.

⁵⁴⁷ Frank O'Hara, «Hatred», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 49.

⁵⁴⁸ Amiri Baraka, «Pres Spoke in a Language», in Young, Kevin, Editeur, *Jazz Poems*. (New York: Alfred A. Knopf, 2006) p.109.

Il est intéressant que le poème affirme la nécessité de recourir à treize mots pour expliquer ce que Lester Young exprime en deux, l'expression « *no eyes* » (expression qui peut rappeler le prologue d' *Invisible Man* qui parle du manque de perspicacité qui résulte des préjugés). Ted Berrigan, dans son poème « *String of Pearls* », fait exprès de confondre le clarinettiste blanc, Benny Goodman, et le même saxophoniste africain-américain, Lester Young :

Lester Young! why are you playing that clarinet
you know you are a Horn in my head? The middle page is
missing god damn it now how will I ever understand
Nature
And New Painting? Doo doot doo [...] ⁵⁴⁹

L'esthétique de la surface déstructurée (une page manque, on saute de la musique à la peinture, de l'art à la nature, entre les différents interprètes d'un même morceau, du discursif et du sonore, le monde fantasmé intérieur et la réalité historique, etc.), cette esthétique permet de reconnaître ce que le jazz a fait pour la poésie. Le titre du morceau, le « collier de perles », le titre d'un morceau de Glen Miller (et non pas de Benny Goodman), est une image riche dans le cadre de cette poésie qui célèbre l'anarchique et cherche un nouvel ordre : il signifie les liens d'influences et d'amitié, ainsi que l'ordre et l'irrégularité imprévisible de la nature. Les perles sont des trouvailles, comme les mots justes des poètes. Ce sont aussi les dents d'un grand sourire, comme celui de Louis Armstrong.

Frank O'Hara a publié des poèmes dans la revue *Yugen* de LeRoi Jones et fait référence à lui de temps en temps dans ses poèmes (non pas comme affirmation de solidarité avec la cause des noirs américains, ce qui va de soi, mais parce qu'il faisait partie de son univers immédiat). C'est une scène conviviale avec LeRoi Jones qui apparaît dans le manifeste comique de Frank O'Hara, « *Personism (A Manifesto)* ». Puis, dans « *Personal Poem* », la solidarité est telle (dans l'esprit du narrateur du poème) qu'ils se retrouvent à avoir les mêmes

⁵⁴⁹ Ted Berrigan, « *String of Pearls* », in Young, Kevin, Editeur, *Jazz Poems*. (New York: Alfred A. Knopf, 2006) p.107.

goûts et partagent même le phantasme d'être un ouvrier du bâtiment avec un casque de chantier en argent :

[...] We go eat some fish and some ale it's
Cool but crowded we don't like Lionel Trilling
We decide, we like Donald Allen we don't like
Henry James so much we like Herman Melville
We don't want to be in the poet's walk in
San Francisco even we just want to be rich
And walk on girders in our silver hats [...] ⁵⁵⁰

Donald Allen et Herman Melville sont bien plus inclusifs que les deux autres, et l'inclusion est un thème dans ce passage, ainsi que le renoncement à une certaine vanité californienne dont les *Beats* faisaient montre. En n'utilisant aucune ponctuation entre « *much* » et « *we* », le poème gagne en fluidité et invente une structure nouvelle : « *we don't like ... so much we like ...* » pour dire « on n'aime pas X autant à cause de notre passion pour Y ». Il traduit efficacement le plaisir de la découverte dans l'élan de ce dialogue.

Les premières conversations que John Ashbery et Frank O'Hara ont à Harvard tournent autour de la musique et de la littérature. Frank O'Hara, inscrit dans un cursus de spécialisation musicale trouve les professeurs de musique à Harvard beaucoup trop conservateurs et fermés et l'appréciation du jazz est, sans doute, pour Frank O'Hara l'indice d'une écoute ouverte et perspicace.

Dans son poème-hommage célèbre, « *The Day Lady Died* » (« *while she whispered a song along the keyboard* », ligne 28), Frank O'Hara écrit en tant que connaisseur et témoin sur Billy Holiday. Pour le New York moderniste, à savoir pour le New York des artistes, dans ce poème, les éminences du jazz génèrent une certaine sorte d'expérience collective :

[...] and I am sweating a lot by now and thinking of
Leaning on the john door in the 5 SPOT
While she whispered a song along the keyboard

⁵⁵⁰ Frank O'Hara, « *Personal Poem* », in Young, Kevin, Editeur, *Jazz Poems*. (New York: Alfred A. Knopf, 2006) p.112.

To Mal Waldron and everyone and I stopped breathing»⁵⁵¹

Le lecteur trouve, dans cette dernière strophe, un jeu d'une grande justesse entre le « je » (deux fois), le « elle », et le « nous tous » : soulignant la possibilité d'échapper à sa condition individuelle dans la musique, et la possibilité de communier autour de la musique par le partage de cette échappée (fortement dans l'immédiat avec l'expression, « *thinking of leaning* »). La présence de l'existence biologique banale avec « *john door* » (porte des WC, évoquant aussi le « *john* », le gigolo) crée un contrepoids parfait.

David Lehman a remarqué, avec justesse, que le poème lui-même —qui ne comporte pas de point final — arrête sa respiration sur les mots « *stop breathing* ».⁵⁵² Le ton est parfait, étant donné que nous venons d'entendre Billy Holiday (son surnom était « *Lady Day* ») en train de murmurer, de dire ce qu'elle a à dire « dans un souffle » : « *whispering* » (c'était un moment où elle subissait une interdiction de chanter, mais, dans un autre sens de « *whispering* », sa voix pouvait être de velours). Nous trouvons le nom de celui qui accompagne la grande chanteuse de la *Harlem Renaissance*, Mal Waldron, mais elle-même n'est pas nommée explicitement et échappe ainsi aux mailles de ce poème qui attrape beaucoup de quotidien.

À sa manière, Frank O'Hara s'évade de nos attentes en substituant aux mots « *swaying* » et « *swinging* » du poème que nous avons cité de Langston Hughes, son mot, plus intensément biologique : « *sweating* ». Ce poème peut nous signifier de ne pas oublier que, dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, le seul moment où le *spleen* qui domine le livre se dissipe, pour Antoine Roquentin, le personnage principal, est celui où il entend une chanteuse du Jazz. Enfin, il faut ajouter que l'inspiration a souvent été figurée, classiquement, comme un souffle : c'est la capacité de la musique de produire une forme en soufflant.

⁵⁵¹ Frank O'Hara, «The Day Lady Died» in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2648-52 (lignes 16-17).

⁵⁵² David Lehman, *Our Life in Poetry: Frank O'Hara Poetry reading and discussion with Michael Braziller, Mark Doty, and David Lehman*. The Philoctete Center for the Study of the Imagination, November 11, 2010, sur YouTube.

Une autre remarque de Frank O'Hara, explicitement proche du jazz, de l'énergie du jazz, du courage du jazz et, ce qui ne gâche rien, de l'humour du jazz, apparaît dans le poème « In Memory of My Feelings » (1956) :

I'm too blue.
An elephant takes up his trumpet,⁵⁵³

Quand un éléphant barrit (« *to trumpet* » en anglais) il ne fait pas forcément du jazz, sauf que le jazz (comme par ailleurs les compositions de John Cage) intègre des sons intempestifs plus facilement que d'autres genres de musique. Des orchestres classiques ont également des trompettes (mais rarement en vedette). L'on peut mentionner dans ce contexte, une phrase de John Ashbery, dans « Lament Upon the Waters », poème où le rythme est syncopé comme un morceau de jazz classique :

[...] The sackbuts
embellish it, and we are never any closer to a collision

of the waters, [...] ⁵⁵⁴

De plus, le mot un peu rare, cet instrument que l'on ne trouve plus guère que dans les musées, le « *sackbut* », renvoie à un trombone de style plus ancien qui aurait sa place dans une « *Lament* » dans un style jazzistique. Le mot « collisions » traduit les rapports quasi-confliktuels entre les instruments qui improvisent ensemble.

Évoquant une autre ambiance jazz on trouve le poème de James Schuyler, « Mood Indigo (for David Trinidad) », qui fait référence à un géant du jazz à Harlem, à savoir Duke

⁵⁵³ Frank O'Hara, « In Memory of My Feelings », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2648-52 (lignes 27-30).

⁵⁵⁴ John Ashbery, « Lament Upon the Waters », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2678-9 (lignes 28-30).

Ellington, ainsi qu'à un poète californien, David Trinidad, attaché à la langue de la rue, comme l'étaient avant lui, dans une génération précédente, William Carlos Williams et Langston Hughes, et comme Frank O'Hara dans cette lignée. Ce texte s'achève ainsi :

Farewell Mood Indigo
We will meet again
In Harlem.⁵⁵⁵

L'association des mots, « *farewell* », « *Harlem* », et « *again* » est admirable musicalement, mais peut évoquer aussi l'idée de la reprise dans le jazz (le va et vient), la richesse des improvisations, et même évoquer l'expression (un peu exagérée) de la « *Harlem Renaissance* » pour désigner cette culture qui s'est constituée autour du jazz, de la peinture, du commentaire et de la littérature. L'on peut se souvenir aussi que le peintre, Jackson Pollock, à qui Frank O'Hara a consacré une monographie, écoutait du Jazz (le free jazz de John Coltrane notamment, et de Coleman Hawkins) en exécutant ses *drip paintings*, tandis que Mark Rothko écoutait du classique, (mais des compositeurs classiques experts dans le déploiement des variantes), comme nous l'avons indiqué, en peignant ses abstractions minimalistes de champs colorés à grande échelle. Le mot « *embellish* » chez John Ashbery, et « *Farewell* » chez James Schuyler rappellent l'élaboration classique imprimée dans l'ADN du jazz, une forme hybride à la base. C'est ce qu'Angela Ball exprime en 2000 dans son poème « Jazz », où, après avoir adressé une sorte de louange de la simplicité répétitive à l'œuvre dans le « Blues », affirme :

[...] On second thought, I'd rather find
The fanciest music I can, and hear all of it. [...]⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ James Schuyler, « Mood Indigo (for David Trinidad) », in *Collected Poems* (New York : Noonday Press, Farrar, Strauss and Giroux, 1993), p.385. Bien entendu, l'on pense plus immédiatement à Jack Kerouac ou Clark Coolidge comme interprètes du jazz en littérature, mais la vie de la rue chez O'Hara le fait indéniablement appartenir à ce groupe.

⁵⁵⁶ Angela Ball, « Jazz », in Young, Kevin, Editeur, *Jazz Poems*. (New York: Alfred A. Knopf, 2006) p.179.

Des élans à caractère gratuits sont importants dans l'esprit du jazz et se retrouvent dans des poèmes de John Ashbery écrits dans les années 1970, les plus proche de morceaux de jazz comme « Wet Casements » où il s'imagine construire un pont inutile comme celui d'Avignon :

[...] I shall use my anger to build a bridge like that
Of Avignon, on which people may dance for the feeling
Of dancing on a bridge. [...] ⁵⁵⁷

L'utilisation d'une chansonnette, comme « Sur le Pont d'Avignon » correspond à l'utilisation de « *Mother Goose* » dans le Bebop (« *Little Jack Horner* »), la musique de Broadway (« *My Favorite Things* ») ou dans des banalités comme le morceau « *Salt Peanuts* » de Dizzy Gillespie.

De génération en génération

Dans la deuxième génération de la *New York School*, le Jazz est naturellement présent et, chez Jim Brodey, il l'est explicitement et de manière omniprésente chez Clark Coolidge, par exemple. Deux niveaux de la présence de cette musique apparaissent dans un passage d'un poème important, un hommage à Ted Berrigan : « At Night the States », d'Alice Notley. D'abord, c'est à cette question d'accompagnement, ou de fond sonore, que l'on peut s'attacher. Dans le passage suivant d'« At Night the States », poème structuré comme un morceau de jazz, avec des développements diversifiés, et des élaborations sur un thème de départ (en l'occurrence, l'anaphore « *at night the states* » qui commence toutes les strophes) :

[...] At night the states

⁵⁵⁷ John Ashbery, « Wet Casements », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.225.

accompany me while I sit here
Or drums
there are always drums what for
so I [...] ⁵⁵⁸,

L'on entend une sorte d'appel-et-réponse (dans le « *what for* » — « *so I* ») typique du jazz, du gospel des églises aux *bebops* le plus sophistiqués. Le choix du tambour comme instrument peut suggérer que le sens est dans le rythme, ou qu'il existe une nécessité de contrarier le rythme dominant. Puis, les « états de la nuit » (dans ce jeu de mots avec les états des États Unis, dont le nom de quelques-uns figurent dans le poème) peut évoquer les quasi-états de transe dans des lieux de jazz, une ambiance un peu « *Beat* » — un des sens de ce mot est de proposer une contre-rythmique à la vie diurne, ou routinière. Il est intéressant de noter qu'Alice Notley a écrit, neuf ans après la mort de ce grand amateur de jazz, Jack Kerouac, un autre poème-hommage à une figure contre-culturelle, « *Jack Would Speak Through the Imperfect Medium of Alice* », avec un clin d'œil en direction du fameux rouleau sur lequel il avait écrit une version de son roman culte, *On the Road* :

[...] My last to first wound round in finally fiberglass crystalline skein [...] ⁵⁵⁹

Bien entendu, une des particularités des musiciens de jazz est de travailler la nuit et de dormir le jour.

Il est intéressant de constater que les états américains mentionnés dans « *At Night the States* » se situent à la limite du territoire des États Unis et appartiennent à différents fuseaux horaires : la Floride, le Maine, la Californie, l'État de Washington (un état et une ville), le Montana (dont le nom évoque les montagnes) et l'Illinois (séparé du Canada par le lac Michigan), état où elle a vécu avec Ted Berrigan. Le tableau, *Map*, 1961, de Jasper Johns, accueillait les visiteurs au musée d'art moderne de New York pendant de nombreuses années,

⁵⁵⁸ Alice Notley, « *At Night the States* », in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006), pp.153-162.

⁵⁵⁹ Alice Notley, « *Jack Would Speak Through the Imperfect Medium of Alice* », in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006), pp.71 - 72.

symbolisant le renouvellement du regard sur les objets que l'on croit connaître. C'est un tableau qui peut nous faire penser au jazz et, comme « At Night the States » d'Alice Notley, fait basculer le regard entre l'idée de géographie et l'expérience des lieux, entre la carte et le territoire.⁵⁶⁰

Un autre exemple assez parlant de l'esprit du jazz comme métaphore de la poésie de la *New York School* est le « Signature Song » (2001) de Bill Berkson puisque le monde entier est vu dans ce poème à travers le prisme du jazz, et les discours informels et obsessionnels des aficionados. Le poème s'annonce pourtant sous une tonalité documentaire, comme la première strophe le montre :

Bunny Berigan first recorded «I Can't Get Started»
with a small group that included Joe Bushkin, Cozy Cole
and Artie Shaw in 1936.
Earlier that same year, the song,
written by Ira Gershwin and Vernon Duke,
and rendered as a duet patter number by Bob Hope and Eve
Arden, made its debut on Broadway in *The Ziegfeld Follies*.
By 1937, when Berigan re-recorded it in a big-band setting,
«I Can't» had become his signature song,
even though, within a few months, Billie Holiday would record
her astonishing version backed
by Lester Young and the rest of the Basie Orchestra.[...] ⁵⁶¹

D'abord, dans ce poème l'histoire littéraire et l'histoire musicale s'entrecroisent. Le sujet du texte est un standard de jazz, «*I Can't Get Started*», par Ira Gershwin et Vernon Duke ; le poème de Bill Berkson propose pratiquement la biographie de cette chanson qui est, par ailleurs, d'une sensualité quasiment irrésistible. Nous pouvons poursuivre l'extrapolation du poème en substituant le « *small group* » autour de Bunny Berigan, au cercle réduit des *New York Poets* à leurs débuts. Il fait ensuite référence aux « *big-band setting* », à « *Broadway* », et au cinéma :

⁵⁶⁰ Jasper Johns (Américain, b. 1930) *Map*, 1961, huile sur toile, 198,2 x 314,7 cm., Collection permanente du Museum of Modern Art, New York. Don de M. et Mme. Robert C. Scull. Cf. le traitement de ce tableau dans Philip Yenawine, *How To Look At Modern Art* (New York: Harry N. Abrams Inc., 1991), pp.116-122.

⁵⁶¹ Bill Berkson, « Signature Song », in *Fugue State* (Michigan: Zoland Books, 2001) p.28; cf. «I Can't Get Started» Poem Talk #61 où Marci Nelligan, David Kaufmann et Thomas Devaney se joignent à Al Filreis pour parler du texte (sur le site web PennSound).

nous assistons à l'élargissement du phénomène. La chanson devient une sorte de classique populaire et le cercle — les différents cercles — d'interprètes s'agrandit.

En suivant l'ordre du texte, la chronique de la chanson doit se fendre d'une métalepse, et l'on aperçoit l'arrière-plan littéraire. Le lecteur remonte ainsi jusqu'aux auteurs-compositeurs, Ira Gershwin et Vernon Duke, qui étaient présents à Paris pendant les années folles. L'on pourrait dire que le poème offre une représentation de l'école de Paris, ou de la génération perdue. L'origine de la chanson remonte à ce moment faste de la créativité. Il est possible de voir dans ce rapport entre la poésie et la musique un exemple de plus de proposition selon laquelle les modes de création des poètes, par exemple ceux de la *New York School*, leurs innovations, trouvent leurs origines dans le cubisme de Gertrude Stein et l'imagisme d'Ezra Pound (T.S. Eliot, William Carlos Williams et Hart Crane sont aussi passés par Paris).

D'autres interprètes mentionnés par la suite, Bob Hope, Eve Arden et Billy Holiday, sont forts différents de ce qui peut rappeler les poètes de la deuxième génération (Bill Berkson, lui-même, Alice Notley, Ted Berrigan, etc.) — John Coltrane et Art Tatum ont produit de superbes versions de la chanson, « *I Can't Get Started* », également (mais ne figurent pas dans le texte de Bill Berkson). Bob Hope était plus connu pour son humour que pour ses chansons, ce qui permet à Bill Berkson d'introduire subtilement une touche de comique.

Cette stratégie qui consiste à parler de quelque chose de légèrement décalé par rapport au sujet que l'on souhaite vraiment évoquer (comme lorsque Barbara Guest écrit un poème sur les surfeurs pour parler de la guerre) est fascinante, et responsabilise considérablement le lecteur. Bill Berkson nous force à nous dire : « mais ceci ne peut pas être un poème », puis, « ce n'est pas *le* poème ». Le poème n'est pas à la surface ; le vrai poème est ailleurs.

Tous ces interprètes d'une même chanson peuvent également rappeler au lecteur le principe d'interprétation dans la poésie, interprétation qui doit être multiple, et qui peut parfaitement dépasser les intentions de l'écrivain. Les noms propres qui fleurissent dans le poème évoquent également la communauté poétique : *Zigfield* et Billy Holiday font penser à « *The Day Lady Died* » de Frank O'Hara, et « *Bunny* » de Bunny Berrigan peut faire penser à Bunny Lang qui figure dans des poèmes de Frank O'Hara (une poétesse, éditrice, et amie de Frank O'Hara, morte jeune), notamment « *The 'Unfinished'* », avec son sous-titre, « *In memory of Bunny Lang* », et qui, comme souvent chez Frank O'Hara, contient de nombreux noms propres, beaux ou évocateurs, comme « *the Manzanaras River* » (référence au poème de John Ashbery, « *Into the Dusk-Charged Air* ») ou « *Lenny Bernstein* » (qui fréquentait des soirées

downtown de temps en temps), et le vers où il dit que la lecture d'un poème de John Ashbery le transporte à Paris, au café de Flore :

[...] and I sit with Ashbery
in the Flore because of his poem about himself in a flower-bed [...]⁵⁶²

On retrouve une référence au poème « A Picture of Little JA and a Prospect of Flowers », dont nous avons parlé. Le nom du café, « Flore », peut évoquer une poésie plus féminine, tandis que les « Deux Magots » a plutôt une vibration masculine. Il s'agit, et cela est fort original, d'un poète qui offre son interprétation d'un vers écrit par autre poète, et il offre cette interprétation doublement personnelle dans un poème, pas dans un essai critique. Il fait résonner le texte et statue sur ce qui détermine la qualité de ce dernier, à savoir une expression imaginative et, ici, intensément visuelle. Remarquons la légèreté du prétexte qui envoie Frank O'Hara vers Paris. Il est intéressant de noter que, dans le texte de Frank O'Hara, Gregory Corso se trouve aux Deux Magots (métaphoriquement) tandis que John Ashbery et Frank O'Hara se trouvent, eux, au café de Flore (également métaphoriquement) — intéressant vu les tensions parfois, mais qu'il ne faut pas exagérer, entre les *Beats* (groupe auquel Corso appartient) et les *New York School Poets*. À noter également que le sous-titre un peu à double tranchant du poème « Fantasy » de Frank O'Hara est « (to the health of Allen Ginsberg) ».

Dans le festival de noms qui bat son plein dans le poème de Bill Berkson, (une expression du « *name dropping* » de son ami, Frank O'Hara), qui nous transporte vers cette autre époque du jazz, le nom Bunny Berigan fait inévitablement penser à Ted Berrigan, connu pour l'influence de Frank O'Hara et pour ses listes. Bunny Berrigan est peu connu aujourd'hui, mais le nom Ber-r-igan résonne dans la poésie d'autant plus grâce aux deux fils de Ted Berrigan et Alice Notley, Edmund Berrigan et Anselm Berrigan, le premier étant poète et chanteur, et le deuxième le poète responsable du *Poetry Project de Saint Mark's*.

Ted Berrigan parle de la création d'un poème en dressant des listes (parfois de noms propres mais pas toujours) dans un poème marqué d'un certain romantisme, intitulé « *Words for Love* », où il dévoile une dimension importante de sa poétique. Dans le passage qui suit, il

⁵⁶² Frank O'Hara «The Unfinished» in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp.142-4 (ligne 42).

établit une distinction entre les listes faites le jour et celles faites de nuit (le « *list poem* » évoque Jacques Prévert, Kenneth Koch, Bernadette Mayer, Jim Brodey, et bien sûr Frank O'Hara — parfois sous la forme d'un « *I do this, I do that poem* »):

By day I sleep, an obscurantist, lost
in dreams of lists, compiled by my self
for reassurance. Jackson Pollock René
Rilke Benedict Arnold I watch
my psyche, smile, dream wet dreams, and sigh.

At night, awake, high on poems, or pills
or simple awe that loveliness exists, my lists
flow differently. Of words bright red
and black, and blue. Bosky. Oubliette. Dis-
severed. And O, alas⁵⁶³

La liste des trois figures de rêve et de cauchemar (Jackson Pollock, René Rilke, et Benedict Arnold) est fascinante : on pense à la célébrité, à la trahison, à la mort, aux controverses, aux militaires, et aux hasards... La célébration de la nuit comme moment poétique nous ramène aux vies des musiciens de jazz. Avec des « o » sonores qui se répètent, on peut penser aux voyelles du poème d'Arthur Rimbaud, où le « o » est une voyelle et une apostrophe, associée au clairon. Philippe Sollers pense sans doute à ce poème quand il écrit en 1991, après la mort du trompettiste Miles Davis :

[...] Il est toujours ailleurs, distant, plus loin que ce qu'on attend, et c'est cela qu'il veut dire : l'au-delà de la pression, l'appel au-dessus de la ligne d'horizon, simple ponctuation décalé, parfois, au milieu de l'immersion ou de la décomposition globale. Pour cela, il faut la trompette, instrument du réveil et de la résurrection.[...] ⁵⁶⁴

C'est un même élan vers la distance que l'on trouve chez Ted Berrigan dans « *Words for Love* » et dans l'imaginaire de Philippe Sollers à propos de Miles Davis.

⁵⁶³ Ted Berrigan, « Words for Love », in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkeley: University of California Press, 2007).

⁵⁶⁴ Philippe Sollers, « Différence de Miles Davis », in *La Guerre de Goût* (Paris : Gallimard Folio, 1994).

Par ailleurs, le fait que Ted Berrigan parle souvent de ses amours dans ses poèmes (« *I write for my lady of the lake...* », qui est également un moment néo-gothique ou troubadour dans le même poème, « *Words for Love* ») nous mène naturellement, dans cette discussion, à la deuxième strophe du poème de Bill Berkson, où comme dans le film *Radio Days* de Woody Allen, on entrevoit la vie réelle, parfois sordide, des vedettes qui se cachent et s'exhibe derrière le micro :

Lovers for a time, Lee Wiley and Berigan began appearing
together on Wiley's fifteen-minute CBS radio spot,
Saturday Night Swing Club, in 1936.
Berigan died from alcoholism-related causes on June 2, 1942.
Although «*I Can't Get Started*» is perfectly suited to Wiley's
deep phrasing and succinct vibrato, she recorded the ballad only
once, informally, in 1945, during a Town Hall performance date.
The Spanish Civil War started in 1936 and ended in 1939
with Generalissimo Francisco Franco's forces entering Madrid.

La juxtaposition entre la petite histoire (la liaison entre Berigan et Wiley, - dont le nom est parfait pour une femme fatale, comme fait pour des tabloïds, et peut-être la rime « Wiley » - « Notley » intéresse-t-elle Bill Berkson) et la grande histoire (la guerre d'Espagne, illustrée et racontée par des artistes comme Pablo Picasso, Ernest Hemingway, John Dos Passos, George Orwell, André Malraux, etc.). La mort liée aux abus de psychotropes, alcool ou autres, peut aussi nous amener à établir une connexion entre Bunny Berigan et Ted Berrigan (cf. Maureen Owen qui a, sur ce point, fait un lien entre les fins tragiques d'Elvis Presley et de Ted Berrigan dans son introduction à la lecture de son poème titré, avec son sens habituel de l'absurde, « *I thought she said 'There's a bullet hole in my skull the size of Detroit'* »⁵⁶⁵). Il est intéressant que la dernière strophe du poème « *Signature Song* » montre comment l'histoire rend les paroles que Ira Gershwin a écrit en 1936 impossibles, car en tant que juif, Ira Gershwin (Vernon Duke aussi) ne pouvait pas célébrer la victoire des fascistes en Espagne, ou imaginer l'avoir empêchée.

⁵⁶⁵ Cette introduction a été prononcée lors de la lecture d'un de ses poème au Ear Inn, New York, avec Charles Bernstein, en 1984 : «this poem is for and about Elvis Presley (rire) and Ted Berrigan. »

«I've settled revolutions in Spain» goes Gershwin's lyric, just as odd.

Ira Gershwin n'aurait pas pu écrire ces paroles, tout au moins pas avec le même élan, après le bombardement de Guernica par la Luftwaffe, qui fut le sujet du tableau politique par excellence *Guernica* de Pablo Picasso, où la scène se passe à la fois dans la ville martyre, à la une des journaux, et dans une sorte de théâtre de poche à Saint Germain des Près. « *Signature Song* » est un texte et présente une image cohérente, presque conventionnelle, puis qui éclate en mille morceaux. A la fin, on a l'impression que tout dysfonctionne, et l'on ne peut pas le commenter le texte sans se perdre dans de grandes et nombreuses digressions.

Nous devons un autre poème suggestif d'une étrangeté similaire quand la grande histoire et la petite histoire se trouvent entremêlées à l'écrivain du groupe Oulipo, Harry Mathews (ami de John Ashbery — avec qui il a collaboré dans le cadre de revues — et époux, l'espace d'un temps, de la plasticienne Niki de Saint Phalle). Il s'agit du poème «Histoire», dont le poète et romancier écrit :

« Written in 1982, 'Histoire' no doubt harks back to the enthusiastic and edgy days of the late 1960s and early 70s when, more obviously than usual, sex and politics bubbled in a single pot.»⁵⁶⁶

Le poème de Mathews, qui prend la forme d'une sestina (forme que John Ashbery est connu pour utiliser), raconte une scène de drague qui commence dans une manifestation politique, où la scène est constamment interrompue par des mots évoquant la turbulence politique du vingtième siècle (*fascism, marxism, militarism, maoism, etc.*). Par exemple le première vers :

Tina and Seth met in the midst of an overcrowded militarism.⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ Harry Mathews, «Histoire», Harold Bloom, éditeur. *The Best of the Best American Poetry 1988-1997* (New York: Scribner Poetry, 1998) p.330.

⁵⁶⁷ *Ibid*, p.179.

Le mot « *militarism* » dérange le récit, un peu comme le latinisme « *et cetera* » fait irruption et censure dans « *My sweet old etcetera* » d'E.E. Cummings, poème structuré comme une missive envoyée depuis les tranchées pendant la première guerre mondiale. L'utilisation du documentaire « pur » par Bill Berkson est un peu l'équivalent d'une sorte de référence ludique à la censure par E.E. Cummings et par Harry Mathews, dans les textes que nous avons cités.

La surface du poème, «*Signature Song*», est tellement intrigante à tous ces niveaux que nous avons énumérés (les listes de noms propres, l'utilisation du ton documentaire, l'évocation d'une dynamique de lecteurs et d'interprètes, la juxtaposition de la célébrité et de l'oubli, les amitiés et les séparations, l'histoire politique et les histoires individuelles), elle est tellement sidérante, que nous pourrions oublier de parler de l'objet du texte annoncé par le titre : une chanson, qui s'intitule « *I can't get started* », le thème du déraillement des intentions, qui nous mène au cœur de l'esthétique de la *New York School* (et du jazz) où les intentions sont faites pour être déraillées, c'est même une nécessité pour trouver quelque chose d'autre, parfois du fond de l'inconnu. C'est un des sens de la déclaration de Picasso :

I do not seek, I find ⁵⁶⁸.

C'est une affirmation de la confiance de l'artiste dans ses propres capacités à trouver le bon mot, ou la bonne note, pour sa composition. La phase « *just as odd.* » qui termine « *Signature Song* » est une note tragi-comique qui renvoie le poème à lui-même comme une création de l'instant.

Homages

Il est intéressant de remarquer que les poèmes « *The History of Jazz* » de Kenneth Koch et « *Passages / for John Coltrane* » de Barbara Guest, au-delà du jazz, contiennent des références à la peinture. Le poème de Kenneth Koch invente une saxophoniste qui voyage

⁵⁶⁸Pablo Picasso in *Picasso in His Words*, éd. Hiro Clark (San Francisco: Collins, 1993):p.32.

vers des lieux déterminants dans l'histoire du jazz et des diverses variétés de blues (*St . Louis, Beale Street, Memphis, etc.*). Cette nécessité, pour permettre l'invention nouvelle, de remonter vers les sources renforce cette idée selon laquelle le jazz récupère une énergie qui proviendrait des histoires occultées. Puis, dans une deuxième partie plus courte du poème, le poète imagine une visualisation de l'histoire qu'il raconte dans les termes suivants :

[...] He stared at his television set; the technicolor jazz program was coming on.
The program that day was devoted to pictures of Madeleine Reierbacher
Playing her saxophone in the golden age of jazz.
Dick looked at his blackboard. It was a mass of green and orange lines.
Here and there a red chalk line interlaced with the others.
He stared attentively at the program. [...]

Comme pour le « Signature Song » de Bill Berkson, « l'histoire du jazz » pour Kenneth Koch est un moment du jazz (dans son cas, purement imaginé), visible à travers un âge d'or, observé comme par une mouche posée sur un mur. Nous sommes en présence de deux moments, en réalité (dans ce poème en deux parties) : le moment de l'invention, et le moment de la diffusion télévisuelle. L'image du téléviseur se confond avec l'image (se présentant comme l'équivalent d'un tableau abstrait) d'un professeur sur un tableau noir. Dans cette vision, l'invention ne doit pas s'en tenir au tableau noir mais se diffuser auprès du grand public.

Barbara Guest adresse son poème dédié à John Coltrane, à qui il arrivait de se produire au *5 Spot* où il jouait du *Free Jazz*. Sa première strophe disserte clairement sur l'analogie qu'elle perçoit entre les arts :

Words
after all
are syllables *just*
and you put them
in their place
notes
sounds
a painter using his stroke
so the spot
where the article
an umbrella
a knife

we could find
in its most intricate
hiding
slashed as it was with color
called «being»
or even «it» [...]

La polysémie est intéressante dans ce début du poème : le titre, «*passage*», peut se référer à un récit, à la mort, à une performance dans un club de jazz ou à un morceau de bravoure dans un texte, dans une chanson, ou un tableau. En peinture, les « passages » sont également des transitions entre deux aplats. Dans cette strophe, les « *notes* » peuvent être des notes de musique, des remarques faites sur un carnet, ou une esquisse. Le « *spot* » évoque les notes de musique, le « tachisme » des peintres, les *Ben Day dots* du peintre Roy Lichtenstein, ou le lieu de rencontre, le « *5 Spot* ». Le couteau (« *knife* ») évoque le couteau des peintres (ce que confirme l'expression, « *slashed with color* ») et la vie exposée des musiciens de jazz (peut-être même, spécifiquement, l'incident où Frank O'Hara s'est fait poignarder dans sa cage d'escalier). Quant au pronom « *it* », c'est le jazz, le « *groove* », et l'abstrait.

5.4 À la marge et au centre



III. 14 : Roy Lichtenstein *As I Opened Fire* (detail); 1964.

À propos de la présence de l'histoire du jazz dans les poèmes de la *New York School*, nous avons parlé du poète comme la mouche sur le mur qui observe sans être particulièrement remarquée. Ce que le jazz, le surréalisme, le modernisme, la *New York School* (peinture et poésie), et de nombreux autres mouvements qui ont marqué les développements artistiques depuis la Révolution Française, ont en commun est leur provenance : ils sont tous issus de la marge, mais cela ne les empêche pas d'être tous porteurs d'une certaine ambition. La marge est la position idéale pour observer puis prendre la citadelle de la culture établie. Dans *Invisible Man*, Ralph Ellison a écrit, dans cet esprit :

[...] I am not complaining, nor am I protesting either. It is sometimes advantageous to be unseen, [...]⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ Ralph Ellison, «Prologue», *Invisible Man*, in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1884.

Le personnage ajoute un peu plus loin qu'il est en état d'hibernation, car il attend son moment, une image que le poète de Berkeley, Will Alexander, a développée dans son poème, « Compound Hibernation » (2011), avec des références à la physique des particules, la microbiologie, et la philosophie hindoue pour souligner la puissance de l'invisible.⁵⁷⁰ Les deux dernières figures qui apparaissent dans le poème, « The Boiling Water » de Kenneth Koch, que nous avons cité à deux reprises, sont celles du germe, et de la mouche.

L'on retrouve cette structure narrative, où la volonté et la patience jouent un rôle important, au cinéma dans le film *All about Eve* de Joseph L. Mankiewicz (1951), avec le personnage d'Eve Harrington (Anne Baxter), fausse ingénue, qui observe puis remplace Margo Channing (Bette Davis) sous les feux de la rampe. Ces artistes finissent bien par donner tort aux critiques et être canonisés. Une des ironies du poème, *Signature Song*, de Bill Berkson, est que la marginalité de John Coltrane et Billie Holiday par rapport à Bunny Berigan dans le fil narratif du poème, (Billie Holiday ne bénéficie pas de la « signature » du morceau, « *I Can't Get Started* », et John Coltrane n'est même pas mentionné dans le poème) cette marginalité est un bon exemple d'un texte qui réfléchit sur les effets paradoxaux et les sables mouvants de la célébrité artistique : c'est comme si le poète, par ironie, nous présente la photo d'un moment où le jugement n'a pas encore statué correctement.

Une certaine distance vis-à-vis de la machine à rendre célèbre a souvent été salutaire pour les artistes. Être marginal permet d'occuper des pans inexplorés de l'existence différemment. La célébrité (surtout quand elle arrive trop tôt) peut s'avérer un problème pour l'artiste. C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'il faut situer la célèbre remarque d'Andy Warhol : « In the future everybody will be world famous for fifteen minutes. »⁵⁷¹ Ironiquement, cette remarque est devenue tellement célèbre qu'Andy Warhol (plutôt gêné par le décollage hors-contrôle de sa propre notoriété de figure icônique de la nouvelle culture, dû en partie à des contre-sens) a lui-même essayé de prétendre qu'il ne l'avait pas dite, ou qu'il avait dit quelque chose d'autre. Son aphorisme, au même titre que ses portraits de célébrités, a connu une

⁵⁷⁰ Will Alexander, « Compound Hibernation », in *Compression & Purity* (San Francisco: City Lights Books, 2011).

⁵⁷¹ Andy Warhol, « *Warhol in His Own Words: Statements (1963 – 87)* », in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p.392.

grande postérité et fait inévitablement penser, aujourd'hui, aux effets de l'internet sur une culture populaire désormais mondiale.

Nous avons établi un certain nombre de liens entre les *New York Poets* et les grandes figures du jazz (une forme et des artistes marginaux au départ). La *Harlem Renaissance*, sur le plan musical d'une part et en tant qu'atmosphère intellectuelle appartenant au monde des *New York Poets*, d'autre part, propose des agencements de sons et des stratégies de composition en accord avec leur avant-gardisme. Comme les *Beats*, les *New York Poets* ont puisé dans le jazz à un moment où la marginalité et la menace d'une rétribution sociale touchaient les artistes les plus révolutionnaires.

Plus importante encore que ce nouveau son — le *Free Jazz* en particulier — pour les *New York School Poets* était la connexion étroite avec la poésie moderniste américaine de la première moitié du vingtième siècle (Gertrude Stein, Wallace Stevens, William Carlos Williams, H.D., etc.). John Ashbery, dans « Title Search », poème construit comme une série de suggestions de titres pour des poèmes non encore écrits, propose les titres suivants: « *Morning Papers* », « *Nelly And All* », et « *In The Pound* », qui évoquent, respectivement, Wallace Stevens, William Carlos Williams, et Ezra Pound. À savoir trois poètes américains et modernistes dont l'œuvre se dissimule sous les anecdotes de leurs vies inattendues, la difficulté, parfois, de comprendre les textes, et manifestent ainsi une certaine marginalité.

En effet, Bill Berkson, comme nous l'avons suggéré, semble utiliser les figures d'Ira Gershwin et de Vernon Duke comme des raccourcis pour atteindre ces courants poétiques, trop en avance pour être assimilés aussi largement qu'ils l'auraient mérité, qui ont besoin d'interprètes au sens le plus strict. Alternativement, l'auteur peut vouloir suggérer qu'Ira Gershwin et Vernon Duke se sont compromis avec le populisme artistique, ce qui n'est guère le cas des poètes modernistes. Ainsi, certaines figures du nouveau (« *the new* ») forment un premier horizon poétique (loin d'être le seul) pour les *New York Poets*. Même aujourd'hui John Coltrane et Wallace Stevens sont respectés, mais restent moins populaires que le chanteur, Prince, et le poète, Khalil Gibran, par exemple.

En tous les cas, l'expérience des marges, et les marges ressenties comme un centre illégitimement déplacé, peut nous aider à nous orienter dans cette poésie de la *New York School* où les passages de l'ombre à la lumière, et l'inverse, sont des phénomènes médités.

L'influence des premiers poètes modernistes américains sur les créateurs d'après-guerre relaie des influences plus lointaines dans l'histoire de l'art, venues depuis les marges

de l'attention publique. Ezra Pound, dans son « *Canto XLV/ With Usura* », cite le mécène, Luigi Gonzaga, les peintres, Pietro Lombardo, Duccio, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Fra Angelico, Hans Memling, Sandro Botticelli, et les églises médiévales de Saint Trophime et Saint Hilaire. Il pense à la qualité non reconnue de sa propre époque et blâme l'amour de l'argent pour cette négligence. Il a pourtant réussi à dénicher quelques mécènes pour ses amis artistes en difficulté.

Chez Ezra Pound il s'agit d'un regard, selon la grande tradition occidentale, qui s'élève vers les firmaments (ou littéralement vers des plafonds peints comme ceux que le peintre Andrea Mantegna a réalisés chez Luigi Gonzaga, *Le Plafond de la Chambre des Epoux*).

Cependant, pour trouver des sujets oubliés, le regard du poète ou de l'artiste, peut se porter *en bas* également vers des objets plutôt (ou complètement) méprisés, des objets qui appartiennent souvent trop au quotidien pour être pris au sérieux, et ainsi tout à fait marginaux vis-à-vis de ce que l'on s'attend à voir traité par l'art. Généralement, pour surprendre, l'artiste doit chercher les recoins les moins exploités, c'est ce qui ressort d'une remarque de l'artiste, Roy Lichtenstein lors d'une interview en réponse à la question « Qu'est-ce que le Pop Art ? » :

I don't know – the use of commercial art as a subject matter in painting, I suppose. It was hard to get a painting that was despicable enough so that no one would hang it – everybody was hanging everything. It was almost acceptable to hang a dripping paint rag. [...] The one thing everyone hated was commercial art; apparently they didn't hate that enough either.⁵⁷²

Cet esprit (de contradiction) motive bon nombre d'œuvres inédites et propres à surprendre le regard et provoquer des réflexions. Voici une liste loin d'être exhaustive de quelques exemples de domaines qui étaient négligés, puis récupérés par l'art : la culture des jeunes adolescents lecteurs de bandes dessinées (Roy Lichtenstein), le monde des affaires et des techniques mécaniques, les mathématiques (le poème « *Algebra* », de Bill Berkson), la petite enfance, faire l'amour pour la première fois pour une femme (« *Experience* », d'Alice Notley),

⁵⁷² Roy Lichtenstein, « *Interview with G. R. Swenson (1963)* », in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p.388.

le Moyen Age (à la suite du mouvement préraphaélite), les métiers méprisés, les artistes oubliés (« The Other Tradition », de John Ashbery), le packaging (les « *Brillo Boxes* » d'Andy Warhol), les panneaux de signalement (Robert Indiana), le contenu des poubelles (Robert Rauschenberg et Arman), etc. Ce hors-champ est vaste, mais l'habiter est risqué, ainsi que le suggère Roy Lichtenstein, à cause du regard condescendant du public et, surtout, des critiques. John Ashbery joue avec le côté repoussant du monde des affaires dans la perception des milieux culturels avec des titres comme, « Alone in the Lumber Business », « Bird's-Eye View of the Tool and Die Co. », « Business Personals », etc.

Le titre, « My Olivetti Speaks », de Kenneth Koch, contient le nom d'une marque, et nous ramène vers William Carlos Williams, car celui-ci aurait sans doute apprécié ce geste en direction de la machine à écrire : il rendait un certain respect aux objets et aux machines du quotidien. Le motif de la brouette (« *wheelbarrow* ») dans *Spring and All* en est un bon exemple, car cette mécanique suppose l'homme, et l'équilibre reste à redéfinir à tout moment. Le motif de l'écluse (« *sluice* ») utilisée par William Carlos Williams (dans « *the clouds resolved in a sandy sluice* »⁵⁷³ au début du long poème, *Paterson*), est un élément que l'on retrouve chez James Schuyler et John Ashbery : il s'agit d'une superbe image de répression et libération des forces à l'état liquide, la manipulation de l'eau par l'homme qui n'est jamais parfaite, et qui suppose des débordements. L'eau et la boue qui traversent la porte de l'écluse figurent un esprit et un corps.

William Carlos Williams dédie un poème fort succinct aux marges, en l'occurrence, celles qui séparent les immeubles, est « Between Walls », un texte qui est fort succinct :

the back wings
of the

hospital where
nothing

will grow lie
cinders

in which shine
the broken

⁵⁷³ William Carlos Williams, « Paterson », in *Paterson* (New York: New Directions Publishing Corporation, 1992) p.2.

pieces of a green
bottle⁵⁷⁴

Ainsi, derrière l'immeuble se trouve un monde de déchets ignorés, mais qui contient cette capacité à «briller» pour ceux qui acceptent de le contempler. Cet esprit continue d'être influent. Dans un article récent, dans le journal en ligne, *Artsy*, on apprend qu'Eileen Myles, à ses lecteurs de suivre sur son site instagram la production de photos, résolument consacrées aux déchets dans les rues, les arrière-cours de New York, et d'autre tranches, généralement perdues, de vie. Le dernier poème de son recueil de poèmes, *Evolution*, illustré par ses images *instagram*, semble être un hommage à William Carlos Williams, instigateur de sa démarche :

I keep
to tiny
gestures
sweet
William
dazzling orange
sky. My my
my my dying
new york.⁵⁷⁵

Il faut noter le double mouvement de réduction et d'expansion dans l'expression, «*tiny/gestures* ». Elle produit un effet oxymorique avec une expression d'altérité dans l'idiome de surprise, « *my my* », qui indique également l'appartenance, tragique (à ce monde en état de déchéance). Les mots « orange » et « my... new york » sont sans doute des évocations de Frank O'Hara.

⁵⁷⁴ William Carlos Williams « Between Walls », in *The Collected Poems of William Carlos Williams Volume I, 1909-1939* (New Directions Publishing Corporation, 1988). On trouve «sandy sluice» au début de Williams, William Carlos, *Paterson* (New York: New Directions Publishing Corporation, 1992) p.2.

⁵⁷⁵ Eileen Myles, «May 26,» reproduit dans l'article, Cohen, Alina, «*Cult-Favorite Poet Eileen Myles Is Poised for Their Art World Breakout*», in *Artsy*, Oct 30, 2018, à l'adresse: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-cult-favorite-poet-eileen-myles-poised-art-breakout?utm_content=st-V-picks&utm_medium=email&utm_source=14930807-nl-guide&utm_campaign=guide. Cf. Myles, Eileen, *Evolution* (New York: Grove Press, 2018).

Dans « Paradoxes and Oxymorons », John Ashbery utilise la machine à écrire, comme l'objet industriel par excellence, surdéterminé, pour souligner le paradoxe de l'écriture (et de la lecture ou de la critique des textes):

[...] It gets lost in the steam and chatter of typewriters [...]⁵⁷⁶

Ce thème de la manière dont le langage est à la fois nécessaire à la pensée et trahit cette dernière mérite cette image du bruit et de la vapeur produits par la fabrication des textes, et John Ashbery a toujours tapé ses poèmes sur une machine mécanique. C'est l'image de l'objet d'art qui se confronte à l'esthétique de la machine, qui lutte contre la machine. William Carlos Williams est une source importante de stratégies dans ce domaine, et la peinture moderniste américaine l'a inspiré à son tour. Charles Demuth, par exemple, à qui le livre « *Spring and All* » a été dédié, et John Marin, qui a illustré des œuvres du poète, ont installé leurs ateliers au cœur de l'esthétique de la machine. Fernand Léger était une référence européenne qui avait anticipé le Pop Art. Cet amour de la machine, symbole du progrès et de la paix, entretient un rapport compliqué avec l'idée même de « l'humanisme » que l'art espère incarner par ses évocations des réalités individuelles.

Les prototypes d'hélicoptère inventés par Léonard de Vinci, de tank, de parachute, etc. sont des prémonitions au début de l'ère moderne de ce qui allait devenir une esthétique de la machine pour des modernistes à partir du début du vingtième siècle (le film, « Le Ballet Mécanique » de Fernand Léger et Dudley Murphy, 1924, et le « Ballet Tryadique », 1922, d'Oscar Schlemmer en sont d'autres) : l'humanité ressort plus clairement, est ressentie avec plus de relief par le spectateur, quand elle se trouve mise en contraste avec la machine, avec l'esthétique froide d'une image dominée par les machines. Andy Warhol s'avère être conscient de cette idée quand il dit :

The acquisition of my tape recorder really finished what emotional life I might have had, but I was glad to see it go [...]⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ John Ashbery, « Paradoxes and Oxymorons », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.283.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.394.

Les machines à écrire et les enregistreurs sur bande magnétique tendent à disparaître aujourd'hui, remplacés par d'autres technologies, mais elles ont une musique propre qu'il est possible d'entendre, et elles produisent, bien entendu, une parole.

Dans « My Olivetti Speaks », de Kenneth Koch, (après son interrogation : « école » ou « Renaissance » ? que nous avons cité) tourne son attention vers Guillaume Apollinaire (figure emblématique de l'école de Paris), admirateur des avions et enthousiaste des armes à feu ; Kenneth Koch parle en particulier du début du poème « Zone », 1913, une partie du poème qui parle du Pape Pie X, qui était, selon le poème « Zone », l'individu le plus moderne de l'époque (le « *most modern* » dans la traduction de Kenneth Koch). Dans l'esprit du libertin, Guillaume Apollinaire, le Pape est moderne, au début du vingtième siècle, car l'athéisme l'a libéré, et il est prêt à être esthétisé : il monte au ciel, dans ce poème, « Zone », comme les avions.

Le cas du tableau de Roy Lichtenstein, *As I Opened Fire*, est assez illustratif de la capacité intrinsèque de l'art à subrepticement humaniser la machine, à la dominer par la manipulation symbolique. On peut dire que la représentation d'un avion de chasse dans un contexte de guerre aérienne constitue tout entier l'horizon de dessinateur de la BD (dans *All American Men of War* #90, March–April 1962) que Roy Lichtenstein s'est appropriée et a copiée presque trait pour trait. Cependant, le fait d'agrandir l'image, de la modifier légèrement, d'en faire un triptyque, et de l'isoler pour l'exposer dans une galerie, fait apparaître d'autres aspects, imprévus, eux : les bulles de paroles produisent un effet de personnification de la machine, le feu qui sort des mitraillettes n'est pas réaliste (ainsi, avec la représentation d'une langue de feu qui sort des armes, c'est l'expression de la langue « *to fire a gun* » qui est symbolisée et non pas représentée). Les mitraillettes, chez Roy Lichtenstein, ressemblent à des pistons et des trous d'instruments de jazz (trompette, clarinette, et saxophone) et tout cela est renforcé par les onomatopées. Les dimensions métaphoriques dominent et le discours va-t-en-guerre de l'original est subverti, n'étant pas dépendant d'une logique, mais du « *story telling* ». Une stratégie typique du Pop Art consiste à éliminer ou aplatir l'histoire. Le côté défectueux de l'image facilite sa torsion vers d'autres discours, et peut même mener à un renversement. Le scénario de la BD parle d'une attaque surprise, précédée d'un silence radio. C'est également une façon de référer à l'art pictural et

d'affirmer sa capacité à communiquer au-delà des mots. Qui est-ce que Roy Lichtenstein bat par cet effet de surprise ? Il va à la conquête du public et des critiques en employant la stratégie de ne pas être là où l'on l'attend. Comme l'avion, il arrive avec ses intentions, et l'avion émerge d'une marge en bas, à gauche de l'image.

Endroits

L'idée de la marge peut s'envisager sous son aspect géographique, une sorte de géographie reconfigurée, comme dans « *View of the World from 9th Avenue* » de Saul Steinberg, dessin célèbre qui a fait la couverture du *New Yorker* du 29 mars, 1976. Frank O'Hara, en particulier, parcourt le monde imaginé, qu'il reconfigure à sa guise, par exemple, à partir de son campement en plein centre de quelque chose qui évoque cette image de Saul Steinberg, un restaurant au centre d'un Manhattan qui se prend, lui-même pour le centre du monde, dans un poème plein d'élan dynamique, « *Having a Coke with You* », qui commence ainsi :

Is even more fun than going to San Sebastian, Irun, Hendaye, Biarritz, Bayonne
Or being sick to my stomach on the Travesera de Gracia in Barcelona [...] ⁵⁷⁸

Le coca est un stimulant, et va assez bien avec la succession de villes visitées en imagination, et c'est également une boisson qui soulage l'estomac, ce qui tombe bien quand on est pris de nausée dans une ville de Barcelone fantasmée dans le deuxième vers. Plus loin, il fait référence à une sorte de langue non-verbale pour signaler une position en marge, cachée des autres, une culture de deux personnes :

[...] Partly because of the secrecy our smiles take on before people and statuary [...] ⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ Frank O'Hara, « *Having a Coke with You* », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.175.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

La figure de rhétorique qui parcourt tout le texte consiste à renverser les valeurs académiques et reléguer les grandes figures de l'art (l'auteur d'un Saint Sébastien, Rembrandt van Rhin, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Marcel Duchamp, les futuristes, les peintres abstraits, et Marino Marini) à la marge par rapport au destinataire immédiat de ce poème d'amour. Dans le poème « Avenue A », similairement, le sujet est tellement large dans son concept qu'il absorbe tout dans une « *cathedral of Januaries* ». Il exprime de temps en temps cette joie de dévoiler ses vrais sentiments, de devenir classiquement poétique, et de finir ce poème ainsi:

[...]But for now the moon is revealing itself like a pearl

To my equally naked heart⁵⁸⁰

L'oreille musicale, la curiosité musicale, mais surtout une certaine position en marge de la société américaine, rend l'existence d'une « *Harlem Renaissance* » significative. Il est utile, ici, de citer le passage du texte de Philippe Sollers écrit à la mort de Miles Davis et qui vient juste après celui cité plus haut :

[...] Miles Davis, anarchiste chinois, travaille dans le noir et blanc radical. Il me fait penser à Apollinaire, un soir de demi-brume à Londres ("*Je ne chante pas ce monde ni les astres, je chante toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde et des astres*"). Pas de plainte, ni maître ni esclave, jamais banal. La révolte totale se marque dans l'art des fractions. Je traîne le son pour le rendre à sa rage vraie, je le fais éclater de manière rentrée. Les phénomènes passent, je cherche les lois [...].S'il le faut, je mettrais en scène l'incroyable mauvais goût de l'époque, juste pour dire, à un moment donné : attention la cour. Jugement tranchant, sans emphase. Si la mort parle, ce doit être, au fond sur ce ton. [...]

⁵⁸⁰ Frank O'Hara, «Avenue A», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 174.

Philippe Sollers (ancien maoïste) utilise l'expression « anarchiste chinois » pour signaler le fait d'être aux antipodes et la radicalité de la vision. Le texte de Guillaume Apollinaire situe la créativité comme en dehors du monde, une façon de réclamer une certaine autorité à inventer. La référence à l'image parfois clinquante projetée par Miles Davis est un rappel du potentiel subversif du Pop Art (« attention la cour »). Ce côté voyant est, parfois, en contrepoint d'une incroyable retenue. Comme pour rester en marge, ou en dehors de ce monde, Miles Davis tournait toujours le dos au public pendant ses concerts. La vie des *New York Poets*, surtout ceux qui étaient homosexuels, ressemblait parfois à la précarité des artistes africain-américains, ce qui explique l'entrée en matière suivante, chez John Ashbery, dans ce premier vers du poème, «*Soonest Mended*»:

Barely tolerated, living on the margin [...] ⁵⁸¹

La vie en marge de la société est une position à la fois dedans et dehors (il décrit la position des artistes comme « assis entre deux chaises » — « *fence-sitting* » — plus loin dans ce texte). Chez Frank O'Hara, dans « *A True Account of Talking to the Sun at Fire Island* », le poète est encore dans un dehors qui domine paradoxalement le centre. Le lecteur est le témoin d'une conversation insolite, le poète étant apostrophé par le soleil, qui lui rend visite :

[...] The Sun shines on
the jungle, you know, on the tundra
the sea, the ghetto. Wherever you were
I knew it and saw you moving. I was waiting
For you to get to work. [...] ⁵⁸²

⁵⁸¹ John Ashbery, «*Soonest Mended*», in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.2666 (ligne 1).

⁵⁸² Frank O'Hara, « *A True Account of Talking to the Sun at Fire Island* », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994), p. 138-140 (lignes 48-52).

Nous trouvons là une géographie en raccourci : la plage de Fire Island, la jungle, la toundra, la mer, et, plus tard dans le poème, l'espace entre les immeubles en ville. Les énumérations chez O'Hara ou chez Ted Berrigan sont toujours plus que musicales ou incantatoires, et l'on pourrait en dire de même pour les listes inspirées du pop art d'un Kenwood Elmslie. Celui-ci a vécu dans la même résidence universitaire que John Ashbery à Harvard mais qui ne l'a pas vraiment côtoyé avant la formation du cercle des *New York Poets* ; plus tard il était le compagnon de Joe Brainard. Ces listes, comme les objets trouvés employés par Picasso dans ses collages, sont d'une fausse simplicité. Dans la liste de Frank O'Hara que nous venons de citer, nous avons un écho de ce que le poète appelle dans un autre texte, «Ode: Salute to the French Negro Poets», « *our total mankind* » : en effet, avec, d'abord, « *the jungle* » il évoque l'Afrique, et souvenons-nous que dans « *The Day Lady Died* », il achète,

an ugly NEW WORLD WRITING to see what the poets
In Ghana are doing these days [...]⁵⁸³

Puis, avec « *the tundra* », l'on pense à l'Inuit — le tableau que Barnett Newman a intitulé « *Tundra* » est en référence à la tribu Kwakiutl, représentés comme de bons sauvages rousseauistes — mais Frank O'Hara pense probablement aussi, sans insister particulièrement, aux Russes, à cause du toundra sibérienne, plus particulièrement aux poètes Russes, comme Boris Pasternak ou Vladimir Maïakovsky, qu'il dit admirer par-dessus de tout, et qui est présent sans être nommé explicitement dans « *A True Account of Talking to the Sun at Fire Island* ». Ensuite, « *the sea* » est là pour les latinos de New York que Frank O'Hara affirme trouver si beaux dans ses poèmes, pour l'autobiographie de Langston Hughes, « *The Big Sea* » (1940), et peut-être aussi pour ses souvenirs de la deuxième Guerre Mondiale dans la marine, ou même aux voyages de Charles Baudelaire. Enfin, « *the ghetto* » évoque les enfants des quartiers pauvres, chez Langston Hughes toujours, mais aussi l'exclusion, et l'extermination des juifs d'Europe. Ce poème annonce, en quelque sorte, les bouleversements sociaux de la fin des années 1960, et que l'on associe plus spontanément

⁵⁸³ Frank O'Hara, «*The Day Lady Died*», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 146 (lignes 9-10).

aux poètes *Beat*. Avec Allen Ginsberg, à l'époque hippie, le poète qui récite en public devient une sorte de vedette, un héros sur la scène publique, participant activement aux chamboulements. A la fin du poème, « A True Account of Talking to the Sun at Fire Island », le soleil suggère au poète que sa récompense viendra plus tard et ne sera pas de ce monde :

[...] at last. « No, go I must, they're calling
Me. »
« Who are they? »
Rising the sun said « Some
Day you'll know. They're calling to you
Too. » Darkly he rose, and then I slept.⁵⁸⁴

Cette intuition que sa gloire sera posthume, ou limitée aux spécialistes, est une intéressante mise en scène qui s'achève sur un départ théâtral du soleil et un soulagement pour le poète qui, sachant qu'il est dans le vrai, peut dormir tranquille. L'adverbe, « *darkly* », indique le sérieux de la tonalité, l'obscurité de la remarque et suggère le côté aveuglant du soleil. C'est encore une instance où Frank O'Hara est imbattable pour cerner la vérité des choses, ici l'aspect à double-tranchant de la gloire.

Une des figures les plus ancrées dans la marge, même à New York, et quelqu'un qui sait rendre la marge fascinante, est sans doute le peintre et poète Joe Brainard, qui, comme son ami d'enfance, Ron Padgett, vient de Tulsa, dans l'Oklahoma. Parmi ses écrits, celui qui a le plus marqué les esprits est son long poème, *I Remember*, dont Paul Auster parle en termes dithyrambiques dans son introduction des écrits complets de Joe Brainard :

[...]No one has come close to duplicating the spark of Brainard's original, of transcending the purely private and personal into a work that is about everybody — in the way that all great novels are about everybody [...].⁵⁸⁵

⁵⁸⁴ Frank O'Hara, « A True Account of Talking to the Sun at Fire Island », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp. 138-140.

⁵⁸⁵ Paul Auster, « Introduction » in Brainard, Joe, *The Collective Writings of Joe Brainard* (New York: The Library of America, 2010). p.10.

Le poème consiste en mille souvenirs, littéralement, dont chacun est introduit par l'anaphore expression-talisman, « *I remember ...* ». Comme Paul Auster le souligne, la formule a été et demeure souvent employée dans les ateliers d'écriture, par exemple, mais la version originale de Joe Brainard est unique et inimitable. Sa candeur est héroïque ; Il n'a pas peur d'admettre sa marginalité :

[...]I remember (Boston) panhandling on the street where all the art galleries are.

I remember collecting cigarette butts in the urns in front of the Museum of Fine Arts in Boston. [...] ⁵⁸⁶

L'image du clochard (ou Charlot) qui va fumer les mégots que les autres jettent vient à l'esprit, mais il faut noter que Joe Brainard produisait aussi des œuvres avec des morceaux du quotidien comme les filtres de cigarettes. L'ironie de l'exclusion de cet artiste illustrée dans ce passage éclate aujourd'hui au grand jour, car Il a fini par avoir beaucoup d'expositions dans des galeries importantes, comme la Tibor de Nagy Gallery et la Fischbach Gallery (où il a exposé mille-cinq-cents œuvres en 1975), et ses œuvres résident aujourd'hui dans les collections des musées les plus prestigieux : *the Museum of Modern Art de New York, the Metropolitan Museum, the Whitney Museum, the Utah Museum of Fine Arts, Yale University Art Museum, et le Joe Brainard Archive* à l'University de Californie à San Diego. Pourtant une partie de la marginalité de Joe Brainard consistait à ne partager aucunement les motivations commerciales de beaucoup des peintres. Il n'a pratiquement plus peint au cours de ses quinze dernières années. L'artiste conceptualiste californien, David Hammons, souligne que cette attitude antimatérialiste était assez courante en Californie, mais complètement étrangère aux milieux de l'art à New York quand il est arrivé en 1975. Comme Paul Auster le souligne: « *All art for Brainard is a gift to an Other,* » autrement dit, une communication (personnelle) et non pas une marchandise.

Nous avons cité, Bob Perelman, et son texte « *The Marginalization of Poetry* », un jeu de mots et un projet de poème extrêmement riche : la poésie tend à être mise à l'écart par le positivisme et le pragmatisme ; les poètes n'ont pratiquement pas de statut même

⁵⁸⁶ Joe Brainard, « I Remember », in *The Collective Writings of Joe Brainard* (New York: The Library of America, 2010). p.34.

parmi les écrivains ; l'industrie culturelle n'a pas de modèle pour diffuser la poésie et payer correctement les poètes (Bob Perelman est professeur de lettres) ; les sujets des poètes sont perçus comme étant en décalage avec la vie moderne ; physiquement, le poème apparaît sur la page avec des marges importantes ; les jeux au niveau des marges occupent énormément les poètes modernes (enjambements, lettrisme et calligrammes, anaphores, acrostiches, poésie en prose, comptage des syllabes et comptage des mots).

L'image des marges d'un texte et de la vie (organique et professionnelle) d'un homme est reprise par John Ashbery dans un poème dont nous avons déjà parlé, « The Short Answer ». L'emploi du mot « *margin* » y est fort suggestif :

[...]How was your trip? Oh I didn't last
you see, folded over like the margin
of a dream of the thing-in-itself. Well, and
what have we come to? A paper-thin past, [...] ⁵⁸⁷

Pendant les voyages (voiture, bus, train, avion, etc.), on a le corps plié inconfortablement comme ses vêtements dans les valises, mais le voyage lui-même est trop vite plié, et on ne laisse qu'une impression partielle chez ses interlocuteurs. Le poète indique également la part de lui-même qui est dans ses textes : quand il s'agit des poèmes, les marges et les non-dits sont importants. Si l'on plie les marges blanches autour du poème, pour ne voir que les mots, l'on est en train d'occulter le dessin du poème vis-à-vis de la page. Symboliquement, une grande part du poème est contenue dans les blancs entre les lignes et dans les marges. Le sentiment que les valeurs véhiculées par la poésie sont escamotées par sa marginalisation, par le rationalisme positiviste (qui croit cerner la « chose en soi », la « *Ding an sich* », le concept kantien, mais, pour le John Ashbery de ce texte, c'est explicitement une illusion, « un rêve »), ce sentiment se double d'un désir de transcendance par le biais du poème. La poésie, et la littérature en général, peut s'affirmer comme une instance qui donne corps aux expériences et évite que le passé ne soit plus qu'un simple archive : « *a paper-thin past* ».

⁵⁸⁷ John Ashbery, «The Short Answer», in *Quick Question* (New York: Ecco, 2012). Cf. Ashbery, John, «*Boring in a different way (PoemTalk 127)*, John Ashbery, 'The Short Answer' » une conversation entre Susan McCabe, Marjorie Perloff, Robert von Hallberg, et Al Filreis, le 20 août 2018.

Vincent Broqua, dans son livre, *À partir de rien*, parle de l'utilisation de l'ordinaire par des artistes extrêmement influents à notre époque (le musicien, Steve Reich, la poète-plasticienne, Caroline Bergvall, le *talk poet*, David Antin, le conceptueliste, Kenneth Goldsmith, ...) et leur capacité à animer l'a priori banal. La notion de « l'inframince » de Marcel Duchamp donnait une des clés de cette analyse : ce terme souligne l'importance du potentiel présent dans toute quasi-absence (de la différence infime, de l'infiniment subtil, bref, ce que Vincent Broqua appelle le « rien dense »). Il est important de souligner qu'il s'agit d'une expérience :

[...] L'expérience de l'ordinaire, comme toute véritable expérience [...] implique de (se) dégager, c'est-à-dire partir, mais aussi extraire, de penser la frontière et la limite. [...] ⁵⁸⁸

Nous avons avec ces artistes, absolument, un déploiement du banal qui est de l'expérience et de la découverte, et ainsi modification du monde et acte politique au sens plein. Comme nous verrons dans le chapitre suivant, dans ses « tirs », Niki de Saint Phalle fait de la peinture, et, en même temps, n'en fait pas du tout. En même temps, c'est de l'action politique, clairement.

⁵⁸⁸ Vincent Broqua, in *À partir de rien esthétique, poétique et politique de l'infime* (Paris: Michel Houdiard Éditeur, 2012), p. 147.

5.5 Du maniérisme : « quel siècle à mains »



III. 15 : Niki de Saint Phalle, Tir – séance 26 juin 1961, Paris, Impasse Ronsin.

Il est possible d'affirmer que le livre *I Remember*, de Joe Brainard réussit le pari de Marcel Proust de récupérer le passé. Il le fait en donnant corps à la période 1945-1975 aux États-Unis, en portant son attention, notamment, sur un certain milieu existant en marge de la société et des positions dominantes, ainsi que sur des aspects de la vie tout à fait ordinaire mais curieusement occultés. La personnalité timide et pleine de maladresse génère une impression d'inédit. C'est, là, la grande période de la *New York School*. Cette œuvre l'évoque avec des renvois à Frank O'Hara et Ted Berrigan par exemple. Ce côté à la fois insolite et réservé, mais en fin de compte universel du projet *I Remember* nous rappelle les débuts de l'époque moderne, plus particulièrement le style Maniériste, qui s'échine à trouver l'inconnu et porte les traces de cet effort.

Dans les repères du paysage poétique de la *New York School* et, pour être plus exhaustif sur les questions de « renaissance » et d'« école », il nous faut convoquer, au premier plan, Ezra Pound, poète et promoteur d'artistes, qui a fait et qui fait toujours école en un sens. Il explore des traditions diverses, qui ont souvent été négligées (les traditions anglo-saxonne, japonaise, provençale, etc.) et surtout il a formulé son célèbre principe, cri de ralliement des peintres et poètes au vingtième siècle, le « *Make It New* » (il s'agit de la part d'Ezra Pound d'un emprunt à un discours florentin de la Renaissance, à savoir la phrase de

Machiavel : « *Un nouveau Prince dans une Ville ou Province dont il a pris Possession, devrait faire du nouveau de Tout,* »)⁵⁸⁹ . ce qui nous ramène à la métaphore militaire de l'avant-garde que Frank O'Hara utilise dans son poème « Memorial Day », qui affirme l'esthétique en tant que bataille et conquête.

En ce qui concerne la dimension guerrière de l'esthétique, l'on peut penser à la volonté de puissance qui s'exprime chez Niki de Saint-Phalle quand elle crée des œuvres pour tirer dessus à la carabine, imprimant ainsi sa propre marque de violence. Elle a, sans y penser, fait écho, en quelque sorte, au tableau de Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*. Ses moments, dans un terrain vague du quatorzième arrondissement de Paris étaient des happenings entre artistes, qu'elle a reproduit ensuite lors d'événements publics. Comme dans l'art maniériste, l'esthétique et les références érudites que l'on emmène dans une direction qui s'écarte des attentes et standards, forment une sorte de cohésion, reconnue à posteriori, du groupe. Cela n'est pas très éloigné de l'idée de *Signature* dont nous avons parlé à propos de *Signature Song* de Bill Berkson. La carabine a aussi sa signature.

Or, une formulation, parmi d'autres, que l'on peut lire comme une variante de « *Make It New* », apparaît dans un des poèmes qui célèbrent les champs libres que la ville de New York offre à l'imagination, «In Memory of My Feelings», quand Frank O'Hara écrit sa phrase rendue célèbre par Ted Berrigan (c'est, du moins, ce que ce dernier affirme, probablement à juste titre) :

[...] Grace
To be born and live as variously as possible. [...] ⁵⁹⁰

Dans ce passage, comme dans tout le poème avec la succession d'égos (« *a number of naked selves* » ligne 4), il s'agit bien d'une renaissance (pour un individu) dans la poésie, à travers la

⁵⁸⁹ Machiavelli, Niccolò, «*The Life of Castrucio Castracani of Lucca*», *Machiavelli: The Chief Works and Others* (Durham: Duke University Press, 1989), pp. 533–559. Traduction Alan Gilbert.

⁵⁹⁰ Frank O'Hara , «In Memory of My Feelings», in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2648-52 (lignes 138-139).

poésie. Dans la phrase, « *Make It New* », l'accent a tendance à tomber sur le mot « *New* », la nouveauté, ou à la rigueur sur « *make* », la fabrication (T.S. Eliot dédie son poème, *The Waste Land*, à « *Ezra Pound Il Miglior Fabro* »), mais le mot « *It* » doit également être pris en compte ; dans les textes de notre corpus, il faudra se demander d'où vient, et comment qualifier la matière (le « *it* ») dont le texte, ou le tableau, est une nouvelle mise-en-scène. Il serait intéressant d'interpréter l'idée de « *grace* » dans la phrase de Frank O'Hara, « *grace to be born ...* », comme la présence du préexistant, le « *it* » du « *make it new* » d'Ezra Pound. L'utilisation de ce mot, « *grace* », dans le poème « *Paradoxes and Oxymorons* » de John Ashbery, quoique plutôt mystérieuse, semble confirmer cette interprétation :

[...] A deeper outside thing, a dreamed role-pattern,
As in the division of grace these long August days
Without proof. {...]⁵⁹¹

Il insiste dans ce passage sur les difficultés à accéder à cette grâce (un paradoxe de plus, car la grâce, sorte de moment d'inspiration, est donnée en principe) et sur l'aspect inévitablement limité, comme traduction d'autres choses, de cet accession. La grâce est un absolu, mais la référence aux « *long August days* » fait le lien avec un moment précis, pour citer William Shakespeare :

[...] The forms of things unknown, the poet's pen. Turns them to shapes and
gives to airy nothing. A *local habitation* and a name. Such tricks hath strong
imagination [...]⁵⁹²

A propos des références à un passé particulier, et à un « *make it new* » interprété comme un effort de reformulation, directement ou par ricochet, des excellences passées, nous avons parlé du projet de John Ashbery, qui a abouti à son « *Self-Portrait in a Convex*

⁵⁹¹ John Ashbery, « *Paradoxes and Oxymorons* », in Ashbery, John, *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p. 283.

⁵⁹² William Shakespeare, « *A Mid-Summers Night's Dream* », Acte 5, Scène 1, in *The Complete William Shakespeare*.

Mirror », qui interroge le peintre maniériste, Le Parmesan. Nous trouvons, dans ce projet comme dans le tableau, l'image d'un repli à l'intérieur de la bulle de l'esthétique, à la fois, satisfaisant et impossible.

L'historien de l'art français, Daniel Arasse, parle de la phase maniériste de la Renaissance italienne, comme étant le cœur de la Renaissance, et un art *sur* la manière.⁵⁹³ La première phrase du poème, « Self-Portrait in a Convex Mirror », parle de renouer avec une démarche consciente qui cultive les distorsions, cette idée de la manière. Avec le mot, « *as* », le premier mot de ce long poème de 552 vers, l'auteur met *la manière*, surdéterminée, en exergue :

As Parmigianino did it, the right hand [...] ⁵⁹⁴

Le mot « *as* » exprime une préoccupation concernant la manière (« *as* » peut avoir le sens de « dans cette façon de faire » — et peut suggérer une sorte de simultanéité passé-présent), mais la main, « *hand* », qui veut s'imposer au début du poème pointe vers la manière physique de produire l'objet d'art. Bien sûr, Arthur Rimbaud s'exclamait déjà, sur ce thème, dans « Une Saison en Enfer » :

[...] J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans,
ignobles. La main à la plume vaut la main à la charrue. — Quel siècle à
mains ! — Je n'aurai jamais ma main [...] ⁵⁹⁵

⁵⁹³ Daniel Arasse, chapitre 14, « Pour une brève histoire du maniérisme », in *Histoires de Peintures* (Paris: Editions Denoël, 2004) p.191 Il utilise notamment la phrase « un style stylé » pour traduire cette pensée.

⁵⁹⁴ John Ashbery, « Self-Portrait in a Convex Mirror », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2668-79, ligne 1.

⁵⁹⁵ Arthur Rimbaud, « Mauvais Sang », in Rimbaud, Arthur. *A Season in Hell and the Drunken Boat*, Trans. Louise Varèse (New York: New Directions, 1961) p.6.

C'est la mélancolie des périodes maniéristes, où l'on a le sentiment d'arriver après la bataille. Dans le tableau du Parmesan, lui-même, la main est encombrante, si bien que John Ashbery réussit à orienter ainsi notre regard sur cette œuvre, où elle domine. A travers toute cette obsession de la main, on voit le lien étymologique entre « main » et « manière » ; la question de la main de l'artiste est également soulevée par Walter Benjamin dans son célèbre essai « *L'Œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité mécanique* », de même que par les artistes dada ou pop, comme Andy Warhol, qui a dit « *je veux être une machine* » à l'époque où John Ashbery écrivait sur ce tableau du Parmesan. En effet, Walter Benjamin insiste sur la question de ce qu'il appelle l' « *aura* » :

Nous pouvons résumer ce qui ressort ici en utilisant le terme 'aura'. Nous pouvons dire: ce qui rétrécit à une époque où l'œuvre d'art peut se reproduire par des moyens technologiques sera son aura.⁵⁹⁶

L'artiste se trouve pris en tenaille entre deux difficultés : un passé en fuite et une mécanisation en marche. Cela doit être mis en rapport avec l'objet du poème de John Ashbery, une fois qu'il a exprimé son obsession de la main de l'artiste, à savoir ce qu'il appelle « l'âme » :

The secret is too plain. The pity of it smarts,
Makes hot tears spurt: that a soul is not a soul,
Has no secret, is small, and it fits
Its hollow perfectly: its room, our moment of attention.⁵⁹⁷

L'âme dont il parle ici est va de pair avec la notion « *d'aura* » chez Walter Benjamin, et « *our moment of attention* » évoque le passage rapide d'un sujet à un autre qui caractérise la culture

⁵⁹⁶Dans Walter Benjamin, trans. J.A. Uderwood, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, London: Penguin Books, 2008, p.7.

⁵⁹⁷ John Ashbery, « Self-Portrait in a Convex Mirror », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2668-79, lignes 43-46.

contemporaine américaine, et tout simplement la marche de ces années qui nous éloignent de tout en permanence.

De son côté, parlant des peintres depuis Édouard Manet, et plus particulièrement des expressionnistes abstraits qu'il a tant célébrés, l'historien de l'art américain, Clement Greenberg, parle de la concentration sur l'acte-même de peindre et sur la matière picturale en tant que telle⁵⁹⁸ (un engouement, une quasi-nécessité d'abstraction rendue urgente par l'évaporation ou l'atomisation des publics). Or, ce « Self-Portrait in a Convex Mirror » de John Ashbery se veut, comme nous l'avons signalé plus haut (parfois explicitement, parfois implicitement), un texte sur la création contemporaine. Le tableau de la Renaissance devient un prétexte pour tenir un discours pertinent sur les efforts des artistes du présent. Le discours du poète, dans le poème, est un peu celui d'un critique d'art, ce que John Ashbery était, par exemple, pour la revue *Art News* à cette époque, au point où l'on peut lire le texte comme un essai sur le tableau ; le poète regarde le Parmesan en train de se regarder peindre, enregistrant les distorsions créées expressément, systématiquement, par son dispositif ; et, en même temps, le poète se regarde en train de composer son poème à l'époque présente. Dans un passage assez révélateur de ce mouvement à partir d'un objet du passé culturel vers le présent de l'écriture, le poète tente de calculer cette géométrie des villes passées et présentes que le « je » du poème associe personnellement au tableau :

[...] The shadow of the city injects its own
Urgency: Rome where Francesco
Was at work during the Sack: [...]
Vienna where the painting is today, where
I saw it with Pierre in the summer of 1959; New York
Where I am now, which is a logarithm
Of other cities. Our landscape
Is alive with filiations, shuttlings; [...]⁵⁹⁹

⁵⁹⁸La phrase, par excellence, qui exprime cette idée est : « works where the conventions of the medium are 'active ' » in Thierry De Duve, Clement Greenberg Between the Lines, Trans. Brian Holmes (Chicago : University of Chicago Press, 2001) p.113.

⁵⁹⁹ John Ashbery, « Self-Portrait in a Convex Mirror », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2668-79, lignes 251-260.

Notons brièvement quelques éléments à propos de la dualité de l'autoportrait vu par John Ashbery, ou surtout de l'autoportrait déguisé du poète. D'abord: « own/Urgency », « Francesco/Was », « inventions/Amazed », « where/I saw », « New York/where », « logarithm/of », « landscape/is », stylistiquement, l'utilisation fréquente des enjambements que l'on rencontre tout au long du poème, procédé souvent exploité pour générer toutes sortes d'effets chez John Ashbery, mène à des surprises et des jeux de mots et donne, dans ce passage, l'impression d'une activité présente qui se déroule sous nos yeux ; puis, l'impression donnée dans le poème d'un poète présent en train de le composer, devant nous, son livre d'histoire ouvert devant lui sur son bureau, lui servant de matière première, d'objet trouvé, n'est pas sans évoquer T.S. Eliot et sa technique de collages érudits utilisée dans « The Waste Land »⁶⁰⁰ ; puis, l'évocation intime de Pierre Martory, poète français avec qui John Ashbery vivait à l'époque où il a vu le tableau en personne, rend l'image personnelle et immédiate et peut évoquer Frank O'Hara qui parle d'aller voir « Le Cavalier Polonais » de Rembrandt van Rijn au *Frick Museum* de New York, en compagnie de son amoureux, notamment dans « Having a Coke with You »⁶⁰¹ ; enfin, Rome est transformée en New York au sein de ce passage. Il médite sur les deux distances Rome-Vienne, et Vienne-New York. Les lecteurs de ce poème sentent l'immédiateté en jeu et l'idée que l'acte de regarder un tableau nous renseigne surtout sur celui qui le regarde.

Un autre aspect de l'utilisation de ce mot « *urgency* » et de la présence des soldats est qu'ils peuvent évoquer la « fuite » des États-Unis déguisée en projet de doctorat, de John Ashbery dans les années cinquante, à l'époque de la guerre de Corée (la date « 1959 » est notée dans le passage) ainsi que les soldats qui se battaient au Vietnam à l'époque de la composition du poème au début des années 1970. Le problème de parvenir à se réfugier efficacement est typique des artistes de l'époque maniériste (Jacopo da Pontormo et sa tour

⁶⁰⁰ T.S. Eliot, « The Waste Land », in Nina Baym, General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.1380-92, le ton sec des notes que Eliot a ajoutées est intéressant vis-à-vis le thématique de sécheresse du poème. Nous avons parlé de « Self Portrait in a Convex Mirror avec des étudiants de l'Ecole du Louvre en 2015 et le texte fonctionne extraordinairement comme un essai d'un historien d'art.

⁶⁰¹ Frank O'Hara, *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp.175-6 (ligne 15).

à Florence, etc.). Pour revenir aux enjambements, l'on peut remarquer que le mot qui se trouve avant la césure du vers est déstabilisé de manière tout à fait spectaculaire, particulièrement « *inventions* », « *own* », « *landscape* », et « *logarithm* ».

Le mot « *logarithm* », fait partie des expressions que John Ashbery aime puiser dans le lexique de la science ou des mathématiques (il avait des enseignants de matières scientifiques dans la famille) pour surprendre le lecteur habitué à une exclusion mutuelle des arts et des sciences dans le monde moderne (quarantaine qui n'existait pas à la Renaissance italienne, où la complémentarité des connaissances était richement illustrée par Léonard de Vinci, entre d'autres). Le mot « *logarithm* » est une trouvaille ingénieuse pour symboliser la manière dont New York, ce « logarithme » d'autres villes, incarne dans la grille de son organisation géométrique les cultures du monde (*Chinatown, Little Italy, Little India, Harlem, Spanish Harlem, German Town, Little Ukrain, etc.*), ou, plus essentiellement, New York comme ville démocratique, dans le sens poétique de Walt Whitman, qui déshabille les choses de leurs surdéterminations — multiplications — culturelles. En mathématique, le logarithmique *défait* l'exponentiel. L'on peut aussi penser à Hart Crane :

[...] The City's fiery parcels all undone, [...] ⁶⁰²

Une vision intensément positive et visuelle de la ville. Si l'on veut déstabiliser le mot plus encore, on peut rêver la combinaison, dans le mot « *logarithm* », de « logos », parole, narration, et « rythme », musique, percussion : la ville comme discours, la ville comme poème (à découvrir).

Afin de s'attarder sur ce choix d'une figure importante du maniérisme pour un poème long, ambitieux et écrit au moment où le post-modernisme s'affirme dans les arts : le style post-moderne impose des torsions violentes au style classique, tout comme la peinture du Parmesan, de Bronzino, de Pontormo, du Rosso Fiorentino altère fortement les formes classiques. Une fois de plus, John Ashbery souligne un lien avec son époque en disant :

⁶⁰²Hart Crane, «To Brooklyn Bridge», in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.1652-3 (ligne 39).

[...] The surprise, the tension are in the concept
Rather than in its realization [...] ⁶⁰³

D'autres contextes sont plus pertinents encore : pendant la période brutalement masculine de la guerre du Viet Nam, le féminisme du style stylé maniériste sert d'antipoison. L'on peut également penser à Andy Warhol et au style « *camp* », ce deuxième degré systématique et cette mise en scène de personnalités fabriquées (l'étymologie du mot « *camp* » est peut-être le verbe français « camper », prendre une posture, comme le font les mannequins), d'autant plus que le poème de John Ashbery semble revenir aux questions artistiques contemporaines : l'individuel et le collectif, la mécanique et la présence de la main, le classique et l'expressif, l'artisanal et le conceptuel, etc. ⁶⁰⁴

Dans son poème « Master Class », Kate Farrell, qui était la compagne de Kenneth Koch pendant un temps, a rendu hommage à celui-ci en le remplaçant, dans le poème, par la figure du peintre Paul Klee (en racontant un rêve qu'elle avait fait longtemps auparavant, pour ajouter une distorsion temporelle dans l'esprit maniériste). Elle ne mentionne jamais Kenneth Koch dans le texte, mais suggère sa présence :

[...] that night to environs that could only
be by Klee. *Klee?* you protest. *Surely*
the dreamer is everyone in her dream. Yes,
and no, but isn't that so even in waking
classrooms? In this one, an expansive
gesture by Klee enveloped us in [...] ⁶⁰⁵

Le double «K» de «*Klee. Klee ?* » signale la présence de Kenneth Koch ainsi que la tonalité d'interrogation socratique de sa phrase qui commence par « *Surely ...* ». Le mot « *in* » est placé dans un enjambement audacieux, car c'est la fin d'une strophe. On comprend en poursuivant que l'étudiante se trouve enveloppée à la fois par le geste expansif du professeur et pris dans

⁶⁰³ John Ashbery, «Self-Portrait in a Convex Mirror», in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2668-79, lignes 226-227.

⁶⁰⁴ Pour une descriptive pénétrante de cette « sensibilité », voir « Notes on Camp » dans Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1961).

⁶⁰⁵ Kate Farrell, « Master Class », in *Poetry* (October 2017).

une oasis tunisienne, comme si elle vivait dans un tableaux de Paul Klee. Le poème se poursuit :

[...] an oasis city lit by multiple moons
and scribbled stars in a cosmos where
indigenous genies served as surrogates
and guides, leading us through the gates
and along the pathways of painting [...] ⁶⁰⁶

Il est révélateur que l'atelier de poésie d'un *New York School Poet* de la première génération se transpose en cours sur la peinture par le maître du *Bauhaus*, Paul Klee et, qu'à suite, il soit fait référence aux génies locaux (H.D., Ezra Pound, William Carlos Williams, et surtout Wallace Stevens dont on sent la marque dans ce texte, conceptuellement et grammaticalement sophistiqué) qui servent d'intermédiaires et de guides. Puis le poème insiste sur la leçon centrale qui est de savoir transcender ses sources :

[...] on the mountain, I'd have broken
the spell to say: *Let's pitch our tents
and stay!* Had not Klee's lessons in
bridging seen and unseen, non-dream
or dream — while staying true to and free
from the initial inspiration — resolved
a longtime poetic conundrum, luring [...] ⁶⁰⁷

Comme le poème s'appelle, «Master Class», il est intéressant d'y voir l'annonce d'un programme, et un programme vis-à-vis duquel l'on peut se montrer rétif, qui s'annonce comme la démarche suivante : « *bridging seen and unseen, non-dream or dream* ». Le « Master Class » traite également des techniques (« staying true to and free from the initial inspiration »), il se présente comme une sorte d'« instructions de montage » pour le poète. Ce texte est maniériste dans la mesure où il est compartimenté dans sa structure, a recours aux déguisements et à l'érudition et, surtout, il est conscient de traiter de la manière, voire de privilégier cette dernière.

⁶⁰⁶ *Ibid*

⁶⁰⁷ *Ibid*

5.6 Le point qui déclare l'indépendance du poème : commençant par la fin



III. 16 : Juan Gris, *Roses*, 1912, tableau ayant appartenu à Gertrude Stein.

Si le principe opératoire du progrès dans la poésie est de permettre des changements en temps réels, des revirements, et de privilégier l'immédiat, le point de départ de l'analyse d'un poème des *New York Poets*, même de ceux comme John Ashbery ou Alice Notley (et il y a d'autres : Bill Berkson, Anne Waldman, Ron Padgett, Clark Coolidge, etc.) dont la carrière a largement dépassée en durée la période faste des peintres de la *New York School* (disons 1949 à 1974), se situera de côté de ce qui ne suit pas le train normal des affaires, et qui échappe au système. Cette exigence peut s'envisager dans une analyse du style lié à un endroit, New York, et à une époque, la période la plus intense de la guerre froide. John Ashbery a passé dix ans à Paris (1956 -1966) et Alice Notley a vécu à Bolinas, à Chicago, et vit maintenant à Paris, mais leurs écrits sont au centre du mouvement au niveau de la qualité, et du rayonnement. Dans le dérangement des attentes du lecteur, nous trouvons une radicalité nécessaire à la poésie – une poésie qui oublie d'être poésie, mais qui continue à interroger le moment actuel. D'ailleurs, traquer ces perturbations vis-à-vis l'idée qu'on se fait à priori du texte peut constituer l'approche d'une lecture avisée des textes des *New York Poets*, et c'est précisément ce qui va influencer les poètes qui par la suite vont être aimantés par l'expérimentation et fuir une certaine sorte de cliché. L'exigence de remise en question est grande pour ceux qui font une carrière longue.

L'effort de situer le poème soulève une vraie question, lorsqu'un texte dessine une forme circulaire ou intuitive, typique de ce stade dans l'évolution du modernisme, le stade de l'après-guerre. A cette période, on est plein dans la poursuite de l'aventure moderniste en poésie, par des voies fortement divergentes. D'abord, l'on veut savoir par où aborder un texte, en effet, de cerner l'aspect dominant du poème qui se rattacherait ou non à l'esthétique de la *New York School*. Le lecteur s'attend à des surprises, et une internalisation des problématiques (un poème en crise écrit dans une société en crise). Les premiers pas herméneutiques seront extrêmement variables et répondront aux situations exactes. C'est le corollaire d'un poème dont la vocation est d'être vitale en défaisant les structures attendues.

Pour généraliser, le poème dans ce corpus aspire à être plus qu'une architecture solide, immuable, qui absorbe et résolve les angoisses. Le poème n'est pas un lieu fixe, une sorte de maison : ce serait un concept explicitement à exclure pour une poétesse comme Barbara Guest, par exemple, même si elle est fort attirée par l'architecture, comme témoignent certains titres de poèmes : « Turkey Villas », « Moscow Mansions », « A View from Kandinsky's Window », « Imagined Room », « The Smooth Stair », « The Sun Room », « Passages », etc., ainsi que l'essai dont nous avons parlé, « Invisible Architecture ». Dans ces exemples, l'armature du poème apparaît comme virtuelle, comme celle d'un passage, ou comme un point de vue physique et transitoire, plutôt que comme demeure, et ce serait une première caractéristique, suggérant dans son cas une appartenance (controversée) à « l'école » de New York. On peut commencer par là pour démarrer la lecture de tous ces poèmes : comment le texte confond le désir de stabilité prévisible et s'échappe à son propre discours, nous poussant vers un autre objet inattendu, s'engageant sur une tangente.

A propos de cette métaphore du poème comme une demeure, il est intéressant de voir l'intervention de Charles Bernstein à l'événement d'hommage à Barbara Guest après le décès de celle-ci en 2002, où il ironise sur les critiques que le poète et romancier à succès, James Dickey, a écrites envers les poèmes de Barbara Guest. Les propos de James Dickey provoquent notamment une question figurative, justement, sur quelle demeure virtuelle un lecteur imaginaire pourrait y trouver. Ce texte de Charles Bernstein, qui contient un humour efficace (son assistance rit de bon cœur), s'inscrit dans un travail pour définir des qualités spécifiques de l'œuvre de cette poète :

[...] the same distances [celles qui ont constituées sa singularité dans son entourage poétique] made her even less available to official verse culture exemplified [...] in James Dickey's *Kenyon Review* response to Guest's first trade book which was published by Doubleday in 1962. And here's a rare quoting of James Dickey at the Bowery Poetry Club [rires, puis il imite la voix revêche du critique]: « Miss Guest», Dickey assures us, «abolishes relationship and consequently abolishes value.» If we take Dickey's comment as a declaration of Guest's and by extension American poetry's independence, then we might say that in her late *Fair Realism* and *Defensive Rapture* (*Sun and Moon*, 1993) she fulfills the promise of *The Tennis Court Oath*, Ashbery's most explicitly disjunctive book, published in 1962, a book that points to the lyric negation that became central to Barbara Guest's poetry [...]⁶⁰⁸

Comme dans le cubisme (un style de peinture à tendance autotélique, et guidé par une autre musique que la représentation simple, ce qui sera également vrai de la majorité des poèmes dans *The Tennis Court Oath*), le poème se montre en train de se découdre, et même de partir en fuite.

Le poème, « Roses », de Barbara Guest, parle d'un tableau cubiste de Juan Gris, qui, comme souvent chez celui-ci, se referme quelque peu sur son propre système dans une opération de compression. Juan Gris avait une formation d'ingénieur, et avait beaucoup étudié les autres cubistes, (pourtant, ses formes, toutes dérangées qu'elles soient, sont nettement plus explicitement cernées que chez les inventeurs du cubisme, Pablo Picasso et Georges Braque). La voix qui interroge cette peinture dans le poème, « *Roses* », cherche un moyen d'échapper à l'enfermement, et le texte se termine reconnaissant dans la constatation qu'un des mots que le peintre a inclus dans la composition du tableau permet d'échapper au système du tableau:

[...] a 1912 fragrance sifting
to the left corner where we read

⁶⁰⁸ Charles Bernstein, «*Composing Herself* (Bookforum, April 2006; Jacket 29)», minute 8:35, in Guest, Barbara, «*Barbara Guest Praise Day Tribute at The Bowery Poetry Club*», October 21, 2006, with special guest Hadley Haden Guest and host Kristin Prevallet.' avec la participation de Lytle Shaw, Lewis Warsh, Marcella Durand, Charles Bernstein, Africa Wayne, Charles North, et Erica Kaufman.

Il faut noter que l'élément, le mot, qui permet le déplacement du regard vers d'autres horizons, est « la merveille », introduisant une notion liée au fonctionnement de l'imaginaire, surtout que le mot apparaît dans le fragment d'un journal inclus dans la composition sans préciser de quel merveille (de 1912) il s'agit. C'est du vocabulaire français libéré de son contexte, employé par un espagnol, et joue un rôle spécifiquement dans l'architecture du tableau, tout en faisant partie d'un journal représenté dans le tableau. En fait, c'est la suggestion de mouvement dans les pétales se détachant de leurs tiges qui mène le regard vers ce mot qui promet une voie de sortie. Barbara Guest donne l'impression que le journal figure sur le coin de l'image, mais il se situe sur le côté gauche de la table figurant dans l'image, ce qui indique le regard baladant de la poète. Juan Gris détourne la rhétorique renflant du journaliste pour suggérer un moment privé, même de cachoterie (car certaines formes apparaissent sous une sorte de camouflage). De son côté, Barbara Guest reprend le mot comme une injonction de chercher un ailleurs.

Le poème doit être décentré par rapport au poète, ce que Charles Bernstein, au-dessus, appelle une « négation lyrique », et ainsi refuse d'être lu classiquement.

Un peu plus loin, dans son hommage à Barbara Guest, encore dans cette tonalité de confrontation, Charles Bernstein questionne explicitement ce modèle du poème comme demeure :

[...] It would be easy to dwell on the exquisite surface refraction in Guest's work while eliding the significance of this insistently modulated diffusion, and liminal warping and woofing. In his prescient review, James Dickey admonished the new poets [il imite la même voix revêche]: «They expect the reader to work devotedly for them, to solve conundrums, to supply translations, to make out of a haphazard assortment of building materials, a habitable dwelling.» Guest never fit in our pre-made categories, our expectations, our explanations. [...] These poems unravel before us so that we can revel in them, find for ourselves, if we go unprepared, the dwelling they beckon us to inhabit. [...]⁶¹⁰

⁶⁰⁹ Barbara Guest, « Roses », in *The Collected Poems of Barbara Guest* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008).

⁶¹⁰ Charles Bernstein, *Ibid.*

Ce poète, Charles Bernstein, clairement influencé par Barbara Guest, qu'il a connue personnellement, est souvent, mais pas toujours, un poète difficile (particulièrement dans des textes pleins de torsions et de double sens comme « Foam Post », « Salt Mines Regained », « Why I Am Not a Christian », ou « Poem Starting with a Line from Swinburne »). Il souligne les plaisirs de la poésie d'une poète, Barbara Guest, souvent au moins en partie difficile, à partir du plaisir qu'un lecteur qui est d'accord pour faire l'effort nécessaire peut trouver (pour reprendre les termes de James Dickey) à démêler les calembours, à traduire, et à bricoler, ainsi qu'à taire ses préconceptions. Il tourne ces critiques de James Dickey, fustigeant une certaine obscurité de propos, en compliment. La poésie de James Dickey est emphatique, parfois, si l'on veut lui trouver un défaut, un peu trop univoque. Chez Barbara Guest, les formes variables de l'indéterminé sont tous accueillies dans cet esthétique marquée par le cubisme, par Gertrude Stein, et, comme suggère Charles Bernstein, par *The Tennis Court Oath*. Les sauts dans ses poèmes sont des détours dictés par l'imagination.

La figure du poème comme demeure est assez fréquente, surtout chez des poètes qu'on trouvera antithétique aux *New York Poets* (John Berryman, Richard Wilbur, Louise Glück, ...), même si certains habitaient New York au bon moment. Un autre exemple notable d'une telle référence au poème en tant qu'abri ou demeure sont les deux vers qui terminent le poème de James Merrill, « An Urban Convalescence » (1962), (car il s'agit de la fin d'un poème, et d'une conclusion ainsi qu'une résolution esthétique et l'affirmation d'un principe de vie du poète). Dans ce poème, James Merrill rejette sa projection vers la ville de New York, ville corrompue et oublieuse, qu'il a testée de plusieurs manières dans son texte. C'est un point de vue et un diagnostic comparable à celui de Robert Lowell à propos de Boston, une ville représentant de la société américaine, dans « For the Union Dead », sauf que James Merrill soupçonne qu'il est en train d'être corrompu par la ville. En tous les cas, c'est l'exacte contraire de « Second Avenue » de Frank O'Hara, qui finit avec la notion de possibilités infinies émergentes de la ville, dans une phrase dense en paradoxes et fort syncopée:

[...] forging an entrail from the pure obstruction of air.⁶¹¹

Dans cette fin de texte, c'est le désert, littéralement, qui lui crie ces paroles (un renversement de l'idée, un cliché romantique, de « crier *dans* le désert »). On a l'impression que pour le Frank O'Hara de ce poème le besoin de travailler l'intériorité est constamment nourrit par la confrontation avec l'extérieur, par le « désert » ou la rue, peut-être par le poème lui-même. Similairement, le poète Jim Brodey dans un poème sur le jazz, « Vie Brato », dit que la rue est le lieu, selon le jazzman, Thelonious Monk, où il faut aller pour entendre les *Blues*.

Par contraste, il est révélateur de voir le poème assez long – d'un *uptown* poète (qu'on imagine mal arpenter la *second avenue, downtown*), James Merrill, - plein d'irrégularités fascinantes, finir sur l'image d'un poème-demeure, littéraire, qui exclue la ville, exposée dans un rythmique comme pour conclure un sonnet :

[...] But the dull need to make some kind of house
Out of the life lived, out of the love spent.⁶¹²

Ces dernières lignes sont claires, accessibles, reconnaissables comme une fin, mais sonnent un glas assez définitif dans un poème qui contient des figures si complexes (comme « *the shrine of noise* », ligne 11, et l'image de la double guirlande : celle sur le papier peint d'un immeuble violemment détruit devant ses yeux et celle dans une gravure qu'il avait possédée, détruite, puis retrouvée dans sa mémoire). Le poète affirme une conviction assez figée du poème comme lieu de repos et préservation : un poème-musée.

Par contre, le jeu de mots de Frank O'Hara entre « *trail* » et « *entrail* » à la fin de « *Second Avenue* » fait savoir que la demeure est un chemin et l'intériorité du narrateur est prise dans un processus de développement. On pense d'une part à la remarque d'Eileen Myles que les poètes qu'on peut qualifier d'avant-gardes sont les seuls à savoir finir un poème

⁶¹¹ Frank O'Hara, «Second Avenue», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.71.

⁶¹² James Merrill, « An Urban Convalescence », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.2610.

correctement (ayant un « autre sens de la totalité »)⁶¹³. Une remarque confirmée, par l'exemple, par la poétesse qu'elle cite, Louise Glück, dont la fin du poème aspire souvent à une résolution définitive:

*Come home, come home, lost
In the waters, blue and permanent.*⁶¹⁴

Il faut admettre que ce texte est puissant dans le retenu et la musicalité, mais ce serait une tonalité trop poétisée et qui trouve une résolution recherchée pour être la fin d'un texte *New York School*. Même Sylvia Plath, dans son poème « The Stones », finit par l'image d'une maison (qui est aussi un corps et un esprit), mais c'est une maison assez fascinante, car rafistolée, tant bien que mal.

Avec Frank O'Hara qui, au contraire, brouille plus radicalement les repères, on songe facilement à une recherche de l'altérité radicale, à ce que Georges Bataille appelle « l'expérience intérieure », dans son livre *L'Expérience Intérieure* : une expérience exaltée que Georges Bataille distingue des expériences religieuses et poétiques (qui sont des modèles jusqu'à un certain point pour ce qu'il cherche à décrire, mais qui ont une vocation finalement trop rassurante) :

[...] De même les images bouleversantes et les moyens termes auxquels recourt l'émotion poétique nous touchent sans peine. Si la poésie introduit l'étrange, elle le fait par la voie du familier. Le poétique est du familier se dissolvant dans l'étrange et nous même avec lui. Il ne nous dépossède jamais de tout en tout, car les mots, les images dissoutes, sont chargés d'émotions déjà éprouvées, fixées à des objets qui les lient au connu. [...]⁶¹⁵

⁶¹³ Eileen Myles et Ben Lerner, « *The Art of Poetry N° 99 Eileen Myles* » dans *The Paris Review*, Automne 2015, p.51.

⁶¹⁴ Louise Glück, « The Drowned Children », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 2795 (lignes 18-19).

⁶¹⁵ Georges Bataille, « *Critique de la Servitude Dogmatique (et du Mysticisme)* », in *L'Expérience Intérieure*, (Paris : Tel Gallimard, 1954) p.17.

Pour Georges Bataille, l'angoisse est à cultiver. Le poème rhizomique qui découde ses sources et qui reprend forme dans des ailleurs dictés par un modèle de musique (d'Erik Satie au Jazz) ou de motifs visuels (du cubisme, du surréalisme, et de l'expressionnisme abstrait) peut échapper à cette tendance à rassurer le lecteur dans ses catégories pour décrire son expérience justement. Dans le poème, « Wild Gardens », de Barbara Guest, elle voit des camionnettes abandonnées sous sa fenêtre et puis l'image littéraire du Prince Genji s'impose et emporte le poème entièrement ailleurs, dans la cour japonaise du IXe siècle décrite par l'écrivaine, Murasaki Shikibu, avec des angoisses particulières et déchirantes. Barbara Guest aime les espaces des films japonais où l'intérieur et l'extérieur se confondent, comme chez Yasujiro Ozu.

En extrapolant un peu, on peut relier ce que Georges Bataille appelle dans le texte au-dessus le « moyen terme » à cette idée de demeure, pour lui un désir que l'homme éprouve naturellement de se rassurer et que l'écrivain utilise pour rassurer le lecteur. Construire un lieu fixe n'est pas inévitable comme conception poétique, et le vouloir s'arrêter est ce sur quoi John Ashbery ironise de temps en temps avec un de ses rares motifs récurrents, des « *châlets[sic] de nécessité* », autrement dit, des pissoires, par exemple dans « Daffy Duck in Hollywood » :

[...] I have an announcement ! This wide, tepidly meandering,
Civilized Lethe (one can barely make out the maypoles
And *châlets de nécessité* on its sedgy shore) leads to Tophet, that
[...]⁶¹⁶

Au-delà du burlesque et de la volonté déflationniste sur la prétention qui essaie de cacher l'opération des boyaux humains derrière une terminologie vieillotte, avec ces « chalets » euphémistiques, on a l'image d'un état qui est loin d'être fixe, et qui est si fréquente chez John Ashbery: le cours d'eau. Dans cet extrait, c'est un fleuve mythique ; le « *Civilized Lethe* » est une figure de l'inconscient collectif d'où sort le festival de motifs familiers et exotiques de ce

⁶¹⁶ John Ashbery, « Daffy Duck in Hollywood », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.228.

poème. Ce fleuve aboutit à « *Tophet* », un lieu ancien de sacrifices, c'est-à-dire, l'annihilation. De nouveau, on peut évoquer *L'Expérience Intérieure* de Georges Bataille :

[...] Le non-sens est l'aboutissement de chaque sens possible. [...]⁶¹⁷

Le lecteur ne sais pas où le poème va l'amener. Cependant, si le lecteur qui apprécie cette poésie, il n'a pas l'aspiration d'être fixé ou renseigné définitivement sur quelque thème. Le titre du poème de John Ashbery, « *The One Thing That Will Save America* », par exemple, est ironique et ne donne surtout pas de recette pour « sauver le pays ». On n'y trouve pas des tensions résolues, mais on est tout de même en présence de certaines spéculations potentiellement inspirantes. Comme dans un tableau Maniériste, on est en général devant une crise et une recherche de solutions, se déroulant sous nos yeux. Le poème se détourne de ses premières impulsions pour trouver ce qui se présente (peut-être l'architecture invisible dont Barbara Guest parle). Pour citer encore une fois, « *The Boiling Water* » de Kenneth Koch, pragmatique :

[...] since «a watched pot never boils»
And a poem with its ending figured out ahead of time is difficult to
write [...].

L'ouverture

Ainsi, en commençant par la fin, le lecteur peut voir le poème en train de dissoudre dans la vie. La fin du poème, « *Fantasia on 'The Nut Brown Maid'* », de John Ashbery, et dont la dernière partie seulement est en prose, également la fin du recueil, « *Houseboat Days* », symbolise la conclusion ouverte et se confondant dans le tout, ou un « *liminal warping and*

⁶¹⁷ Georges Bataille, « *Pot-Scriptum au Supplice (ou la nouvelle théologie mystique)* », in *L'Expérience Intérieure*, (Paris : Tel Gallimard, 1954) p.119.

woffing » pour reprendre les termes de Charles Bernstein à propos de la poétique de Barbara Guest :

[...] I have chosen this environment and it is handsome: a festive *ruching* of
bare twigs against the sky, masks under the balconies

That

I sing *alway*⁶¹⁸

L'image du poème comme « environnement » contraste encore avec l'image d'un lieu clos. Les dentelles («*ruching*») et la forme archaïque du mot pour «toujours» («*alway*») nous font échapper vers le poème anonyme du 15^e siècle anglais, « The Nut-Brown Maid », qui a servi de modèle pour la forme, en répliques entre un homme et une femme avec un narrateur qui apparaît pour clore la discussion, mais non pas les propos, qui sont nettement plus modernes, du texte.⁶¹⁹ Dans les deux derniers mots, on peut entendre «sing *all way(s)* » : du tout azimut, ce qui va bien avec le mot ouvert par excellence, « *sky* ». Ainsi, la dentelle, qui laisse entrevoir le ciel, est fait de brindilles, et fait penser à l'infini de la nature à l'état brut.

Nous pouvons proposer trois vecteurs à l'intérieur du constat que le poème tend naturellement à se défaire et qui renforcent cette tendance: les motifs de la grande ville, les démarches des plasticiens, et puis la conversation.

En effet, l'on peut commencer par le contexte de la grande ville avec son organisation claire et le contraste des surprises créées dans ses interstices, souvent par l'humain – ce chaos stimulant à l'intérieur d'une grille assez rationnelle (cf. nos remarques sur le tableau *Broadway Boogie Woogie* de Piet Mondrian, 1942). Nous voyons une image de cet environnement dans le poème, « The One Thing That Will Save America » :

⁶¹⁸ John Ashbery, « *Fantasia on 'The Nut Brown Maid'* », in *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1997) p.88.

⁶¹⁹ Anonymous, «The Not-Browne Mayd», in Percy, Thomas, *Percy's reliques of ancient English poetry* (London: Dent, 1910).

In crossed girders of light, cool downtown shadow⁶²⁰

Ce vers peut suggérer que l'expérimentation, sous la forme d'un constructivisme, sera « la seule chose » du titre, plus une méthode qu'une solution, d'ailleurs. Similairement dans la ligne un peu plus haute dans le poème, nous lisons:

Forward into unfamiliar light,⁶²¹

où le courage de se lancer dans l'inconnu est évoqué (cf. la suggestion de possibilités multiples dans le tableau *Morning Light* d'Edward Hopper). Le modèle de la ville est un modèle armaturé et ouvert. Pour John Ashbery, dans « A Sedentary Existence », un titre qui ironise encore sur l'idée de la demeure, le foisonnement des individus différemment motivés servent à défaire l'emprise du projet initial du poète :

[...] Because we can't do it now. Yet this space
Between me and what I had to say
Is inspiring. There's a freshness
To the air ; the crowds on Fifth Avenue
Are pertinent, and the days up ahead,
Still formless, unseen. [...]⁶²²

Le langage de la publicité est saisi et détourné par John Ashbery, à la manière de Frank O'Hara, dans ce text: «*the air*», *Fifth Avenue*», «*pertinent*», «*freshness*», et «*this space*», en particulier. « *This space available* » est une phrase pour vendre une espace publicitaire en ville. « *This* » est le mot de l'immédiat.

⁶²⁰ John Ashbery, « The One Thing That Will Save America », in *Self-Portrait in a Convex Mirror* (New York: Viking Press, 1975), ligne 22.

⁶²¹ *Ibid*, ligne 17.

⁶²² John Ashbery, «A Sedentary Existence», in Schmidt, Elizabeth, selected and edited by, *Poems of New York* (New York: Everyman's Press, 2002) p. 133.

Peinture

L'enthousiasme pour la peinture, ou pour les arts visuels, implique souvent des rapports directs avec les artistes. Le poème « Second Avenue » de Frank O'Hara a été écrit dans l'atelier du peintre, Larry Rivers, et traite également de Willem de Kooning, dont l'œuvre allait faire l'objet d'une exposition au MoMA organisée par Frank O'Hara. C'est Larry Rivers qui est à l'honneur dans les vers :

[...] glistening semester of ardency, young-old daringnesses
at the foot of the most substantial art product of our times,
the world, the jongleurs, fields of dizziness and dysentery [...] ⁶²³

On a l'impression que le poète est dans le tableau (où Larry Rivers et Willem de Kooning se confondent) et dans son imaginaire à tour de rôle ou simultanément. Dans « *Why I am Not a Painter* », Frank O'Hara est chez un autre ami peintre, Michael Goldberg, et le texte présente un poème et une peinture qui s'entremêlent.

« La peinture » désigne un art et également de la matière brute, le contact avec ce double sens aide le poète à se défaire de son projet, et dans sa recherche de la nouveauté. C'est ce qui implique pour le poète sous l'emprise de la peinture d'amener dans un poème des éléments qui n'ont pas forcément une réputation d'être poétique, même une sorte de chaos « d'ameublement » et de brimborions, ainsi que des signaux et bruits du monde matériel.

L'on peut donner deux exemples fort caractéristiques chez Frank O'Hara d'une transformation du quotidien suggérée par l'art visuel : premièrement, des horaires des trains allant vers Long Island en tant que la contrainte poétique dans « The Day Lady Died », comme

⁶²³ Frank O'Hara, "Second Avenue", *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.71.

dans le film « *The Apartment* » de Billy Wilder, où le « cinq-à-sept » doit s'accomplir avant le départ du train de 7 :14 du soir, pour White Plains, le banlieue chic. Dans « *Second Avenue* » on voit un numéro de téléphone, « *HYacinth 9-9945* », où la connectique moderne (les « *switchboards* », bancs d'opératrices, qu'on voit également dans ce film) est hantée par la fleur symbolique de la résurrection utilisée dans « *The Waste Land* » de T.S. Eliot.

Le titre, « *Daffy Duck in Hollywood* » de John Ashbery peut évoquer l'utilisation jusqu'aux années 1970 des dessins animés dans les cinémas en première partie avant la projection du film, une référence qu'on peut prendre comme encore une phénoménologie de la vie contemporaine. Il est important de voir le poème documenter les microphénomènes du présent, et paradoxalement c'est quelque chose que le poète apprend comme amateur de l'art des temps passés, suivant W.H. Auden, William Carlos Williams, et Ezra Pound, à la manière des peintres contemporains qui enregistrent des éléments quotidiens d'un passé révolu (une spécialité de Larry Rivers, comme dans ses tableaux, *Dutch Masters*, ou *Washington Crossing the Delaware*).

Conversations

« *Why I am Not a Painter* », de Frank O'Hara contient un dialogue entre un poète et un peintre pour en théorie souligner une distinction entre ces deux arts, mais la conversation prend le dessus et brouille la distinction un peu académique que le poème fait semblant de vouloir cerner. Trois autres morceaux de Frank O'Hara, « *The Inca Mystery* », « *The Trout Quintet* », et « *Metaphysical Poem* », sont des pures démonstrations du potentiel du dialogue quotidien dans un poème, et sont expérimentaux pour cela (avec plus qu'un soupçon de Samuel Beckett) :

When do you want to go
I'm not sure I want to go there
where do you want to go
any place
I think I'd fall apart any place else
well I'll go if you really want to
I don't particularly care
but you'll fall apart any place else

I can just go home
I don't really mind going there
but I don't want to force you to go there
you won't be forcing me I'd just as soon
I wouldn't be able to stay long anyway
maybe we could go somewhere nearer [...]⁶²⁴

Certains des dialogues entre Myiam et Morgan, dans le roman, *Seeking Air*, de Barbara Guest, sont similaires, où l'on tergiverse et en même temps découvre des nuances d'expression. Le moment où l'interlocuteur reprend la formulation quasi-métaphysique, « *but you'll fall apart* », réalise un potentiel poétique d'une conversation qui tourne en rond. L'opposition de « chez moi » (ou « chez nous ») et de « n'importe quel ailleurs » est prégnante. Les matériaux du peintre sont marqués d'existence ordinaire, même si les projets du peintre n'en sont pas. Le poète est engagé dans la même opération de transcendance à partir du quotidien.

Les conversations créent des chaos salutaires, et c'est quelque chose qui n'est pas exploité suffisamment en poésie (en dehors de la *New York School* où la cacophonie des voix participe à la marque de fabrique de « l'école »). Le concept du poème, « *Litany* » de John Ashbery, qui apparaît dans deux colonnes parallèles sur la page consiste à simuler la situation d'être à un cocktail coincé entre deux conversations qui rivalisent pour votre attention. Dans la version où le poème est lu par John Ashbery et Ann Lauterbach, en même temps, chacun une colonne, l'illusion fonctionne parfaitement : on peut voir son attention quitter une des voix pourtant fascinante quand l'autre commence à parler du sexe par exemple, nous ramenant aux instincts basiques. Cela rappelle que le peintre proche des *New York Poets*, Alex Katz, a peint un cocktail (peut-être un vernissage, mais on ne voit pas d'œuvres, juste les fenêtres), de façon de suggérer le comportement typique où chacun se regarde en gardant bien de laisser savoir qu'on regarde. Le livre de Joe LeSueur, *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara*, parle assez souvent de ses cocktails *downtown* où l'on peut croiser Paul Goodman, Leonard Bernstein, Barbara Guest, Tennessee Williams, ...

Le motif de la conversation souligne et esthétise le déploiement des personnalités idiosyncratiques. Dans l'élaboration de cette étape de l'étude des *New York Poets*, les enjeux

⁶²⁴ Frank O'Hara, « Metaphysical Poem », in *Collected Poems*, ed. Maureen Granville-Smith (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1971).

concernent des traits de caractère (de la personnalité poétique), des traits d'union entre les artistes et leur environnement y compris social, et finalement des traits hérités, figurativement, d'une génération d'artistes à une autre⁶²⁵.

Comment définir l'essentiel d'un mouvement ? Ce mouvement semble avoir sa manifeste au nom de sa différentiation, avec « Personism : a Manifesto » de Frank O'Hara, qui met la conversation justement au centre de l'esthétique, définissant le poème comme un outil de conversation. Suivant cette idée de « *Personism* », il y a le carnet de notes, poétiques, prises dans un train, partagé entre Joe Brainard et Ted Berrigan. John Ashbery a appelé un de ses livres *Chinese Whispers*, et parle de cette technique (le « téléphone arabe » en français) dans *And the Stars Were Shining*. « Personism : a Manifesto » est un manifeste parodique, et toutes les techniques et astuces ne valent que par rapport à un résultat.

Certains membres du groupe enseigneront la poésie (Kenneth Koch, Frank O'Hara, Alice Notley et John Ashbery, notamment), ce qui multiplie des conversations. Les moments de dialogue dans l'hommage de Kate Farrell à Kenneth Koch (« *Klee ? you protest* ») sont révélateurs.

Comment prendre la conversation dans les poèmes, et dans les œuvres d'art ? Puis, que se passe-t-il avec le temps, quand le cercle s'agrandit, quand l'expérience devient entreprise, quand les « publicitaires » sont surtout des « créatifs », plus, puis moins, fondateurs de courants nouveaux ?⁶²⁶ Enfin, comment ajuster notre regard au fur et à mesure que nous nous éloignons des événements déclencheurs ?

⁶²⁵Voir dans Jacques Derrida *La Vérité en Peinture* (Paris : Flammarion, 1978) p.8, un jeu de mots similaire (pp. 6-8) où il ajoute aussi le « trait d'esprit », i.e. l'humour (qui a sa place ici aussi). Un écho du titre de l'étude de Derrida se trouve dans le titre de l'exposition (et son catalogue) organisée par Bernard Henri Lévy à la Fondation Marguerite et Aimé Maeght (Saint-Paul de Vence) du 29 juin au 11 novembre 2013. Voir en particulier le commentaire sur le Portrait de Jacques Derrida par Valerio Adami à la page 370 du catalogue, « Au commencement il y a eu un trait. Et puis un autre trait.... ».

⁶²⁶La phrase venant de Marcel Duchamp, quand, à l'époque traumatisée par la guerre et de l'anti-art, il disait, en tant qu'artiste (inventant l'art conceptuel, l'on peut dire rétrospectivement) « en fait, je suis publicitaire » ; ainsi l'on peut se demander si les New York Poètes, deuxième génération ne sont pas en partie des hérauts des idées stylistiques (des idées déguisées en style).

5.7 L'individualisme de chaque poème, sous l'influence des astres



III. 17 : Joan Miró, *The Beautiful Bird Revealing the Unknown to a Pair of Lovers* (*Le Bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*), 1941.

Au vingtième siècle, le cercle et le spiral sont des formes importantes dans le design, dans la peinture, dans la philosophie, dans la sociologie, et dans la littérature. Dans l'idée de cercles concentriques, qui donne son nom globalement à cette étude, nous reconnaissons l'adéquation des usages des cercles pour les stratégies poétiques des *New York Poets*. C'est une forme fondamentalement méditative : un lecteur peut voir facilement l'image des cercles sur la surface d'une eau calme. Ce calme peut figurer l'extérieur ou des façades apparemment placides qui cachent des intérieurs beaucoup plus troublés. Une certaine hypocrisie, parfois un déni, caractérise globalement les Etats-Unis de l'époque Eisenhower, l'âge par excellence de la conformité, mais aussi de la peur de l'autre avec les débuts de la guerre froide et la volonté, dans l'occident, de tourner des pages horribles de l'histoire, la dépression, la guerre, et la Shoah, pour retrouver la normalité.

Ces troubles, justes en dessous de la surface, donnent les héros au passés lourds, et imprévisibles des *Films Noirs*, où la hantise se manifeste formellement par l'utilisation des ombres issus de l'expressionnisme allemand, et dans une signature cinématographique de l'inquiétude (distorsions, plans subjectifs, décors encombrés, obstructions, ...). Sur d'autres

registres, on voit des stratégies d'avancement, dans une société plus rigide que ce qu'il veut admettre, dont la mécanique se fissure, dans le film comique, « *The Apartment* », de Billy Wilder (1960), et, dans encore un autre, l'impulsion d'échapper vers le pays exprimée dans *On The Road* de Jack Kerouac. Ainsi, ambiguë, un cercle peut figurer l'échappé vers l'intériorité, la navigation des limites d'un ceinturage social, ou l'échappé vers les grandes espaces.

Du côté méditatif, et de l'intérieur se projetant vers l'extérieur, l'image veut que ce soit des cercles qui apparaissent après le jet d'un caillou, autrement dit un phénomène d'influence grandissant et se transformant inévitablement, après un élément déclencheur. Puis la couverture d'un plus grand territoire, et enfin, sur le bord de l'étang, l'entrée en résonance et/ou en conflit avec d'autres cercles et la dialectique interne. C'est, par ailleurs, gage de sa pertinence, une figure de la propagation du son, le son étant l'unité significative, ou caractéristique dominante, pour la poésie quand elle est sonore. Nous avons déjà parlé de l'emprise de la musique sur certains textes. Une bonne analyse d'un poème doit rendre compte de son impact sonore. Alice Notley insiste qu'il faut entendre la voix du poète au moins une fois pour l'apprécier correctement, et elle affirme avoir bâti la structure sonore des phrases dans son poème « *White Phosphorus* » à partis des compositions de Claudio Monteverdi.⁶²⁷ Parler des *New York Poets* en utilisant la figure des cercles concentriques c'est parler de la porosité du style comme un aspect majeur, et comme une prise de risque.

Le contexte intellectuel pertinent pour une poésie de porosité transdisciplinaire et trans-générationnelle, nous avons insisté sur ce point, est le modernisme. Les développements dans les arts plastiques à l'époque de la *New York School*, répercutant ce qui se passe au début de l'art abstrait, avec le peintre Vassily Kandinsky, créant des nouvelles possibilités pour la peinture, ce qu'il réussit en traitait la toile ou le papier comme la figuration visuelle d'une musique.

On trouve ces vagues qui peuvent figurer la musique chez Vassily Kandinsky, dans le tableau, *Plusieurs Cercles* de 1926, ou dans *Composition 9*, de 1936. On trouve la figure de la partition et la note de musique chez son collègue au Bauhaus, Paul Klee, et, de façon encore

⁶²⁷ Alice Notley, Alice, « Reading in Paris, Steel BarComplete Reading and Q&A », July 24, 2000. Adresse: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Notley.php>; minute 43.

plus libérée dans la série des « constellations » du peintre surréaliste, collaborateur avec des poètes spécialement, Joan Miró. Finalement, ce sont les vingt-sept « constellations » de petits formats que Joan Miró a réalisés à la compagne chez son ami, Georges Braque, au moment le plus décourageant de la guerre d'Espagne, en 1938, qui ont fait fureur dans la galerie de Pierre Matisse sur la cinquième avenue à New York, qui ont compté plus que toute autre peinture pour l'expressionisme abstrait et l'art américain de l'après-guerre.

Si l'on regarde la constellation (d'une deuxième série réalisée à Majorque en 1941), *Le Bel oiseau (déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux)*, l'on remarquera d'abord l'univers bidimensionnel mais aux formes éparpillées d'une façon extraordinairement démocratique, car sans centre repérable, et expansif. La constellation elle-même est constituée des étoiles figurées par des cercles, des doubles triangles, et des liens. Ceux-ci sont minces et protecteurs, à la fois barrières et connections. Les plumes de l'oiseau ressemblent à des notes de musique, pour souligner le rôle de la poésie, et de la culture. La femme est figurée principalement par le sexe au moment de l'accouchement, ce qui est symbolique de la fécondité, et évoque l'influence de l'art africain sans doute. L'homme et la femme sont entremêlés dans une extrapolation du style cubiste. Le fond rayonne d'espoir dans l'espace indéterminée de l'imaginaire.

La menace plane sur les « constellations » de Joan Miró, ne reste que par les becs des oiseaux, et une sorte de corne en bas au milieu. La constellation est ambiguë, et attend son interprète, ce qui est le sens du titre. Pour retrouver un rôle poétique pour les étoiles, il faut les défaire d'une partie au moins de leur bagage culturel.

Il serait tentant de voir une analogie entre « l'influence des astres » pour les astrologues, et un jeu vis-à-vis de ces superstitions. La figure de *Madam Sosostris*, la personne « clairvoyante » est le symbole d'un esprit du temps déboussolé dans « *The Waste Land* » de T.S. Eliot. Ses prédictions, par assonance, ne sont que « so-so », moyennes, (« fear death by water/ I see crowds of people »)⁶²⁸ représente le modèle négatif. T.S. Eliot déploie son ironie : le fait qu'elle soit une « gypsy » au sens étymologique, (avec un nom égyptien, le nom d'un pharaon égyptien), et le fait qu'elle soit enrhumée, par manque de prévoyance, nous en

⁶²⁸ T.S. Eliot, «The Waste Land», in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1382 (lignes 55-56).

convainc. Le problème semble être l'*hubris* humaine qui veut imprimer un sens sur la beauté. John Ashbery, dans « What Do You Call It When », commence par l'impossibilité de lire quoi que ce soit dans les cartes :

The fire betokened it
As a woman means many things
In this deck –
That's why unsavory characters [...] ⁶²⁹

Pour John Ashbery la tendance de vouloir voir des choses dans la mare du café ou des figures qui sortent du feu est à la fois une activité vaine et amusante. Il veut souligner les complications.

The Waste Land est lourd de critiques sociales. Celle qui tire des cartes en interprétant les figures est un symbole de la poésie dévoyée à l'intérieur d'un *Waste Land*, un terrain asséché, ayant cruellement besoin de l'animation poétique pour l'humidifier. Plus tard, les surréalistes et des critiques sociaux apprivoiseront cette idée, c'est le thème des faux prophètes. La place des poètes du passé, l'influence des poètes du passé, *poetic stars*, est entièrement assumée par T.S. Eliot comme l'antidote aux bêtises évidentes de l'époque moderne déshumanisante. Toutes ses formes (rondes et triangulaires) qui peuplent la composition de Joan Miró peuvent figurer un réseau de sympathisants ou les appuis de son espoir dans la culture. Similairement, John Ashbery refuse de s'embourber dans le désespoir, dans « The Decline of the West », l'on découvre le mouvement contraire :

[...] Yet this very poem refutes it,
Springing up out of the collective unconscious
Like a weasel through a grating [...] ⁶³⁰

⁶²⁹ John Ashbery, « What Do You Call It When », in *And The Stars Are Shining* (Manchester: Carcanet Press, 1994) p. 52.

⁶³⁰ John Ashbery, « The Decline of the West », in *And The Stars Are Shining* (Manchester: Carcanet Press, 1994) p. 46 (lignes 8-10).

C'est une sorte de réfutation de T.S. Eliot, qui d'ailleurs ne mettrait jamais une expression comme «*collective unconscious*» dans un poème, tout en exprimant une croyance similaire dans la puissance de la poésie. L'image de la fouine est bien sûr à double tranchant.

Comme la peinture de Jackson Pollock ou Joan Miró, la poésie est du côté de la vie symbolique. Ainsi, dans son poème, «*Experience*», Alice Notley affirme conclusivement:

[...] Experience is a hoax [...].⁶³¹

L'on peut figurer les futures poétiques dans les cartes du tarot. L'on peut certainement structurer un long poème par juxtapositions, comme si l'on tirait des cartes, et l'on peut symboliser le futur ou la tradition dans les étoiles. Or, la Pléiade, nom d'une constellation bien sûr, était un cercle de poètes de la renaissance française, du seizième siècle, autour de Pierre de Ronsard et Joachim du Bellay – ce n'est pas forcément un modèle conscient pour le *New York School*, mais l'on peut voir une analogie dans le rôle de l'amitié, du contact et de l'échange, ainsi que la volonté de créer du nouveau par un groupe également imprégné de culture classique.

«*And the Stars Were Shining*» est le titre évocateur d'un poème et d'un recueil de poèmes de John Ashbery – nous ne pouvons pas prouver que les étoiles du titre font référence aux grands poètes, plus ou moins reconnus, plus ou moins dans les souvenirs, pas plus que chez Joan Miró. Le début du poème, «*And the Stars Were Shining*», parle des étoiles dans les champs, et sur des décorations de Noël, et, étonnamment, en 1995, sur les écrans d'ordinateurs des employés de bureau, etc. Le début, *in medias res*, du mot «*and*» est un geste vers la tradition. Les grands textes du passé, ainsi que d'autres influences artistiques, sont la toile de fond dans des textes de John Ashbery.

Il est connu pour lire avec passion, entre d'autres, des écrivains souvent ignorés des anthologies, comme le pré-surréaliste français Raymond Roussel, qui rentrent difficilement

⁶³¹ Alice Notley, «*Experience*», poème lu dans *Reading in Paris, Steel Bar*, July 24, 2000; disponible sur le site de PennSound, adresse: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Notley.php>.

dans les cases, ou reconnus sur le tard. Néanmoins, il est à peu près sûr que l'intertextualité de ses poèmes fonctionne un peu comme une sorte de pléiade un peu distante, comme dans le poème « The Mandrill on the Turnpike »⁶³² qui évoque cette idée d'influences sous-jacentes dans un poème par un tour imagiste dans un style conversationnel:

[...] the lodestar had a kind of impact
for you, but only if you knew about it [...]

C'est une invitation d'enrichir sa lecture avec une connaissance des sources, et une permission de faire une lecture plus décontractée. Comme « The Waste Land » de T.S. Eliot, les poèmes de John Ashbery peuvent fonctionner sans connaissance des références culturelles, qui sont nombreuses, orienté vers une sorte de fonction séductrice dans la sonorité et les images apparentes, à la surface du poème pour ainsi dire : l'on n'a pas besoin par exemple de penser à Ulysse et Circé ou Enée et Didon en lisant, dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock » de T. S. Eliot (une sorte de préface au « Waste Land »),

We have lingered in the chambers of the sea [...] ⁶³³ .

Nous pouvons peut prendre la même distance vis-à-vis des référentiels pour la poétesse, H.D., où il n'est pas nécessaire de se plonger dans des livres d'égyptologie pour apprécier, par exemple, dans « The Walls do not Fall » (1944) les vers, ronsardiens dans la légèreté de la touche:

[...]
Mist and mist-grey, no color,
still the Luxor bee, chick and hare
Pursue inalterable purpose

⁶³² John Ashbery, « The Mandrill on the Turnpike », in *And The Stars Are Shining* (Manchester: Carcanet Press, 1994) p.5 (lignes 10-11).

⁶³³ T.S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.1370-73 (ligne 129).

In green, rose-red, lapis;
They continue to prophesy
From the stone papyrus: ⁶³⁴

Sans faire des recherches, le lecteur sent le côté furtif, fuyant, de l'abeille, le poussin, et le lièvre, sent la symétrie de « *pursue* » et « *purpose* », peut rêver sur le papyrus qui se transforme en pierre, transformé en palimpseste par le « *mist and mist* ». Le son du « *mist* » peut nous faire penser à « *missed* » du sens fuyant. Sans entrer dans le détail d'un hiéroglyphe particulier du temple d'Amon à Louxor, le poème suggère la qualité spéciale de l'art égyptien d'évoquer la souplesse de la vie et la dureté de la pierre en mesures égales.

Même si le lecteur est flatté s'il reconnaît une référence littéraire, le poème fonctionne peut-être mieux sans se préoccuper de ce côté question-à-trous. Un bon exemple, chez John Ashbery, serait le poème « At North Farm » qui fait référence à la région des limbes dans le recueil de la littérature folklorique finnoise, le *Karavala*, dans sa traduction en anglais. Une autre référence possible dans « At North Farm », mais qu'il n'est pas nécessaire de voir: les rythmes et le thème rappellent Thomas Lovell Beddoes, avec ses penchants pour tout ce qui est macabre ou diabolique; mais il n'est pas du tout nécessaire de savoir tout cela pour sentir que ce « *North Farm* » est un endroit à la fois épouvantable et attirant dans le poème, un texte sur le paradoxe de la catastrophe rassurante, ou le fait que l'inspiration peut venir des endroits épouvantables; sans reconnaître ces niveaux dans le texte, on peut lire le texte comme une pique contre la vie à la campagne, à l'enfance de John Ashbery qui s'ennuyait à la ferme de son père⁶³⁵. James Schuyler a remarqué avec justesse dans une interview que, pour lui, John Ashbery donne au lecteur quelque chose qu'il peut prendre pour ruminer un bon bout de temps⁶³⁶. Justifiant la pratique de garder les références, et même le sens, d'un poème en réserve, Frank O'Hara, expliquant son idée de « *Personism* » dit :

⁶³⁴ H.D., extraits de « The Walls do not Fall » in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.1259-70 (lignes 4-9).

⁶³⁵ John Ashbery, « At North Farm », in *A Wave* (New York: Peguin, 1984), p.1.

⁶³⁶ En anglais, « *he gives you something to bite off and chew for quite a while* » dans « L'interview de la BBC au Chelsea Hotel, NYC, 1988 », intervieweur, Adam Philips, et productrice, Rachel Yorke.

[...] how can you really care if anybody gets it, or gets what it means,
or if it improves them[...] ⁶³⁷

De plus, l'action de cacher ces allusions est-elle mise en scène dans « The Mandrill on the Turnpike »:

[...]while expectations drool, make off with the lodestar,
wrapped in a calico handkerchief, in your back pocket. [...] ⁶³⁸

L'on n'a pas besoin de voir une référence derrière le « *calico handkerchief* », (un motif qu'on trouve chez W.H. Auden, et chez James Schuyler). Il est surprenant comme image, apportant une référence rustique qui nous éloigne de cette route pour automobiles inquiétante du titre. C'est nécessaire au niveau de sa sonorité pour ralentir le vers au milieu, et lisible comme adjuvant narratif dans le poème (comme si un drame se déroulait dans quelque campagne). De plus, il y a un écho intéressant avec la phrase de Frank O'Hara, citée plus haut (« *my heart is in my pocket ...* »), ainsi que, plus distant, l'Arthur Rimbaud des *Illuminations*, « J'ai seul la clef de cette parade sauvage » ⁶³⁹. La poétesse, Denise Levertov, (qui représente un autre groupe de poètes puisqu'elle est associée à la revue de poésie de l'école de *Black Mountain*, et s'est associée ensuite avec les poètes de la côte Ouest des Etats-Unis, comme Robert Duncan), utilise une phrase dans le même esprit dans son poème, « September 1961 » ⁶⁴⁰ qui parle explicitement de la marque laissée par Ezra Pound, H.D., William Carlos Williams, « *the old great ones* » (ligne 2) :

[...]We have the words in our pockets,

⁶³⁷ Frank O'Hara « Personism: A Manifesto » in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp.xiii-xiv.

⁶³⁸ John Ashbery, « The Mandrill on the Turnpike », in *And The Stars Are Shining* (Manchester: Carcanet Press, 1994) p. 5 (lignes 2-3).

⁶³⁹ Arthur Rimbaud, « Parade », in *Poésies Complètes* (Paris: Poche, 1998) p.248.

⁶⁴⁰ Denise Levertov, « September 1961 » in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2587-8.

obscure directions [...] (ligne 5-6).

Pour Denise Levertov, comme pour les poètes de New York, l'obscurité des instructions permet un certain individualisme.

Le « *lodestar* », ce mot à plusieurs niveaux évocateur trouvé par John Ashbery, son symbole pour une source cachée ou obstruée d'inspiration, effacée du palimpseste mais capable de resurgir, marque tout de suite une différence avec Denise Levertov dans cette comparaison. John Ashbery, qui donne l'impression au moins de passer plus de temps à habiter le dictionnaire que les *Black Mountain Poets*, trouve souvent des mots un peu rares ou sophistiqués (comme le mot « *lacustrine* », un habitat à proximité des lacs, utilisé dans le poème « *These Lacustrine Cities* », qui a fait rêver beaucoup de lecteurs, et les a envoyés aux dictionnaires).

Notons en plus que le mot « *lodestar* » est, rythmiquement, un spondée comme les mots « *Mandrill* » et « *Turnpike* » du titre, et beaucoup de mots dans ce recueil, « *And The Stars Were Shining* », - comme pour Gertrude Stein, chez qui le son prend le dessus des sens du texte, il y a un niveau où l'on peut dire que ces spondées dans « *The Mandrill on the Turnpike* » sont le sujet du texte, le rythme est son histoire (secrète). Les lecteurs sont confronté aux références scientifiques dans ce poème, car un « *lodestar* », ce n'est pas une étoile, - c'est plutôt un aimant – mais le poète sûrement a été amusée par la confusion potentielle. Le « *lodestar* » est à la fois terre-à-terre et étrange.⁶⁴¹ La « radiation faible » des étoiles, l'obscur clarté, revient de temps en temps parmi les images qui foisonnent dans l'œuvre de John Ashbery, par exemple dans « *Lament upon the Waters* » où il parle de la,

[...] materiality
that clogged the weight of starlight, made it seem

⁶⁴¹Cf. dans la conférence de John Ashbery sur John Clare, dans le cadre des conférences Charles Eliot Norton à Harvard, 1989-1990, publiées dans Ashbery, John, *Other Traditions* (Cambridge : Harvard University Press, 2001, où il dit que le poète, par rapport au critique littéraire, regard ses influences « from the wrong side of the telescope ».

fibrous[...], (lignes 9-11)⁶⁴²

peut-être une façon d'évoquer subtilement, et originalement, des pleurs d'adieu, (la « *materiality* » serait, dans cette interprétation, l'eau salée des larmes) dans une sorte de reprise du « Pont Mirabeau » de Guillaume Apollinaire (chez Ashbery, dans ce poème, la géographie de Paris est présente, non pas dans un nom évocateur d'un pont sur la Seine, « Mirabeau », mais dans des noms de stations de métro, « Jasmin » et « La Tour Maubourg », ce dernier peut à son tour évoquer vaguement « El Desdichado » de Gérard de Nerval tout en étant une station du métro parisien réellement existante).

Ce poème n'est pas du tout romantique ou émotif dans sa tonalité, mais le poète y a placé des coordonnées romantiques en situant des étoiles là où le lecteur peut les trouver; sentir le poids de l'intertexte, même si la référence n'est pas précisément reconnue, contribue à créer une certaine distance ; la mode de détachement et d'humour dominant dans le texte, par exemple quand il parle de la délicatesse :

[...]Though we always found something delicate (too delicate
For some tastes, perhaps) to touch, to desire [...] (lignes 7-8).

La remarque entre parenthèses, « *too delicate for some tastes* », a été ajoutée pour sa drôlerie, et évoque agréablement le dandy, qui a un cœur bien sûr, mais qui ne le porte pas du tout dans sa main ; c'est une phrase d'esthète (évoluant à Paris, la ville de Marcel Proust, ou de Guillaume Apollinaire dans ce cas). Le mot « *something* » est assez vague pour laisser la porte ouverte à l'imagination du lecteur.

Le poète Clark Coolidge, un habitué des scènes poétiques de San Francisco et de New York, a rendu un hommage à ce jeu du chat et de la souris que le poète doit établir avec le

⁶⁴² John Ashbery, « Lament upon the Waters » , in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2668-79, lignes 251-260.

lecteur, dans l'introduction d'une lecture de son poème « Ashbery Explains » où Clark Coolidge dit :

[...] There was an article in the *Sunday Times Magazine* about John Ashbery a while ago, and included in it was a little box at the bottom of the page, which was titled «Ashbery Explains», and of course he did his best not to, happily, but it caused this poem called «Ashbery Explains» [...]⁶⁴³

Cette distance que le poète doit maintenir avec le sens du poème pour accueillir le lecteur et maintenir la possibilité pour le lecteur d'entrer dans un rapport unique avec le texte, et qui traduit la distance de l'humain par rapport aux ontologies en général sans doute. Il vaut la peine de citer le poème de Clark Coolidge, pour le rythme de valse-hésitation explicitement inspiré des poèmes de John Ashbery :

[...] add the epithet « farm », north and to the sum of that place
and you have the counting drama, away from which we reside but not
as anonymous kinds, drops of the goblin into the proper reservoir
[...]⁶⁴⁴

La référence au poème «*At North Farm*» et l'investissement dans la poésie vers des mathématiques («*the counting drama*» étant un quasi-oxymore) affleurent la poétique de John Ashbery sans que le texte échappe au style mercuriale de Clark Coolidge, sa prédilection pour le rythme rapide parfait pour la description d'un fouillis entropique, fort inspiré de son expérience de musicien et son admiration pour Jack Kerouac. Le poème de Clark Coolidge est explicitement une lecture d'un autre poète, une technique qu'on trouve souvent chez Frank O'Hara et Ted Berrigan. Barbara Guest, dans le poème, « Another July », évoque James Schuyler :

⁶⁴³ Clark Coolidge, «Reading at the Tyler School of Art April 10, 1985», on PennSound. Le texte d'«*Ashbery Explains*» se trouve dans Clark Coolidge, *Odes of Roba* (Great Barrington, MA: The Figures, 1991) pp.108-9.

⁶⁴⁴ Clark Coolidge, «Ashbery Explains», in *Odes of Roba* (Great Barrington, MA: The Figures, 1991) pp.108-9 (lignes 19-21).

[...] blossoms and tints at someone's doorstep
Schuyler eating salami in the kitchen
Thinking of the empty ghost of Clair
Extending his hand with a little mayonnaise toward it [...] ⁶⁴⁵

Frank O'Hara a fait un poème qu'il a appelé, « A Postcard from John Ashbery », qui commence :

[...]What a message! What a picture! [...] ⁶⁴⁶;

L'on peut penser au portrait de Charles Baudelaire par Gustave Courbet dans le musée Fabre de Montpellier, une bonne démonstration de comment l'acte de lire peut définir un écrivain; ou, l'on pourrait penser au chapitre dans «*The Books in my Life*» d'Henry Miller, où l'écrivain liste tout simplement les livres sur son étagère, ses lectures, ce qui s'avère plus intéressant qu'on pourrait le croire. ⁶⁴⁷

Dans le poème, « Master Class », de Kate Farrell, que nous avons mentionné à deux reprises, il vaut la peine de voir l'image céleste qui termine la réflexion :

[...]to a poem where I ambled with my
camel, several moons overhead.

Effectivement, les assonances se conjuguent avec les images directement des tableaux de Paul Klee, pour évoquer l'inspiration en termes astronomiques.

⁶⁴⁵ Barbara Guest, «Another July», in *Moscow Mansions* (New York: Viking, 1971).

⁶⁴⁶ Dans Frank O'Hara, *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp. 21-22.

⁶⁴⁷ Henry Miller, *The Books in my Life* (New York: New Directions, 1952).

5.8 Une orientation vers la nouveauté, « *overpowering present* »

Nous avons vu, que la fin du texte peut donner des indices sur la volonté de l'écrivain de voir son texte s'échapper à son projet : c'est la marque d'une conscience du lecteur, et une certaine confiance en celui-ci. Figurativement, un auteur s'inscrit toujours dans au moins un cercle concentrique entourant d'autres, mais « le cœur refuse d'être emprisonné » comme Ralph Waldo Emerson dit dans le passage suivant, de son essai, « *Circles* » :

[...] it is the inert effort of each thought, having formed itself into a circular wave of circumstance, - as for instance an empire, rules of an art, a local usage, a religious rite, - to heap itself on that ridge and to solidify and to hem in that life. But if the soul is quick and strong it bursts over that boundary on all sides and expands another orbit on the great deep, which also runs up into a high wave, with attempt again to stop and to bind. But the heart refuses to be imprisoned [...]⁶⁴⁸

Emerson a été un philosophe inspirant pour d'autres philosophes éprises de nouveauté, comme Friedrich Nietzsche, ainsi que pour des écrivains, particulièrement américains, aussi divers qu'Ernest Hemingway, et le Robinson Jeffers, dans un mode politiquement engagé, des vers comme,

[...] While this America settles in the mould of vulgarity, heavily thickening to empire,
[...]⁶⁴⁹

Un vers qui semble sauter directement des essais des *Concord Philosophers*, sauf, peut-être, que chez Ralph Waldo Emerson, et c'est son originalité, il s'agit de l'excellence et du succès qui s'épaississent, pour évoluer vers la paralysie. Combien de lauréats du prix Nobel de

⁶⁴⁸ L'essai «Circles» in Ralph Waldo Emerson, *Selected Essays* (New York : Penguin Books, 1982) p.227.

⁶⁴⁹ Robinson Jeffers, « Shine Perishing Republic », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1271.

littérature se trouvent ensuite en panne d'inspiration ? En ce qui concerne les « *rules of an art* », dont Ralph Waldo Emerson parle ci-dessus, le plaisir et le respect de ce qui a été accompli n'empêche en rien les développements futurs, et effectivement, en regardant la succession de mouvements et de styles dans la peinture et la poésie au vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui au vingt-et-unième siècle, c'est ce que nous constatons. Parfois le public n'a pas encore assimilé entièrement un mouvement avant que le prochain commence à occuper le devant de la scène.⁶⁵⁰

Dans un autre passage de l'essai de Ralph Waldo Emerson, qui reprend la même idée et qui fait des échos avec le principe dont parle Joan Retallac, mentionnée plus haut, d'une « poétique », en tant que formation d'un caractère dans l'art. Ralph Waldo Emerson dit :

[...] The difference between talents and character is adroitness to keep the old and trodden round, and power and courage to make a new road to new and better goals. Character makes an overpowering present; a cheerful, determined hour, which fortifies all the company by making them see that much is possible and excellent that was not thought of [...]⁶⁵¹

La décontraction que nous avons constatée dans des textes de la New York School s'inscrit facilement dans cette idée (il faut voir la scène où James Schuyler essaie de toucher un fantôme, la main pleine de mayonnaise). La célébration du moment présent, qui se déroule devant nous, est palpable chez certains peintres (Joan Miró, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Cy Twombly, ...), mais William Carlos Williams, un poète qui regardait activement la peinture moderne, a écrit dans une lettre à Harriet Monroe :

⁶⁵⁰Pour une discussion de cette idée par le biais des deux sens possible du mot « postmodernism » qui peut signaler que des nouvelles innovations sont toujours possibles, au-delà des styles inventés par le modernisme « classique », mais qui est parfois utilisé pour critiquer le conservatisme de notre époque, ou de dire que nous sommes dans une culture « mort-vivant ». Pour Marjorie Perloff, il faut un nom pour désigner des nouvelles expériences. Cf., Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, qui veut aussi tourner le terme « postmoderne » vers le sens progressif.

⁶⁵¹ *Ibid*, p.237.

[...] Most current verse is dead from the point of view of art. Now life is above all things at any given moment, subversive of life as it was the moment before, always new, irregular. Verse to be alive must have infused into it something of the same order, some tincture of disestablishment, something in the nature of an impalpable revolution, an ethereal reversal let me say. I am speaking of modern verse [...]⁶⁵²

Cet accueil du moment présent (ce qui n'exclut point une appréciation de la tradition, mais regarde en avant) et ce rejet des systèmes est assez explicitement lié, il peut sembler, chez William Carlos Williams, dans cette déclaration, à ce que peut la peinture (« *tincture* »), à la vision politique de la société (« *revolution* » et « *disestablishment* »).

Dans un même ordre d'idée, Barbara Guest affirme, dans son essai, « Wounded Joy » :

[...] The most important act of a poem is to reach further than the page so that we are aware of another aspect of the art. [...] What we are setting out to do is to delimit the work of art, so that it appears to have no beginning and no end, so that it overruns the boundaries of the poem on the page [...]⁶⁵³

Le débordement se situe du côté du poème lui-même, et le poète, empli d'humilité et d'honnêteté, est placé comme un observateur. On voit cette attitude, qui livre le réel avec ce qu'il porte comme imaginaire, dans, par exemple, la fin du poème, dont nous avons parlé, « Wild Gardens Overlooked by Nightlights » :

[...]

⁶⁵² Cité dans l'introduction à la poésie de William Carlos Williams dans Jahan Ramazani, Richard Ellmann, and Robert O'Clair eds. *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry*. Vol. 1 *Modern Poetry* (New York: W.W. Norton & Company, 2003). p.284.

⁶⁵³ Barbara Guest, «Wounded Joy», in *Forces of Imagination: Writing on Writing* (Berkeley: Kelsey Street Press, 2003) p. 100; cite par Peter Gizzi, dans son article «Barabara Guest: Fair Realist», sur le site de Poets.org, feb. 21, 2014, à l'adresse: www.poets.org/poetsorg/text/barbara-guest-fair-realist

songs from the haunted distance
presenting themselves in silks.
The light of fiction and light of surface
sink into vision whose illumination
exacts its shades,

The Genji when they arose
strolled outside reality
their screen dismantled,
upon that modern wondering space
flash lights from the wild gardens.⁶⁵⁴

Ce que Barbara Guest met en avant dans ces lignes est la possibilité que le présent soit hanté par l'espace imaginaire. L'image extrêmement retenue et digne du prince Genji se met en mouvement, sort des confins de sa mythologie (en défaisant les écrans de sa demeure, il sort des pages de son livre). Il est accueilli par le moment présent (« *the modern wandering space* »). Similairement, les boucles d'un exercice d'écriture dans le tableau de Cy Twombly, *Untitled (Bacchus)*, 2008, du Tate à Londres, dépassent le cadre – l'ignorent en fait – pour rejoindre le moment présent et le monde organique.

Cet orientalisme de Barbara Guest fait écho au texte de John Ashbery écrit à partir d'un tableau peint sur un rouleau de parchemin chinois, « Rivers and Mountains », surtout des gestes vers la réalité organique, comme dans le vers :

[...] To turn off the machinery
And quietly move among the rustic landscape [...]

Ou encore, les deux derniers lignes,

[...] And the affliction of June ride
Slowly out into the sun-blackened landscape.

⁶⁵⁴ Barbara Guest, « *Wild Gardens Overlooked by Nightlights* », in *The Collected Poems of Barbara Guest* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008).

La réalité crue retient quelque chose de désolé (« *sun-blackened* ») et même nauséabond (« *affliction* »), mais ses vers ont un aspect triomphal avec le ralentissement dû aux consonnes liquides et l'inversion du rythme. « *Sun-blackened* » peut prendre une interprétation positive, et même dionysiaque, en évoquant des raisins pour le vin rouge de qualité. James Schuyler étend ses réflexions à une dualité similaire dans « The Morning of the Poem » :

[...] A drought. The pastures for cows are all
 Burnt off, only the grapes
In France are happy, what a bonanza there will
 Be, wine, rich and grapy,
No treat, alas, for those who don't imbibe [...]

Dans le cas du tableau chinois sur un rouleau pour John Ashbery ou le *New York Times* d'un dimanche (on peut supposer) pour James Schuyler, il s'agit d'un prétexte pour des réflexions.

5.9 La chronique des débuts contre les mythes d'origines

Bien sûr les poètes dont nous parlons, particulièrement ceux dont la carrière est longue, changent et se transforment artistiquement. La mémoire est ce qui fait les poèmes à un certain niveau. Ainsi les débuts compteront toujours. Chaque poème a son début, souvent, dans le cas des *New York Poets*, plus que dans un problème, dans une étrangeté radicale ou d'une impossibilité.

Pour laisser de côté l'image des vaguelettes, puis nouvelles vagues, et interférences, pour le moment, on peut se pencher sur les débuts des carrières et des poèmes. Pour revoir cette poésie autrement, il est possible de se tourner vers un premier cercle imaginé et cet « élément déclencheur ». C'est le point de vue historisant et une forme de lecture. L'on peut passer du « cercle concentrique » à l'idée du « cercle concentré », un premier moment qui contient les autres, ou les suscite. L'image active est celle du son visible, comme chez Vassily Kandinsky du tableau, « Plusieurs Cercles », 1926, où on a l'impression d'entendre la couleur, ou sur la pochette de l'album, *Meddle*, des Pink Floyd, 1971. Le jet d'un caillou aurait mis le phénomène en mouvement, ce caillou (« *the rock* », un poème de Wallace Stevens, the « *roc's egg* », un motif de John Ashbery d'après les *Mille-et-une Nuits*, « *The Stones* », un morceau de Sylvia Plath, ...) particulièrement puissant, représente un condensé de sens, ou riche de perturbations : il s'agit de ce premier cercle, envisageable aussi comme le premier pas d'un grand voyage.

Dans la mythologie des débuts, la réactivité et l'affirmation de soi sont mises en relief par un élément de l'extérieur. C'est une image que nous pouvons trouver dans la poésie de l'époque : il a trait aux influences positives, négatives, et à transformer. « *I hear the other man's music* » dit Ted Berrigan, après avoir lu un de ses poèmes, « *Let No Willful Fate Misunderstand* », qui reprend des images, notamment les bouleaux, et les réparateurs de clôtures, de Robert Frost, à un événement à Bard College en 1982. Dans ce poème, Ted Berrigan cite un dicton de son père pour désamorcer le sens du poème, « *The Birches* » de Robert Frost, créant ainsi une figure complexe et tordue.

Dans ce contexte, l'expression « *the other man's music* » s'étend bien sûr comme un commentaire sur la complication ou cacophonie des poèmes. Un texte peut être habité par d'autres inspirations, moins citadines dans l'exemple des bouleaux que Ted Berrigan emprunte et récuse.

Cependant, ce concept, du venu d'ailleurs, peut s'étendre au sens de la composition voulu par John Cage, car chez celui-ci la musique peut inclure, et finalement dans une certaine sensibilité, doit inclure, les sons par exemple des motocyclettes qui passent dans la rue. Lorsqu'on écoute dans un état d'esprit alerté, ou informé par la conscience zen. Dans le cas de John Cage, c'est un artiste qui a été authentiquement influencé par le bouddhisme zen et engagé vers les nouvelles technologies. C'est le John Cage du morceau 4'33, qui est un morceau de silence de la part du musicien, permettant aux spectateurs d'écouter toute la musique, les sons, ne sortant pas des instruments à proprement parler. Le morceau intègre jusqu'aux battements des propres cœurs des spectateurs (chacun dans sa propre espace auditive).

Robert Frost représente une vision du modernisme devenue classique dans les années 1960, humaniste mais conservateur, et finalement assez snob, quasiment insupportable pour la poésie d'avant-garde à partir des années 1950, et particulièrement avec son poème quasi-xénophobe, « *The Gift Outright* », qu'il a récité à l'inauguration du président J. F. Kennedy. Même Randall Jarrell, dans un essai admiratif de Robert Frost, dit qu'il n'est pas connu pour les bons textes :

[...] the one living poet who has written *good* poems that ordinary readers like without any trouble. [...] a sort of Olympian Will Rogers [...] The responsibility and seriousness of Frost's best work – his worst work has an irresponsible conceit, an indifference to everything but himself, that appalls one - . [...]⁶⁵⁵

⁶⁵⁵ Randall Jarrell, « *The Other Frost* », in *Poetry and the Age* (London : *Faber and Faber*, 1955) pp.23-26.

Ainsi, il s'agit d'une poésie qui est quasiment un fait naturel, populaire, liée à un territoire, et avec un rythme caractéristique et maîtrisé, donc une bonne matière de base pour des jeux sophistiqués, tel que ceux dont Ted Berrigan a le secret.

Robert Frost est connu pour utiliser les activités de la campagne pour suggérer l'universalité, ce qui en fait un particulariste par rapport au universalisme de la *New York School*. Charles Reznikoff, qui a influencé, ou au moins charmé, Ted Berrigan, surtout son livre *By the Rivers of Manhattan* (Ted Berrigan a intégré ce titre à certains de ses poèmes, comme le morceau « 3 pages »), a fait cette distinction clairement dans une émission radio organisée par Susan Howe :

[...] Much of the verse of the last century and this century too has been called 'nature poetry'. The last great poet of that group was Robert Frost. For us who were born and brought up in a city, there is a kind of verse that might be called 'city verse', and I'll read some verse about this city and others like it. [...] ⁶⁵⁶

Même, John Ashbery, au début de la dixième section de son poème «And the Stars Were Shining», fait une référence moqueuse du sonnet de Robert Frost, « Stopping by Woods on a Snowy Evening »:

[...] Of course some of us were more risible – then.
Stopping by an apartment of freeloaders
on a snowy evening, I was asked about the *other*
mysteries, and, forced to prevaricate, noted
that time was setting in. [...] ⁶⁵⁷

Cette section du poème commence *in medias res* (poursuivant le jeu du titre du poème et du recueil, qui commence, nous l'avons dit, avec le mot « and »). Il débarque chez Robert Frost

⁶⁵⁶ Charles Reznikoff, «*reading on Susan Howe's radio program*», 1975, faisant partie de la série «*Poetry Today*», une série dirigée par Susan Howe pour WBA/Pacifica, on PennSound.

⁶⁵⁷ John Ashbery, «And the Stars Were Shining», in *And The Stars Are Shining* (Manchester: Carcanet Press, 1994) p.94.

intempestivement. Le lecteur a vraiment l'impression de tomber soudainement sur une soirée dans un appartement en ville, une situation qui demande qu'on porte un masque social, ce qui est l'exact contraire des méditations du sonnet de Robert Frost. La création du personnage social devient une forme de créativité. C'est l'esprit de la caméra que l'artiste pop, Andy Warhol : il l'installait lors des soirées pleines d'un échantillon large de newyorkais un peu parasites, à son célèbre *Factory*. John Ashbery a été célébré à son retour de Paris en 1965. Faire le contraire de Robert Frost est à la fois un parti pris et un jeu formel.

Dans cet extrait, le paradoxe le plus étonnant, (qui va bien avec cette utilisation d'une musique autre,) consiste à se demander dans quelle mesure une reconnaissance de l'existence du temps (« *time was setting in* ») peut être un mensonge (« *forced to prevaricate* ») – même si dans le contexte on voit bien quelqu'un qui veut mettre fin à une conversation qui l'ennuie. Encore, d'un contre-pied complet à Robert Frost, dont le personnage de « *Stopping by Woods on a Snowy Evening* » accueille sa réflexion sur les « *other mysteries* », mais dans un rythme cadré.

Apparemment, lorsque Hans Hofmann a demandé à Jackson Pollock pourquoi il ne peignait pas d'après nature, il aurait répondu : « je suis la nature ». Le début, de la *New York School* est en quelque sorte le dos qui tourne à la nature sauvage des forêts et le regard qui se tourne vers la nature humaine dans les villes, intéressant avec ses jeux et ses duplicités.

Nous avons noté la référence à Marcel Proust au début du poème « *Bird's-eye View of the Tool and Die Co.* » de John Ashbery, où il joue à banaliser « *La Recherche* ». Le début de « *Wet Casements* » est une épigraphe (une technique utilisée assez souvent chez les poètes de la *New York School*, mais dans un certain style). L'épigraphe est de Franz Kafka :

When Eduard Raban, coming along the passage
Walked into the open doorway, he saw that it was
Raining. It was not raining very much.⁶⁵⁸

⁶⁵⁸ John Ashbery, « *Wet Casements* », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.225.

Le jeu de banalité et signification, ou le défi de caser la banalité pour trouver du sens et de l'intérêt, est assez fréquent, et original dans ce cas par l'utilisation d'un auteur admiré (Franz Kafka).

Le motif du début

S'il faut absolument une date de début des *New York Poets* en tant que mouvement, les événements déclencheurs ne manqueront pas, mais l'utilisation du terme, « *New York School* » fait glisser le regard du côté de la peinture – « *New York School* » désignait les peintres au départ, (« *les Irascibles* », les quatorze hommes et une femme dans la photo prise par Nina Leen pour *Time Magazine*, en 1951, suite à une lettre ouverte qu'ils avaient envoyé au directeur du *Metropolitan Museum* demandant une prise en compte de la peinture progressive).

Ainsi, dans cette logique du fait extérieur déclencheur, pour cette poésie se voulant parfois en adéquation avec une certaine peinture, on peut penser pour le moment initial, aux années 1948/9, quand Jackson Pollock a peint *Number One (Lavender Mist)*, un grand *drip painting*, classique de son genre et d'une grande fluidité dans la technique inventée par l'artiste, avec un titre donné par le critique Clement Greenberg. Ce tableau est un symbole quasi-alchimique de la valorisation de l'immédiat. Un geste contemporain significatif serait par Barnett Newman : il a fait *Onement*, un *zip* solitaire et incandescent, peint sur une bande de papier adhésif, dans un champ de couleur assez uniforme. C'est un tableau dont le nom réfléchit sur le passé récent (« *atonement* » i.e. expiation, pour les événements de la deuxième guerre mondiale) tout en désignant le nouveau départ ou synthèse (le « one » de « *Onement* »)⁶⁵⁹. C'est un moment de remise en cause (poétisée) formelle et sociétale.

⁶⁵⁹Voir l'interview avec Clement Greenberg dans le documentaire BBC « In Our Time », 9e et dernier de la série, *Art Of the Western World*, Produced by WNET/New York (major producer). 1989. (Animé par Michael Wood), où C.Greenberg dit a propos de *Lavender Mist* : « Je l'ai vu, ça m'a retourné, ... et j'ai suggéré le titre « *Lavender Mist* », Jackson, il a dit, 'sure' ». Pour Barnett Newman et *Onement*, voir Danchev, Alex, selected by. *100 Artists' Manifestos from the Futurists to the Stuckists* (London: Penguin Classics, 2011), «M64 Barnett Newman *The Sublime is Now*,» pp.322-326.

1949 est l'année où John Ashbery a été diplômé de Harvard College et arrive à New York (pour s'inscrire à *Columbia University*) et où il retrouve son ami et mentor, Kenneth Koch. Puis, 1951 est l'année où Frank O'Hara, figure charismatique de ce qui sera la *New York School of Poetry*, arrive à New York⁶⁶⁰. A ce stade, à propos du début d'un mouvement, l'on serait tenté de citer, descendant considérablement le fleuve du temps, le poème « *Myrtle* » de John Ashbery⁶⁶¹. Pour un poète qui a une carrière longue et productive, la question du début prend son importance:

[...] It would
be like following a river to its source,
which would be impossible. Rivers have no source.
They just automatically appear at a place
where they get wider [...] (lignes 6-10),

ce poème d'une phase de maturité (1994), d'une simplicité de ton et d'une complexité de propos, prenant un peu la forme d'une section de fleuve. Des vers enjambés comme dans la jonction «*it/ would be like...*» contribuent à l'impression de méandres fluviales. Bien sûr « le poème de la mer » est une phrase du « Bateau Ivre » d'Arthur Rimbaud, ainsi que « les fleuves impassibles », etc. (John Ashbery a fait une traduction de *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud et s'inspire de la prosodie des poètes français, symbolistes et surréalistes en particulier).

La forme visuelle du fleuve peut évoquer le tronc du personnage colossal, traité par Jacques Derrida dans *La Vérité en Peinture*, à l'ombre des idées de Kant et des illustrations tirées du Goya tardif, explorant l'idée du sublime, où il parle de la « simple présentation d'un concept qui est 'presque trop grand pour toute présentation' ». ⁶⁶² Ou, un peu plus loin sur la

⁶⁶⁰Voir par exemple dans Marjorie Perloff, *Frank O'Hara : A Poet Among Painters* (Chicago : University of California Press, 1997). P.xi, «O'Hara was a coterie figure –adored by his New York School friends and acolytes, especially by the painters whose work he exhibited and wrote about ...».

⁶⁶¹Le dernier poème dans la section sur John Ashbery dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2680; cf. dans «Crossroads in the Past»; from *Your Name Here*, 2000:«I aver there are no beginnings, though there were perhaps some sometime...».

⁶⁶²Jacques Derrida *La Vérité en Peinture* (Paris : Flammarion, 1978) p.143.

même page, dans une formulation qui fait vraiment penser à Ashbery : « ce concept s’annonce et se dérobe à la présentation sur scène », car souvent chez John Ashbery le sujet apparaît pour disparaître, ou pour faire un mouvement d’un serpent de mer.

Il est extraordinaire de voir un poème, comme « Myrtle » qui arrive à traiter simultanément de l’amour (la passion pour l’autre étant une source à la fois ancienne et contemporaine de la poésie) – le Myrte est l’arbre de Vénus et de l’île de Cythère – et du langage, même l’étymologie, s’accordant sur cette instabilité, pour faire des méandres entre les deux notions – notons avec amusement au passage la difficulté à prononcer le prénom anglais « Myrtle » pour un Français.

John Ashbery semble associer la poésie avec le mouvement de l’eau assez fréquemment, mais, vu cette proximité entre les *New York School* (peintres et poètes), un poème comme « Myrtle » l’image de peintres tels que Pollock ou le Morris Louis des tableaux de sa série des « *unfurleds* » (déployés) vient facilement à l’esprit, ainsi que la phrase de Robert Motherwell, contemporain de Louis :

aucun artiste n’aboutit au style qu’il souhaitait posséder en
commençant.⁶⁶³

Le poème, un poème dans cet esprit, documente les obstacles et contournements d’obstacles depuis le « problème » posé à son début, où l’impossibilité de remonter vers le début, sa mythification inévitable. Egalement, dans un poème écrit dans les années 1990, la lucidité, et l’esprit de découvert, se déploie au début du poème « Baked Alaska » de John Ashbery :

It will do.
It’s not
perfect, but it will do

⁶⁶³Cité par Michel Hilaire dans Hilaire, Michel, and Serge Lemoine, *Abstractions Américaines 1940-1960* (Paris : ADAGP, 1999), p.8.

until something better comes along [...].⁶⁶⁴

Le lecteur sent la volonté de sortir du langage pour suivre une autre trajectoire de fleuve. En tous les cas, comme souvent avec John Ashbery, nous laissons assez vite de côté l'image qui a enclenché l'écriture du poème, l'omelette norvégienne, « Baked Alaska ». Le début peut se présenter ainsi, marqué du provisoire. Le poème, immédiat comme un tableau de l'expressionnisme abstrait, est idéalement étant un voyage de découverte (« dans l'éther, sans oiseau » pour le bateau ivre de Rimbaud, c'est-à-dire, le poème trouve son propre chemin).⁶⁶⁵

Parfois l'idée du début revient mais sans résolution, mais dans un approfondissement du questionnement. L'idée qu'un poème doit échapper à celui qui l'écrit a été exprimé par Rachel Blau DuPlessis en introduction de la lecture de son poème, « Draft 107 : Meant to Say » :

No poem is totally the poem you meant to write; every poem you've written is the poem you could or did write brought to the poise or level of interest to which you could bring it. That is: the poem escapes the poem, or the poem escapes the poet. Or is it the poem escapes the poetics? With a simultaneity of making and a sense of loss something escapes inside the work. This escape authenticates the work.⁶⁶⁶

Ainsi, il existe une sorte de tragique de l'écriture qui hante toute poésie ouverte, dans cette manière, aux mutations du moment. Les poèmes de John Ashbery qui fait chronique de ces moments d'écriture, même si ces textes sont comiques, de façon constante, enregistrent

⁶⁶⁴ John Ashbery, « Baked Alaska », in Harold Bloom, éd., *The Best of the Best American Poetry 1988-1997* (New York: Scribner Poetry, 1998).pp.58-62.

⁶⁶⁵ Cf. les commentaires de Roland Barthes dans son essai, « 'Nautilus' et 'Bateau Ivre' » dans *Mythologies* (Paris: Editions du Seuil, 1957): « L'objet véritablement contraire au Nautilus de Verne, c'est le Bateau ivre de Rimbaud, le bateau qui dit « je » et, libéré de sa concavité, peut faire passer l'homme d'une psychanalyse de la caverne à une poétique véritable de l'exploration. »

⁶⁶⁶ Rachel Blau Du Plessis a lu cet extrait de la préface de son livre *Surge* lors d'un événement : « THE POET'S VOICE: Rachel Blau DuPlessis & Nathaniel Mackey » à la Woodberry Poetry Room de Harvard University.

fondamentalement les marques d'une sorte d'absence, ou d'un échec. Ils sont réalistes à ce niveau. Il s'agit largement d'une poétique qui a consciemment ou inconsciemment son début dans un regard sensible sur la peinture. Nous avons cité Gertrude Stein qui regard Pablo Picasso faisant son portrait pour qu'elle enregistre ses mouvements, hésitations, et repentirs, et également le principe de Willem de Kooning appelait « *the no-style position* ».

Alice Notley, semble résumer ces idées sur le départ dans ce qui est un recueil, un poème, et un premier vers :

Beginning with a stain, as the Universe did perhaps [...]⁶⁶⁷

C'est une idée de chaos, qui est nécessaire à une certaine créativité, et qui peut trouver un modèle dans un texte de Virginia Woolf, « The Mark on the Wall ».

⁶⁶⁷ Alice Notley, «Beginning with a stain», in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006) p. 174.

5.10 Littéralement un sentiment de « support pictural »



Ill. 18 : Barnett Newman, *Ulysses*, 1952.

Le monde particulier de la peinture à New York constitue un moment unique de la modernité et un contexte pertinent pour les développements en poésie des *New York Poets*. Frank Stella, fort sensible à la dimension paradigmatique de cet art des expressionnistes abstraits, est devenu un auteur clé pour décrire l'atmosphère enthousiasmant autour de la nouvelle peinture dans la ville après la deuxième guerre mondiale et les effets sur la jeune création. Dans *Working Space*, il décrit New York à son arrivée, pour démarrer une carrière d'artiste, ainsi :

[...] what I felt in New York in 1958 living between Pollock and de Kooning, in the heart of the most active, most stirring art, with the exception perhaps of Paris in the preceding century. I believed I was surrounded by great painting. Exciting abstract expressionist painting seemed to be everywhere. I went from gallery to gallery, museum to museum, opening to opening, and then back to my studio to look at my own painting. Sometimes, walking down Madison Avenue, I would look up and try to find the Empire State building, hoping to orient myself, trying to get a grip on things; in the process I would find a piece of it, and build the rest of the image in my mind. Almost inevitably, as soon as the image of the Empire State building was completed it would be shifted aside to accommodate the image of a painting. I remember holding

Barnett Newman's *Ulysses* back, trying to keep its pushy blueness from toppling the Empire State Building. What seems to me now to be special about my experience in New York in the late fifties is this sense of literal pictorial support. [...] ⁶⁶⁸

Le mot « littéral » est important : c'est une peinture qui amène un nouvel objet physique dans le monde, qui par des réflexes poétiques devient un objet spirituel. Il n'est pas étonnant de voir Frank Stella se rassurer et s'orienter en 1958 avec un morceau de l'architecture de sa ville, *l'Empire State Building*, quand on sait la place que l'architecture tiendra dans son œuvre, et dans son originalité (nous avons souligné cet aspect en commentant *Newstead Abbey*). Il faut regarder ces œuvres avec la question du repère effectif en tête, sans doute. Il est également frappant, même émouvant, de voir ce sentiment d'être soutenu par un tableau et de voir un tableau déplacer le plus haut bâtiment de New York de l'époque dans l'esprit et comme repère.

Même si Frank Stella dit qu'il essayait de le résister, il est vrai que le tableau, *Ulysses*, de Barnett Newman a quelque chose de galvanisant pour l'univers artistique progressif, car une certaine simplicité, autorité, et une certitude a été gagnée contre une foule d'hésitations. Il est important de noter l'écho de Homère et de James Joyce (et peut-être de T.S. Eliot et Ezra Pound) dans le titre ce tableau de Barnett Newman qui a tant poussé Frank Stella à conquérir une espace dans la « tradition du nouveau » : l'on peut l'interpréter comme la puissance de conviction, et de volition, face à la déliquescence ou l'avancé du chaos général.

La force conceptuelle nourrit l'artiste en formation, explicitement dans les souvenirs de Frank Stella, mais aussi de façon général dans tout contexte d'avant-garde artistique. Plus l'on résiste le tableau, plus il s'impose, et la poésie cherchera des effets similaires.

Pour prendre un autre exemple, fort différent, d'un matérialisme qui va s'appuyer sur l'idée, nous pouvons citer des poèmes de Marianne Moore, qui était encore une habitante de Brooklyn dans les années 1950 et 1960 (elle a été invitée par l'équipe de Baseball, *The New York Yankees*, à lancer la première balle de la saison en 1968 à *Yankee Stadium*). Chez elle, la conviction et l'esprit font la présence inspirante de l'œuvre d'art, de certaines œuvres d'art, en déplacement d'un ordre naturel. En particulier la fin du poème « To a Snail » (1924), trouve

⁶⁶⁸ Frank Stella, *Working Space* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986) p.153.

un animal habité, tel les labyrinthes peints par Frank Stella, de l'esprit, avançant contre l'inertie :

[...] 'a knowledge of principles,'
In the curious phenomenon of your occipital horn. [...] ⁶⁶⁹

L'escargot est un symbole quasi-imagiste, dans le sens de « non-didactique », de l'œuvre d'art. L'animal n'a pas de pieds, pas de rythme traditionnel. Il est armé de discrétion, symbolisée par sa coquille, et un instrument de perception de l'environnement monté sur sa tête : sa corne. *L'Empire State Building*, l'escargot, le tableau anticipant le minimalisme de Barnett Newman, ce sont des faits réels curieux, spéculatifs, et s'imposant par leur étrangeté.

Ce n'est pas les mêmes principes, relativement plus puritains de l'escargot de Marianne Moore, mais Frank O'Hara, dans le court poème, « HEROIC SCULPTURE » est affirmant de l'esprit, à travers la curiosité de l'ordre de la nature. Il affirme des principes.

[...] We join the animals
not when we fuck
 or shit
not when tear falls

but when
 staring into light
we think [...] ⁶⁷⁰

Osé dans l'affirmation, c'est une prise de position sur la culture, telle qu'elle est reflétée dans la sculpture publique. Le tableau de Barnett Newman affirme du bleu, sur un fond de bleu. Frank O'Hara affirme la pensée dans la lumière (« *into light/ we think* »). Ce poème, qui parle des « animaux », nous surprend à être en dialogue avec Marianne Moore, qui appelle son

⁶⁶⁹ Marianne Moore, « To a Snail », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1278.

⁶⁷⁰ Frank O'Hara, « HEROIC SCULPTURE », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. 142.

escargot, en utilisant un des mots sérieux dont elle a fait sa signature : «a concomitant ». Son escargot est un sculpteur. D'ailleurs, elle parle explicitement d'une sculpture grecque antique (le Parthénon) dans un autre texte sur un gastéropode, « The Paper Nautilus » (dont le « *paper* » rappelle l'écriture).

Stylistiquement, Frank O'Hara emploie un rythme similaire et le sens de la compression utilisant les mots « *light* » et « *think* » pour évoquer efficacement l'esprit de la sculpture antique à son apogée en passant par l'âge des lumières. Le lecteur arrive à ce point après des mots négatifs, voir repoussants, des explétifs, « *fuck* », « *shit* », « *fall* ».

Une idée peut se considérer comme une sorte de sculpture. Frank Stella, Marianne Moore, et Frank O'Hara sont en train d'affirmer la solidité, paradoxale, de l'idée, ou plus généralement de l'invisible. Une poétique similaire se trouve chez Alice Notley avec le motif du « rosy quartz », une pierre des déserts qui représente le sang, et une fleur, la rose.⁶⁷¹

Nous avons parlé du poème de John Ashbery, « Into the Dusk-Charged Air », en tant qu'une réponse à « The Negro Speaks of Rivers » de Langston Hughes, mais la mode du poème se rapproche de l'imagisme naturaliste de Marianne Moore, dans des passages comme :

[...] And the Oder is very deep, almost
As deep as the Congo is wide. [...]⁶⁷²

Même dans ce passage qui confronte Langston Hughes directement, le motif du fleuve, si important chez John Ashbery comme image de l'art et de la culture, correspond à ce que Marianne Moore veut suggérer avec son escargot: du mouvement d'autant plus expressive qu'il est lent et patient.

Ekphrasis

⁶⁷¹ Alice Notley, « Judgment in Rosy Quartz », in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006).

⁶⁷² John Ashbery, « Into the Dusk-Charged Air », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p. 54.

La présence d'une série de styles de peinture enthousiasmants (qui devait lutter pour s'imposer) et la conversation des peintres charismatiques qui peuplaient les quartiers bohèmes de New York nous semble un élément clé pour la création d'une nouvelle poésie à New York dans les années 1950. En tous les cas ce contexte a eu des ramifications pour les poètes.

Un texte qui semble paradigmatique dans l'étude de la peinture en tant que poésie et la poésie qui essaie d'être peinture, et qui met en avant la peinture « fluviale » de Morris Louis comme système poétique s'appelle « Like Most Revelations », de Richard Howard (né en 1929). L'auteur est un des premiers poètes et éditeurs de poésie qui ont fait confiance à John Ashbery (la publication de « The Tennis-Court Oath »). Sa formation, comme celle de John Ashbery, enjambe Paris et New York.

Son texte, « Like Most Revelations », possède un titre qui relie l'ordinaire – avec le mot « *most* », (la plupart), à l'exceptionnel, voire le métaphysique, en parlant des « *revelations* ». Le poème essaie d'être quelque peu ekphrastique, c'est-à-dire faire voir le tableau, et puisque le tableau enregistre un moment de création, le poème essaie d'évoquer le moment de fabrication de cette toile. Le début met en scène un peintre qui intervient puis juge de son intervention:

It is the movement that incites the form,
discovered as a downward rapture – yes,
It is the movement that delights the form,
sustained by its own velocity. And yet

it is the movement that delays the form [...] ⁶⁷³

Nous sentons en particulier en lisant le texte de Richard Howard le processus des *unfurled*, de l' « *action painting* » selon le mot célèbre du critique Harold Rosenberg,⁶⁷⁴ à savoir dans ce

⁶⁷³ Richard Howard, « Like Most Revelations », in Bloom, Harold. Ed. The Best of the Best American Poetry 1988-1997 (New York: Scribner Poetry, 1998), p.155

⁶⁷⁴ Harold Rosenberg positioned himself squarely opposite the formalist critic Clement Greenberg. His 1952 article for *ARTnews*, entitled «The American Action Painters,» was

cas, le peintre place sa peinture sur le bord d'une immense toile non-préparé, - c'est-à-dire, qui a préservé sa trame, - que le peintre soulève selon une géométrie précise, puis laisse agir la matière, la peinture coule, avec des méandres et des hésitations, des *starts* et *stops*. Bien entendu, l'analogie fonction parfaitement, les mots aussi vivent leur vie dans nos consciences, et coulent de source, se heurtent à des obstacles, ce qui peut faire penser à ce que John Ashbery a dit sur la poésie de John Clare, évoquant cette « *nakedness of vision* »⁶⁷⁵.
extraordinairement marquée chez John Clare où « *experiencing is the same as telling* »⁶⁷⁵.

Connaissance directe

La proximité des poètes avec la peinture (et avec les peintres eux-mêmes) se révèle décisive dans la formation d'un groupe d'artistes. Il est révélateur que les poèmes aient parfois la proximité ultime avec la peinture, ce qui constitue un geste vers un impossible *ekphrasis*. Le jeu porte ce nom, voilà ce qui est révélé par le titre d'un poème *ars poetica* dans le recueil *Houseboat Days* de John Ashbery : « *And Ut Pictora Poesis is Her Name* ». Dans cette interprétation le pronom « *her* » correspond à « l'activité poésie » personnifiée, ou féminisée tout simplement comme dans une langue latine. Les Muses antiques étaient des femmes. Ce titre, dérivée de l'expression contemporaine (de la rue), « *that's her name* », signifiant « voilà comment on doit faire », et du latin instruit, de l'auteur latin, Horace, confirme la place de la cocasserie des contrastes dans cette même poétique.

« *Like Most Revelations* » est proche d'un *ekphrasis* réussi (mais ce n'est jamais une réussite complète, car les mots ne font jamais complètement voir). « *And Ut Pictora Poesis is Her Name* » se moque un peu de la possibilité d'un tel poème tout en étant assez proche de Richard Howard en mettant en exergue le moment de fabrication de l'objet. Barbara Guest vivait toujours entouré de superbes tableaux de premier choix de l'école de New York, et nous avons vu comment elle fait voir des tableaux de Hans Hofmann, de Vassily Kandinsky, et on aurait pu ajouter Tony Smith par exemple. Elle est capable d'utiliser des mots techniques de

adopted as Abstract Expressionism's manifesto and had a profound effect on the artistic landscape of 1950s New York.

⁶⁷⁵ John Ashbery, in Charles Eliot Norton Lecture Series, *Other Traditions*, Harvard University, 1989-1990, on PennSound : dans la première conférence, sur John Clare, après la minute 34.

la peinture, comme « *chiaroscuro* » sans donner une tonalité snob.⁶⁷⁶ James Schuyler, qui a vécu quinze ans à la campagne avec la famille du peintre Fairfield Porter, est peut-être le plus proche de John Clare dans sa capacité pour écrire comme il voit presque sans médiation :

[...] don't wish it now. « Your poems, »
a clunkhead said, « have grown
more open. » I don't want to be open,
merely to say, to see and say, things
as they are. That at my elbow
there is a wicker table. *Hortus* [...]»⁶⁷⁷

Les mots entre guillemets sont du reportage direct. On peut voir le tressage de la table en osier par le jeu de discours entremêlés, et peut-être également par le lettrisme des « *m* », des « *y* », et des « *w* ». L'arrivée du latin (« *Hortus* [...] ») dans un texte en anglais, entre dans ce jeu également.

Explicitement, Frank O'Hara annonce et accomplit un certain degré d'*ekphrasis* dans son poème qu'il a titré, « On Seeing Larry Rivers' *Washington Crossing the Delaware* at the Museum of Modern Art ». Par exemple, il donne adroitement le sens du visage en mouvement rendu par une sorte de cubisme :

[...] in his white pants and we know his nose
trembling like a flag under fire, [...]»⁶⁷⁸

Le jeu de sonorités entre « *know* » et « *nose* » donne l'impression d'un profil doublé d'une vue de face (comme dans l'image elle-même). « *Flag* » et « *Fire* » poursuit ce thème. Les valeurs des artistes bohème sont défendu par le moment historique enregistré dans le tableau, ce que Frank O'Hara communique joyeusement. Le « *we* » et « *our* » sont centraux dans ce texte. C'est bien la même idée que Frank Stella exprime comme du « *literal pictorial support* ». C'est

⁶⁷⁶ Barbara Guest, "The Wild Gardens" in *Fair Realism*. (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1989), un poème qui contient également l'expression, "an ethnological interest".

⁶⁷⁷ James Schuyler, « Dec. 28, 1974 », in *The Morning of the Poem* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980) pp.13-14.

⁶⁷⁸ Frank O'Hara, « On Seeing Larry Rivers' *Washington Crossing the Delaware* at the Museum of Modern Art », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.101.

l'enthousiasme qui pousse celui-ci vers une forme d'*ekphrasis* dans son texte en prose en parlant d'un « *pushy blueness* ».

5.11 Le poème « *Illustration* » de John Ashbery en tant que mise en scène des débuts

Il est possible de commenter « *Illustration* », 1956, de John Ashbery comme une allégorie du naturel sous l'emprise de l'art, ainsi que la dimension *impossible* de la poésie. La vie imite l'art beaucoup plus que le contraire d'après la formule d'Oscar Wilde, auteur culte pour la sensibilité « camp ». Ainsi, en tant qu'allégorie, le texte serait en rapport avec les questions des influences (cubistes, camp, ...) et des motivations (traquer le merveilleux surréaliste). Prendre un exemple d'un poème proche des débuts de la *New York School* permet de cerner l'élan initial qui a été si longtemps soutenu.

Or, la formation d'un groupe de poètes défini selon les principes artistiques qui ont été articulés en première instance dans la peinture d'avant-garde de leur époque crée une sorte de confusion fructueuse pour la poésie de John Ashbery autour de la question des origines : toute l'ambiguïté se voit dans ce poème, entre une scène et une allégorie. Il a dû se rendre compte assez tôt devant son élan artistique que les ambiguïtés sont intéressantes à cultiver plutôt que de résoudre (comme la confusion non-résolue entre les arbres qui se croisent et les amants dans son poème « *Some Trees* », qui a donné son nom à son premier recueil publié)⁶⁷⁹. De ces principes venus des peintres et amplifiés par eux, le plus clairement présent chez les *New York Poets* est l'«*action painting*» : l'accent mis sur l'émergence de l'image. « *Illustration* » est un moment de théâtre, qui met en scène la distance et la distanciation. C'est également un moment séduisant du tragi-comique.

Le motif des premiers pas, et les premiers pas d'un groupe qui deviendra une nouvelle « école », ainsi, peuvent nous encourager à interroger certains textes. C'est une question qui fait réfléchir les poètes eux-mêmes : le poème, « *Illustration* », est une interrogation dans ce sens. Le modèle contraire de ces premiers pas des *New York Poets* serait la démarche du jeune protagoniste (le jeune poète ; l'on peut le supposer) du « *Road Not Taken* » de Robert Frost

⁶⁷⁹ Voir la conférence de Karin Roffman (auteur de *Young John Ashbery: A Biography of His Early Life and Art*). Elle présente des extraits éclairants extraits des plus de mille pages des journaux de l'enfance de John Ashbery, et quelques enregistrements rares des archives de la *Woodberry Poetry Room* et *Penn Sound*. Le programme: *REEL TIME: An Audio Journey through John Ashbery's Early Life in Poetry* sur le site web du *Woodberry Poetry Room*. Pour Karin Raoffman, «*The Painter*» et «*Some Trees*» sont les deux poèmes qui démarrent son style adulte.

⁶⁸⁰. Nous avons déjà souligné que le refrain, « *I go separately* », du poème « *Santa Fe Trail* » de Barbara Guest vient en réponse à Robert Frost, qui ne voulait pas entendre parler des poètes comme elle.

L'on peut aimer le geste de ce poème populaire de Robert Frost : plein de légèreté, de nonchalance, et une certaine ironie un peu nostalgique, d'une nostalgie à goûter par le lecteur, pour le point d'autocritique. Cependant, pour les poètes qui nous concernent en premier lieu, une meilleure vision des débuts poétiques vient vers la fin du poème « *Illustration* » de John Ashbery ⁶⁸¹ ; en effet, ce poème caricaturant le drame de la « novice » (une sorte de nonne et qu'on peut interpréter peut-être plus largement comme un apprenant recevant ses « leçons d'abîme ») qui s'apprête à se suicider et se suicide effectivement au milieu du poème :

[...] There is so much in that moment !
So many attitudes towards the flame, [...] ⁶⁸²,

deux vers qui peuvent représenter un écho de la « *still imploring flame* » du poème « *Legend* » de Hart Crane ⁶⁸³, qui, pour celui-ci, incarne un geste qui détruit, tout en libérant le talent du poète. Hart Crane s'est suicidé jeune en se jetant d'un bateau.

⁶⁸⁰Dans un épisode de l'émission radio « *Poem Talk* » sur le poème de John Ashbery « *Crossroads in the Past* », l'animateur de l'émission, Al Filreis, dit à un moment, « Ashbery n'est pas (o tellement) un poète du chemin non pris ».

⁶⁸¹John Ashbery, « *Illustration* » in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2665-6.

⁶⁸²*Ibid.* Cf. La caricature d'un geste suicidaire par Yves Klein dans une célèbre photo truquée. « Saut dans le vide » © Yves Klein, ADAGP, Paris ; Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation.

⁶⁸³Cf. le traitement de ce passage par le Professeur, Langdon Hammer, « *lecture 13 – Hart Crane* » [february 28, 2007] dans *English 310 – Modern Poetry*, qui fait partie des cours au libre accès en ligne, les « Open Yale Courses ». Le vers « *who step the legend of their youth into the noon* » semble avoir sa place ici aussi. Si l'on aime les jeux de mots du type que Crane aimait, le titre « *legend* » pourrait faire une rime avec le « *ledge* » sur laquelle se trouve la « novice ».

Ce passage de « *Illustration* » donne l'exemple parfait pour montrer comment un seul moment peut beaucoup contenir, comme une phrase poétique incarne le potentiel de plusieurs sens (la sonorité, le narratif, et le symbolique). La même logique de principes de composition poétique circulant dans le texte lui-même. Nous avons déjà montré comment James Schuyler est particulièrement adroit à annoncer un principe et puis le mettre en pratique. Le poème, intitulé « *Illustration* », invite le lecteur à voir le discours sur le « suicide » de la « novice » comme une spéculation, comme un fait qui peut glisser vers un autre sens, être prise d'un autre point de vue. L'on peut dire que le poème, en dehors de lui-même remplit le rôle de la note du suicide.

Ironiquement, le poème met en avant un principe esthétique, de l'art conceptuel ou d'avant-garde, réflexivement, méta-poétiquement. Le poème incarne un style et en parle. D'ailleurs, ce discours tombe à côté du drame de la novice, ne s'applique guère à elle :

[...] Much that is beautiful must be discarded
So that we may resemble a taller
Impression of ourselves [...] ⁶⁸⁴

Le lecteur est plongé dans la critique littéraire, une forme d'abstraction, à côté de l'anxiété incarnée par la scène.

La remarque s'inscrit dans la lignée de la célèbre « lettre du voyant » d'Arthur Rimbaud où le poète dit, presque à regret : « il faut être absolument moderne ». Le geste du suicide de la novice reflète ainsi un peu le jour où quelqu'un décide d'être un artiste, et, simultanément, quand ce quelqu'un a senti que l'époque actuelle avait besoin d'un art en quelque sorte en opposition ou à contre-courant, sans en être demandeur. Pour reprendre notre image, il faut perturber les eaux calmes du « *train des affaires* ». On peut lire ce suicide comme le symbole d'un affranchissement.

Pour John Ashbery dans ce poème, la novice est comme une figurine qu'il manipule, comme fait Alexander Calder dans son célèbre « *Circus* » : les jeux d'enfant deviennent sérieux, tout en restant des jeux, ou le « dada », cheval à bascule des enfants, devient le

⁶⁸⁴ *Ibid*, lignes 23-25.

mouvement « Dada » de l'art anarchiste. La spéculation doit prendre corps, et comme Frank Stella a suggéré dans le texte cité ci-dessus, l'artiste veut inévitablement se placer sur le même plateau des figures proposant du nouveau autour de soi, qu'on admire, qui autorisent certaines audaces.

Pour les peintres et des poètes de ce bohème à New York, l'on ne faisait pas de l'art pour gagner de l'argent ou pour de la célébrité ; c'était une nécessité interne qui s'imposait, une particularité de l'époque. Voilà ce qui donne un peu de pertinence aux mots de « *Soonest Mended* », également sur le drame, un peu maladroit, des débuts :

[...] To step free at last, minuscule on the gigantic plateau –
This was our ambition: to be small and clear and free [...] ⁶⁸⁵

La beauté de ce geste nous rapproche des contributions des peintres comme Pablo Picasso à la critique d'art ⁶⁸⁶ quand nous lisons cette formulation dans ce poème, « *Illustration* » de John Ashbery. « *Much that is beautiful must be discarded* » : l'Art s'affirme à un certain point comme antithétique au Beau, surtout au beau facile ou académique, trop conformiste.

L'on peut interpréter cette conception du beau comme reflétant une sorte de réalisme artistique du mot, ou d'anti-romantisme : le monde doit apparaître sans sens, et dans toute sa laideur. Le poème, « *Illustration* », semble flirter avec ce statut d'incarnation textuelle d'une idée esthétique, de risquer le ridicule, de sauter le pas, encouragé par d'autres, ou par la vision que l'on n'a pas.

⁶⁸⁵ John Ashbery, « *Soonest Mended* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2666-7 (lignes 19-20)..

⁶⁸⁶Cf. l'expression de ce principe par Pablo Picasso dans *Picasso in His Words*, éd. Hiro Clark (San Francisco : Collins, 1993): «*When you begin a picture, you often make some pretty discoveries. You must be on guard against these. Destroy the thing, do it over several times. In each destroying of a beautiful discovery, the artist does not really suppress it, but rather transforms it, condenses it, makes it more substantial. What comes out in the end is the result of discarded finds. Otherwise you become your own connoisseur. I sell myself nothing*» (p.50) – cette citation vient d'une conversation de Pablo Picasso avec Christian Zervos en 1935.

Nous ne savons pas si cela s'est passé consciemment dans l'esprit du poète ou non ; avec John Ashbery, qui allait être un critique d'art et qui fréquentait déjà les expositions, il ne faut pas l'exclure. Il y a certainement une réflexion sur le Beau à contre-courant. Frank O'Hara (qui cherche, un exemplaire du «*ugly NEW WORLD WRITING*» dans le texte «The Day Lady Died») interroge le beau conventionnel. Cette laideur est un bon prélude à la confrontation, dans «The Day Lady Died», avec la mort, réellement laid, sur la une des journaux.

Nous savons en tous les cas que John Ashbery fut influencé par la vision poétique déployée dans le poème d'Elizabeth Bishop, « Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance », où le champ créatif semble s'ouvrir dans les marges et dans le statut secondaire, dérivé, des « *Illustrations* » des grands monuments. En effet, le « *should have been* » à double tranchant du début de « Over 2,000 Illustrations ... », (la poète se demande toujours si elle a choisi les bons détails). Cette même mode subjonctive, hante le poème « *Illustration* » d'Ashbery.⁶⁸⁷

[...] was what she wanted, « I desire
Monuments, » she said. « I want to move [...],⁶⁸⁸

dit la novice d' « *Illustration* », où le monumental et l'émouvant se confondent comme dans le poème « HEROIC SCULPTURE » de Frank O'Hara. Le mot « *illustration* » peut être compris comme indicatif d'une sorte de subjonctif (« et si... »), une sorte de parabole, ou reflétant le désir de s'illustrer, d'*exister* au sens étymologique du mot : d'entrer en mouvement.

En tous les cas, avec cette phrase,

[...] *much that is beautiful must be discarded...* [...],

⁶⁸⁷Elizabeth Bishop, «Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance » in Baym, Nina. General Editor, The Norton Anthology of American Literature (New York: W.W. Norton & Company, 1998),pp.2471-2. Selon John Ashbery, il a écrit, «Soonest Mended» directement en pensant à «Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance» : John Ashbery, in *The Key West Literary Seminar*, 2003, Lecture on Elizabeth Bishop (minute: 12:04)

⁶⁸⁸ John Ashbery, « *Illustration* », in Baym, Nina. General Editor, The Norton Anthology of American Literature (New York: W.W. Norton & Company, 1998),pp.2665-2666 (lignes 11-12).

il s'agit d'une des découvertes techniques (mais aussi philosophiques) de la peinture moderne, c'est-à-dire la nécessité de recouvrir les premières belles découvertes qui apparaissent dans l'acte de peindre sur une toile, et cela pour atteindre des niveaux plus profonds. On a parlé de Pablo Picasso, mais on aurait pu mentionner les repentirs visibles dans les tableaux finis d'Henri Matisse.

Ce principe est affirmé par le titre, *Excavation*, d'une des premières toiles expressionniste-abstraite de grand format, violemment anti-quotidien, de Willem de Kooning⁶⁸⁹, où le peintre ajoute de la peinture blanchâtre (fait de différents tonalités de blanc, et qui ont jauni maintenant) sur un fond plus coloré, pour mieux révéler la structure des marques sorties de sa première approche un peu cubiste de la toile et pour atteindre des niveau plus fondamentaux de sens, comme dans une sorte de psychanalyse. « L'artiste navigue entre lisibilité et confusion » selon Marie-Noëlle Tournade.⁶⁹⁰ C'est comme si « Les Demoiselles d'Avignon » de Pablo Picasso s'était transformé en club de jazz où il y a une foule dansant.

Un autre peintre abstrait qui se débarrasse des beautés faciles, Pierre Soulages, est assez adulé aujourd'hui, mais c'était un rare peintre abstrait français vivant connu aux Etats-Unis à cette époque (il a été exposé à New York en 1950). Le noir qui envahit les toiles de Pierre Soulages, son « *outrenoir* », est un noir qui exclut tout en contenant les autres couleurs (mais d'une façon intériorisée) : le noir Soulage efface et révèle.

Alternativement, et plus proche du contexte *New York School*, l'on peut évoquer encore Franz Kline, qui fut probablement influencé par le noir Soulages, dont il a pu voir les toiles à New York. Comme Pierre Soulages, Franz Kline est originaire d'un pays de mines, et dans son cas, le peintre sacrifie moins des couleurs pour le noir. Quand il déploie le noir et le

⁶⁸⁹Willem de Kooning. *Excavation*. 1950. Oil on canvas 81 x 100» (205.7 x 254 cm) The Art Institute of Chicago.Mr. and Mrs. Frank G. Logan Purchase Prize Fund Gift of Edgar J. Kaufmann, Jr., and Mr and Mrs. Noah Goldowsky, Jr. © 2011 The Willem de Kooning Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Nous avons souligné qu'Alice Notley fait référence à ce tableau dans son poème, « Your Dailiness, ».

⁶⁹⁰ Marie-Noëlle Tournade, « Willem de Kooning » in Hiaire, Michel, and Serge Lemoine, *Abstractions Américaines 1940-1960* (Paris : ADAGP, 1999) p.46.

blanc, c'est une relation complice, parfois conflictuelle. Pierre Soulages incarne la lenteur d'élaboration, Franz Kline la spontanéité.⁶⁹¹

Clement Greenberg dit d'une façon concise à propos du processus de Jackson Pollock,

[...] He trusted his spontaneity, automatic painting, [...] ⁶⁹²

Cette ambiance d'improvisation dans le jazz à New York et chez Jackson Pollock et Willem de Kooning, et al. Infuse le travail des poètes. Toute la différence, outre le contexte plus urbain et moins campagnard, entre le discours du « Road Not Taken » de Robert Frost et, le John Ashbery d'« Illustration », sera le travail pour nous ramener dans un instant imprévisible. C'est le sens, par exemple, de l'étonnante dernière ligne de « Soonest Mended », un poème influencé directement, selon John Ashbery, par sa découverte d'Elizabeth Bishop,

[...] and always coming back
To the mooring of starting out, that day so long ago. [...] ⁶⁹³

Cette remarque se tord devant nous ; il est structurée par le modèle des complications de l'esprit baroque, et c'est un de plusieurs moments shakespeariens de ce texte, qui emprunt le jeu complexe du « *nothing will come of nothing* » du « *Roi Lear* ». Le style, s'appuyant sur des paradoxes, est exacerbé par le mot « *mooring* ». Il s'agit bien pour lui comme pour Emily

⁶⁹¹Voir, sur «le tableau *Bethlehem* de Franz Kline, Bernard-Henri, *Les Aventures de la Vérité. Peinture et philosophie : un récit* (Saint-Paul de Vence : Grasset, 2013), p.281 : « il travaillait au rythme fou d'un cœur qu'il devait pressentir endiablé ». B.H. Lévy nous rappelle aussi de l'amitié de F. Kline pour Jacques Kerouac, auteur dont la prose est marquée par l'esthétique jazz et notamment son « babble flow » rejoint la spontanéité amusante du jazz bebop.

⁶⁹² Interview dans le documentaire BBC « In Our Time », 9e et dernier de la série, *Art Of the Western World*, Produced by WNET/New York (major producer). 1989. (Animé par Michael Wood),

⁶⁹³ John Ashbery « Soonest Mended » in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.2666-7.

Dickinson dans le poème « Wild Nights » de s'accrocher (« *to moor* ») d'une façon inattendue, à la tempête.⁶⁹⁴

John Ashbery et Emily Dickinson tous les deux préservent le caractère d'hypothèse de ce qu'ils racontent dans ces deux poèmes, mais assez systématiquement dans leurs œuvres qui illustrent une formidable « *negative capability* ». John Ashbery parle d'une volonté de « *communicate obscurely* »⁶⁹⁵. En définitif, dans ce poème, rien n'est dit, qui, comme dans « The Road Not Taken » de Robert Frost, « *made all the difference* », ce qui prétend trop savoir la réponse. Le suicide de la novice est explicitement une « *illustration* », un suicide de bande-dessinée. Les « *Wild Nights* » d'Emily Dickinson sont conditionnelles, imaginées (et quelle importance ?). La réalité de la surface du poème est admise, prend même une importance de premier ordre. L'absurdité apparente, si l'on essaie de le visualiser, des « *moorings of starting out* », ou du,

[...] You people I know
Will offer me every good thing
I do not want. But please remember
I died accepting them [...] ⁶⁹⁶,

des paroles lâchées par la novice, font partie essentielle de la mise en scène de l'émotion. L'utilisation du temps passé ajoute une couche de confusion et peut faire penser au rêve d'assister à ses propres funérailles, pour vérifier les réactions des uns et des autres, d'entendre les belles eulogies. Ces paroles rappellent que ce sera un poète qui prendra, brut, les paroles offertes par la société dans ses poèmes. La présence d'acteurs et de spectateurs

⁶⁹⁴ Emilie Dickinson, « Wild Nights » in *The Poems of Emily Dickinson Edited by R. W. Franklin* (Harvard University Press, 1999) : poème numéro 269 (l.10-12) « Ah – the Sea !/ might I but moor –tonight- / in thee ! »

⁶⁹⁵ Dans un interview : Ashbery, John, from interview with Bruce Kawin on WKCR Radio, May 5, 1966, on PennSound on entend : « *I hope that modern poetry isn't incomprehensible, and that mine in particular isn't; you have to draw the line between obscurity and incomprehensibility. I firmly believe that poetry must communicate... I feel that you can communicate more things obscurely, especially at certain times, than directly.* »

⁶⁹⁶ *Ibid*, lignes 16-19.

est importante également. Pour convaincre du mode comique qui s'invite dans ce texte il suffit de citer la partie du poème « Illustration » traitant de la foule diverses de témoins:

[...] Angels

Combined their prayers with those
Of the police, begging her to come off it.

One lady promised to be her friend.
I do not want a friend,' she said.

A mother offered her nylons
Stripped from her very legs. Others brought

Little offerings of fruits and candy,
The blind man all his flowers. If any [...] ⁶⁹⁷

L'accélération créée par l'absence de verbe après « *The blind man* » est adroite, et s'apparente aux les coupes de montage dans les films courts de Charlot des années 1919-1920, qui ont tant influencé Hart Crane. Le poème évoque une scène, en somme, comme souhaitait représenter, à son époque, un peintre comme Édouard Manet, astucieusement composée, fort artificielle, qui combine un sens antiquisant (des offrandes devant un temple, l'architecture gréco-romaine des gratte-ciels de New York, ou les anges très *quattrocento*) et une scène absolument moderne de nylon et des bonbons. *Le Déjeuner sur l'Herbe*, du Musée d'Orsay⁶⁹⁸, étant un bon exemple de ce style et cette approche hybrides, avec ses personnages qui tiennent à la fois de l'Arcadie antique et des salons modernes où l'on cause et ironise. La peinture est derrière cette idée de combiner naturalisme et composition artificielle.

⁶⁹⁷ Ibid, lignes 2 – 10.

⁶⁹⁸ Voir le développement sur le traitement du tableau, *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de Manet par le moderniste/expressionniste Pablo Picasso dans Elisabeth Cowling et. al., *Picasso Challenging the Past* (London : National Gallery Company Limited, 2009), surtout p.116 : « » All vestiges of the narrative and of mondaine life are shed in another thematic group ... », ce qui souligne à quel point, pour Picasso, c'est justement le côté intemporel de l'image a besoin d'être souligné. Ajoutons, pour situer Ashbery du côté de Manet plutôt que de Gustave Courbet (l'autre ennemie de la peinture académique) la célèbre phrase de Courbet : « je ne peindrai jamais un ange parce que je n'en ai jamais vu ».

Du côté de la cocasserie, il faut remarquer l'instabilité des points de vue. On voit l'ontologie moqueuse de l'expression, « *If any* », après avoir évoqué l'homme aveugle : ce qu'on ne voit pas existe-t-il ? Selon Walter Benjamin (parlant de Baudelaire) c'est le moment moderne qui contient déjà cette double facette pour certains yeux :

[...] modern life is a reservoir of dialectical images [...] ⁶⁹⁹.

L'on peut imaginer le sourire de Kenneth Koch, lorsqu'il entend parler des bonbons offrandes à un temple, comme les ruptures de ton dans son poème « *The Brassiere Factory* ».

John Ashbery livre une situation digne d'un opéra-comique contemporain du personnage excédé qui se trouve sur le bord de la bâtisse moderne (pont suspendu, gratte-ciel, ...) face au vide, cette mise-en-scène dans « *Illustration* » peut faire un écho si l'on regarde en arrière vers Hart Crane (on reviendra à cet auteur un peu plus bas), mais aussi si l'on regarde en avant, dans les films comiques des années 1950 et 1960 (l'on verra bien Jack Lemmon, travesti en nonne, sur une corniche du *midtown* Manhattan, faisant son Buster Keaton ou Marx Brother...), ou, par exemple, dans la chanson « *Tell me, Mamma* » de Bob Dylan, 1966, où un personnage n'arrive pas à se faire publier, et, donc se trouve sur le bord de la fenêtre (la « *mamma* » en question serait plutôt une petite amie que la mère, dans le jargon de l'époque) :

[...] Yes, I see you on your window ledge
But I can't tell just how far away you are from the edge
And, anyway, you're just gonna make people jump and roar
Watcha wanna go and do that for?

⁶⁹⁹Une des réflexions fragmentaires dans une collection de remarques intitulée, d'une manière intéressante pour nous ici, « Central Park » dans Benjamin, Walter, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Trans. Edmund Jephcott and others, *Selected Writings* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006), p.161.

For I know that you know that I know that you know
Something is tearing up your mind [...] ⁷⁰⁰

L'expression en abyme de « qui sait quoi », savamment comique et littéraire, dans la chanson de Bob Dylan n'est pas loin du sens hypothétique dans « *Illustration* », et la mobilité de la voix narrative.

Pour John Ashbery, la scène est terriblement publique, et consternante pour ce publique – comment les qualifier, (ces « *Mister Jones* » ?) des fous ordinaires, caractérisés par une sorte de haine de soi, ayant l'ignorance de soi du quidam « sympathique », bien-pensant (il faut remarquer le double tranchant de l'idiome, « *come off it* ») : l'on affiche son humanité, mais la foule ne peut s'empêcher de réclamer son spectacle barbare. Encore, la foule moderne ressemble à la foule antique, des comportements refoulés n'attendent qu'à resurgir.

Ainsi le spectacle de la novice contraste avec le spectacle du début de « *The Bridge* » de Hart Crane, qui n'est mis en scène que pour les marginaux qui traînent sur le pont de Brooklyn la nuit, mais qui n'est surtout pas observée par ceux qui quittent le travail (« *elevators drop us from our day* ») pour regagner leurs foyers :

[...] Out of some subway scuttle, cell or loft
A bedlamite speeds to thy parapets,
Tilting there momentarily, shrill shirt ballooning,
A jest falls from the speechless caravan. [...] ⁷⁰¹

⁷⁰⁰ Bob Dylan, « Tell me, Mamma », Copyright © 1971 by Dwarf Music; renewed 1999 by Dwarf Music. Cf. plus explicitement similaire, la version live (« bootleg ») de la chanson, 1966: « everyone sees you on the edge; how long is it going to take you to get off the edge ».

⁷⁰¹ Hart Crane, « To Brooklyn Bridge », dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.1652-3. Un idée du prestige de « The Bridge » pour les poètes à New York est entrevue Dans le film de Robert Frank, « Pull My Daisy », 1959, où le personnage du poète joué par Allen Ginsberg, propose avec la cannette de bière du petit déjeuner : « Here's to Hart Cran and to his Bridge ».

Pour Hart Crane le témoin principal est probablement le pont lui-même (*Brooklyn Bridge*, construit en 1874-5, et chanté par Walt Whitman), qui doit réfléchir sur cette société détraquée, qui a son nez dans le guidon :

[...] the traffic lights that skim thy swift
Unfractioned idiom, [...] ;⁷⁰²

la folie dans la vie ordinaire est sa cible ; le pont, symbole de la nouvelle civilisation entrevue, à construire, et espérée, est son interlocuteur, même si Hart Crane convoque par implication les lecteurs et surtout sa tribu (les artistes et les marginaux – une contre-culture qui, quoique célébrée différemment, par Hart Crane, par John Ashbery, et par Bob Dylan, donne une continuité à travers le siècle, d'autres noms venant à l'esprit incluent Harry Crosby, Henry Miller, Jack Kerouac et Kathy Acker bien sûr). L'on pense à Bob Dylan, dans les premières étapes new-yorkaises de sa carrière protéiforme, comme engagé surtout vers la musique « country » et de faire du Hank Williams un peu plus intellectualisé, pour des citoyens goûtant les plaisirs de la contre-culture, dans les *dives* de Greenwich Village, voire engagé politiquement, à l'époque de la déségrégation et la guerre au Viêt-Nam. Bob Dylan, Lauriat du prix Nobel de Littérature 2016, révèle parfois une conscience des grands poètes, comme vers la fin de la balade moqueuse et tendre envers les marginaux, *Desolation Row* :

[...] And Ezra Pound and T. S. Eliot
Fighting in the captain's tower
While calypso singers laugh at them
And fishermen hold flowers [...] ⁷⁰³

Notons la référence comique au personnage Caypso, de *l'Odyssée* d'Homer, l'histoire fétiche d'Ezra Pound et T.S. Eliot, Ulysse étant leur héros et alter-égo poétique, transformé en *caypso*

⁷⁰² Ibid, lignes 34-35.

⁷⁰³ Copyright © 1965 by Warner Bros. Inc.; renewed 1993 by Special Rider Music

singers, des clubs chics où les riches s'encanaillent gentiment à New York dans les années 1960.

La novice, le *bedlamite*, l'intellectuelle *social-climber*, ... tous ces personnages (théâtraux) sur le seuil métaphorique entre la civilisation (dévoyée à leurs yeux) et le vide (à habiter, à convoquer) sont des simulacres mais leurs problèmes sont réels et les questionnements destinés à des lecteurs, particulièrement ceux à l'intérieur du « *salon* »⁷⁰⁴ moderne.

Il y a un imaginaire à ratifier, dans un esprit proche des Surréalistes français (dont la présence à New York à l'époque de l'occupation de Paris par les Nazis fut stimulante pour les arts new-yorkais des années de guerre et d'après-guerre). Dans une lignée des commentaires sur le mentir vrai de l'art, Marjorie Welish, dans l'essai, « *The Specter of Art Hype and the Ghost of Yves Klein* », montre comment Yves Klein, un artiste français pas loin de l'esprit surréaliste, joue (d'un jeu sérieux) avec la notion, liée à la conception Sartrienne (empruntée à Martin Heidegger), de l'authenticité, de se jeter dans le vide ; dans une photo truquée, insérée dans un faux journal, trois ans après le lancement par l'URSS, du satellite *Spoutnik*, l'auteur « se lance dans le vide » dans la banlieue calme et gentiment fleuri à l'est de Paris, de Fontenay-aux-Roses. Elle dit,

[...] Whether or not Klein knew the Sartrean metaphor of the existential leap directly, or indirectly, absorbing it as common knowledge, the image he produced replicates its meaning exactly – but erroneously.... Flying hair, wildly, manic eyes, arched body – all in perfect consonance with the metaphysical leap – Klein's abandon is only further launched by the newspaper's promotion of it. [...] ⁷⁰⁵

⁷⁰⁴Pour le mot « salon », voir l'article de Peter Scheldahl, « Artists and Writers New York Mashups » (New York : The New Yorker, janvier 31, 2011), pp.80-1, où le critique, Peter Scheldahl, dit avoir participé dans cette « scene » qu'il qualifie de salon, pensant sûrement aux salons tels que celui de Mme. De Châtelet à l'époque de Voltaire, ou de Gertrude Stein à l'époque Matisse/Picasso.

⁷⁰⁵ « The Specter of Art Hype and the Ghost of Yves Klein » in Marjorie Welish, *Signifying Art, Essays on Art after 1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) pp.118-124.

Tout dans le geste d'Yves Klein semble calculé pour mettre le spectateur sophistiqué mal à l'aise ; il est l'auteur de la manipulation, et comme un acteur de l'école Stanislavski qui croit entièrement en son rôle d'homme-satellite. Marjorie Welish conclut l'essai expliquant la réflexion d'Yves Klein sur comment les spectacles médiatisés des *drippings* de Jackson Pollock, en action, étaient à la fois authentiques et spectaculaires, ainsi qu'entièrement recyclables, d'artiste en artiste :

[...] *he was riveted by it. With such awareness of the self-consciousness of performance, authenticity would become simply another ingredient collaged into the aesthetic mix.* [...] ⁷⁰⁶

Nous sommes à l'époque des premier «*Happenings*», emblème s'il y en a de l'effervescence de l'époque, de la foule diverse et intéressée, d'un cercle de connaisseurs d'un nouveau type de spectacle, dont Susan Sontag souligne si efficacement le recours au simulacre de la violence, et le principe surréaliste du collage, ainsi que l'invention de nouvelles règles du jeu pour l'art du théâtre, dans son essai, «*Happenings : an Art of Radical Juxtaposition* »⁷⁰⁷. C'est l'époque des tableaux sur des vrais suicidés par Andy Warhol, où, plus précisément, qui figure, mine de rien, l'exploitation des médias des suicides spectaculaires pour vendre des journaux.

Ce motif de suicide apparaît chez Frank O'Hara dans un poème, d'hommage à un poète russe et de chronique de sa propre vie, qu'il a appelé «*Mayakovsky* », cette acte de sortir de la fenêtre pouvant s'interpréter comme métaphore de la volonté de vivre intensément la vie émotionnelle au présent ; voici le troisième mouvement de ce texte qui en comporte quatre :

[...] That's funny ! there's blood on my chest
Oh yes, I've been carrying bricks
What a funny place to rupture!
And now it is raining on the ailanthus

⁷⁰⁶Ibid, p. 124.

⁷⁰⁷ Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1961), don't la dernière phrase est, «*In this Happening the scapegoat is the audience*».

As I step out on the window ledge

The tracks below me are smoky and
Glistening with a passion for running
I leap into the leaves, green like the sea[...]⁷⁰⁸

Le lecteur est confronté à ce moment du suicide, un acte gratuit, et prétexte pour évoquer des perceptions cubistes (la vie, « diversement vécue », qui passe devant les yeux). Le lecteur est quasiment chez Samuel Beckett avec les briques (portées comme le personnage de Lucky porte des valises dans « *En Attendant Godot* ») et l'« *ailanthus* » (plante d'intérieur, ou de bureau) arrosée de sang.

Malgré l'amitié et l'admiration mutuelle entre Frank O'Hara et John Ashbery, on trouverait de temps en temps des échos directs entre leurs poèmes. Ce saut par la fenêtre qui fait passer à une autre dimension qui évoque quelque chose du souvenir d'enfance chez Frank O'Hara (course dans les feuilles au jardin) et comporte une sorte de structure conceptuellement originelle rappelant le John Ashbery du poème « *Illustration* » (l'œuf de l'oiseau roc). L'« *ailanthus* » de Frank O'Hara, pour un autre exemple d'affinité, rappelle les « *Syringas* » chez John Ashbery, plante ordinaire des banlieues, et assez abondant dans la ville, pour lui, ennuyeuse de Rochester, New York, où il a grandi.

Même ici, les différences entre John Ashbery et Frank O'Hara sont importantes. Par exemple, Frank O'Hara utilise la première personne du singulier (dans « *Mayakovskiy* » comme souvent) ; mais il faut souligner que ce n'est guère un « je » égoïste (porter des briques, sans raison, est tout sauf glorieux) ni particulièrement vraisemblable. Il s'agit d'un « je » (jeu ?) qui mine les prétentions de l'égoïste. La première syllabe du mot « *ailanthus* » est « ae » (« I » ou peut-être « aïe »).

⁷⁰⁸Frank O'Hara «Mayakovsky» in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp.88-90 (lignes 30-36).

5.12 Le moderniste américain : les principes de la poétique de John Ashbery

Comme les tableaux de Joan Miró ou de Robert Motherwell, les poèmes de John Ashbery peuvent sembler être gouverné par le hasard,

[...] When he had would not had he of
And jests under the smarting of privet [...] ⁷⁰⁹

mais ces artistes savent placer des maladresses pour renforcer un ensemble compositionnel, et font des objets qui sont élaborés jusqu'à la multiplicité de possibles. La fin du poème, « Illustration », donne un bon exemple avec la richesse sonore et thématique du passage avec l'expression à tiroir, l'œuf de l'oiseau roc.

Dans une logique de rêve, la fin du poème synthétise autrement une réflexion sur les débuts (artistiques), et l'image la plus étonnante de toutes, et qu'il ne faut pas lire trop vite, l'oiseau roc, une créature à la Marianne Moore, venu des *Mille Et Une Nuits*, par le truchement d'un dessin animé avec Popeye, et précisément chez John Ashbery, dans « Illustration »:

[...] With that, the wind
Unpinned her bulky robes, and naked

As a roc's egg, she drifted softly downward
out of the angels' tenderness and the minds of men. [...] ⁷¹⁰

⁷⁰⁹ John Ashbery, « 'How Much Longer Will I be Able to Inhabit the Divine Sepulcher...' », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.32. Il met en scène quelqu'un qui s'enroule dans une phrase et puis l'abandonne.

⁷¹⁰ John Ashbery, « Illustration » in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.17 (lignes 19-22).

Dans ce passage, les sons sont riches comme dans un poème de Wallace Stevens, dont l'esthétisation de langage a beaucoup influencé John Ashbery, qui l'admet volontiers, et dont le dernier livre de poèmes s'appelle *The Rock* (« roc's egg », peut-être une allusion directe ? un hommage ? le roc étant un oiseau légendaire des montagnes, et ces montagnes, peut-être depuis le peintre C.D. Friedrich, peuvent désigner une espace poético-romantique, y compris chez Wallace Stevens, symbole du sublime romantique). Il est difficile de résister de citer, à propos des rochers, William Carlos Williams dans « A Sort of Song » (1944) :

[...] -through metaphor to reconcile
The people and the stones.
Compose. (No ideas
But in things) Invent!
Saxifrage is my flower that splits
The rocks. [...] ⁷¹¹

L'influence d'Ezra Pound, chantre des arts et des artistes, est évidente dans ce texte (Ezra Pound qui, lui-même, était en mauvaise posture quand « A Sort of Song » était publié à cause de ses positions favorable à Benito Mussolini en Italie). William Carlos Williams indique clairement la poésie elle-même apparaît comme étant une chose de grande valeur, qui peut donner du courage aux hommes (les réconcilier avec la dureté ou l'obstacle). Puis, le poème, par nature, donne une forme physique à une idée, ou à une invention.

L'« utilité » du poème s'articule ainsi : si l'inventivité du poète, ou dont le poète se fait le réceptacle, aboutit à la fabrication d'un poème, une chose physique, observable, on a modifié la matérialité du monde.⁷¹² Il s'agit, consciemment, dans ce texte de William Carlos Williams de l'imagisme, un des mouvements inventés par Ezra Pound. William Carlos Williams fabrique ici une sorte de blason, un gestalt. Si l'on change légèrement de prisme, William Carlos Williams est plus classique qu'on ne croirait, malgré la fragmentation moderne dans la forme, et le regard fragmenté, cubiste, reflété dans le texte. Le lecteur peut même trouver

⁷¹¹ W.C.Williams, « A Sort of Song », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.1225 (lignes 7-12).

⁷¹² Cf. Michel Butor, L'Utilité poétique - - Cinq leçons de poétique rédigées pour être lues à la Villa Gillet, les 14 janvier, 18 février, 25 mars, 15 avril et 27 mai 1994 (Belval : Circé, 1995).

une sorte d'écho de William Shakespeare, par exemple le Sonnet LXV,⁷¹³ où il est question de la puissance des fleurs, des rochers, et finalement de la plume de l'écrivain, dans une formulation paradoxale, inscrit dans une forme rigoureuse (cinq pieds iambiques) :

[...] that in black ink my love may still shine bright. (ligne 14)

Saxifrage étant une plante médicinale, elle conviendrait bien à un blason pour le Docteur Williams, qui avait une activité de médecin, et le mot vient du latin signifiant « qui casse la pierre ». Enfin, « *Invent !* » reformule le « *Make It New !* » d'Ezra Pound.

Il est vrai que John Ashbery a une certaine affinité pour le « *no ideas but in things* » de William Carlos Williams, tandis que dans son style, et pour l'inventivité des titres, il est plus proche de Wallace Stevens. Effectivement, dans un de ses *Norton Lectures* (sur cinq poètes insuffisamment connus, qui l'ont intéressé, et inspiré) on sent son orientation vers l'abstrait et l'impalpable, une certaine musique, proche de Wallace Stevens ; John Ashbery fait référence explicitement à « *no ideas but in things* », ajoutant que pour lui les idées sont des objets. Précisément, John Ashbery a dit :

[...] Poetry has its beginnings and endings outside of thought. Thought is certainly involved in the process. Indeed there are times when for me my poetry seems to be merely a recording of my thought processes without regard for what they are thinking about. If this is true, I would like to state my intention of somehow turning these processes into poetic objects. A position perhaps akin to Dr. Williams's «no ideas but in things,» with a caveat that for me ideas are things. [...] ⁷¹⁴

⁷¹³ Dans William Shakespeare, *Love Sonnets of Shakespeare* (Philadelphia: Running Press, 1990) p.34.

⁷¹⁴ In John Ashbery, «Charles Eliot Norton Lecture Series, Other Traditions», Harvard University, 1989-1990, on PennSound : dans la première conférence, sur John Clare, après la minute 4.

Cette formulation clarifie dans une certaine mesure la description, un peu provocante, de sa poésie citée dans l'essai d'introduction à John Ashbery par Nina Baym dans la *Norton Anthology of American Literature (Fifth Edition)* :

[...] I think that any one of my poems might be considered to be a snapshot of whatever is going on in my mind at the time-first of all the desire to write a poem, after that wondering if I've left the oven on or thinking where I must be in the next hour. [...] ⁷¹⁵

Certainement, ses poèmes vont à sauts et à gambades (comme les *Essais* de Michel de Montaigne)⁷¹⁶, ce qui fait leur charme ainsi qu'une sorte de défi pour les lecteurs. L'intention, la volonté de transformer cette photographie intérieure des actes de pensée en poésie, devient plus claire dans le début de la conférence sur John Clare citée ci-dessus. La remarque que l'idée est une chose est centrale. John Ashbery connaissait peut-être la phrase assez célèbre de Pablo Picasso de 1946 :

[...] I have less and less time, and yet I have more and more to say, and what I have to say is, increasingly, something about what goes on in the movement of my thought. I've reached the moment, you see, when the movement of my thought interests me more than the thought itself. [...] ⁷¹⁷

Bien entendu, il est difficile de ne pas faire le lien entre les phrases de Pablo Picasso et de John Ashbery sans penser à l'art abstrait, et particulièrement à Jackson Pollock, Willem de Kooning, ou Franz Kline, et plus généralement comment les peintres de l'expressionnisme abstrait mettent en scène l'acte de peindre.

⁷¹⁵ Introduction de la section consacrée John Ashbery dans Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.263-4.

⁷¹⁶ Cette phrase est tirée de Michel de Montaigne, *Essais III, 8, « De l'art de conférer »*, Folio p. 215.

⁷¹⁷ Pablo Picasso dans *Picasso in His Words*, éd. Hiro Clark (San Francisco : Collins, 1993) p.88.

La fin du poème « Illustration », le moment de l'onirique exacerbé, peut nous rappeler un tableau de 1937 de Salvador Dalí lorsqu'il arrive à Paris de Madrid et peint *Métamorphose de Narcisse* (tableau qu'il montrera à Sigmund Freud, qui lui félicitera pour sa prouesse technique, ajoutant que le peintre parle plus de la conscience que de l'inconscient), dont Fiona Bradley comment le fonctionnement :

[...] Dalí chose to paint the moment of Narcissus's transformation into a flower. On the left of the picture kneels a youth, looking at his reflection. As the viewer looks at this image, sorting out its rather complicated configuration of knees and elbows, it becomes obvious that it is exactly matched by the image of an enormous stone hand holding an egg from which bursts a narcissus flower. Once the eye has been drawn over the surface of the picture to examine this new shape, it is difficult to return to Narcissus without involuntarily seeing the hand and the egg superimposed on top of him. This is his fate. His punishment occurs as the viewer looks at the picture. The viewer is responsible for the metamorphosis of Narcissus. [...] ⁷¹⁸

Une façon plus positive de voir Narcisse est comme une sorte de double pour l'artiste, dont l'introspection crée l'œuvre d'art. Grace au commentaire de Fiona Bradley, il est tentant de voir la « novice » de l'« Illustration », comme un narcissisme à la manière de Salvador Dalí.

Dans un autre poème où John Ashbery se met en scène, en train de chercher des idées pour un poème (comme une partie nécessaire de la recette du poème réussi), il fait encore écho à William Carlos Williams :

[...] Rummaging through some old poèmes
for ideas – surely I must have had some
once? Some people have an idea a day,
others millions, still others are condemned
to spend their life inside an idea, like a
bubble chamber. And these are probably
the suspicious ones. Anyway, in poems
are no ideas. No ideas in things, either –

⁷¹⁸ Fiona Bradley, «Images of Concrete Irrationality», in *Movements in Modern Art, Surrealism* (London: Tate Gallery Press, 1997) p.38. Le tableau de Salvador Dali, «Métamorphose de Narcisse », 1937, huile sur toile, 51,1 x 78,1 cm., est au Tate Modern.

her name is Wichita. [...] ⁷¹⁹

Le mot « Wichita » comme le « Saxifrage » de William Carlos Williams vient de loin et provoque une sorte d'étonnement. Même la référence au « *no ideas but in things* » de William Carlos Williams, semble venir comme une surprise pour l'écrivain, qui au début du passage cherche banalement sa prochaine idée pour un poème qui s'amuse à s'éparpiller dans plusieurs sens différents. D'ailleurs, ce passage présente le problème d'être pris en camisole par une seule idée, une idée fixe. L'enjeu de ce passage est double : d'une part, de préserver la légèreté du moment, dans la fabrication un peu organique du poème, comparé aux plaisirs de recherche un peu distrait dans un marché aux puces, ou du grenier de sa grand-mère ; et, d'autre part, le souci de préserver une sorte d'originalité vis-à-vis des idées qui viennent toutes faites. Dire qu'un poème n'est pas une chose semble une bonne parade qui peut rappeler la réponse, déjà citée, du peintre Philip Guston à (vraisemblablement) Frank Stella :

[...] In a recent article which contrasts the work of a color-field painter with mine, the painter is quoted as saying 'A painting is made with colored paint on a surface and what you see is what you see.' This popular and melancholy cliché is so remote from my own concern. In my experience a painting is not made with colors and paint at all. I don't know what a painting is; who knows what sets off the desire to paint? [...] ⁷²⁰

John Ashbery affirme que lorsqu'il commençait à enseigner la poésie à Brooklyn College dans les années 1970, les étudiants voulaient absolument savoir ce qui était et ce qui n'était pas un poème, une question qu'il ne s'était jamais posée à lui-même. Cette expérience donna naissance à un nombre de poèmes, surtout « What Is Poetry » dont nous avons souligné les ambiguïtés.

⁷¹⁹ John Ashbery, «And The Stars Are Shining», in *And The Stars Are Shining* (Manchester: Carcanet Press, 1994) p.84.

⁷²⁰ «Philip Guston Talking» (1978) in Kristine Stiles and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p.286.

5.13 Les sonorités d' « *Illustration* » : l'oreille de l'esprit

En tous les cas, les derniers moments de la « *novice ... sitting on a cornice* » de John Ashbery donne l'impression que ce qui se passe se passe au cœur des mots, dans la musique des mots. Là encore, John Ashbery est proche de Wallace Stevens, qui suit Emily Dickinson sur ce point. Notons les sonorités d'aspirations soufflantes, « *with* », « *wind* », « *drifted* », en contraste avec l'intonation descendant de « *down* » ; remarquez, aussi que les contrastes, aussi importantes que chez Wallace Stevens, entre sonorités dures, anglo-saxonnes, « *pin* », « *bulk* », « *egg* », « *naked* », etc. et les sons plus doucement latins, « *robes* », « *angel* », « *tender* », ... la texture sonore est incontestablement riche et complémentaire du sens, même si le sens d'abandonner le confort un peu lourd, les robes de novice, pour retrouver une autre sorte de douceur, dans le suicide, selon une lecture littérale du texte, peut paraître paradoxale. L'idée de suicide est une chose, et une chose qui est présente. Peut-il s'effacer ? Ici, la nudité, décrite métaphoriquement comme celle d'un énorme œuf, un œuf de roc, échappé du nid sans doute, est une image compliquée, paradoxale, comme les papillons de nuit du poème « *Legend* » de Hart Crane, qui, brûlés par la flamme deviennent confettis, puis baisers, ou, chez Wallace Stevens, maître des complications, et d'images riches de complexité,

[...] the dresser of deal,
Lacking three glass knobs [...]⁷²¹

du poème, « *The Emperor of Ice-Cream* », (ce meuble peut-il server? Et, n'est-ce pas curieux que les poignets en verre apparaissent plus fortement n'étant pas là ?) Comme pour le « roc » de John Ashbery, une deuxième image hante la sonorité du mot « *deal* » de Wallace Stevens (des lettres compromettante, expliquant ce décès, ce meurtre ?).

Pour utiliser un autre exemple, citons:

[...] the green freedom of a cockatoo

⁷²¹ Wallace Stevens, « *The Emperor of Ice-Cream* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1167.

Upon a rug [...] ⁷²²

du poème, « Sunday Morning ». (Qu'est-ce qui est sur le tapis ? « Sur le tapis » - *upon the rug* - dans quel sens ? Et, est-ce que le tapis est une chose qui existe pour lui-même ou seulement comme pouvoir d'évocation?). Ce type de jeu avec la vraisemblance et de prise de la langue en porte-à-faux, sont partout chez John Ashbery.

Etant métaphorique, à cause du mot « *as* », l'œuf de roc dans le poème de John Ashbery ne va pas s'écraser, pour ressembler à une omelette, sur les trottoirs chauds de New York, mais sortira,

[...] Out of the angels' tenderness and the minds of men. [...] ⁷²³

« *Out of* », « *angel's tenderness* », et « *minds of men* », sont des associations riches de sonorités, des assonances, des allitérations, et des contrastes des voyelles ouvertes et fermées, presque aussi inoubliables que « *in my black ink* » de William Shakespeare, ou « *walks in beauty like the night* » du Lord Byron. L'on peut penser à des multiples vers, qui semblent avoir toujours existés, de chez Alice Notley comme, dans le poème « Désamère » :

[...] 'I dream' says dead desert Desnos, [...] ⁷²⁴

Le lecteur voit la figure de Robert Desnos apparaître dans un désert, à cause des événements qu'il peut commenter (ayant été assassiné dans un camp de concentration), de la Guerre du

⁷²² Ibid, « Sunday Morning », p.1168.

⁷²³ John Ashbery, « Illustration », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.17 (ligne 22).

⁷²⁴ Alice Notley, « Désamère » in Notley, Alice, *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006) p.222.

Viet Nam, et par cette langue plein d'allitérations. Un autre texte qui marque est le refrain du poème «Parachutes, My Love, Could Carry Us Higher » de Barbara Guest qui reprend le titre:

[...] Parachutes, my love, could carry us higher [...]⁷²⁵

Comme dans «Illustration», le regard monte et descend simultanément, les rythmes imitent un objet malmené par le vent.

La métaphore, l'art (comme opposition à la vie et aux principes de la physique), est littéralement cette force qui soulève la novice suicidaire en apothéose ascendante, dans une autre dimension, et , l'on peut le penser avec Barbara Guest, dans un autre art :

[...] the physical extravagance of paint, of enormous canvasses can cause a nurturing envy in the poet that prods his greatest possession, the imagination, into an expansion of its borders. [...]⁷²⁶

Le jeu de couleurs alignés, ondulant, et se chevauchant dans la lithographie de Laurie Reid qui illustre la couverture du livre, *Forces of Imagination: Writing on Writing*, de Barbara Guest, montre l'état primitif de l'écriture que le poète ne doit pas abandonner ou qu'il essaie de rattraper dans ses textes. L'aspiration vers un autre art est l'aspiration vers une transcendance du texte. C'est l'équivalent de cette situation malaisée de la novice sur la corniche.

⁷²⁵ Barbara Guest, «Parachutes, My Love, Could Carry Us Higher», *The Location of Things, The Collected Poems of Barbara Guest*, edited by Hadley Haden Guest, (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008) p. 14.

⁷²⁶ Barbara Guest (2003), «The Shadow of Surrealism», p. 16. Cité in Claudia Desblaches, «*Something else is happening in Barbara Guest's poems: the art of creating events*» in *Methodos Savoirs et Textes* n°17, 2017; adresse en ligne: journals.openedition.org/methodos/4686#ftn6.

5.14 Le regard au-delà, la tête dans les étoiles



III. 19 : Max Ernst. *Men Shall Know Nothing of This*. 1923.

Dans la légende, l'œuf de l'oiseau roc tombe du nid, sans se casser, et l'espèce peut ainsi se transplanter ailleurs, pour donner une explication darwinienne (il y a une scène formidable dans *Les Enfants du Capitaine Grant* de Jules Verne où les personnages descendent de la montagne sur le dos d'un œuf de roc, échappant ainsi aux griffes du formidable rapace). L'œuf vagabond ressemble certains artistes de l'époque romantique ou moderne, comme Lord Byron, comme les artistes surréalistes, tels que Joan Miró et Max Ernst, qui ont quitté deux pays pour s'acclimater ailleurs, Paris d'abord, puis à New York. L'oiseau fétiche de Max Ernst, « *Loplop* », est un Serpentaire, et non pas un roc, mais c'est la même idée de couvrir l'artiste d'un alter-égo oiseau des lointains (pour Charles Baudelaire ce fut l'albatros). L'artiste moderne roule ou migre, casse le carcan, à l'instar de Marcel Duchamp, et non pas comme Emily Dickinson ou Emmanuel Kant, qui sont connus pour être restés toute la vie dans un périmètre restreint.

A propos de cette thématique de l'œuf, agent de reproduction, ayant un comportement étrange, on peut dire, en connaissant les goûts surréalistes de John Ashbery, que cela fait d'« *Illustration* » une sorte de tableau surréaliste dans le style du tableau de 1923 de Max

Ernst, *Men Shall Know Nothing of This*, actuellement conservé au *Tate Modern* à Londres. Comme dans les « Constellations » de Joan Miró, l'on est dans le cosmique, et un ciel des mystères de la créativité artistique (un univers alternatif), avec chez Max Ernst la suggestion de la perversité et du détournement, une sexualisation de l'univers. Max Ernst a écrit un poème au dos de l'image, dédié à André Breton, à qui le tableau était destiné :

[...] Le croissant (jaune et parachute) empêche que le
petit sifflet tombe par terre. Celui-ci, parce qu'on s'occupe
de lui, s' imagine monter au soleil.
Le soleil est divisé en deux pour mieux tourner.
Le modèle est étendu dans une pose de rêve. La jambe
droite est repliée (mouvement agréable et exact).
La main cache la terre. Par ce mouvement la terre prend
l'importance d'un sexe.
La lune parcourt à toute vitesse ses phases et éclipses.
Le tableau est curieux par sa symétrie. Les deux sexes
se font équilibre. [...] ⁷²⁷

Dans un ton qui évoque l'esprit d'un enfant qui joue, Max Ernst parle d'une main qui cache un lieu pour ainsi permettre un développement, en rupture par rapport aux tabous. Cette évocation d'une obscurité féconde est une bonne trouvaille, résonnant pour la poésie, et en particulier pour André Breton ; c'est pertinent pour l'hermétisme des images surréalistes.

Particulièrement intéressant dans ce texte sont la tonalité de surprise avec laquelle Max Ernst décrit un tableau, malgré qu'il soit lui-même son auteur, comme s'il découvrait sa propre création. Il y a du dadaïsme dans l'évocation d'un enfant qui joue. On sent l'influence de Sigmund Freud, cette distanciation, souvent chez les surréalistes et particulièrement chez Max Ernst ; notons par ailleurs que cette image est traitée avec sérieux en tant qu'image de rêve.

John Ashbery traite souvent ses propres textes un peu de la même manière, avec cette sorte de distance objective, et c'est l'influence peut-être inconscient des surréalistes sur lui :

⁷²⁷ Visible dans un facsimile dans Turpin, Ian, *Max Ernst (with notes by Julian Stallabras)* (London : Phaidon, 1993) p.54. Pour une image plus freudienne encore voir *Le Lion de Bellefort*, p.12.

par exemple en introduisant un poème dans une interview de 1999 à une émission de la BBC, il dit,

[...] The next poem that I'll read is from the last few years, I don't know exactly when, called « At First I Thought I Wouldn't Say Anything about it » and I can't think of anything I was thinking about when I wrote so I won't introduce it except I see it has the phrase «the unruly sun» obviously a theft from John Donne [...]⁷²⁸

Dans cette curieuse profession d'ignorance, nous voyons la discrétion, même la réticence, de l'auteur surtout quand il s'agit d'orienter le lecteur, mais, en contrepartie, il est fascinant de penser à la référence au poème « The Rising Sun » de John Donne, « *Busy old fool, unruly sun* ... » par rapport à ce poème de John Ashbery mais aussi par rapport au poème de Frank O'Hara, « A True Account of Talking to the Sun at Fire Island », que nous avons commenté en tant que poème clé. Le texte de Frank O'Hara fait un lien de l'artiste avec la vie dans les villes, lequel lien est suggéré d'une façon originale (dans un poème où le soleil, qui est doué de parole, loue l'originalité du poète):

[...] It's
Easier for me to speak to you out
Here. I don't have to slide down
Between buildings to get your ear.
I know you love Manhattan, but
You ought to look up more often [...]⁷²⁹

⁷²⁸ Dans un interview intéressant comme introduction à l'art d'Ashbery pour ceux qui ne le connaisse pas, soulignant notamment ses liens avec la peinture et la musique : John Ashbery, Appearing on BBC Radio 3, *Contemporary American Poetry Program*, July 24, 1999, web : PennSound, minute 13.45.

⁷²⁹ Frank O'Hara, « A True Account of Talking to the Sun at Fire Island », *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994)p. 138-140. Cf. Lehman, David, *Our Life in Poetry: Frank O'Hara Poetry reading and discussion with Michael Braziller, Mark Doty, and David Lehman*. The Philoctete Center for the Study of the Imagination, November 11, 2010, sur YouTube.

Le « *out here* » étant le bord de mer (à *Fire Island*, souvent fréquentée par la communauté homosexuelle). De plus, l'on peut voir une sorte d'écho de Frank O'Hara, dont John Ashbery pourrait être conscient, quand il utilise la phrase « *unruly sun* », ailleurs, dans le poème de Bob Perelman, « *The Unruly Child* » qui traite des langages privés de la poésie et le détournement du langage par la politique, notamment en faisant référence aux opérations de bombardement au Viet Nam, comme fait aussi le tableau de James Rosenquist, *F111* (1965),

[...] and there are military operations called
Operation Patio, Operation Menu [...] ⁷³⁰

Bob Perelman fait partie des poètes connus par la désignation « *Language Poets* », associés à la revue *L=A=N=G=U=A=G=E*, et qui ont été plus explicitement politiques dans leurs premières déclarations que les poètes de la *New York School* de la première génération; ils sont inspirés par la capacité d'un poète à New York à détourner des discours venus un peu de partout (autrement dit le côté surréaliste de John Ashbery, de Frank O'Hara, de Ted Berrigan, de Barbara Guest, etc.) et d'ouvrir la boîte de Pandore qu'est le langage. Typique aussi serait le poème, « *Movie* » de Bob Perelman, qui interroge les Etats-Unis de l'époque de la présidence de Ronald Reagan, un pays qui était capable d'élire un ancien acteur de cinéma comme président. Le début assez brechtien, et ashberien, du poème vaut la peine d'être souligné :

History is not a sentence,
But this is. And though history
Is a word, what it names
Isn't [...] ⁷³¹

Le questionnement du langage et son pouvoir parfois peu légitime à influencer les événements est astucieusement amené ici. Le mot « sentence » peut questionner l'idée de

⁷³⁰ Bob Perelman, *To The Reader* (Berkeley, Tuumba Press, 1984) p.1.

⁷³¹ Bob Perelman, « *Movie* », in Harold Bloom. Ed. *The Best of the Best American Poetry 1988-1997* (New York: Scribner Poetry, 1998), pp. 227-246 (lignes 1-4).

l'inévitable, de prédestination. Comme dans la politique, le lecteur du poème est impliqué dans ce qu'il lit.

5.15 Le concept

Max Ernst (« *Dada Max* » de son sobriquet) semble représenter une ambiance et une attitude proche de cette manière dans les poèmes de John Ashbery de faire vivre à proximité le familier et le bizarre. Nous pouvons penser également à Marcel Duchamp, qui vivait entre Paris, New York, et Buenos Aires, et qui a beaucoup influencé les avant-gardes, particulièrement les « nouveaux-dadaïstes », Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Marcel Duchamp, avec ses ready-mades « fabriqués » pendant la première guerre mondiale, a quasiment inventé l'art conceptuel – il prenait la pose de celui qui voulait tuer l'art, mais, dans une certaine mesure, il l'a sauvé, d'où sa prestige aujourd'hui.

Les poèmes de John Ashbery détricotent le sens venus des clichés pour les représenter comme une sorte de machine générateur de sens, comme « *Le Grande Verre* » de Duchamp (ou « *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. » de son titre originel), une œuvre qui peut se lire comme la mise en scène d'images créées par une énergie de frustration (les Neuf moules mâliques, comme il les appelle en bas de la composition, tournant dans le vide), une œuvre inspirée en partie par les textes incroyablement digressifs de Raymond Roussel.⁷³² Refaire le cosmos, pour Ernst, ou les relations sociétales, pour Marcel Duchamp, en s'appuyant sur l'imaginaire peut trouver un écho dans l'essai, plein de poésie, de Ralph Waldo Emerson, déjà cité, « Cercles » :

[...] There is no outside, no inclosing wall, no circumference [...] ⁷³³

⁷³² Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-1923, The Philadelphia Museum of Art, Huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb et poussière entre deux panneaux de verre. Cf. la conférence de John Ashbery sur Raymond Roussel, « The Bachelor Machines of Raymond Roussel.

⁷³³ Ralph Waldo Emerson, «Circles», in *Selected Essays* (New York : Penguin Books, 1982) p.227.

Le rôle de l'art conceptuel est de nous aider à mettre en question nos suppositions, et souligner la noblesse de l'esprit humain pour franchir les obstacles des traditions et interdits pour l'imaginaire. L'artiste conceptueliste américain, Sol LeWitt, dans ses « *Sentences on Conceptual Art* » s'exprime clairement sur l'irrationnel quasi-spirituel (on pourrait dire surréaliste) de ce type d'art. Ce texte a été chanté par l'artiste californien fort influent sur les artistes de l'appropriationisme des années 1990, John Baldissari. Voici ces cinq premières phrases, sur trente-cinq :

1. Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.
 2. Rational judgements repeat rational judgements.
 3. Illogical judgements lead to new experience.
 4. Formal art is essentially rational.
 5. Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.
- [...] ⁷³⁴

Il dit par ailleurs que les meilleures idées sont simples. L'on peut envisager le poème comme une façon de donner forme à un principe, puis laisser courir l'idée, souvent irrationnelle.

Une des idées conceptuelles, et un poème qui met en avant son concept, de John Ashbery, est un texte dont nous avons parlé à deux reprises : « *Title Search* ». L'idée est simple, des titres sans contenu comme des cadres sans toile, des possibilités préservées pour chaque idée/titre, une amplitude maximale qui n'est limitée qu'à la capacité aux lecteurs d'imaginer les textes non écrits. C'est une façon de faire changer le point de vue qu'on a du titre ; voici le début :

Voices of Spring. Vienna Bonbons.
 Morning Papers. Visiting Firemen. Mourning Polka.
Symphonie en ut dièse majeur. Fog-soaked Extremities.
 Agrippa. Agrippine. Nelly and All. The Day

⁷³⁴ Sol LeWitt, «*Sentences on Conceptual Art (1969)*», in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p.991.

the Coast Came to Our House. [...] ⁷³⁵

En décidant de ne pas écrire un poème dans le sens habituel du mot, il ouvre le texte à plusieurs possibilités. Bien sûr, le lecteur peut réfléchir sur sa tendance à négliger les titres, ne voulant pas confondre l'habit et le moine. On se demande si un bon titre est quelque chose qui peut posséder sa formule que tout le monde peut décliner à sa façon (c'est le côté didactique ou John Ashbery maître à penser : un rôle qu'il a réellement joué, et continue à jouer). Certains titres pourraient être des propositions pour ses amis : « *The Day the Coast Came to our House* » serait excellent pour un poème de James Schuyler, tout en touchant légèrement aux problèmes de l'écologie. Il se sert du rejet pour suggérer un débordement des forces de la nature (quand on ne donne que le titre d'un poème, on limite l'artificiel par rapport au naturel). Comme dans n'importe quel poème de John Ashbery, on a la rupture des niveaux de discours (le pompeux et le populaire). Comme dans un objet de Sol LeWitt, le système peut se prolonger dans tous les sens à l'infini.

⁷³⁵ John Ashbery, « *Title Search* », in *And The Stars Are Shining* (Manchester: Carcanet Press, 1994) p. 12.

5.16 Faire la ville en tableau

Pour «Illustration» de John Ashbery, à partir d'une situation, prétexte, de vignette urbaine à la manière des tableaux de l'« *Ash Can School* », c'est un moment visionnaire, quasi-apocalyptique, qui apparaît par le jeu surréaliste de l'écrivain.

Dans cette lignée, où le réel et l'irréel se joignent par la main, le poème, « Man on the Fire Escape », (1992) d'Edward Hirsch met en scène, enregistre, un moment un peu comme celui qui a donné naissance au tableau, *Le Cri*, d'Edvard Munch, selon le récit d'Edvard Munch, une soirée ordinaire qui est subitement envahi par une vision volcanique, Edward Hirsch commence son texte ainsi :

[...] He couldn't remember what propelled him.
Out of the bedroom window onto the fire escape
Of his fifth-floor walkup on the river,

So that he could see, as if for the first time,
Sunset settling down on the dazed cityscape
And tugboats pulling barges up the river.

There were barred windows glaring at him
From the other side of the street
While the sun deepened into a smoky flare⁷³⁶

[...]

Ce moment de sidération, dans un décor qui se veut normal, est assez typique de la marque du surréalisme chez les écrivains du *New York School*. Chez Edward Hirsch ce moment, cette pierre de touche, abolit la mémoire des circonstances autour («*He couldn't remember what propelled him* »). Le « *dazed cityscape* » les « *tugboats pulling* », et les « *glaring windows* »

⁷³⁶ Edward Hirsch, « Man on the Fire Escape », in *Earthly Measures* (New York: Knopf, 1994) et in Elizabeth Smith, selected and edited by, *Poems of New York* (New York: Alfred A. Knopf, 2002) p.84. et dans Bloom, Harold. Ed. *The Best of the Best American Poetry 1988-1997* (New York: Scribner Poetry, 1998) p.143 où Hirsch dit «I wanted to describe a moment that is both ordinary and extraordinary.»(p.322).

évoquent des personnifications dans *The Bridge* de Hart Crane et même ses images. Le mot « *flare* » vient soudainement dans sa phrase, comme une touche rapide, impressionniste.

Des bâtiments littéralement en feu, les « *tenements* » surchargés d'habitants immigrés du New York des années 1910-1920 susceptibles de brûler dans des incendies volontaires ou non, fort meurtriers, font partie de la chronique de la ville, du reportage sur la ville que John Dos Passos a entrepris dans son roman *Manhattan Transfer*. Egalement, ce motif, chez John Dos Passos, a quelque chose d'apocalyptique, par exemple :

[...] It was a narrowwindowed sixstory tenement. The hookandladder had just drawn up. Brown smoke, with here and there a little trail of sparks was pouring fast out of the lower windows. Three policemen were swinging their clubs as they packed the crowd back against the steps and railings of the houses opposite. In the empty space in the middle of the street the fire engine and the red hosewagon shone with bright brass. People watched silent staring at the upper windows where shadows moved and occasional light flickered. A thin pillar of flame began to flare above the houses like a romancandle. [...] ⁷³⁷

Ou encore:

[...] A fire engine, a hosewagon, and a hookandladder passed him shattering the street with a clattering roar. Three blocks down smoke and an occasional gasp of flame came from the roof of a house. A crowd was jammed up against the policelines. Beyond backs and serried hats Emile caught a glimpse of firemen on the roof of the next house and of three silently glittering streams of water playing into the upper windows. [...] ⁷³⁸

Pour Manhattan comme collage, comme rencontre de l'ordinaire et l'extraordinaire, John Dos Passos a donné un modèle d'extrême élégance et fascination. Chez John Dos Passos, nous trouvons une vraie capacité d'observer et documenter la ville ainsi qu'une extraordinaire écoute des conversations des bars, des restaurants, des trains et des ferrys, des lieux d'habitation et de travail, avec une distance critique et conscience politique forte. Comme langage, presque comme poésie pure, « *three silently glittering streams of water playing* », du

⁷³⁷Dans John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (London: Penguin Books, 1986) p.24.

⁷³⁸*Ibid*, p.110.

deuxième passage, ou le « *people watched silent staring at the upper windows where shadows moved and occasional light flickered* » du premier passage sont à savourer; on peut avoir envie de les lire deux fois pour les réentendre, comme pour un poème. En même temps, la foule qui voit la tragédie comme spectacle, ou la violence kitch des policiers sont des détails plus inquiétants et qui traduisent le pessimisme de ce livre publié pourtant pendant la période d'euphorie économique (avec une lutte des classes grondant à l'arrière-plan, ou assez fraîche à l'esprit : le « *red scare* », « *the Haymarket Affair* », « *Sacco and Venzetti* », ...).

Le jeu entre le réel et l'imaginé, chez Edward Hirsh, dans « *Man on the Fire Escape* », devient sublime, et fortement coloré (comme dans *Manhattan Transfer* ou les paysages urbains dans certains poèmes de James Schuyler), dans la suite du poème d'Edward Hirsh:

[...]

but then the day brightened almost unnaturally
into a rusting, burnished, purplish-red haze
and everything burst into flame;

the factories pouring smoke into the sky,
the trees and shrubs, the shadows,
of pedestrians scorched and rushing home

There were storefronts going blind and cars
burning on the parkway and steel girders
collapsing into the polluted waves.

Even the latticed fretwork of stairs
where he was standing, even the first stars
climbing out of their sunlit graves

were branded and lifted up, consumed by fire.
[...] ⁷³⁹

Comme le « *cornice* » dans « *Illustration* » de John Ashbery, l'escalier extérieur d'un bâtiment dans « *The Man on the Fire Escape* » d'Edward Hirsh est la scène créée de toutes pièces pour un poème qui se veut « d'aujourd'hui » dans le sens du « *construct a new stage* » du texte de

⁷³⁹ Edward Hirsh, in *Earthly Measures* (New York: Knopf, 1994).

Wallace Stevens, « Of Modern Poetry », cela fait partie, selon Wallace Stevens, du travail nécessaire du poète à notre époque :

[...] It has to be living, to learn the speech of the place.
It has to face the men of the time and to meet
The women of the time. It has to think about war
And it has to find what will suffice. It has
To construct a new stage. It has to be on that stage
And like an insatiable actor, slowly and
With meditation, speak the words [...] ⁷⁴⁰

Ce texte (surtout cette idée que : « *it has to learn the speech of the place* » où on entend un écho de Stéphane Mallarmé) fait de Wallace Stevens une figure intermédiaire entre la perception des paroles de la rue chez John Dos Passos et chez *The New York School*. Il est intéressant que le poème en prose formidablement ambitieux de Frank O'Hara sur la ville de New York, s'appelle « *Meditations in an Emergency* ». Ce titre suggère proximité et distance, le romantisme et l'intelligence de la rue. Par ailleurs, il contient la phrase, défense et illustration du plaisir de vivre dans la grande ville cosmopolite, que ne renierait pas Woody Allen cinéaste quasi-officiel de la ville de New York. La phrase de Frank O'Hara est inscrit littéralement sur un élément de mobilier urbain dans *Battery Park*, le point sud de Manhattan (indice de la gloire posthume de ce poète dans cette ville):

[...] I can't even enjoy a blade of grass unless I know there's a subway handy, or a record store or some other sign that people do not totally regret life. [...] ⁷⁴¹

Le « *blade of grass* » se réfère astucieusement au « *Leaves of Grass* » de Walt Whitman. Le même poème, un peu plus loin, souligne les qualités d'attention à son décor qui est nécessaire au poète:

⁷⁴⁰ Wallace Stevens, « Of Modern Poetry », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.1179.

⁷⁴¹ Frank O'Hara, « Meditations in an Emergency », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994), pp.87-88 (§6).

[...] it's my duty to be attentive, I am needed by things [...] ⁷⁴²

De plus, l'on peut lire cette phrase un peu plus loin comme un principe de sa poétique, encore une formulation nouvelle du « *Make It New !* » d'Ezra Pound, encore une :

[...] you don't want me to go where you go, so I go where you don't want me to.
[...] ⁷⁴³

L'idée s'inscrit parfaitement dans le contexte de déception amoureuse annoncé au début du poème, mais on reconnaît tout à fait l'esprit de contradiction de poètes dada et surréalistes. La déstabilisation des attentes est cruciale pour la poésie moderne. L'esprit de Frank O'Hara s'oriente dans ce texte vers l'aventure du poème, et la déception est mise en perspective. Le poème survient aux moments de crise, s'impose à ces moments.

⁷⁴²*Ibid*, §7. Cf. Lehman, David, *Our Life in Poetry: Frank O'Hara Poetry reading and discussion with Michael Braziller, Mark Doty, and David Lehman*. The Philoctete Center for the Study of the Imagination, November 11, 2010, sur YouTube où Lehman souligne le romantisme de cette idée, qu'il associe à Rilke.

⁷⁴³ *Ibid*, §9.

5.17 « Les Etiquettes Jaunes » de Frank O'Hara font parler un fragment de la ville



Ill. 20 : Arthur G. Dove *Me and the Moon*; 1937.

La scène que Frank O'Hara construit (dans le sens des ukases annoncées dans le texte « Of Modern Poetry » de Wallace Stevens,

[...] It has
To construct a new stage. [...])

pour sa poésie est souvent le plus démocratique qu'il soit : s'il n'est pas assis auprès d'une fontaine, ou en train de boire du coca avec son amoureux, de se demander comment il serait habillé comme les ouvriers de chantier avec leurs casques jaunes, il s'agit tout simplement de la rue, comme dans le texte, « Les Etiquettes Jaunes ». Les poèmes courts sont souvent révélateurs de ce qu'un poète peut faire, de son art, le degré zéro d'un écrivain particulier ; « Les Etiquettes Jaunes » n'a que treize lignes :

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!

You are too relaxed
To answer me. I am too
Frightened to insist.

Leaf! Don't be neurotic
Like the small chameleon. ⁷⁴⁴

A la manière du « Red Wheelbarrow » (1923) ou du « Between Walls » (1934) de William Carlos Williams, le lecteur voit une documentation simple d'un fait, mais, comme chez celui-ci, des petites étrangetés ouvrent le texte. Bien entendu, le texte « *seems childish* » (son faux air de simplicité s'annonce à l'intérieur du texte), mais, si le texte contient tout ce qu'il lui faut, est dans ce sens une machine faite de mots. Il n'est pas entièrement enfantin, les enjeux d'un poète et une feuille morte sont potentiellement plus graves qu'on ne croit. D'abord, l'humanisation de la feuille d'automne contient (si l'on veut le chercher) une réflexion sur la vie dans la grande ville de New York parfois inattentive à la nature (les poètes du *New York School* sont nés pour vivre en ville, pour célébrer la ville comme lieu tolérant et stimulant, mais de temps en temps ils prennent conscience des problèmes d'exclusion de la nature de l'existence humaine, un éloignement douloureux de la nature). James Schuyler a vécu longtemps à Long Island ; le paysage est important pour lui, même quand il est en ville, au point où on parle parfois d'un « pastoralisme en ville » pour ses textes (même s'il insiste, dans une interview pour la BBC, qu'il ne saurait pas s'occuper d'une vache). Dans un poème appelé « Poem », Frank O'Hara dit typique de cette tendance de voir la ville comme un paysage (parfois exotique) :

[...]with elephantine traffic trudging along Fifth
and two packages of Camels in my pocket ⁷⁴⁵[...]

⁷⁴⁴ Frank O'Hara, in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994)p.9.

⁷⁴⁵ Frank O'Hara, in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.173 (lignes 9-10).

Nous pouvons noter l'utilisation de ces cigarettes comme symbole des américains dans la peinture de Larry Rivers, par exemple *Friendship of America and France (Kennedy and de Gaulle)*, 1961, qui commémore à sa manière la venue du Général Charles de Gaulle à New York en montrant des marques françaises et américaines entremêlées.

La saison mise en scène dans le poème « Les Etiquettes Jaunes », l'automne, est celui traditionnellement des réflexions, des regrets, des chansons belles et tristes ; et effectivement le regard du poète, mise en scène dans ce texte, va par terre (peut-être parce qu'il est triste ou parce qu'il évite le regard des autres); l'on peut penser au tableau *Me and the Moon* d'Arthur Dove, où la lune est vue dans le miroir d'une flaque d'eau, un tableau des premières étapes de l'art abstrait américain, d'une tonalité lyrique. Par contraste, nous pouvons noter que le poète élève la feuille, lui sort de sa simple condition de nature brute, en lui donnant, pour emprunter un bon mot d'Andy Warhol, ses quinze minutes de célébrité.

Les étiquettes (Frank O'Hara sait assez de français pour le savoir) sont les stéréotypes. En France, les juifs n'ont pas échappé à l'étoile jaune, comme dans toute la zone nazie. Il est vrai que les érables produisent des feuilles parfois très jaunes et ressemblant exactement à ces étoiles. Le thème du courage, et du courage dans ses orientations, la nécessité de se camoufler, fait la densité trompeuse de ce poème, qui n'apparaît qu'à la relecture, malgré l'indice du mot « *seem* ». La question (stratégique pour les marginaux) de l'évitement ou la confrontation est importante et difficile à résoudre. Avec le mot « *chameleon* », l'on peut songer au métier de fabriquer du camouflage occupé par plusieurs des peintres cubistes pendant la première guerre mondiale. Le texte se transforme littéralement pour que l'artifice de l'humour, et a donné des jeux visuels à Andy Warhol, laisse entrevoir de la profondeur, de la tragédie, et du vécu.

Le titre du poème, « *Soonest Mended* », de John Ashbery peut adresser la question de discrétion, voire de l'évitement, que « Les Etiquettes Jaunes » pose inconfortablement, puisque ce titre se réfère au dicton « *least said, soonest mended* », c'est-à-dire, qu'on n'a pas toujours intérêt de « remuer le couteau dans la plaie », de pousser trop loin l'analyse, ou trop se plaindre. Cela est extraordinaire, dans un poème sur « *living on the margins* » (ligne 1), la vie de bohème ou des exclus. Il s'agit d'une des signatures de la plume de John Ashbery, connu pour noyer le lecteur dans des syntaxes complexes, et dont les digressions dans les poèmes ressemblent parfois à des stratégies d'évitement. C'est le cas notamment dans « *Crossroads*

in the Past », où deux personnes (un vieux couple on peut le présumer) semblent prêtes à se disputer pour un rien (quasiment à propos de la direction du vent au départ), et puis le regard glisse sur autres choses :

[...] I tell you, something went wrong there a while back.

Just don't ask me what it was. Pretend I've dropped the subject.
No, now you've got me interested, I want to know
exactly what seems wrong to you, how something could

seem wrong to you. In what way do things get to be wrong?
I'm sitting here dialing my cellphone
with one hand, digging at some obscure pebbles with my shovel
with the other. And then something like braids will stand out,

on horsehair cushions. [...] ⁷⁴⁶

Il n'est pas étonnant, vu l'importance de l'art plastique pour John Ashbery, que cette action d'évitement se passe au niveau du regard : le regard devient fuyant, passant du téléphone, à une espèce de fontaine zen d'intérieur (un peu trivial), aux meubles et coussins. Notons le dialogue qui ne comporte pas de guillemets, comme pour suggérer le dialogue intérieur. La stratégie d'évitement est assez fructueuse puisque quelque chose se met en relief (« *will stand out* »). Les tresses (« *something like braids* ») peut évoquer les branches des arbres dans ce que nous avons appelé « un des premiers poèmes de sa maturité », « *Some Trees* » ou dans le poème « *The One Thing That Will Save America* »,

[...] I know that I braid too much on my own
Snapped-off perceptions of things as they come to me.[...].⁷⁴⁷

⁷⁴⁶John Ashbery, « Crossroads in the Past », in Harold Bloom. Ed. *The Best of the Best American Poetry 1988-1997* (New York: Scribner Poetry, 1998) p.64.

⁷⁴⁷ John Ashbery, « The One Thing That Will Save America », in *Self-Portrait in a Convex Mirror* (New York: Viking Press, 1975).

John Ashbery a souvent lu « Soonest Mended », et en parlait en tant que « *signature poem* », alors il est significatif que le titre se réfère à ce conseil d'évitement des conflits et confrontation, si intéressant pour un poète, ou un groupe de poètes (ce poème utilise le pronom « *we* »).

5.18 La modernité américaine



Ill. 22. : Larry Rivers, *Washington Crossing the Delaware*, 1953.

Un autre niveau où le particulier et le collectif s'articulent apparaît quand on appréhende le poème ou le tableau en tant qu'explication et que critique. Selon les poètes eux-mêmes, l'explication la plus éclairante d'un poème est souvent un tableau contemporain, un autre texte du même auteur ou celui d'un auteur différent appartenant au même cercle ou au même courant artistique. Cela revient à affirmer que l'art se situe sur un plan plus élevé de la communication d'une réflexion, surtout quand on est un artiste. La forme spécifique que l'on décide de donner aux idées véhicule une dimension importante de l'expression et peut parfois l'emporter sur les idées elles-mêmes. Ainsi, en s'intéressant à ce principe, le lecteur tend à naviguer de texte en texte et de poète en poète par concaténation, et l'étude de la *New York School* s'apparente à l'étude de conversations, comme nous l'avons suggéré, à l'intérieur de cercles concentriques et entre des cercles qui se chevauchent.

Le dialogue s'établit par le biais de l'expression artistique, le discours critique devient lui-même poétique, ou l'inverse, et nous voyons se déployer l'évolution de cette forme particulière d'intertextualité, celle de l'art en tant que critique. Cette tendance est marquée chez certains des artistes, poètes et peintres, qui nous intéressent et nous nous pencherons, dans ce chapitre, sur les conversations poétiques critiques qui ont servi de modèles. Elles

trouvent notamment leurs sources, pour ce qui est de la peinture, chez Édouard Manet, et pour la poésie, chez Charles Baudelaire, ou plus tard, chez les objectivistes américains (particulièrement Louis Zukofsky, Lorine Niedecker, George Oppen, et encore une fois, William Carlos Williams), par exemple.

Quand, dans son tableau *Washington Crossing the Delaware*, 1953, Larry Rivers représente George Washington sous les traits d'un rebelle à l'allure de James Dean ou, en tout cas, comme un personnage dans une attitude composée ou *camp*, il répond par le défi au tableau grandiloquent d'Emanuel Leutze conservé au Metropolitan Museum de New York (un tableau qui date de 1851, soit cinq ans avant la publication des *Fleurs du Mal* par Charles Baudelaire), mais également aux conservateurs du Met qui ont exposé ce tableau dans un emplacement de choix. Il envoie un message aux artistes du *Cedar Bar* et *The Club* (les peintres de la *New York School*, que leur opposition au conservatisme du Met a, en partie, amenés à se rassembler en un groupe cohérent), il dialogue avec l'iconographie politique et sociale américaine, fait face à Hollywood tel qu'il est admiré et défendu par Frank O'Hara (Frank O'Hara et Larry Rivers étaient brouillés au moment de la réalisation du tableau qui semble, d'ailleurs, les avoir réconciliés).

La tension dans la toile de Larry Rivers entre l'illusion de profondeur et des effets d'aplatissement semble faite exprès pour interroger le critique Clement Greenberg. En effet, celui-ci racontait l'histoire des techniques picturales en termes du triomphe de la reconnaissance de la surface plane. Larry Rivers crée une espace ambivalente, qui ressemble à un carnet d'esquisses. Par ailleurs, Clement Greenberg était le champion des artistes abstraits, tandis que Larry Rivers a besoin de la figure pour déployer ses ironies. Dans le contexte de l'époque, ce tableau était perçu comme une contribution percutante et originale à toutes ces conversations artistiques, historiques et sociales ; c'était une idée ambitieuse et reconnue comme telle par les contemporains.⁷⁴⁸ En outre, Frank O'Hara, dans son poème « On Seeing Larry Rivers' *Washington Crossing the Delaware* at the Museum of Modern Art »

⁷⁴⁸ Concernant ce tableau voir : Nicholas Martin, «An Action Painter Manqué», in Sophie Cras (ed.), *In Focus: Parts of the Face: French Vocabulary Lesson 1961 by Larry Rivers*, Tate Research Publication, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/parts-of-the-face-french-vocabulary-lesson-larry-rivers/an-action-painter-manque>, accessed 28 December 2018. Cf. Clement Greenberg, «Towards a Newer Laocoon», in *Clement Greenberg: the Collected Essays and Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1986) pp.23-36.

répond à ce tableau en le présentant comme bien moins brouillé qu'il ne l'est. Selon Marjorie Perloff, le poème fonctionne indépendamment du tableau. Il est évident que Frank O'Hara réagit au tableau d'une façon qui entre en dialogue avec le poème d'Ezra Pound dont nous avons parlé sur les tableaux de James Whistler présentés au *Tate Museum*, « To Whistler, American ».⁷⁴⁹ Il n'est pas anodin que Frank O'Hara précise dans son titre qu'il a vu le tableau de Larry Rivers précisément au MoMA, car c'était déjà le musée mondialement célèbre pour sa collection conçue pour populariser et expliquer les avant-gardes européennes, pour acclimater l'œil américain à ces images et pour encourager les artistes américains et la société américaine à se moderniser, au moins en ce qui concernait son esthétique.⁷⁵⁰ D'ailleurs, ce pari didactique a été complètement remporté et porte encore ses fruits à en croire, Paola Antonelli, conservatrice d'origine italienne du département du design au MoMA aujourd'hui. Elle affirme que l'œil pour la peinture à New York (par opposition à l'œil pour le design) est culturellement plus développé qu'ailleurs.⁷⁵¹ Cependant, Alfred Barr, qui a constitué la collection, a beaucoup tardé à donner leur place aux tableaux abstraits américains.

Ezra Pound, modèle absolu de la promotion de l'art le plus avant-gardiste, procédant de manière belligérante et parlant de « nous », les artistes, déclare :

[...] Who bear the brunt of our America
And try to wrench her impulse into art [...]⁷⁵²

Dans son poème « To James Dean », Frank O'Hara reviendra sur la métaphore militaire, qui semble avoir largement circulé à cette période de la *Guerre Froide* :

[...] in the ennobling pursuit of all the worlds
[...]
While you summon your army of anguishes
[...]

⁷⁴⁹ Ezra Pound, «To Whistler, American», in «*Poetry*», octobre 1912.

⁷⁵⁰ Cf. Cohen-Solal, Annie, *Painting American The Rise of American Artists, Paris 1867- New York 1948* (New York: Alfred A. Knopf, 2001).

⁷⁵¹ Paola Antonelli, Treat Design as Art, Conférence TED, 2007; adresse: www.ted.com/talks/paola_antonelli_treats_design_as_art; minute 4.

⁷⁵² Ezra Pound, «To Whistler, American», in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 1234.

Le tableau de Larry Rivers vient se joindre à une masse d'idées en circulation, y compris l'idée de l'avant-gardisme comme une bataille, et rend compte de cette circulation à partir d'une attitude critique.

De toutes ces réactions diverses que recèle l'œuvre de Larry Rivers, celles qui répondent aux développements artistiques sont les plus urgentes. Si le tableau traite implicitement de l'art et des artistes actuels, son thème explicite est une l'armée révolutionnaire américaine, un équipage bigarré se préparant à une attaque dans une atmosphère crépusculaire ; ils marchent « *into the dusk-charged air* », pour utiliser des mots évocateurs du poème de John Ashbery qui porte ce titre et mentionne quelques dizaines de fleuves chargés de glace ; mais il faut noter que John Ashbery ne parle pas du fleuve Delaware que George Washington aurait traversé un jour froid de décembre pour préparer son attaque surprise. Dans cette peinture de Larry Rivers, George Washington ne marche pas vraiment : il est debout sur les planches d'un pauvre bateau comme sur une scène de théâtre et se tourne vers le public (l'invitant à le suivre ?). L'armée révolutionnaire est d'abord une métaphore pour l'avant-garde artistique, cela ressort clairement du poème de Frank O'Hara, qui parle de : « *our forces, the beautiful history* » (ce qui n'est pas la même chose que l'histoire de la beauté). L'expression « *a nation of persons* » peut évoquer son principe (artistique) de *personism*.

Dans ce tableau, Larry Rivers utilise des couleurs à l'huile qui évoquent la peinture classique (on croirait voir une palette de Rembrandt : noir de pêches, indigo de guède, vert de cuivre, ocre jaune de boursophe, terre d'ombre brûlé, le blanc de plomb, etc.). En haut à gauche, l'on voit une figure qui ressemble au Cavalier de Rembrandt dont Frank O'Hara fait une figure centrale de son poème, « *Having a Coke with You* ». Il semble citer « *Impression, Soleil couchant* » de Claude Monet également. Par contre, il emploie aussi une liberté de touches facilitée par des pigments très dilués, une liberté qui choisit clairement le camp de l'abstraction lyrique (avec plusieurs éléments abstraits disséminés dans la composition, notamment celui, fort évocateur, de Franz Kline, entre la figure du Général et les deux figures à sa droite). Ce tableau a été célébré ou haï, tout comme la contribution de Larry Rivers à la

⁷⁵³ Frank O'Hara, «Five Poems for James Dean», in *Poetry*, mars 1956.

représentation de la guerre entre la figuration et l'art abstrait comme une fausse dichotomie, et c'est ainsi qu'Andy Warhol définira plus tard Larry Rivers comme le « papa » du Pop Art.⁷⁵⁴

Le résultat est un système de conversations menées grâce à un système d'écarts courageux qui sont intéressants à considérer du point de vue artistique. De tels écarts doivent idéalement être subtils mais pourtant évidents pour les observateurs les plus engagés. Il s'agit des écarts dans l'esprit dont Joan Retallac parle dans son essai « *Essay as Wager* » (un titre qui relie Michel de Montaigne à Blaise Pascal) quand elle réagit aux demandes de textes plus conventionnellement accessibles :

[...] My inclination is to respond by identifying a certain poetics of responsibility, with the courage of the swerve, the project of the wager — what I call a poethical attitude. Swerves (like antiromantic modernisms, the civil rights movement, feminism, postcolonial critiques) are necessary to dislodge us from reactionary allegiances and nostalgias [...]⁷⁵⁵

Il est vrai que Larry Rivers, à cette époque, était particulièrement agacé par des nostalgies qui étouffaient la culture américaine et qu'il a ressenties intensément. Son tempérament le pousse vers l'ouverture et l'expérimentation. Son mode de création en vient à rejoindre cet « *antiromantic modernism* », pour reprendre l'expression de Joan Retallac, et laisse apparaître un penchant marqué pour la remise en question de la chose publique.

En tenant compte que Joan Retallac a recours à la technique du « *swerve* », un système d'écarts fructueux inspiré de la notion de *clinamen* développée par Épicure (c'est-à-dire, la condition théorique de l'existence de notre monde, plutôt que le rien des atomes dans le vide), nous pouvons envisager l'existence d'une tradition nouvelle marquée par une attitude, par moments, contemporaine et collective et, par moments, personnelle et intensément particulière et vouée à l'écart pour exister (nous voyons là un mécanisme dichotomique). Une

⁷⁵⁴ Andy Warhol cité in Nicholas Martin, "An Action Painter Manqué", références ci-dessus.

⁷⁵⁵ Joan Retallack, « *Essay as Wager* », in *The Poethical Wager* (Oakland, University of California Press, 2004) p.3.

artiste post-moderne comme Sherrie Levine, par exemple, en re-photographiant les clichés d'Eugène Atget, photographe documentariste français des années 1920, fort apprécié des Surréalistes, pour les représenter, va opérer par écarts presque invisibles. Elle réussit néanmoins à renforcer la place de celui-ci dans les narratifs de l'art moderne.

Cet ensemble d'attitudes décalées, ces « *swerves* » (évitements ou embardées), appliqué à des objets du présent et du passé, devient une interpolation, au sens mathématique du terme, dans laquelle chaque élément forme une partie cohérente d'un tout et participe à un élan d'ensemble (une révolte contre le mal du siècle, ou des siècles). La cohérence renforce l'impression d'un ensemble cohérent, tandis que l'écart ajoute du piment. Dans ce système, les mots sont souvent porteurs d'un sens contextuel dans un poème et son système langagier et, simultanément, fonctionnent comme commentaire, transcendant ainsi leur situation particulière. Les œuvres des *New York Poets* se prêtent particulièrement bien à l'extraction de petits passages, car les *swerves* du texte sont frappants de façon indépendante.

Le message important d'une œuvre d'art peut se manifester simplement (mais il est difficile pour certains de l'admettre) au niveau du matériaux. Ce sont les mots pour le poète et la peinture pour les peintres. Youssef Ishaghpour, parlant de Mark Rothko, déclare que tout se passe uniquement au niveau de la surface peinte et chez ce peintre il n'y pas d'autres sujets :

[...] Ainsi se produisait l'identité extatique entre le visible et la vision qui n'est rien d'autre que l'intensité qui émane du traitement du matériau pictural. Le halo de la couleur-lumière, devenant matière impalpable, sans rien de compact : une autre densité faite de retrait et de débordement [...].⁷⁵⁶

Chez Mark Rothko, l'émotion du peintre est transmise dans toute sa singularité par la simplicité emphatique de la présentation de l'œuvre, qui n'est pas faite pour nous transporter

⁷⁵⁶ Youssef Ishaghpour, *Rothko, Une Absence d'Image : Lumière de la Couleur* (Paris : Farrago, éditions Léo Sheer, 2003).

ailleurs, qui est littérale, et qui existe entièrement dans les conditions physiques présentées. Les tableaux sont grands mais pas immenses. Ils sont assez grands pour que la couleur ne soit pas contrainte mais se présentent à échelle humaine. L'échelle est adéquate pour le jeu de « retrait et débordement » dont Youssef Ishaghpour parle. Il faut lire de la même manière l'affirmation, un peu agacée, de James Schuyler dans « The Morning of the Poem », que nous avons déjà déjà cité : « *a word : that's the poem* ». Nous trouvons là l'équivalent du traitement de l'emprunt chez Ted Berrigan, où les mots des autres doivent apparaître comme venant d'eux, sans offuscation.

Ainsi, donnant le la, dans un numéro spécial sur les collaborations dans sa revue « *Locus Solus* », John Ashbery a inclus un *cento* de sa composition, un poème composé entièrement d'extraits de poèmes d'autres poètes, « To a Waterfowl ». La re-contextualisation de ces remarques ou de ces chaînes de mots constitue sa propre version du principe de « *swerve* ». Il reprend des phrases ou des vers d'auteurs élisabéthains (Wyatt, Dryden, Johnson), métaphysiques (Donne, Milton, Marvell, etc.), romantiques (Byron, Shelley, Coleridge, etc.), victoriens (Tennyson, Browning, Arnold, etc.) et modernistes (Yeats, Eliot, Pound, Stevens), et il les utilise à ses propres fins. Il serait intéressant de lire un grand nombre de ces vers empruntés à d'autres poètes comme des commentaires sur l'acte-même d'emprunter : c'est le cas notamment du deuxième vers, iambique, repris à un poème de John Milton :

[...] I come to pluck your berries harsh and crude [...]⁷⁵⁷

Ainsi, l'acte de sélection participe d'un processus de raffinement. Il est révélateur, d'ailleurs (vis-à-vis de ce que nous avons dit, à savoir que les *New York Poets* se doivent de finir le poème par une ouverture vers d'autres espaces), que le dernier vers, emprunté à Lord Byron, fait mine de nous amener ailleurs, simultanément en arrière et en avant :

⁷⁵⁷ John Ashbery, «To a Waterfowl», in *Locus Solus [Special Issue: Collaborations]*. 2. (Summer 1961), pp.7-9 (l. 2); l'origine du vers est dans John Milton, «Lycidas», l. 3. Ce poème a été lu dans Ashbery, John, avec une Introduction de Kenneth Koch «Reading at The Living Theatre», New York City, September 16, 1963.

[...] Or the car rattling over the stony street [...] ⁷⁵⁸

À New York, en 1963, lors de son introduction à sa lecture du poème, sur la scène d'un théâtre (dans un décor prévu pour une mise-en-scène de la pièce de Kenneth H. Brown, « The Brig », c'est-à-dire derrière une grille comme l'Ezra Pound des *Pisan Cantos*), John Ashbery affirme que, quand il a écrit le poème, selon ce concept d'emprunt systématique, il ignorait que cette tradition poétique existait, qu'elle s'appelait « cento » et qu'elle était populaire pendant la renaissance italienne mais son inspiration directe était peut-être les *cadavres exquis* des Surréalistes. Avec sa connaissance du français argotique, le titre « To a Waterfowl » peut évoquer une conversation avec la *doxa* (car le « canard », oiseau aquatique, est également le journal en français populaire).

Boum

La *New York School*, qu'il s'agisse des peintres ou des poètes, constitue une sous-catégorie du modernisme artistique dont elle partage des caractéristiques essentielles. Ces créateurs apportent cette expansivité et cette décontraction tout américaines, qui leur sont particulières en tant que groupe et, en tant qu'individus, ils apportent leurs talents et leurs caractéristiques spécifiques. Le laissez-faire américain, quand on le frotte à la nervosité surréaliste, par exemple, fait des étincelles. L'on peut suivre l'évolution du modernisme poétique depuis les symbolistes français jusqu'aux avant-gardes d'aujourd'hui et s'interroger sur les interactions entre projets des américains et cette tradition.

En peinture, sans doute des légions d'artistes peuvent expliquer des artistes modernes ou post-modernes, à des degrés divers. La situation culturelle est véritablement rhizomique (et l'est explicitement à l'ère post-moderne). L'image du cercle d'artistes implique également que tout point peut se relier sans heurt à l'ensemble, mais l'on peut aussi supposer qu'il existe quelques points d'entrée à privilégier.

Pour ce qui est du consensus intellectuel concernant le point du départ de ces avant-gardes pléthoriques, le choc des œuvres d'Édouard Manet constitue un tournant important.

⁷⁵⁸ *Ibid*, la source est Lord Byron, « Waterloo, » l. 29.

C'est ce que Clement Greenberg affirme dans son « Towards a New Laocoon », mais on pourrait citer Michel Foucault à propos d'Édouard Manet : « cette rupture profonde, cette rupture en profondeur », ou Georges Bataille dans son livre monographique sur le peintre :

[...] Ce qui domine si nous regardons l'Olympia est le sentiment d'une suppression, c'est la précision d'un charme à l'état pur, celui de l'existence ayant souverainement, silencieusement, tranché le lien qui le rattachait aux mensonges que l'éloquence avait créés [...] ⁷⁵⁹

La souveraineté est une notion typique de Georges Bataille et il n'est pas étonnant que ce dernier reconnaisse son expression du monde libérée des téléologies dans l'ambiance glacée et non-littéraire des tableaux d'Édouard Manet (accidentellement en ce qui le concerne : Édouard Manet le dandy aurait trouvé le « silence souverain » par hasard). C'est le moment glacé qu'Alex Katz (peintre proche du cercle d'*Angel Hair Press*) a le plus retenu de son appréciation d'Édouard Manet, particulièrement dans ses portraits des poètes (Kenneth Koch, Ted Berrigan, Tony Towle, etc.) et dans ses constructions en 3D. Ses pièces qui se tiennent debout, comme son portrait en pied de Frank O'Hara, trouvent leur inspiration chez Pablo Picasso également. En effet, celui-ci voulait brouiller les distinctions entre peinture et sculpture. Marjorie Welish parle des influences qu'a subies Alex Katz dans un article qui le met en contraste avec son contemporain, Eric Fischl, autour de leurs respectifs traitements du thème des loisirs :

[...] Many of Katz's papiers collés and wood and aluminum cutouts reinforce his deemphasis on personality by emphasizing the opacity and the subtle anxiety of the medium. Derived from the awkward dolls which Manet (after Velasquez) contrived from real life, these single figures pay further homage to Manet

⁷⁵⁹ Georges Bataille, *Manet*, Intro. Françoise Cachin (Paris : Skira Flammarion, 1983). Et pour la remarque de Michel Foucault voir sa conférence à Tunis en 1971, in Foucault, Michel, *La Peinture de Manet, suivi de « Michel Foucault, un Regard », sous la direction de Maryvonne Saison* (Paris : Seuil, 2001).

through their location: distanced in the middle ground, surrounded by paint that ambiguously and not very convincingly delineates studio or landscape – or an uneasy amalgam of both. Later canvases are more beautiful but not more significant. [...] ⁷⁶⁰

Il est significatif que la «beauté» soit complètement mise de côté dans cette tradition de l'art qui s'oriente vers la critique sociale (dans ce cas la critique d'une société de loisirs qui propage l'injonction de s'amuser, une fausse panacée pour des malheurs plus profondes). Trouver la beauté dans la laideur est par ailleurs un thème de l'art moderniste. Ailleurs dans cet essai, Marjorie Welish met cette volonté de critiquer le *statu quo* en relation avec le geste sous-jacent à la publication des « Lunch Poems » de Frank O'Hara. La création d'un espace anxiogène récupère cette peinture figurative pour l'intégrer à la tradition de l'abstraction.

En empruntant l'idée de peindre sur une construction en carton, en bois et en aluminium (une idée formelle empruntée à Alex Katz), Larry Rivers cite *de facto* Édouard Manet en peignant son *I like Olympia in Black Face* ; (J'aime Olympia en Noire) », pour s'inscrire fermement dans une tradition en rupture.⁷⁶¹ Ironiquement, Édouard Manet lui-même souhaitait être un artiste au sens classique du terme, mais il a été reconnu, à son corps défendant, comme chef de file d'une peinture nouvelle qui vise à briser les présupposés confortables, notamment sous les grandes plumes d'Émile Zola, de Charles Baudelaire et de Stéphane Mallarmé. Ainsi, le modernisme se présente, d'emblée, comme un art transdisciplinaire et incisif. Cette nouveauté s'imposait avec force et contre des résistances qui mettaient l'esthétique en avant pour justifier leur rejet. Le portrait d'Émile Zola par Édouard Manet donne à voir, posé sur le bureau encombré de l'auteur, son pamphlet de soutien pour le peintre.

⁷⁶⁰ Marjorie Welish, «Contesting Leisure (Katz/Fischl)» in *Signifying Art, Essays on Art after 1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) pp.175-176. C'est le seul essai dans le recueil sur des artistes pleinement figuratifs.

⁷⁶¹ Larry Rivers, *I like Olympia in Black Face, (J'aime Olympia en Noire)*, 1970, huile sur bois, toile plastifié, plastique et Plexiglas, 182 x 194 x 100 cm, construction peinte, Centre Pompidou, Paris.

Édouard Manet a introduit dans l'art français la mode des figures qu'il a empruntée à la peinture espagnole (Diégo Vélasquez et Francisco de Goya notamment). Dans son tableau, *L'Olympia*, il a transposé un tableau italien, *La Vénus d'Urbino* du Titien. Pour lui servir de modèles, il a fait appel à Victorine Meurent, femme d'extraction modeste au physique non-canonique, elle même peintre et à une modèle antillaise dans le rôle de la servante, sans oublier un chat noire en hommage à un poème de Charles Baudelaire.

L'Olympia in Black Face de Larry Rivers s'attaque de front aux racismes américains, à tel point que cet assemblage se trouve actuellement à Paris dans la collection du Centre Pompidou (où il est rarement présenté) et non pas aux États-Unis où, même aujourd'hui, sa lucidité serait mal perçue. La tradition du « *Black Face* » (représentée, par exemple, par l'acteur comique Jim Crow ou, par Al Jolson dans *The Jazz Singer*, premier film sonore de l'histoire du cinéma) était marquée par le racisme et l'exclusion mais, en manifestant sa préférence pour le personnage qui porte le « *Black Face* », Larry Rivers opère un retournement des présupposés. C'est effectivement un « *swerve* » socio-esthétique qui prolonge le geste d'Édouard Manet. Il mêle délibérément les notions de peau et de peinture : la théorie picturale lui permet d'articuler sa critique sociale.

L'art français du milieu du 19^{ème} siècle est un moment fondateur. En effet, dans son livre monographique sur le peintre Robert Motherwell, Frank O'Hara inclut la photo de l'atelier de ce dernier où trône une grande photo de Charles Baudelaire et dit, parlant du poète :

[...] The history of modern art can be conceived of as a military campaign, as a civil war that has lasted more than a hundred years – if movements of the spirit can be dated – since Baudelaire first requested a painting that was to be specifically modern in subject and style. [...] ⁷⁶²

Il fait référence aux «Salons» de Charles Baudelaire, à ses écrits sur les artistes mais, dans les poèmes des *Fleurs du Mal*, un programme esthétique se dégage également, peut-être même de manière plus nette. Quand on examine ces poèmes-manifestes, il apparaît que certains détails du sonnet « *Correspondances* » sont particulièrement prégnants. Dans ce poème, la

⁷⁶² Frank O'Hara, "Introduction", in *Robert Motherwell with selections from the artist's writings* (New York: The Museum of Modern Art, 1965), pp. 8-30.

référence musicale, fréquente chez Charles Baudelaire, épouse parfaitement la forme de l'alexandrin, rendant sa présence à la fois inévitable, et nécessaire. Ceci est particulièrement frappant dans ces vers aux rythmes trainants (l.5-6),

[...] Comme de longs échos qui de loin se confondent,
Dans une ténébreuse et profonde unité ; [...]⁷⁶³

La création d'« une » unité décrit la synthèse, ou la réalité hybride, que l'artiste (et non pas la nature brute) peut réaliser. C'est là un des sens de la compression et de l'espace sonore qui préfigurent ce que feront les cubistes de l'espace pictural. Le concept d'unité anticipe les travaux des poètes objectivistes. Dans ce texte, il est crucial pour l'esthétique de faire sentir la marginalité de l'artiste ainsi qu'une certaine agressivité retenue. C'est parfois une poésie du sentiment ou de la constatation, située juste en dessous de la surface.

Avec les « confuses paroles » (l.2) et ces « échos » (l.5), Charles Baudelaire évoque si bien les images de cénacle et de conspiration (les sonorités du poème peuvent évoquer des chuchotements ; les paroles sont « confuses », mais les regards sont « familiers »). Ce motif est repris dans « Self-Portrait in a Convex Mirror » de John Ashbery, dans un passage que nous avons déjà cité :

[...] Of other cities, Our landscape
Is alive with filiations, shuttlings ;
Business is carried on by look, gesture;
Hearsay; it is another life to the city [...]⁷⁶⁴

Typique de John Ashbery, ce thème du secret baudelairien peut être traité par le poète, en passant pour ainsi dire, dans un passage qui parle de quelque chose d'autre. Ici, il s'agit de la relation physique entre le poète et le tableau en question.

⁷⁶³ Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*. (Paris : Hachette, 2002) p.34.

⁷⁶⁴ John Ashbery, «Self-Portrait in a Convex Mirror», in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985).

Dans « Correspondances » nous trouvons une référence à un brouillage, ou un camouflage, que le lecteur familier des textes de la *New York School* reconnaît comme exprimant une *poétique* : le sentiment du courage requis pour être non-conformiste, à contre-courant et particulariste. C'est là cette liberté de cacher ce que l'on souhaite cacher qui se retrouve systématiquement chez Édouard Manet également. Ce qui est exprimé, c'est une élégante tristesse, comme souvent chez Kenneth Koch. Comme le poème « Paradoxes and Oxymorons » de John Ashbery, le poème « Correspondances » de Charles Baudelaire réfère explicitement à ses propres figures de rhétorique, pour parler, sous-cape, d'autres choses, plus profondes et, en fin de compte, mélancoliques.

Le texte apporte une solution alternative grâce à laquelle le poème peut accéder à la transcendance car sa rhétorique se veut musicale et contagieuse. Le poème de Kenneth Koch, « The Brassière Factory », comporte un refrain qui évoque, par exemple, la complicité et la fuite :

[...] Darling, we fled the brassiere factory
In forty-eight states,
Arm in arm,
When human beings hung on us
And you had been arrested by the cloths
Were used in making, and I said, «The Goths [...]»⁷⁶⁵

Les ellipses soulignent l'impression de fuite. L'on retrouve l'humour de Kenneth Koch quand il fait rimer « *cloths* » et « *Goths* » et, bien sûr, l'image centrale d'une usine tayloriste pour fabriquer des soutien-gorge est passablement comique ou burlesque. Le vers qui évoque les « *forty-eight states* », fait inévitablement penser à « They Dream Only of America » et « The Suspended Life », de John Ashbery, renvoie à « At Night the States » d'Alice Notley, ainsi qu'au film « *The Fifth Column* » d'Alfred Hitchcock qui commence par une explosion dans une usine suivie d'une fuite, à travers les Etats-Unis, de l'homme faussement accusé.

Les motifs de l'explosion et de la fuite ne sont pas si rares chez les *New York Poets*. Ils apparaissent également, et dans le même esprit parodique, dans la série des explosions chez

⁷⁶⁵ Kenneth Koch, «The Brassiere Factory», in *The Collected Poems of Kenneth Koch* (New York: Knopf, 2005).

Roy Lichtenstein, peut-être des caricatures de la série des « *blast paintings* » de l'expressionniste abstrait, Adolphe Gottlieb. Disciple de Clement Greenberg, Rosalind Krauss parle, à propos du Pop Art, d'un « nihilisme libérateur » et des armes requises pour confronter le monde moderne et le regarder en face. Or il est clair que les explosions de Roy Lichtenstein symbolisent précisément l'aspiration à cette autonomie joyeuse.⁷⁶⁶ Dans le même sens, Michel Bulteau, dans une série de remarques qui, pour être décontractées n'en sont pas moins justes, sur ce peintre parle d'un « réveil des puissances dormantes ». Il est intéressant de relever que la dernière notation dans ces « *Breast Pocket Notes sur Roy Lichtenstein* » intègre une remarque de James Schuyler dans laquelle le poète appelle le peintre « notre De Chirico ».⁷⁶⁷ Cela revient à parler de ce que Robert Hughes nomme « *The Shock of the New* ». Ce motif parvient à signaler l'apothéose de l'artifice et du texte-complot : l'artificiel qui envahit jusqu'à la nature elle-même. La confusion de l'artificiel et du naturel à propos d'un acte terroriste apparaît dans le poème « *The Suspended Life* », de John Ashbery :

[...] I remember as a child reading about some bombs That had been placed on a tram. They were green and in a cone-shaped pile To look like a fir tree. Many people were fooled. Others in faraway places Like Aberdeen or the Shetland Islands Were unhappy about the affair. What can you do with people far away? [...] ⁷⁶⁸

Le ressort comique de ce texte est la rupture de registre entre la curiosité géographique ou livresque et la violence anarchiste. L'humour opère par une anesthésie des sentiments créée par la distance. La bombe anarchiste est un symbole pour l'art avant-gardiste. Le narrateur du poème, à ce stade, défend l'artifice de faire méprendre les explosifs pour un élément naturel, un sapin. La bombe se déguise en arbre ; et le poème se déguise en morceau de prose.

⁷⁶⁶ Rosalind Krauss in « *In Our Own Time* », animé par Michael Wood dans la série documentaire BBC *Art of the Western World* Producteur: WNET/New York. 1989.

⁷⁶⁷ Michel Bulteau, *Breast Pocket Notes sur Roy Lichtenstein* (Paris : L'Echoppe, 2000) pp. 14 et 22.

⁷⁶⁸ John Ashbery, « *The Suspended Life* », in *The Tennis Court Oath*, (Wesleyan: Wesleyan University Press, 2011), pp. 34-36.

Certaines métaphores ont pour vocation d'envahir jusqu'à la nature elle-même. Il faut, dans une certaine mesure, suspendre son incrédulité — un état d'esprit dont se réclament les dandys — pour croire en une nature existant par et pour l'homme, où la lumière du réverbère est une lune, où les feuilles des arbres sont les supports de textes, qu'un paravent peint est un paysage vu par la fenêtre (comme dans le *Portrait d'Émile Zola* par Édouard Manet). Cette attitude est marquée par un sentiment, à la fois, de gain et de perte.

On peut trouver des traces importantes de l'esprit baudelairien chez les poètes de la New York School si on les cherche. Par exemple, dans certains titres de Frank O'Hara : « An Image of Leda », « On Looking at La Grand Jatte the Czar Wept Anew », « Easter », « Ode on Causality », « Rhapsody », et bien sûr « Spleen ». Son « Poème 'à la recherche de Gertrude Stein' » commence, parmi d'autres effets recherchés, par l'expression du penchant à percevoir le monde à travers le prisme baudelairien :

When I am feeling depressed and anxious sullen [...] ⁷⁶⁹

De même, dès le début du poème « On Looking at La Grand Jatte the Czar Wept Anew », nous retrouvons, essentiellement, Baudelaire (vu en perspective derrière Lautréamont et Wallace Stevens) :

He paces the blue rug. It is the end of summer,
the end of his excursions in the sun. He
may now close his eyes as if they were tired flowers
and feel no sense of duty towards the corridor,
the recherché, the trees; they are all on his face,
a lumpy portrait, a painted desert. He is crying. [...] ⁷⁷⁰

⁷⁶⁹ Frank O'Hara, «Poem 'à la recherché de Gertrude Stein'», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.169.

⁷⁷⁰ Frank O'Hara, «On Looking at La Grande Jatte the Czar Wept Anew», in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.26.

La capacité de l'art (un tableau de Georges Seurat que Frank O'Hara, et non pas un « Czar », a dû voir à Chicago où il a vécu quelque temps) à provoquer une forte émotion que la réalité brute ne procure pas est inscrite dans l'ADN de ce texte : un arrière-plan de tumulte sert de cadre à un moment de contemplation lourd de regrets. Ce passage est riche en images ; il participe du symbolisme dans le sens où les symboles sont pléthoriques et actifs. Le visage (neutre comme un désert) est animé par ce récit de fuite porté par une succession d'images (le couloir, la personne que l'on cherche et le chemin sous la couverture de la forêt). Pour Wallace Stevens le français et l'anglais constituent une seule langue⁷⁷¹, et la facilité avec laquelle les mots « grande jatte », « *excursions* », « recherché », et « *desert* » trouvent leur place dans ce passage confirme ce point de vue.

Le moment baudelairien envahit et contamine l'esthétique des *New York Poets* presque au terme d'un subterfuge : le nous à contre-courant, les synesthésies et la concentration formelle, même la combinaison du « ne pas relâcher ses efforts » (« stay on your toes ») et du « bleu » romantique d'un Ted Berrigan⁷⁷². Les poèmes très courts de ce dernier, pratiquement des cartes postales, doivent beaucoup au Charles Baudelaire flâneur. Wallace Stevens est une figure intermédiaire importante qui fait montre d'une orientation exceptionnellement visuelle pour un poète et, parallèlement, accumule les références à la musique : le hautbois, l'ordre à Key West, etc. Il n'est pas étonnant que Barbara Guest et John Ashbery, en particulier, se sentent proches de cette esthétique. Les idées ont une présence quasi-physique chez Wallace Stevens, elles ont même une odeur.

Le poème de Barbara Guest, « Finally, to the Italian Girl » reprend une épigraphe de Charles Baudelaire : « o foemina delicata ».⁷⁷³ Le texte est antiquisant à sa manière avec, par exemple, une orthographe ancienne du mot « body » dans l'expression, « bodie of water and uxorious ». Le caractère de la personne est comparé à l'eau, un des quatre éléments. Dans une autre expression, « *herself the coronet* » et, immédiatement après, « *being gleamy* »,

⁷⁷¹ «French and English constitute a single language», cité dans Paul, Auster, *The Red Notebook* (Boston: Faber and Faber, 1995) p.41.

⁷⁷² A noter absolument les petites remarques assassines que Ted Berrigan lance entre chacun de ses courts poèmes, Reading at Bard College, December 15, 1982, très « affranchi » (« stay on your toes ») et, en même temps, curieusement idéaliste et romantique.

⁷⁷³ Barbara Guest, « Finally, to the Italian Girl », *The Collected Poems of Barbara Guest* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008) p.331.

nous avons la personne, la personnalité, le son de la voix et le timbre. Ce poème est le parfait exemple d'une bonne utilisation de la confusion du naturel et de l'artificiel, car il se présente comme des remarques diverses éparpillées sur la page, des remarques à la fois brèves et impressionnistes et porteuses d'un concentré de sens.

Le concept du poème « Rivers and Mountains » de John Ashbery, qui décrit le rouleau d'un peintre chinois que le regard parcourt comme un vrai paysage, valorise aussi ce thème de la confusion entre le naturel et l'artificiel qu'il a déjà exploré dans un texte qui joue avec l'idée alchimique, « The Instruction Manual ». Voici passage du texte, « Rivers and Mountains » où l'esprit baudelairien semble présent dès le début du deuxième mouvement :

[...] So going around cities
To get to other places you found
It all on paper but the land
Was made of paper processed
To look like ferns, mud or other
Whose sea unrolled its magic
Distances and the rolled them up
Its secret was only a pocket
After all but some corners are darker [...] ⁷⁷⁴

Le mot «*processed*» pour décrire les actions du peintre, un peu comme une fonction manufacturière, souligne cette communication entre la réalité et la construction artistique ainsi que la place particulière le thème de l'artificiel dans cette poésie. La répétition du mot « papier » et les jeux sur ce mot rappellent au lecteur que le papier sert le peintre et le poète ; et la peinture chinoise, en particulier, annonce sa parenté avec l'écriture de plusieurs manières. L'image du rouleau, qui peut être une image du destin ou un commentaire sur la téléologie (le poème contient, notamment, un passage sur les plans d'une bataille et la mise en exécution de ces plans avec des modifications sur le terrain), met en jeu une position d'humilité, une valeur orientale très présente dans la peinture chinoise.

L'image du destin comme œuvre d'art en déroulement (ou qui, parfois, refuse de se dérouler) apparaît dans *Mayday*, de William Faulkner, écrit en France en 1925 et très influencé

⁷⁷⁴ John Ashbery, « Rivers and Mountains », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.49.

par les symbolistes français, qui relate l'histoire d'un chevalier en quête. Dans ce passage des esprits de rivière montrent au chevalier son passé sur un rouleau mais qui lui est aussi mystérieux que son avenir :

[...] The stream was now like an endless tapestry unfolding before him. All the faces he had known and loved and hated were there, impersonal now and dispassionate; and familiar places – cottages and castles, battlements and walled towers; and forests and meads, all familiar but small, much smaller than he remembered. [...] ⁷⁷⁵

William Faulkner n'a pas poursuivi dans cette voie symboliste (ou il traduit son penchant pour le symbolisme autrement), il est donc intéressant de constater qu'il a été influencé par le modernisme (autant la poésie française que James Joyce). C'est là un autre exemple de la circulation de ces formes. L'histoire du chevalier illustre bien ce point car il a besoin des autres et de l'accumulation des expériences pour parvenir à déchiffrer les informations sur la tapisserie, déchiffrement qui fait, à la fois, appel à l'intuition et à l'intermédiation.

La figure centrale de « Works on Paper » de Tony Towle est une ville imaginée par un peintre. Si l'on en croit un article sur le site de la *Poetry Foundation*, ce poète, étudiant de Kenneth Koch, est le poète de la deuxième génération des *New York Poets* dont l'œuvre est la plus proche de la poésie de la première génération en termes de style. ⁷⁷⁶ Le début est tout à fait baudelairien (le Baudelaire des « paradis artificiels ») :

Columns and pilasters, in general
Spread over much of the composition
And periodically erased, by sweeping reforms,

And when I climbed to the first of the pinnacles of recognition

⁷⁷⁵ William Faulkner, *Mayday* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976) p.45.

⁷⁷⁶ www.poetryfoundation.org/poets/tony-towle qui cite le critique Ken Bolton, « Tony Towle shares more with the elders of the New York School than his peers do and with more of the elders, too: he suggests Ashbery and Koch quite often, O'Hara sometimes, and the younger Schuyler at the latter's most playfully decorative and Baroque. »

The highest tower I had made, at that time,
There was all that I could see, and the rest, which I could not

But which I took surely to be not much different,
Years and miles from where I conferred
With a virtual small army of workmen, who hold strong beliefs. [...] ⁷⁷⁷

La publication de ce poème suit «Self-Portrait in a Convex Mirror» de huit mois dans la revue *Poetry Magazine*, et l'influence de John Ashbery est évidente. Tony Towle ne prend pas pour modèle un tableau réel du Parmesan mais le dessin imaginaire d'un artiste de la Renaissance qui serait un amalgame de Léonard de Vinci et Michel-Ange (si ce n'est pas Pierro della Francesca ou Paolo Uccello), c'est le dessin d'une ville imaginaire (un genre typique de l'époque) mais il s'y promène quand même et, comme dans « Self-Portrait in a Convex Mirror », il y fait des excursions vers le présent. La récurrence du motif de la tour (« Tower ») est peut-être un jeu avec le nom du poète, « Towle », à la manière de la remarque, « *frankly, I like your poems* », de Frank O'Hara. Il utilise beaucoup le « je » mais il s'agit d'un alter égo artiste-architecte-ingénieur florentin et rarement de lui-même. L'expression, « *pinnacles of recognition* », introduit une interrogation de la renommée, ce qui préoccupe Frank O'Hara dans « A True Account of Talking to the Sun at Fire Island », et les artistes compétitifs de la renaissance.

Le motif du bataillon bigarré d'artistes est présent dans cet extrait, avec « *a virtual small army of workmen* » (ces artistes déguisés en travailleurs de chantier rappellent Frank O'Hara, et le fait que Willem de Kooning a commencé comme peintre en bâtiment et que James Rosenquist a peint des pancartes publicitaires pour gagner sa vie). Les membres de cette « *army [...] who hold strong beliefs* » affirme les convictions socio-politiques et la radicalité des *New York Poets* qui bouillonnent juste sous la surface. L'oxymore « *sweeping reforms* » fait encore le lien entre création artistique et politique et rappelle au lecteur qu'une revue qui promouvait l'écriture avant-gardiste au début du 20^e siècle s'appelait « *Broom* » (publiée par Harold Loeb de novembre 1921 à janvier 1924 et comportant des textes de Hart Crane, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Marianne Moore, E.E. Cummings, etc.).

⁷⁷⁷ Tony Towle, «Works on Paper», in *Works on Paper*, (New York: The Swollen Magpie Press, 1980), le texte a originalement été publié in *Poetry Magazine*, mars 1975, p.311.

La clé des champs

Cette métaphore militaire se retrouve également chez Walter Benjamin ainsi qu'en attestent des notes prises en vue lors d'un projet de livre sur Charles Baudelaire et qu'il pensait écrire une fois à New York. Dans ces notes, retrouvées après sa mort par suicide (commis pour échapper à une déportation par les Nazis, sans doute) et publiées sous le nom incroyable de « *Central Park* », La métaphore militaire (que nous avons rencontrée chez Frank O'Hara à propos de Robert Motherwell, chez John Ashbery et Tony Towle dans certains poèmes, ou chez Roy Lichtenstein) se trouve en haut du manuscrit sans qu'il ne soit certain que Walter Benjamin ait effectivement eu l'intention d'en faire le titre du texte :

[...] 'Modernité' chez Baudelaire ne se repose pas seulement ou primordialement sur la sensibilité. Elle donne forme à l'extrême spontanéité. La modernité chez Baudelaire est une conquête; elle a son armature. Apparemment, Jules Laforgue, en parlant de l'« Américanisme » de Baudelaire, est la seule personne à la remarquer. [...] ⁷⁷⁸

Charles Baudelaire parle de « spleen et idéal ». Il faut préciser qu'il s'agit d'un spleen qui se trouve partout tandis que cet idéal ne se trouve presque nulle part sauf, peut-être, dans la musique. Les juxtapositions dans l'inconfort chez Frank O'Hara, Barbara Guest et John Ashbery ont une sorte d'ancêtre en Charles Baudelaire : c'est ce mouvement de la bile qui envahit tout, exacerbant l'imagination du contraire. Nos gloses sur le motif du *lodestar* dans « The Mandrill on the Turnpike » de John Ashbery allaient dans ce sens. L'idéal n'est jamais atteint ; aussi nécessaire que soit son existence, il n'est pas dans la nature de l'idéal d'être atteint. Dans ce cas ce n'est pas un mauvais destin que d'être pris dans la multiplicité inouïe du réel. C'est ainsi qu'il est exprimé dans le poème :

[...] Listen, wiseguy — but the next instant, traffic drowns us
Like a field of hay. [...] ⁷⁷⁹

⁷⁷⁸Walter Benjamin «Central Park», in *Selected Writings*, éd. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Trans. Edmund Jephcott et d'autres, (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006) p.166.

⁷⁷⁹ John Ashbery, « The Mandrill on the Turnpike », in *And The Stars Were Shining* (Manchester: Carcanet Press, 1994) p.5.

Ce motif du « champ de paille » dans lequel on est noyé mélange, une fois de plus, nature et culture et figure le champ littéraire. Comme dans un tableau d'Edward Hopper, l'on sent qu'on peut choisir entre suivre une intrigue qui rappelle le « film noir » ou se perdre dans des champs, dans une nature peu accueillante.

Finalement, le croisement des gènes poétiques venus de France et des États-Unis fait une partie du caractère unique de la *New York School*. Quand on entend prononcer « *New York School* » l'on entend en écho : « École de Paris », un moment fort de cosmopolitisme artistique.

Or, Baudelaire écrivait pantoums, sestinas, et sonnets, justement, des textes courts, musicaux et concentrés (gage, à la fois, d'un accès à un essentiel poétique, hors temps et d'un potentiel novateur) ; en d'autres termes, ce sont des « *swerves* ». L'intelligence de Charles Baudelaire pouvait s'orienter vers le purement visuel. Comme les peintres de son époque, parfois, il fait de l'impressionnisme dans certains de ses poèmes. Le vers suivant, tiré de « Les Phares » dans *Les Fleurs du Mal*, en est une illustration :

[...] Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ; [...]⁷⁸⁰

Le poème est explicitement un exercice d'ekphrasis sur les œuvres des grands artistes, comme Michel-Ange, Rembrandt, Puget, Rubens et Delacroix, sur la capacité de l'œuvre d'art à déclencher une sorte de révélation chez le spectateur. D'autres textes dérivés d'œuvres picturales ou du concept même de peinture comprennent « Le Balcon », « Ciel Brouillé » ou « Les Hiboux ». Le hibou est un oiseau curieux et symbolique : il est descriptif et, simultanément, culturel pour les Grecs, les Celtes, Pablo Picasso, Jean-Paul Riopelle, et Alice Notley, pour ne citer que quelques références. C'est un symbole marqué politiquement pour les parisiens depuis le roman *Les Chouans* d'Honoré de Balzac. Dans la poésie américaine, ce mélange d'acuité visuelle, du rôle central et quasi-sautérologique de la musique, et de la

⁷⁸⁰ Charles Baudelaire, « Les Phares » in *Les Fleurs du Mal* (Paris : Hachette, 2002) pp.47-49.

radicalité socio-politique un peu cryptée fait penser à la *New York School*, mais également aux « Objectivistes ».

Pris des objectivistes

En prenant en compte l'impressionnisme, la concentration sur l'objet, la musique qui rachète le poème et ses fausses routes et l'engagement politique, il est possible de tracer une ligne qui relie Charles Baudelaire et Louis Zukofsky en passant par la première vague des modernistes américaines (T.S. Eliot, Gertrude Stein, Wallace Stevens, etc.). Zukofsky a créé ce néologisme, « *Objectivists* », pour désigner les poètes de son entourage intellectuel, en pensant à « l'objectif » de l'appareil photographique. Le courant a eu une forte influence, surtout en interpolant Ezra Pound et William Carlos Williams (même si ni l'un ni l'autre ne se désignerait comme un « objectiviste »). Ce dernier, tel un objectiviste est adepte de la miniaturisation de l'idée, de sa cristallisation dans le petit et l'humble. La « brouette rouge » (« *red wheelbarrow* ») de *Spring and All* est le symptôme d'une pratique de la poésie qui étiaie systématiquement les idées avec des objets concrets (l'idée de « potentialité » et de « contingence » — « *so much depends* » — est tellement plus convaincante quand le possible est porté figurativement par une brouette rouge, un mécanisme, nous l'avons dit, qui requiert une participation active pour fonctionner). L'idée de la complicité avec le lecteur, une contingence de plus exprimée dans le célèbre « hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère », de Charles Baudelaire, repris par T.S. Eliot dans le *Waste Land* est centrale.

Les variations que Kenneth Koch a exécutées sur le poème « This is Just to Say »⁷⁸¹ sont moqueuses et admiratives. Il prend au pied de la lettre l'idée d'une machine (grinçante) faite de mots :

1

I chopped down the house that you had been saving to live in
next summer.
I am sorry, but it was morning, and I had nothing to do
and its wooden beams were so inviting.

2

⁷⁸¹ William Carlos Williams, « This Is Just To Say », in *Death The Barber*. (London: Penguin Books, 2018) p.24.

We laughed at the hollyhocks together
and then I sprayed them with lye.
Forgive me. I simply do not know what I am doing.

3

I gave away the money that you had been saving to live on for
the
next ten years.
The man who asked for it was shabby
and the firm March wind on the porch was so juicy and cold.

4

Last evening we went dancing and I broke your leg.
Forgive me. I was clumsy and
I wanted you here in the wards, where I am the doctor!⁷⁸²

La complexité des clins d'œil, comme la référence au deuxième métier du poète (médecin) ou les nuances de gravité de la faute génèrent un contraste étonnant avec la simplicité implicite à l'idée de suivre une « mécanique » préétablie. Le titre de ce poème, «Variations On A Theme By William Carlos Williams », est sans doute en conversation avec «Variations, Calypso and Fugue on a Theme of Ella Wheeler Wilcox» de John Ashbery, où une tonalité nettement facétieuse règne également, dans un poème qui provoque souvent des rires quand le poète le lit en public.

Dans son introduction aux « Selected Poems de Louis Zukofsky, Charles Bernstein nous offre un commentaire sur un geste qui manifeste ce lien entre les « objectivistes » et la poétique de la *New York School*, en ce qui concerne l'ouverture aux lectures différentes et à l'engagement politique et social. Il s'agit de « Mantis », une sestina sur le thème de l'indifférence des foules qu'il a commentée dans un autre poème, ce que Charles Bernstein souligne :

[...] More remarkable is « *Mantis*, An Interpretation, » Zukofsky's extensive commentary-in-verse, which suggests the insufficiency of the poem and the necessity for interpretation – not as closure but as a

⁷⁸² Kenneth Koch, «Variations On A Theme By William Carlos Williams» in *The Collected Poems of Kenneth Koch* (Alfred A. Knopf, 2005).

Charles Bernstein s'applique à lui-même le même principe dialectique à l'œuvre dans son texte, «A Test of Poetry », où des phrases mystérieuses, ambiguës et polysémiques de certains de ses poèmes sont confrontées à des interprétations parfois justes, parfois trompeuses, sous la forme d'une série de questions sans réponses. Le problème de l'univocité est évoqué fortement, par exemple dans la strophe :

[...]In "Fear of Flipping" does *flipping* mean
crazy? [...]⁷⁸⁴

Le poème de Charles Bernstein, « Fear of Flipping », renvoie clairement à plusieurs sens du mot « *flipping* », tous en jeu dans le texte. Toutefois, le sens de ce mot qui est le plus important dans ce poème, c'est probablement « flipping » en tant que le changement de méthode ou d'opinion (l'opposé de la folie). Par ailleurs, la référence à l'expression « *fear of flying* » ne doit, bien sûr, pas être écartée. Le « A » du titre « A Test of Poetry », rappelle ce que l'auteur dit à propos des poèmes de Louis Zukofsky regroupés sous le titre « A », à savoir qu'il s'agit humblement d'une interprétation ou d'une instance parmi d'autres. Louis Zukofsky joue avec le lettrisme à travers ce titre, comparant le « A » majuscule à un tréteau. Il peut figurer le trépied de l'appareil photo aussi et, ainsi, l'« objectif » de l'« objectivisme ». Dans un passage du neuvième mouvement de la série « A » qui commence par cette lettre, l'on voit bien que le poète se préoccupe de faire deviner l'essence sous les apparences, et en présentant les apparences objectives d'une certaine manière. Il fait ressentir cet objectif en associant « l'œil » et « l'amour » :

[...] An eye to action sees love bear the semblance

⁷⁸³ Charles Bernstein, «Introduction», in Zukofsky, Louis, Charles Bernstein Editor, *Selected Poems* (Washington D.C.: The Library Of America, 2006) pp. xxi.

⁷⁸⁴ Charles Bernstein, «A Test of Poetry», *All the Whiskey In Heaven*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010) p.261.

Of things, related is equated, - values
The measure all use who conceive love, labor
Men see, abstraction they feel, the resemblance
(Part, self-created, integrated) all hues
Show to natural use [...]⁷⁸⁵

Ce texte est un avertissement contre les dangers de l'illusionnisme (le «eye love» des Elisabethains) et, dans le même temps, reconnaît sa nécessité ainsi que le rôle de l'abstrait. Il titille le lecteur avec ces lignes de onze syllabes, juste un subtil décalage par rapport au pentamètre classique, pour suggérer que les choses ne tournent pas rond. Cet état d'esprit chez Louis Zukofsky semble expliquer dans une large mesure le ludisme mélancolique de Barbara Guest, comme le montre le début du poème « A Reason » :

That is why I am here
not among the ibises. Why
the permanent city parasol
covers even me.

It was the rains
in the occult season. It was the snows
on the lower slopes. It was water
and cold in my mouth.[...]⁷⁸⁶

Les « ibis » et « la saison occulte » peuvent être une référence à «Helen in Egypt» de la poétesse H.D., une Hélène victime des interprétations erronées et des illusions, même si ce texte date d'avant sa biographie de H.D. Le « parasol permanent de la ville » est une référence au « Spleen » de Charles Baudelaire, référence adoucie par le mot « parasol ». Le « froid dans ma bouche » annonce le jeu de mots musical qui viendra plus loin dans le poème, dans un passage qui très suggestif de Louis Zukofsky :

[...] Well wild wild whatever

⁷⁸⁵ Louis Zukofsky, «A-9», in Charles Bernstein Editor, *Selected Poems* (Washington D.C.: The Library Of America, 2006) p.93.

⁷⁸⁶ Barbara Guest, «A Reason», in *Selected Poems* (Sun & Moon Press, 1995).

in wild more silent blue [...] ⁷⁸⁷

Ce passage enjoué et musical communique au lecteur une sorte de gratitude envers les fruits du hasard qui font naître ces mots dans le froid de la bouche.

Réduction

La distinction entre les *New York Poets* et les *Beats* n'est pas entièrement évidente car les deux mouvements naissent de vagues modernistes et baignent dans les mêmes ambiances de mégapoles. Les deux coteries sont engagées dans des « swerves » ; ces « swerves » ont peut-être plus d'amplitude chez Allen Ginsberg et son entourage. Leur décontraction pourrait sembler plus radicale. Mais c'est une question qu'il est difficile de trancher. La librairie, Shakespeare and Company, à Paris classe les livres de Frank O'Hara parmi les *Beats*.

Les *New York Poets* sont plutôt dans la réduction vers la miniature. Ils sont plus résignés à l'artifice, tandis que les effets du naturalisme chez Allen Ginsberg sont inimitables. Le « *well wild wild whatever* » de Barbara Guest est dit avec une touche de mélancolie. Les envolés de John Ashbery, de Kenneth Koch, et même Frank O'Hara (si osé et libre) sont encadrés par des concepts. Ils écrivent plus facilement dans une sorte de proche du zéro de l'écriture que l'on retrouve, dans une analogie visuelle, dans les sculptures, par exemple, d'un Donald Judd dont les œuvres sont comme des ossatures, et des ossatures de rien de connu. Les *New York Poets* seraient d'accord avec Donald Judd lorsqu'il dit : « *A work need only be interesting* », d'où l'extraordinaire diversité de projets et de voix. ⁷⁸⁸

Le minimalisme est une idée qui les rapproche des « Objectivistes ». Pour illustrer cette vision de la poésie comme concentration ou condensation, ou ossature, prenons le texte suivant, écrit par Lorine Niedecker en 1968 :

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ Donald Judd, «*Specific Objects*» (1965), in Stiles, Kristine, and Peter Selz *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996) p.139.

Poet's Work

Grandfather
advised me:
Learn a trade

I learned
to sit at desk
and condense

No layoff
from this
condensery⁷⁸⁹

Nous savons que Lorine Niedecker est émotionnellement attachée à la terre et à la nature de son pays, le Wisconsin, aux USA, mais notons aussi le jeu avec l'industrie au sens américains du mot avec le mot « condensery ». Notons l'évocation de lignées généalogiques et artistiques : les trois strophes et les deux générations (avec une génération manquante au milieu). Les poètes de la *New York School* sont enseignants, journalistes, organisateurs d'expositions, etc. mais ils sont proches de cet esprit où le poème peut être la chose la plus importante dans une vie, un esprit que nous retrouvons chez Ralph Waldo Emerson quand il parle de la poésie, de la noblesse de celui qui parle, qui trouve les mots pour le dire :

[...] *The poet is the sayer, the namer, and represents beauty. He is a sovereign, and stands on the center.... Is emperor in his own right.... The poet does not wait for the hero or the sage, but, as they act and think primarily, so he writes primarily what will and must be spoken [...]* ⁷⁹⁰

La phrase de Ralph Waldo Emerson a peut-être inspiré Wallace Stevens pour son célèbre titre drôle et mystérieux : « The Emperor of Ice-Cream », qui fait écho aux titres choisis par John Ashbery, à savoir « Ice Cream in America » ou, aussi moqueur que Larry Rivers dans sa glorification des batailles, « The Ice-Cream Wars ». C'est un passage (et un essai) qui place très

⁷⁸⁹Lorine Niedecker, «Poet's work» from *Collected Works*, edited by Jenny Penberthy, Copyright © 2002 Regents of the University of California. Published by University of California Press.

⁷⁹⁰Ralph Waldo Emerson, «The Poet» in *Selected Essays* (New York : Penguin Books, 1982).p.262.

haut le travail de poètes comme Lorine Niedecker, John Ashbery et, un autre objectiviste, George Oppen, pour choisir des exemples assez différents⁷⁹¹. L'expressivité de l'art le situe en avance et au sommet d'une certaine hiérarchie philosophique.

Le poème est ainsi une fabrication qui compte. Pour John Ashbery, avec son côté baroque, le poème est ouvert à tous les discours (ce qui en fait, paradoxalement et malgré sa réputation, une poésie assez simple : le poème peut aller dans n'importe quel sens, selon l'idée, l'inspiration du moment, il n'a pas besoin de dissenter et le lecteur y trouve ce qu'il y trouve là où il veut). Les tableaux de Jackson Pollock ou de Cy Twombly peuvent être inclus dans des expositions d'« art minimal » malgré la surface active et assez pleine, presque une horreur du vide un peu barbare, mais le principe est assez épuré. Cette approche qui consiste à éviter un discours singulier remet le poème dans les mains du lecteur en quelque sorte.

Quant à Lorine Niedecker, son entreprise poétique consiste en la recherche d'une existence pour le poème, sans tricher, et il est tentant de parler de minimalisme dans son cas également. La « *condensery* » de George Oppen est une entreprise de retenue. Dans son grand poème politique (sur la guerre du Viet Nam) « *Of Being Numerous* », il évoque panoptiquement la grande ville, New York, mettant en scène ses simplifications et l'acte de simplifier lui-même :

[...]Occurrence, a part
of an infinite series,

The sad marvels [...] ⁷⁹²

Le mot discret « occurrence » fonctionne comme le « A » de Louis Zukofsky et fait écho à ce particularisme. L'Homme, vu de loin dans les grandes villes, peut sembler fabriqué « en série » comme les voitures de Ford et dont l'existence est réduite à un fait visuel. Ici aussi, l'objectif de George Oppen est un grand angle à ces moments dans le poème :

[...] We encounter them. Actually

⁷⁹¹Voir l'introduction à George Oppen in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998), pp.2433-44.

⁷⁹² George Oppen, « *Of Being Numerous* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998), p.2437.

A populace flows
thru the city.
This is a language, therefore, of New York [...] ⁷⁹³

L'observateur est inévitablement poussé à fixer déjà cette image des mouvements de populations dans la ville, ces mouvements somatiques, cette existence myrmicole, comme un langage, une calligraphie ; d'ailleurs, le système de remarques brèves et incisives du poète George Oppen forme une sorte de langage à lui tout seul, ayant ses propres règles et son système d'abréviations. Ainsi, à sa manière, George Oppen, qui a vécu en France et est fort familier avec la poésie symboliste, s'inscrit dans la lignée de Charles Baudelaire, qui travaille, lui aussi, sur une vision panoptique de Paris. Walter Benjamin partage ce même objectif : « In Hugo, it is through the crowd that nature exercises its elemental rights over the city. » ⁷⁹⁴ Comme indiqué plus haut, une des expressions les plus éminentes de réduction d'une image à l'essentiel est l'« imagisme » d'Ezra Pound dans « In a Station of the Metro », par exemple. Dans ce texte, et ce de manière paradigmatique dans un contexte urbain, presque sous la forme d'un haïku, la concentration (*condensery*), rendue possible par le fait de privilégier l'image, est évidente :

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough. ⁷⁹⁵,

Nous trouvons le langage des foules en ville, la confusion naturel/artificiel (d'autant plus qu'un haïku dans son sens japonais doit être un poème sur la nature) et l'impressionnisme à la Charles Baudelaire (cf. le poème « A une Passante »), les pétales des fleurs étant comme des touches de couleur dans un équivalent du style de Whistler (cf. James Abbott McNeill Whistler, « Nocturne: Blue and Gold - Old Battersea Bridge », c.1872–5). Le fait d'opérer une sorte de sélection esthétique est porteur du concept d'« élus » ; il est sous-jacent dans ce texte (ou dans

⁷⁹³ *Ibid*, p.2438.

⁷⁹⁴ Walter Benjamin, "Central Park", in Walter Benjamin, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Trans. Edmund Jephcott and others, *Selected Writings* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006), p.187.

⁷⁹⁵ Ezra Pound, « In the Metro », in Nina Baym General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1236.

sa conception) où la sélection est accomplie instinctivement, intuitivement rapidement par l'artiste.

Notons que la figure du métro est la figure dominante de « The descent of Alette » d'Alice Notley et symbolise, entre autres choses, l'attrance qu'éprouve le personnage d'Alette, et probablement Alice Notley elle-même, pour les situations complexes et l'interpénétration des esprits — la grande ville s'en trouve exaltée.⁷⁹⁶

Dans « *the Descent of Alette* », le lecteur est sans doute surpris par Alette, la narratrice, quand elle choisit la décente vers une sorte de néant et risque l'anéantissement, plutôt que la sortie vers la lumière :

[...] « above the ground » « Why do you want »
« so much to go there ? I asked » « 'Anyone does,' » « she said fiercely »
« I surprised myself » « by saying » « with conviction, » « ' I don't' » [...].

Nous sommes dans la même logique d'anéantissement esthétiquement nécessaire que nous avons repérée chez Hart Crane et John Ashbery, mais ici dans une ambiance, à la fois, onirique et lucide (ces rêves où le dormeur décide de ne pas se réveiller pour laisser se prolonger les incidents virtuels).

James Schuyler, avec des textes comme « February »,⁷⁹⁷ passe, par bonds imaginaires, de souvenirs d'un moment en Grèce,

[...] and the sun was on the sea
by the temples we'd gone to see [...]

à New York,

[...] like the UN Building on big evenings
green and wet [...].

Le jeu de sonorités dans le premier passage rappelle le « C » qui précède le « choir » de Wallace Stevens ou le mouvement 12 d'« Anew » de Louis Zukofsky :

⁷⁹⁶Notley, Alice, *The Descent of Alette* (New York : Penguin Poets, 1992).

⁷⁹⁷James Schuyler, « February », in *Freely Espousing: Poems*, (New York: Sun, 1979) p.15.

It's hard to see but think of a sea
Condensed to a speck. [...] ⁷⁹⁸

Le texte, «February», de James Schuyler dégage quelque chose de phénoménologique ou de bergsonien. Le texte de Louis Zukofsky résulte d'une enquête sur la physique quantique. Le premier a trouvé l'exemple qui frôle de près des idées politiques (dans ce passage) car l'immeuble qu'il voit et qui convoque la mémoire est un parlement (invention grecque).

Un dernier dialogue (entre Kenneth Koch et Bill Berkson) résume ce mouvement en amont, en aval et à l'intérieur du moment actuel. Dans le court poème « A Lady At Her Writing Table », avec les apanages nobles et simples du poète et d'une table pour écrire (comme pour James Schuyler ou pour Lorine Niedecker), Bill Berkson, écrivain et critique d'art utilise le raccourci des clichés des films noirs ou des « comédies déjantées » (« *screwball comedies* ») pour évoquer la culture urbaine populaire si appréciée par les *New York Poets* comme par les cinéastes de la Nouvelle Vague en France :

A Lady at Her Writing Table

I chose love and friendship over
work, then
work and friendship over
suspended disbelief

-- won't love conquer all?

I'll never work again.
Don't call me. ⁷⁹⁹

Le mouvement de constante renégociation du problème « trichotomique » (choisir entre l'amour, le travail et la vie sociale quand on ne peut vraisemblablement réussir que deux des

⁷⁹⁸ Louis Zukofsky, «Anew» 12, in *Selected Poems* (Washington D.C.: The Library Of America, 2006) p.24.

⁷⁹⁹ Bill Berkson «A Lady at Her Writing Table» in *The 2007 Anthology* sur le site web: DCPoetry.com.

trois) génère un sentiment de flux de pensée intéressant, un résumé de vie comme « *condensory* » chez Lorine Niedecker, avec, ce qui ne gâche rien, un aspect clairement humoristique des *New York Poets*. Compte tenu de tout cela, il est clair que le poème trouve toute sa place dans la *New York School* — sans parler de l’amour de l’hypothétique, de l’indéterminé, de l’ouverture à tous ceux qui peuvent contribuer et du comique. Le sujet de cette trichotomie avait été traité par Kenneth Koch dans une chanson dans sa pièce « *Brothers and Friends* », tant dans le premier vers que dans le titre :

You want a social life with friends
A passionate love life
And as well to work hard every day
What’ true is of these three
You may have two
And two will pay you dividends
But never may have three
There isn’t time enough my friends [...] ⁸⁰⁰

Le poète a expliqué lors d’une lecture de cette chanson qu’il s’est inspiré d’une remarque que le musicien Virgil Thomson lui avait adressée et qui lui avait trotté dans la tête pendant de nombreuses années. La version de Bill Berkson de ce thème intègre le flux de la vie et ressuscite l’aspect « américain à Paris » de Virgil Thomson (et de Kenneth Koch) avec l’évocation de Mary Cassatt. ⁸⁰¹

⁸⁰⁰ Kenneth Koch, «You want a social life with friends», in *The Collected Poems of Kenneth Koch* (New York: Knopf, 2005). Lecture et explication du morceau en public, sur la page web: writing.upenn.edu/pennsound/x/Koch.php

⁸⁰¹ Cf. Mary Cassatt, *La Lettre*, vers 1891, eau-forte, pointe sèche, impression en couleurs sur trois plaques Metropolitan Museum of Art, New York.

6.0 Conclusion: une poésie d'éruptions dans la vie quotidienne

[...] What we are setting out to do is to delimit the work of art, so that it appears to have no beginning and no end, so that it overruns the boundaries of the poem on the page [...]

Barbara Guest, in *Forces of Imagination*.⁸⁰²



III 22 : Charles Daudelin L'Embâcle, sculpture-fontaine, située place du Québec. Paris

La Première Génération

On ne saurait conclure une étude sur la poétique et l'esthétique des poètes de la *New York School* sans évoquer de nouveau des notions de qualité, même s'il peut nous manquer du recul pour émettre des jugements absolus. Généralement, hiérarchiser qualitativement dans ce domaine n'est guère aisé : le meilleur en poésie n'a pas de formule, et les sensibilités évoluent. Le poème ne se livre pas immédiatement, et nous ralentit. Nous avons structuré notre propos autour de la supposition que les succès des poètes de la *New York School* sont, certes, collectifs mais, plus encore, individuels. Certaines carrières se sont avérées longues et mouvementées. Avant de mourir en 2017, John Ashbery, par exemple, en était arrivé au stade où il pouvait donner une rare leçon sur ce que l'on pourrait qualifier de poésie de la grande vieillesse, écrite autour de ses 90 ans. Il est clair que, dès leurs débuts, les ambitions artistiques des *New York Poets* allaient les emmener fort loin.

Dans la citation en exergue ci-dessus, Barbara Guest parle d'élargir les domaines de la poésie. Sa remarque éclaire le rapport entre la poésie la plus accomplie et l'idée d'ouverture, et révèle, une fois de plus, la proximité entre la poésie (collective et personnelle) et les arts plastiques. La

⁸⁰² Barbara Guest, *Forces of Imagination Writing on Writing* (Berkeley: Kelsey St. Press, 2003) p.100.

possibilité d'une telle osmose fait partie des préoccupations qui ont généralement motivé cette étude, car force est de constater que, sur le plan théorique et pratique, la poésie et de la peinture apparaissent insuffisamment ensemble dans le même discours. Il est heureux de voir chez les poètes de ce corpus à quel point ces deux facettes d'une même sensibilité au monde qui peuvent s'imbriquer et s'enrichir.

Cette étude, placée sous le signe de la multidisciplinarité, ne pouvait pas se restreindre aux analyses des poèmes-peintures réalisés à quatre mains (Frank O'Hara-Larry Rivers, Barbara Guest-Mary Abbott, James Schuyler-Joan Mitchell, Ron Padgett-Joe Brainard, etc.), qui ne sont que des manifestations symptomatiques. Ces œuvres soulèvent des questionnements et reflètent un *zeitgeist* au-delà de leur matérialité. On voit bien une vision partagée qui admet des expériences et des collaborations, et où des créateurs s'autorisent jusqu'à des maladresses pour célébrer l'immédiat et l'amitié. L'existence même de ces réalisations est importante, même si, aussi admirables qu'elles puissent paraître, ce ne sont pas forcément dans tous les cas les productions artistiques les plus convaincantes de leur époque.

Par contre, isoler un esprit plasticien dans la poésie peut s'avérer utile dans l'évaluation de la poésie de la *New York School*. Chez des peintres abstraits comme Robert Motherwell et figuratifs comme Jane Freilicher, on peut parler d'une « peinture poétique ». Effectivement, en parlant de Jane Freilicher, son ami John Ashbery affirme, mariant poétiquement sujet et style, que : « [...] suave *facture* and heavily worked over passages clash profitably here, as they do in life. [...] Nothing is ever taken for granted »⁸⁰³. Il s'agit, une fois de plus, de trouver l'audace d'ouvrir la forme et de brouiller les attentes.

Stones, un « poème-peinture » (la sixième lithographie) de Frank O'Hara et Larry Rivers s'est retrouvé dans la biographie de Lee Ann Brown, une *New York Poet* de la troisième génération : lors d'une exposition provinciale (à Charlotte, en Caroline du Nord), elle a recopié le poème, « Students », découvert sur ce tableau, dans son cahier d'écolière. Elle ne parle pas du dessin typiquement hybride et spontané de Larry Rivers (il représente le violoniste du poème, occulté par une forme qui peut aussi bien figurer la serviette pour essuyer la transpiration que les larmes mentionnées dans le texte, mais qui ressemble également à un chien de bande dessiné). Cependant, cette image a joué son rôle d'adjuvant. Elle conclut :

[...] I am positive that this poem fueled my hunger to immigrate to New York City
where I reasoned there must be many people like this: hungry for art, music, and

⁸⁰³ John Ashbery, "Jane Freilicher", in *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989), p. 243.

poetry in a sexual, sweaty way, and poets to write about it, eager to engage with all this in everyday life [...]⁸⁰⁴

Ce qui donne son équilibre à cette œuvre c'est l'aménagement par le peintre d'un nouvel espace pour le poète et *vice versa* — ce poème a été découvert sur le mur d'une galerie et non pas sur les bancs de l'école. Les « *Students* » dont il est question dans le poème étudient à l'école de la vie, dans la mentalité des créateurs, la garantie d'une fraîcheur d'approche. Manifestement, ce fut séduisant et évocateur d'un univers particulier.

L'avant-gardisme dans lequel les poètes de la *New York School* se retrouvent dans le but d'étendre le domaine de la poésie, Barbara Guest le sait bien, a une assise bien établie dans les arts visuels ; par exemple, élargir l'espace de la sculpture est un objectif qui peut intéresser les sculpteurs et qui les a passionnés depuis l'âge baroque et fortement au vingtième siècle, époque où le socle tend à disparaître. Cela est particulièrement vrai dans le cadre de la sculpture publique. Nous pouvons nous attarder sur un cas particulier, celui de la sculpture extérieure : une sculpture dans un endroit de Paris qui appartient en quelque sorte à la culture intellectuelle mondiale, en partie, grâce à l'existentialisme.

L'Embâcle, est une sculpture-fontaine de Charles Daudelin, installée dans le quartier latin à Paris en 1984. Avec cette œuvre, le trottoir est perturbé par ce qui ressemble aux effets d'une éruption volcanique, pendant que, tout autour, des travailleurs, des étudiants et des touristes à proximité du Boulevard Saint Germain vaquent à leurs occupations normalisées. L'installation semble pouvoir s'interpréter comme un cri contre l'aplatissement de la vie. Cet avertissement semble plutôt inefficace, d'ailleurs, vu l'indifférence apparente des passants, mais on ne peut pas en être sûr. Le passant remarque peut-être que le dessin, déstructuré en hauteur, que présente la sculpture et qui laisse entrevoir l'eau de la fontaine, est constitué de dalles qui ne feraient aucune impression si elles étaient posées à plat : ainsi le message, à savoir que l'exceptionnel peut se surgir de l'ordinaire, passe sans doute dans certains esprits, au moins au niveau subliminal.

Situé place du Québec (un nom symbolique pour la francophonie), face à l'église Saint-Germain-des-Prés (consacrée en 1163), ce moment de révolte contre la normalité semble venir d'outre-Atlantique (du Canada), ou du passé lointain (du haut moyen-âge). La sculpture peut symboliser également la nécessité et le danger de l'irruption, par le truchement de la poésie, de l'intériorité dans la vie quotidienne : cette routine qui a tendance à oublier certaines dimensionnalités potentielles de l'existence. Les aperçus que l'on peut obtenir de ces dimensions, qui s'effaceraient

⁸⁰⁴ Lee Ann Brown, « *Frank O'Hara's Word Films or Headlong Celebrations of Extended Occasions* », in Olivier Brossard, éd. *Lovers of My Orchards Writers and Artists on Frank O'Hara* (Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2017), pp.95-96.

tranquillement s'ils étaient laissés à eux-mêmes, peuvent alimenter une autre vie pleine de sensibilité de même qu'un certain détachement propice à la réflexion. C'est ainsi que nous avons essayé d'envisager les contributions les plus marquantes (et artistiquement utiles) de la *New York School*. La grande réputation de leur poésie s'est bâtie sur la sensibilité des lecteurs, qui devenaient souvent, à leur tour, créateurs.

Un texte dont les frontières ne sont pas constituées seulement par les mots employés, à cause d'une démarche particulière par exemple, reste ouvert et engage la créativité du lecteur. Une affirmation claire des avantages des lectures sensibles, individuelles, et non-académiques de la poésie s'annonce clairement dans tous les essais d'Alice Notley sur la poésie et particulièrement dans « *Ron Padgett's Visual Imagination* ». Dans son introduction, elle donne l'exemple de sa lecture personnelle d'un poème moderniste célèbre (qui n'est pas de Ron Padgett) pour souligner l'importance que revêt pour elle de la singularité de la vision :

[...] meaning aroused by a complex diction [...] the reader's mind is unpredictable, free, as to what it will see, reading a description in poetry. In a predominantly visual poem like William's «The Red Wheelbarrow,» my own strongest visual impression is associated with the word «glazed» («glazed with rain / water») and is of something rather indefinably white and patina-like but nowhere, or maybe on a red unboundaried surface, but like glue not like rain as it should be. [...]⁸⁰⁵

Cette interprétation, ou glissement de sens, vient en réaction à quelque chose qui plane autour du poème, dans son concept : la miniaturisation qui existe bel et bien dans l'intentionnalité de William Carlos Williams. Pour Alice Notley, en tant que lectrice connaissant bien l'acte d'écrire, le résultat ou la conséquence de cet esprit de compression dégagé par le poème mais provenant d'un espace à l'extérieur du poème, est de faire voyager l'image vers les surfaces des appartements des villes, vers les tableaux des galeries, ou dans un espace abstrait et entièrement mental.

Cette réaction éclaire un texte et nous rappelle qu'il s'agit d'un poème sur la campagne principalement destiné à un public citadin (comme les tableaux que peignait le peintre français du XIX^e siècle, Jean-François Millet). Nous avons souvent constaté que les *New York Poets* savent reprendre des créations du passé ou de leurs contemporains, soit en les digérant totalement, soit en enlevant savamment toute trace de révérence (l'utilisation de John Donne par John Ashbery et l'utilisation d'Arthur Rimbaud par Ted Berrigan font partie des exemples les plus notoires). Il faudrait placer

⁸⁰⁵ Alice Notley, « *Ron Padgett's Visual Imagination* », in *Coming After Essays on Poetry* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005) p.27.

l'interprétation des formes poétiques anciennes (sextines, sonnets, etc.) dans cette catégorie également.

Les reconfigurations des habitudes de vie et de pensée qui contribuent à la grandeur de la poésie et qui peuvent être portées par des textes courts, et simples en apparence, sont des dérangements indispensables dans une vie créative. Heureusement, ce sont des mises en garde potentiellement salutaires pour tout le monde, quelle que soit l'activité de chacun. Ces stratégies ou ces effets artistiques se sont cristallisées avec une intensité particulière chez les *New York Poets*, qui se sont penchés sur une époque (charnière) et une ville (culturellement importante) de manière unique et variée. Chez eux, des éléments sociaux, historiques et politiques, que nous nous sommes efforcés de caractériser, se recombinaient sans cesse à partir du début des années 1950 et la puissance de la poésie qui en résulte devient quasi-grisante pour les protagonistes eux-mêmes à partir de 1960, avançant dans les sillons d'une peinture de plus en plus célèbre (l'expressionnisme abstrait, notamment).

L'année 1963 marque ce moment où la création explose en poésie, sous le signe d'une peinture héroïque (Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, etc.), et d'une peinture plus récente et emphatiquement antihéroïque (le Pop Art : Jasper Johns, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, etc.).

Ainsi, il est intéressant de noter que Kenneth Koch, en introduisant la lecture de son ami, John Ashbery, au *Living Theater* de New York cette année-là, envisage une sorte d'accélération des nouveautés dans la poésie en langue anglaise à partir des expérimentations de ce dernier. Il s'agit encore de l'époque où John Ashbery revenait rarement à New York pendant son long séjour à Paris, et une époque marquée par son travail expérimental dans les recueils *Some Trees*, *The Tennis-Court Oath* et *Rivers and Mountains*, ainsi que la revue, *Locus Solus* :

[...] My own opinion is that he's writing the best poetry that anyone is now writing in the English language. I think that not only is John Ashbery a wonderful poet but also he's incomparable as an influence on other poets. I think he's what R. P. Blackmur called an «executive poet», a poet who discovers new ways to relate language to experience. [...] John Ashbery has almost singlehandedly given to our generation a poetry whose level of esthetic invention and integrity is equal to the great poets of the past. [...] It seems to me that what lies between his work and the work of the great American poets of the first part of the century is mainly a working over, polishing, extending of the styles of these earlier poets to cover new subject matter or to cover the old subject matter differently. What's so exciting about John Ashbery's work is that

it does not do this at all. It exists in quite another way. For this poetry all subjects are made new and marvelous. [...]⁸⁰⁶

Ainsi les « grands poètes » des générations qui ont précédés cette *New York School* en formation (l'appellation avait déjà été lancée par John Bernard Myers et repris par Donald Allen), du point de vue de Kenneth Koch, ont ouvert des champs nouveaux pour la poésie mais ne l'ont pas fait suffisamment. Sa formulation un peu alambiquée montre sa conscience d'une situation délicate, peut-être des enjeux politiques associés à l'art et au « nouveau ». Kenneth Koch était dans cette mesure en avance sur les problématiques qui allaient ensuite prendre une place prépondérante.

La référence au terme de « poète exécutif » inventé par le critique R. P. Blackmur est révélatrice étant donné que celui-ci appliquait ce terme spécifiquement à Ezra Pound. Kenneth Koch ressent la nécessité, tout de suite après cette mention, de distinguer John Ashbery des « grands poètes américains » (sans doute T.S. Eliot et Ezra Pound en tête) qui passionnent par leur inventivité et troublent par leur priorités sociales hyper-conservatrices. La *New York School* se sert librement du passée, y compris des avancées de T.S. Eliot et d'Ezra Pound, en ne se censurant nullement. Mais ce n'est jamais au nom d'un quelconque conservatisme. Ils s'orienteront notamment vers l'accueil d'autres espaces culturels inédits pour la poésie, des cercles d'inspiration élargis, qui peuvent inclure de la mauvaise poésie et des vers de mirliton, tout comme le canon pouvait intégrer l'art brut.

Comme pour les peintres américains de l'après-guerre, le surréalisme, l'existentialisme et les événements socio-historiques dramatiques de la deuxième guerre mondiale obligent les poètes à se positionner différemment. Le *New York Poet* regardera tout ce qu'il trouve et qui a marqué ou non son esprit. L'arrivée à New York d'une deuxième génération semble confirmer le saut qualitatif que cette approche poétique représente — notre thèse, telle qu'elle a été articulée dans l'introduction, est qu'il faut bien parler d'une qualité *par la perturbation* dans cette poésie en conjonction avec les avancées de la peinture, ou d'un niveau d'intérêt qui se mesure à la capacité à étonner, et à remettre en cause.

La notion collective dans le « presque » de l'expression, « *almost singlehandedly* », de Kenneth Koch mérite qu'on s'y attarde : ces poètes se reliaient constamment. L'on pourrait dire la même chose au même moment des *Beats* : Jack Kerouac, Allan Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovski, et d'autres. Il y avait des points de rencontre entre les deux formations, des ponts qui se sont multipliés avec le temps. C'est un niveau de qualité partagé collectivement dans une certaine mesure. Il est difficile de trouver un quelconque poète moderniste dont les œuvres ne semblent pas en retrait

⁸⁰⁶ Kenneth Koch, « Introduction », in *Reading at The Living Theatre, New York City, September 16, 1963* (sur le site de PennSound: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ashbery.php>).

par rapport à son environnement contemporain à côté du Frank O'Hara des poèmes « Second Avenue » ou « Meditations in an Emergency » ; c'est une poésie qui doit beaucoup au passé, mais qui doit énormément à New York, la ville sociale et physique du moment de la composition. Pour le musicien qu'est Frank O'Hara, le son joue un rôle de premier ordre dans les choix poétiques.

Il est pertinent dans ce contexte de lire l'article de Tony Towle, « *About 'Second Avenue' on the Sixtieth Anniversary of its Composition* », où il souligne la manière dont Kenneth Koch a composé le long poème, « *When the Sun Tries to Go On* » (2.400 lignes), en même temps que Frank O'Hara écrivait « *Second Avenue* » (500 lignes), et cite ce dernier : « *while we were writing our long poems, we read each other the results daily over the telephone* ». ⁸⁰⁷ Le poème, « *Second Avenue* », écrit en partie dans l'atelier de Larry Rivers, lié à une expérience partagée, n'a rien d'obscur ou même d'abstrait pour Kenneth Koch tant il en a vécu la composition en temps réel. Ces gestes poétiques, et la notion du sens lié à la voix physique du poète, eurent une influence certaine sur des poètes plus jeunes arrivant dans le quartier pour intégrer les entourages de leurs aînés : Bill Berkson, Ted Berrigan, Anne Waldman, Alice Notley, Tony Towle, et de nombreux autres. Les mots « second » et « avenue » décrivent un quartier, et quasiment une patrie (de la poésie). La composition de cette patrie est reflétée d'une certaine manière dans un poème prosopographique de Jim Brodie que nous avons commenté, « *Poem - Michael Brownstein Touches* », qui extrapole, en quelque sorte, sur la façon dont Frank O'Hara fixait son entourage multipliant des noms propres dans les poèmes. ⁸⁰⁸

Les vrais modèles

Il est, ici, utile de citer l'article du critique R.P. Blackmur, « *An Adjunct to the Muses' Diadem : a Note on E.P.* » apparu dans la revue *Poetry* en septembre 1946 sur la nécessité d'un poète-modèle capable d'électrifier la création inerte, voire de lancer une génération de nouvelles créations poétiques. Il voit Ezra Pound surtout sous l'angle mallarméen de celui qui travaille la langue :

[...] It is the purity of language conceived as the Mind's agency for creation or discovery, not merely manipulation or communication that this class of poet works for; it is so to speak a pitch or condition of speech almost without reference to its particular content in a given

⁸⁰⁷ Tony Towle, « *About 'Second Avenue' on the Sixtieth Anniversary of its Composition* », in Brossard, Olivier, Ed. *Lovers of My Orchards Writers and Artists on Frank O'Hara* (Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2017) p.222. cf. Kenneth Koch, *On the Edge: Collected Long Poems*.

⁸⁰⁸ Jim Brodey, « *Poem - Michael Brownstein Touches* », « *Segue Series reading at the Ear Inn*, March 1, 1986; disponible sur pennsound à l'adresse: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Brodey.php>

work [...] It is executive work, it shows what can be done with the instrument by skill and continued practice, and it reminds us, in terms of new prospects, of what has been done. But even more than those who read, those who write need the continuous example of poets supreme in the executive class or they would not know what they ought to do or what it is possible for them to do in the collaboration between their conceptions and their language. Poets like Pound are the executive artists of their generation; he does not provide a new way of looking [...], but he provides the *means* of many ways of looking. [...]⁸⁰⁹

Ce critique, en parlant des « moyens de voir » (et d'étendre la vision) pense principalement aux redécouvertes d'autres traditions poétiques par Ezra Pound (les traditions japonaise, chinoise, provençale, anglo-saxonne, etc.), et peut-être, également, à la volonté d'Ezra Pound d'installer explicitement la poésie dans le domaine sociohistorique. De même, cette idée (selon laquelle dans la poésie de ce niveau les poètes réalisent pleinement les possibilités des « collaborations de leurs conceptions avec leur langage ») peut s'appliquer à la génération de Frank O'Hara, Kenneth Koch, John Ashbury, Barbara Guest et James Schuyler, particulièrement. Certains poèmes du recueil, *The Tennis-Court Oath* de John Ashbury sont notables en ce qui concerne cette concentration sur la langue comme objet et comme outil à travailler plastiquement. L'auteur lui-même les considère comme des textes expérimentaux. Cependant, ces poèmes ont fortement influencé la génération suivante de la *New York School*, ainsi que, dans les années 1970, les *Language Poets*.

Un exemple d'un poème de John Ashbury, à la fois aimé et critiqué dès sa publication, ou même avant, s'intitule « *Europe* ». Joan Mitchell, peintre installée à Paris et appartenant à l'expressionnisme abstrait, a avoué avoir passé des heures et des heures à essayer de le comprendre (« *God, how I worked over that poem !* », ⁸¹⁰ sous-entendu, avec un succès mitigé) pendant que Bill Berkson se plongeait dans une lecture avide du même texte. Dans n'importe quel extrait on pourrait souligner la pléthore de jeux langagiers : en effet, le lecteur a le sentiment que ces textes sont constitués d'assemblages de mots, déversés dans le désordre,

⁸⁰⁹ R.P. Blackmur, « *An Adjunct to the Muses' Diadem : a Note on E.P.* », in *Poetry*, septembre 1946.

⁸¹⁰ Joan Mitchell citée par Bill Berkson in «A Frank O'Hara File», in Brossard, Olivier, Ed. *Lovers of My Orchards Writers and Artists on Frank O'Hara* (Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2017) p. 68 ; à la même occasion, ce déjeuner chez Joan Mitchell en octobre 1961, Bill Berkson cite Frank O'Hara qui appelle John Ashbury « *the foremost poet in English today* » (cf. la Remarque de Kenneth Koch citée ci-dessus).

comme des blocs de Lego, générant ainsi une impression d'étrangeté. Les extraits suivants sont typiques des passages qui ont énervé des critiques et inspiré des poètes et des peintres :

73.

A least
four days
A surprise
mothers
suppose
Is not a « images »
to « arrange »
He is a descendant, for example
The Swiss bank-a village

74.

Man comes from one inhumanity
The lowest pickpocket helps

75.

Like the public
reactions
from Crystal Palace⁸¹¹

La musique que ce texte elliptique crée est intermittente et lente à décanter. Comme chez les écrivains associés au surréalisme (du Comte de Lautréamont, recouvert par les Surréalistes, à Raymond Roussel, Pierre Reverdy, Giorgio De Chirico, etc.) que l'auteur aime lire, le hasard joue un rôle actif. Le sens s'y trouve plutôt en fuite : on croit le saisir puis il s'éloigne, comme les esprits des bois dans les contes de fée. Cependant, pour le lecteur réceptif, il est évident que ces passages peuvent intriguer ce dernier et mener son esprit un peu partout, y compris en Europe (notamment à Londres pendant les années 1850 et en Suisse, pays intemporel). Consciemment ou inconsciemment, le poème opère visuellement comme un tableau.

La forme de ce texte n'est en rien faite pour plaire aux critiques, un constat crucial pour pénétrer son esprit : ainsi, on peut le placer dans la lignée du poème de 1951 de Frank O'Hara, « The Critic », et de celui de Kenneth Koch daté de 1955, « Fresh Air » : tous deux visant expressément la

⁸¹¹ John Ashbery, « Europe », in *The Tennis Court Oath* (Middletown, Ct.: Wesleyan University Press, 1962).

mise en cause des attitudes critiques. Dans un même ordre d'idées et parlant d'un autre poème de Frank O'Hara, Edmund Berrigan se demande : « [...] *what to do with 'Personal Poem' if you're a critic ?* ».⁸¹²

D'abord, un critique ne saura pas où commencer pour bien regarder (comme avec un tableau all-over de Jackson Pollock exécuté au sol mais suspendu à la verticale, où l'on doit essayer de retrouver le geste du départ). Ainsi, si l'on veut aborder ces extraits d'« Europe » du point de vue de ses qualités de perturbatrices, il faut l'apprécier en tant que véhicule, non seulement des images, mais de l'imaginaire tout entier. À ce titre, il est éminemment pertinent pour des artistes. En s'attardant et en sautant en avant et en arrière, de segment en segment, un tel lecteur s'aperçoit que les possibilités narratives se multiplient.

Dans un premier temps, nous nous arrêtons, dans le cadre de cette approche non-linéaire, sur la transformation de la locution commune « *a mother's repose* » en « *mothers/suppose* », fort évocatrice, justement, du confort qu'apporte la normalité des habitudes (ainsi l'expression anticipe le poème « Ava Maria » de Frank O'Hara, qui incite les mères américaines à limiter le conformisme en exerçant autrement leur pouvoir d'influence sur leurs enfants). L'héroïne du poème « Europe » n'est pas une mère, mais une jeune aviatrice, « *Beryl of the Biplane* ». John Ashbery s'amuse peut-être à s'identifier avec cette aventurière fictive.

La grammaire du texte est fortement perturbée : le syntagme « *at least four days* » se réduit à « *a least four days* », introduisant une sorte de relativité du temps ; et « *an image* » devient « *a 'images'* », une association à l'apparence agrammaticale qui souligne le côté collage physique et non textuel d'« Europe ». Le mot « *'arrange'* », également entre guillemets, semble mentionner l'acte de fabriquer un collage, soulignant ce mode de création moderniste associé à la première guerre mondiale, et à la période qui l'a précédée. De plus, dans son association avec l'expression « *for example* », le mot « arrange » révèle le goût de John Ashbery pour les gallicismes (que sa vie en France et avec le poète français, Pierre Martory, a dû stimuler et que l'on trouve déjà chez Wallace Stevens et Hart Crane). Les assonances, « surprise » et « suppose », fonctionnent dans les deux langues.

Le jeu des mots étrangers est fait pour perturber l'oreille et suggérer l'existence d'autres espaces socio-linguistiques. Ce passage (se servant de l'interjection française, un peu désuète aujourd'hui, « par exemple ! ») démontre un goût pour un certain humour gallique. Cet humour à la tonalité populaire constitue, lui aussi, un défi au critique « sérieux ». Les ironies (comme le pickpocket qui nous aide, ou qui participe au progrès de la société) prolifèrent. Pour le cinéphile qu'est John

⁸¹² Edmond Berrigan, « *Reading Frank O'Hara's Lunch Poems in 2014* », in Brossard, Olivier, Ed. *Lovers of My Orchards Writers and Artists on Frank O'Hara* (Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2017) p.89; cf. p.13 où Olivier Brossard commence son introduction en citant cette interrogation, qui marque l'ambition des œuvres de Frank O'Hara.

Ashbery on est sans doute sur le *Boulevard du Crime*, dans l'univers de Marcel Carné et Jacques Prévert.

L'expression qui se veut saugrenue, « *Swiss bank-a village* », semble d'une manière expressément distante renvoyer à l'obsession socio-financière de l'Ezra Pound des « *Cantos* ». Puis, le renversement des attentes du vers « *Man comes from one inhumanity* » reprend cette même distance vis-à-vis d'autres modernistes : cette fois-ci c'est le « *pity this busy monster, manunkind* », d'un poète moderniste plein d'humour ayant séjourné en France, E. E. Cummings. C'est un texte assez audacieux mais qui semble bien bordé en comparaison avec « *Europe* ». Bien moins explicite que son aîné, le travail de John Ashbery dans « *Europe* » est néanmoins compatible avec certaines autres saillies lancées dans ce même poème d' E. E. Cummings, notamment : « *progress is a comfortable disease* » et « *there's a hell/ of a good universe next door ; let's go* ». En revanche, John Ashbery ne propose pas seulement au lecteur d'y aller : il y va lui-même — le poète provoque et lit les hasards qui pullulent dans son texte.

Similairement, dans l'expression « *from Crystal Palace* » on peut voir, par petits aperçus, des réflexions sur le progrès d'Henry Adams (notamment dans son essai, « *The Dynamo and the Virgin* »),⁸¹³ des préoccupations que l'on trouve plus tard chez John Ashbery dans les poèmes « *These Lacustrine Cities* » et « *Civilization and Its Discontents* » (un titre emprunté à Sigmond Freud), ou sur un autre mode dans « *The System* » :

*The system was breaking down. [...] the beginning of a hiccup that would, if left to gather, explode the center to the extremities of life, the suburbs to which one makes one's way to where the country is. [...].*⁸¹⁴

Ce qui est formidable dans la plénitude d'un texte comme « *The System* », visible dans cet extrait de son début, c'est que nous sommes à la fois en présence du Henry Adams qui perçoit à travers un prisme la célébration des avancées de la technologie, et d'un glissement du textuel vers le cartographique au sens de l' « *urban mapping* » dont Monica Manolescu parle dans *Cartographies of New York and Other Postwar American Cities*.⁸¹⁵ D'un autre côté, John Ashbery ne se prive pas d'évoquer la poésie

⁸¹³ Henry Adams, « *The Dynamo and the Virgin* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp.902-909.

⁸¹⁴ John, Ashbery, « *The System* », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.123.

⁸¹⁵ Monica Manolescu, *Cartographies of New York and Other Postwar American Cities Art, Literature and Urban Spaces* (Cham, Suisse: Palgrave Macmillan, 2018), par exemple: « [...] walking and other forms of urban mapping that often have an ironic and subversive component [...] », p.6.

visionnaire de William Butler Yeats (« the center will not hold »⁸¹⁶). Le texte se présente comme un véritable nœud au sens ferroviaire du terme.

En contemplant la plasticité de ces extraits d'« Europe », les boîtes de Joseph Cornell viennent également à l'esprit, chaque partie du poème fonctionnant comme une boîte, presque un cabinet de curiosités. De plus, les interférences entre narration et attention accordée au potentiel d'étrangeté inhérente à la langue, ou aux langues, qui ralentissent le poème «Europe» se reflète dans un article sur Joseph Cornell, que John Ashbery a publié dans *Art News* en 1967. En effet, John Ashbery affirme à propos de l'auteur des célèbres boîtes fabriquées dans une maison de banlieue par un artiste qui semble vivre sur sa propre planète : « *He establishes a delicately adjusted dialogue between the narrative and the visual qualities of the work in which neither is allowed to dominate.* » Vu les mauvaises critiques qui ont accueilli *The Tennis-Court Oath*, il est significatif que cet article sur Joseph Cornell soit introduit par deux citations, la première extraite d'« Une Saison en Enfer » du père de la littérature du dérangement, Arthur Rimbaud, traduit ainsi en anglais :

I loved stupid paintings, decorated transoms, stage sets, carnival booths, signs, popular engravings; old-fashioned literature, church Latin, erotic books with nonexistent spelling, the novels of our grandmothers, fairy tales, children's books, old operas, silly refrains, naïve rhythms.⁸¹⁷

Il faut se souvenir que la trame narrative du poème « Europe » vient d'un exemple de ce qu'Arthur Rimbaud appelle « les petits livres de l'enfance » : «*Beryl of the Biplane*» un livre écrit par Bernard LeQueux pour des enfants anglais en 1917 et que John Ashbery a trouvé chez un bouquiniste sur les bords de Seine, lui permettant en quelque sorte de suivre ce programme rimbaldien.⁸¹⁸

La deuxième épigraphe est révélatrice de la conviction que le travail artistique le plus intéressant ne s'exerce que rarement dans le respect des catégories et sera effectivement indifférent aux critères des critiques (ceux que Frank O'Hara appelle « *the assassins/of my orchards* »⁸¹⁹). Concernant le statut polymorphe, situé quelque part entre les arts plastiques et la poésie, de la

⁸¹⁶ W.B. Yeats, «The Second Coming», in *The Poems of W. B. Yeats: A New Edition*, edited by Richard J. Finneran. (London: Macmillan Publishing Company, 1933).

⁸¹⁷ John Ashbery, «Joseph Cornell», *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989) p.13.

⁸¹⁸ John Ashbery raconte qu'il a vécu la genèse du poème (« canibalizing a book for teenage girls ») un peu comme une création surréaliste. In Ashbery, John, *Recording for Radio Helicon, hosted by John Tranter, ABC, June 19, 1988, (minute 12)*.

⁸¹⁹ Frank O'Hara, «The Critic», in *Collected Poems*, ed. Maureen Granville-Smith (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1971) p.48.

production de Joseph Cornell, on trouve cette citation de Giorgio De Chirico, un peintre dont John Ashbery apprécie particulièrement les écrits :

[...] At the end of a discussion whose subject was a recent vernissage, these same critics had in fact laid down the law that *painting must be painting and not literature*, but he seemed to attach very little importance to all that, either because he understood nothing of it, or because he understood it all too well and therefore pretended not to understand. [...] ⁸²⁰

Ce texte est extrait de la nouvelle, *Fils de l'Ingénieur*, un titre rappelant que Giorgio De Chirico était le fils d'un ingénieur et d'une chanteuse d'Opéra. En soulignant la dimension de mystère produite par un effet de discrétion, cette remarque de Giorgio De Chirico peut éclairer de manière utile le concept de base du poème, « Soonest Mended » de John Ashbery, un texte qui réfléchit sur ce point précis (la révélation partielle) dans le cadre de la création artistique. D'ailleurs, ce poème a été publié dans un recueil, *The Double Dream of Spring*, qui emprunte son titre à un tableau de Giorgio De Chirico, conservé au MoMA. Ce Tableau repose sur un effet de mise en abyme, avec un dessin d'architecte placé sur un chevalet au milieu d'une ville évoquant le style de la ville idéale qui figurera dans le poème « Works on Paper » de Tony Towle que nous avons placé dans la même lignée que le poème « Rivers and Mountains » de John Ashbery.

« Europe » n'est peut-être pas le premier texte de John Ashbery qu'il faudrait étudier pour pénétrer son esthétique, mais on y trouve déjà, en germe, l'utilisation du motif de l'œil (et non seulement l'oreille) par un poète, des réflexions socio-historiques, des liens avec son entourage poétique (un entourage qui vit loin mais qui est présent par lettres interposées et visites occasionnelles) et le débroussaillage des territoires poétiques que lui-même explorera par la suite. Ce travail préalable qui consiste à déconstruire la syntaxe, à procéder à des importations agressives et à voir ce qui résulte des juxtapositions inattendues et d'un mouvement moins linéaire à l'intérieur du texte, lui donnera plus d'amplitude pour la suite.

La deuxième génération

La deuxième génération des poètes de la *New York School* prolonge ces gestes ; ils emploient tout leur art pour s'émerveiller de nouveau devant le monde, selon la formulation de Kenneth Koch :

⁸²⁰ John Ashbery, « Joseph Cornell », *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989) p.14.

« *make all subjects new and marvellous* ». Finalement, il est possible d'affirmer que l'esprit exploratoire des dérangements que l'on peut apprécier dans « Europe », ainsi que la valorisation des surréalistes français, se retrouve encore, des années plus tard, par exemple, dans cet extrait du poème « Amère and Desnos » d'Alice Notley, de 1992 :

[...] In nineteen eighty-three
So you can be buried with it five years later'
'It outlasts my body,' Brother says
'Outlasts the Human Era,' Desnos says,
'Civilization of rocks is what there might be'
'Yellow amber from the Baltic Sea –
This is when I'm *La Veuve*, the Widow,
Like a Tarot card,' Amère says
'I replay these times for their
Perverse richness – [...]

Comme chez John Ashbery, la musicalité soutient une syntaxe qui se prolonge en accueillant des mouvements divers. La tension dans ce texte entre ce qui tend à disperser l'attention (les discontinuités de chronologie, le mélange d'optiques et de voix) et ce qui unifie le discours (tout se passe dans un désert et parle des tragédies du siècle) fonctionne musicalement pour produire une intensité esthétique. Il n'est pas étonnant que le groupe de rock indépendant, *AroarA*, ait mis en chanson un texte d'Alice Notley encore plus disjonctif mais unifié par les rythmes inspirés de la musique folk, et Bob Dylan en particulier, à savoir le poème « In the Pines ».

Tous les éléments de cet extrait d'« Amère and Desnos » peuvent diriger le regard dans plusieurs directions. La date, 1983, et la mention de « *five years later* » introduisent une linéarité contredite par l'éternité symbolisée par la pierre, la circularité des tentatives divinatoires au moyen du Tarot et l'idée du ressassement dans la phrase « *I replay these times* ». Le mot « replay » joue avec l'évocation des cartes, tout en évoquant la musique préenregistrée.

La figure de Robert Desnos est multiple dans cet extrait (ailleurs dans le poème on le trouve dans une allitération « dead desert Desnos ») : historiquement, il est victime d'un génocide, mort dans un camp de concentration, Theresienstadt, il est un écrivain surréaliste qui s'intéresse aux pratiques divinatoires et à la culture populaire, il parle pour l'éternité dans ce poème, et son nom par assonance est associé au désert, paysage grévité des sagesse détachées des contingences. Le mot « *buried* » et les roches rappellent l'attachement à la terre, tandis que la voix détachée (et généralement sage) de Robert Desnos s'affranchit et flotte (étant mort, il réinvente sa vie à sa guise, s' imagine à Diêm Biên Phu, etc.) Le personnage, Amère, comme l'auteure, Alice Notley, est veuve, situation que le poème exprime en français et en anglais. La « veuve » est une personne et un objet, une réalité et une fiction,

un son et son écho, un signifiant et un signifié ; elle existe dans deux espaces linguistiques et elle est ainsi universelle et particulière.

Le quasi-oxymore, « *perverse richness* » semble le moment le plus proche de John Ashbery, même un lointain écho du poème « Illustration » qui nous a tant intéressé en tant que figuration d'un esprit poétique qui doit lâcher prise et se jeter dans le vide (« so much in that moment ! / so many attitudes toward that flame »), du concept d'étrangeté, de démultiplication et de potentiel. Le désert est à première vue et symboliquement vide mais, en réalité, d'une grande richesse de faune et de flore. Il figure l'esprit qui a toujours plus de ressources que ce qu'il laisse soupçonner. C'est, pour reprendre la formule de Wallace Stevens, « the poem of the mind ».⁸²¹

Un texte qu'Alice Notley a écrit un peu plus tard, dans le recueil *Reason and Other Women*, « Where Leftover Misery Goes » a quelque chose de Gertrude Stein dans le style, et de T.S. Eliot dans le thème. Les mots estropiés, comme « circumstan », sont de son invention. Voici le début:

If it's a spiritual offense does it as wrongdoing take place more in more in the second leftover as a leftover and is the significance of the double now that i might be might the one who offends in other circumstan or that it takes two to make an offense but how was i used and why were the others not usable was it because they were always too selfinvolved to be exploited. oh keep this mostly masked as always these events are of the sort are replayed shadow in the second world or perhaps in the overlap the border was it a spiritual offense and did it take place more in the mind than in any outside it surely does now. [...]⁸²²

La préoccupation de la forme et de l'esprit d'expérimentation s'entend dans les répétitions incantatoires, comme « place more in more in the second leftover as a leftover », et s'accorde avec l'idée de deux univers parallèles que la poésie serait un moyen de mettre en contact. Dans une interview récente, Alice Notley a lu le début du poème et l'a commenté ainsi : « It was about trying to get how the mind works and I was writing as fast as I could but still keeping self-control and then I allowed all these part words to come in ».⁸²³

Dans ce texte hors du commun, on peut lire les mots incomplets qu'elle a découverts en essayant de traduire les sauts d'esprit et de les récupérer artistiquement en tant que symboles des passages vers d'autres dimensions. Plus loin dans le poème, le mot « poison » se désintègre en « poi », par exemple, une sorte d'onomatopée pour quelqu'un qui frappe à la porte. Il faut donc faire la

⁸²¹ Wallace Stevens, « On Modern Poetry », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 1179.

⁸²² Alice Notley, « Where Leftover Misery Goes », in *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006) p.292.

⁸²³ In « Interview of Alice Notley in her apartment in Paris, rue des Messageries, in June 2018 », annexé à cette étude.

distinction entre ces mots qui s'effacent dans ce texte et les abréviations que l'on trouve chez Robert Creeley (« sd » pour « said ») et Ted Berrigan, par exemple, qui tirent leur musique de la conversation de la rue. Nous nous trouvons, ici, devant une intériorité intense, celle de la poète solitaire et à la recherche de ressources intérieures. Les mots incomplets affirment une présence, mais une présence que l'on a tendance à interpréter comme une absence, car en contravention d'un sens de la langue. Cette invention est artificielle mais discrète.

Les répétitions fonctionnent, comme chez Gertrude Stein, pour retarder l'apparition d'un motif mais, de surcroît, Alice Notley, représentante d'une génération de poètes fortement influencés par Gertrude Stein, a grandi avec des natifs de la tribu des Mojaves, et connaît certains de leurs chants où la répétition joue un rôle important. Prenons, par exemple, cette traduction par John Bierhorst d'un chant Navajo, une tribu proche des Mojaves et située un peu à l'est :

[...] From the house made of mirage,
From the story made of mirage,
From the doorway of the rainbow
The path out of which is the rainbow,
The rainbow passed out with me.⁸²⁴

Ce chant est exécuté en suivant un dessin fait de sables pigmentés réalisé par terre et qui représente le territoire des Navajos (entre quatre montagnes). La mère d'Alice Notley lui chantait le « chant des jeunes filles du maïs » des Hopi, et il y avait une « maison des pleurs » des Mojaves, qui fascinait son entourage dans le village de son enfance, Needles, en Californie. Inconsciemment peut-être, cette culture est en jeu dans son texte.

« Where Leftover Misery Goes », poème, à la fois visionnaire et typique de ce mélange d'émotivité et d'intellectualisme chez les *New York Poets* (Anne Waldman, Ted Berrigan, Bernadette Mayer, Bill Berkson, et Ron Padgett, tous viennent à l'esprit), évoque le travail de réflexion à l'oeuvre dans la quatrième strophe du poème, « Gerontion », de T.S. Eliot :

[...] After such knowledge, what forgiveness? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,

⁸²⁴ « *The Navajo Night Chant: The Sacred Mountains* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 829.

Chez T.S. Eliot, les mots et les vers assez longs, les interruptions de phrase au milieu du vers et le rejet entre « corridors » et « and issues » ralentissent le texte et soulignent, ainsi, l'idée que la réflexion est un effort, un travail nécessaire. Le texte d'Alice Notley multiplie des questions (« if », « does it », « was it », « why », etc.) et marque fréquemment l'incertitude (« might », « masked », « perhaps », « overlapped », etc.).

Un poème qui fait tout ce qu'un poème de la *New York School* de la deuxième génération peut faire, y compris fuir les critiques et les anthologies, serait « 44th Birthday Evening, at Harris's » de Ted Berrigan. Il comporte dix-huit vers :

Nine stories high Second Avenue
On the roof there's a party
All the friends are there watching
By the light of the moon the blazing sun
Go down over the side of the planet
To light up the underside of Earth
There are long bent telescopes for the friends
To watch this through. The friends are all in shadow.
I can see them from my bed inside my head.
44 years I've loved these dreams today.
17 years since I wrote for the first time a poem
On my birthday, why did I wait so long?
my land a good land
its highways go to many good places where
many good people were found; a home land, whose song comes up
from the throat of a hummingbird & it ends
where the sun goes to across the skies of blue.
I live there with you. ⁸²⁶

Le texte est intensément visuel (les neuf étages, les télescopes, le lit-image mental, la gorge multicolore du colibri, le vers fort en retrait, « my land a good land ») et vient en complément à la simplicité de la langue dans la manière qu'a Robert Creeley de nous amener à entendre quelque chose de trop enfantin et simpliste, tout comme Jackson Pollock nous amène à ne voir que des gribouillages dans ses

⁸²⁵ T.S. Eliot, « Gerontion », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 1379.

⁸²⁶ Ted Berrigan, « 44th Birthday Evening, at Harris's », in *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkeley: University of California Press, 2007).

« *drip paintings* ». Le thème de « c'est mon anniversaire » que Ted Berrigan a déjà illustré dans ses « Sonnets » est clairement un enfantillage, comme la répétition trois fois du mot si basique, « good ».

Il n'y a là rien de compliqué à première vue, pourtant tous ces chiffres explicites (deux, neuf, dix-sept, quarante-quatre) et implicites (dix-huit vers, des vers de huit, dix, et douze syllabes, et le fait que, presque systématiquement, les vers contiennent exactement un mot qui ne soit pas monosyllabique, etc.) introduisent des complications et une musique sophistiquée qui inclut des rimes internes. Le rapport du mot « *through* » à la césure avec « *shadow* » à la fin du vers huit est vraiment fort adroit. L'émerveillement, enfantin ou primitif devant le cosmos, capturé dans ce texte laisse la place à une réflexion quasi-pascalienne sur l'infiniment grand (le domaine des planètes) et l'infiniment petit (les photons qui véhiculent un éclat de couleur sur la peau du plus petit des oiseaux).

Les cercles concentriques du poème vont de l'immense à l'invisible (tous contenus dans sa tête et dans son rêve qu'il appelle « a bed in my head », un jeu de mots à la fois évident et nouveau). De tous ces cercles, le plus important doit être le cercle humain : le groupe d'amis, la tribu, dans l'ombre, dans l'ombre du pays (le pays, le « good land », chanté par Woody Guthrie) et à sa marge. Leur soleil a disparu pour l'instant, clairement une référence au soleil de Vladimir Maïakovski revu par Frank O'Hara. Nous nous trouvons au-dessus de la deuxième avenue, à *Lower Manhattan*, une localité précise, un pays dans le pays.

Annexe 1 : Etude détaillée du poème «*Soonest Mended*» (1970) par John Ashbery

Quelques parerga

Dans l'onglet réservé à John Ashbery sur le site PennSound, on trouve au moins huit lectures de « *Soonest Mended* », toutes postérieures à 1970. Ce texte avait été publié dans le recueil *The Double Dream of Spring*, quand l'auteur avait 43 ans. John Ashbery a parfois appelé le texte son « poème signature » (« *signature poem* »). Il le présente à deux reprises comme son « poème de confession-taille unique » (« *my one-size-fits-all confessional poem* »). En conversation avec John Tranter en 1988, il ajoute : « *I suppose it's what Gertrude Stein called everybody's autobiography* ». ⁸²⁷ De plus, à partir de 1988, il se met à donner quelques explications sur le titre avant de lire le poème, car il s'est apparemment rendu compte que la référence à un proverbe ne parle pas à tout le monde.

En 1978, Ted Greenwald a déclaré qu'« il faut entendre John Ashbery lire ses poems : quand il les lit le sens est parfaitement clair, et quand on les lit sans sa voix, ils n'ont aucun sens. [...] Il souffle dedans ». ⁸²⁸

La voix dans ces lectures est nasillarde, décontractée, et d'une grande vitalité, surtout lors des premières prestations, avant 1976 ; c'est un son qui complémente la manière dont le poème illustre ce que, dans le chapitre introductif de son livre sur John Ashbery où il commente ce poème, Antoine Cazé décrit comme « l'espace contradictoire d'une *marginalité centrale*, d'un *fatras essentiel* » ⁸²⁹ : c'est une poésie qui possède simultanément la centralité de l'oracle, et l'entropie des particules dans le vide. La voix pose une ambiance qui est à la fois urbaine et provinciale, deux mondes qui cohabitent.

⁸²⁷ Il s'agit des lectures suivantes : John Ashbery, *Reading at the New York Studio School*, New York, April 3, 1970; *Appearing at Poetry's 19th Annual Poetry Day*, WFMT Chicago, November 17, 1973; *Reading and Discussion, Library of Congress*, 1975; *Reading at the Cambridge Poetry Festival*, Cambridge, April 19, 1975; *Reading in Buffalo*, October 15, 1975; *Reading at the University of Arizona*, November 4, 1980; et *New Letters on the Air: a production of New Letters Magazine*, University of Missouri, Kansas City, August 1986.

⁸²⁸ Ted Greenwald, *Reading on WAMU-FM's Washington Review of the Arts, featuring Doug Lang, Terence Winch, and Tim Dlugos*, March 26, 1976, minute 25.

⁸²⁹ Antoine Cazé, *John Ashbery* (Paris : Belin, 2000), p.14; les italiques sont dans le texte original.

Bien sûr, la figure du marginal (et d'une marginalité complexe) est celle qui commence le poème. Dans ces lectures de « Soonest Mended », John Ashbery met toujours l'accent sur la troisième syllabe du mot, « automobile », par exemple, ce qui évoque inévitablement la familiarité de la campagne d'où il est originaire, et sa jeunesse dans les années 1930. Le mouvement depuis les périphéries vers le centre est un des déplacements iconiques de la modernité, et également un des grands événements sociaux du XXe siècle.

Malgré les déclarations de l'auteur sur ce poème, et en dépit de toutes les résonances du texte avec l'histoire partagée des artistes et de la société au sens plus large, connaissant l'humour de John Ashbery, rien ne garantit que ce soit, à ses propres yeux, un de ses meilleurs poèmes,⁸³⁰ ou un de ses poèmes préférés dans sa propre production, mais en l'incluant dans sa lecture pour des étudiants à l'Université d'Arizona en 1980, il souligne la valeur pédagogique de ce texte qui est démonstratif de son art.

Ce poème n'est l'endroit où il faut aller pour pénétrer le plus profondément son esthétique. Des poèmes plus longs comme « Clepsydra » ou « The Skaters » sont peut-être plus révélateurs. Dans « Soonest Mended » John Ashbery s'essaie à ce que l'on appelait, et que l'on appelle encore, « *the confessional mode* », illustrée par Robert Lowell, W.D. Snodgrass, Sylvia Plath, Ann Sexton, Ted Hughes, John Berryman, et, avant eux, Theodore Roethke. Déployant le motif de l'artiste désespéré et en souffrance est une approche extraordinairement populaire. John Ashbery s'engage souvent dans des expériences, parfois à contre-emploi, et sa façon de ne pas y parvenir souligne ses qualités les plus significatives.

Il approche ce mode à sa manière, si bien que le poème reflète son style et surtout ses ironies constantes qui donnent énergie et instabilité au texte. Le format est ouvert et accessible : deux mouvements (de 34, puis de 36 lignes). Ce n'est pas un texte aussi long que « Flow Chart », qui est plus franchement autobiographique. « Soonest Mended » contient des images accrocheuses, parfois inoubliables, comme ce vieux tacot que sa prononciation évoque.

⁸³⁰ Dans sa conversation avec Ian Probst et Richard Green sur le sujet de la traduction il dit « *It 's probably one of my best poems* » : John Ashbery, *In Conversation with Ian Probst - John Ashbery on translation*, c. 1991, Brooklyn, in conversation with Ian Probst and Richard Green, le site, PennSound: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ashbery.php>

L'idée de « l'autobiographie de tout le monde » ouvre le texte à cet entourage assez unique : les poètes de la *New York School* et leurs amis. Le concept d'une autobiographie collective est typique de la discrétion de John Ashbery qui préfère se fondre dans la masse plutôt que de se révéler (ce qui serait, pour lui, se dénuder en quelque sorte). En effet, il a l'habitude de s'effacer de plusieurs façons : par le glissement des pronoms qui se distribuent sur plusieurs référents différents, par l'usage des clichés et des emprunts et par un langage trouvé publiquement (comme des phrases entendues dans la rue). Dans ces poèmes, l'acte de disparaître, puis réapparaître, devient un motif intrigant en soi.

A partir de sa maturité artistique, autour des années 1970, l'on peut trouver tout John Ashbery dans presque chaque texte de John Ashbery.

Lors d'une lecture et discussion avec le poète à Philadelphie, « *Reading at the Kelly Writers House, March 25, 2002* », son hôte, le professeur et grand promoteur de l'appréciation de la poésie, Al Filreis, a énuméré les différents avatars artistiques de John Ashbery que l'on régulièrement peut trouver dans ses poèmes. Il énumère les versions de cette esthétique et de cette voix devenues célèbres avec un élan zélé :

[...] there is a ruminative Ashbery, a formalist, even proceduralist, Ashbery, a comic Ashbery, a painterly Ashbery, a late romantic Ashbery, a language poet Ashbery, [...] an Ashbery as devoted to the linguistically impossible as Stein, and as needy of the supreme fiction as Stevens, and there's the love poet [...] ⁸³¹

Ce poète n'a pas peur des contradictions et, ainsi, tous les aspects de l'œuvre de John Ashbery coexistent comme ailleurs, dans «*Soonest Mended*».

Le titre

Le dicton qui a servi de base au titre du poème, « *least said, soonest mended* », un appel plein de bon sens à ne pas remuer le couteau dans la plaie et à laisser le temps remplir son rôle curatif, sonne comme un proverbe de la tradition populaire, qu'il est à la fois surprenant et romantique de transformer en medium poétique. C'est une expression de

⁸³¹ John Ashbery, *Reading at the Kelly Writers House*, March 25, 2002.

prudence dans la même veine que « *speak and speed : the close mouth catches no flies* » dans le *Poor Richard's Almanach* de Benjamin Franklin, un esprit iconique de la vie campagnarde et traditionaliste.⁸³² Il suggère la diffusion néfaste des rumeurs, et leurs effets boomerang.

Ainsi, John Ashbery, avec le mot « *mending* », se met en dialogue avec Robert Frost et son poème de 1914, « *Mending Wall* », un de ceux où ce dernier se sert aussi d'un proverbe (« *good fences make good neighbors* »). La sociabilité un peu tendue qui se trouve dans ce poème de Robert Frost, s'oppose chez John Ashbery à une autre notion : celle de la neutralité hyper-prudente du « *fence-sitting* ».

Ce proverbe, « *least said, soonest mended* », est un objet trouvé qui appartient à tout le monde. Ainsi, John Ashbery se sent libre de travailler l'expression en plasticien muni d'un ciseau et retire « *least said* ».

En supprimant le mot « *said* », il accomplit deux choses : d'une part, il stimule son écriture dans le sens du thème d'un « *saying* » qui réapparaîtra dans le texte (« *we are all talkers* »), et d'autre part, il obéit littéralement à l'injonction de se restreindre et d'en dire le moins possible au moment d'écrire le titre. C'est l'acte de création qui est problématisé, car on répare en coupant. S'il faut être rafistolé, c'est qu'on a été rompu.

Nurse Amy Leatheran, la narratrice de *Murder in Mesopotamia* d'Agatha Christie (une narratrice peu intellectuelle) utilise justement l'expression « *least said, soonest mended* » dans ce roman, occultant certains faits, la possible complicité d'un personnage secondaire, et ainsi Agatha Christie force le lecteur à faire un effort d'imagination supplémentaire à ce stade du récit.⁸³³ Avec ce titre estropié, John Ashbery annonce également qu'il force le lecteur à se projeter imaginativement dans son texte.

Cette technique de découpe dans le cliché est également un exemple de ce que Lorine Niedecker appelle « *condensery* ».⁸³⁴

Le texte

⁸³² Franklin, Benjamin, *Poor Richard's Almanack*, (Mount Vernon, N.Y.: Peter Pauper Press, 1980) p.12.

⁸³³ Agatha Christie, *Murder in Mesopotamia*, (London: Penguin books, 1955) p.206.

⁸³⁴ Lorine Niedecker, « *Poet's Work* », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) pp. 2416-7.

Premier mouvement

Nous pouvons commenter le premier des deux mouvements de ce texte ligne à ligne :

1.«Barely tolerated, living on the margin»

La tonalité sérieuse et la structure solide et symétrique de ce premier vers (un alexandrin avec la césure bien au milieu) lance le texte comme un « *confessional poem* ». Un exemple d'un premier vers aussi architectonique chez un « *confessional poet* » serait « Caryatids(2) » de Ted Hughes : « Stupid with confidence, in the playclothes [...] ». Bien sûr, John Ashbery ne va pas jusqu'à l'auto-flagellation de Ted Hughes, qui se sent en partie coupable du suicide de son ex-femme, Sylvia Plath, mais il y a bien, classiquement, un problème à résoudre : survivre à l'agression des autres.

Il introduit une tension : adroitement, il place le mot « *margin* » en fin de vers, visuellement au bord et, par analogie, en danger. En parlant ainsi de la marge, en faisant enjamber la phrase, il indique qu'il s'agit de la marginalité d'un certain type d'écrivain, à savoir le poète. Les poètes modernistes ne se servent guère des rimes, mais travaillent agressivement la coupure de la ligne.

2.« In our technological society, we were always having to be rescued »

Le mot pentasyllabique, « *technological* », perturbe la régularité du rythme comme la technologie elle-même perturbe la vie humaniste. Avec un seul mot, il nous rappelle les visions dystopiques d'Aldous Huxley et de George Orwell, ainsi que les valeurs en cours dans la bohème urbaine.

L'expression « *to be rescued* » résout la tension du mot « *margin* », même en termes phoniques. Elle nous rappelle que le goût des intellectuels pouvait s'orienter vers un rejet des nouvelles modes et technologies (« le *folk revival* » à New York, à son apogée dans les années 1960, par exemple, prône la guitare acoustique et non électrique). Cette vue panoramique sur les tendances sociales, nous éloigne des révélations sur les blessures personnelles que le

poète semblait promettre dans le titre. Le poème s'éloigne assez rapidement de son concept du départ.

Dans un poème de Sylvia Plath ou de Robert Lowell, personne ne vient vraiment au secours de personne, ce qui est particulièrement déchirant à lire. Chez John Ashbery, l'on trouve le sentiment méta-poétique que le discursif est ce qui peut secourir les protagonistes. Le récit est, paradoxalement, une forme particulière de « *saying* » : c'est le degré zéro de la sensibilité littéraire ainsi qu'un principe psychanalytique. C'est ce qui forme une communauté.

La proximité des mots « *society* » et « *we* » au milieu de la ligne est assez adroit pour souligner la tension entre « nous » et « eux », et la liquidité de la chaîne de trois mots « *we will always* » insiste également sur le thème de la solidarité.

3.«On the brink of destruction, like heroines in *Orlando Furioso*»

À rebours du progrès technologique, John Ashbery nous emmène dans les archives de sa culture littéraire et artistique (c'est le moment où le lecteur doit s'accrocher). Il est vrai que dans le poème épique de l'Arioste, « *Le Roland Furieux* », les histoires s'imbriquent, et pour les héroïnes, en particulier, les complications montent à plusieurs reprises en crescendo.

Cependant, cette référence culturelle peut amener le lecteur vers plusieurs dimensions d'interprétation plus subtiles. La popularité de cette œuvre de 1516 de l'Arioste fut immense à la Renaissance, mais elle est peu connue en 1970 aux États-Unis. Les péripéties des personnages romanesques sont devenues un miroir de ce qui arrive aux œuvres classiques dans la longue suite des modes littéraires, ainsi qu'un effet de la puissance de certains espaces linguistiques. John Ashbery va dénicher pour son lecteur moderne une œuvre du passé, écrite dans autre langue, une œuvre qui a inspiré des peintres et des musiciens.

Les mots, « *heroines* » et « *Orlando* » évoquent une autre œuvre, moderniste celle-là, mais qui parle de traverser les siècles et de changer de sexe : le roman, *Orlando*, de Virginia Woolf. L'auteur nous a prévenus, dans le titre, qu'il n'allait pas tout dire mais il fait un lien subreptice entre ceux qui vivent en marge et la communauté homosexuelle de New York, que John Ashbery côtoie et qui est si présente dans l'œuvre de son ami, Frank O'Hara. Les mots

« barely tolerated » du début doivent se lire en pensant par exemple au poème « Hatred » d'O'Hara («[...] they hurled those first stones [...]».⁸³⁵

4.«Before it was time to start all over again. »

Parmi les multiples héroïnes qui servent de modèles à l'artiste, John Ashbery évoque Pénélope, dont la présence nous place au centre de la culture occidentale en même temps. Ce poème s'efforce de penser les marges comme des centres alternatifs en multipliant les points de vue et en suggérant une société qui, globalement, s'égare. Le rythme de cette phrase est prosaïque, loin des clichés de la poésie, ce qui ne l'empêche pas de multiplier les références au temps, qui avance et recule simultanément.

5.«There would be thunder in the bushes, a rustling of coils, »

Les images deviennent en même temps de plus en plus concrètes et sonores, et de plus en plus fantasmagoriques, aidant le lecteur à échapper au problème d'un soi-même trop envahissant qui hante le poème et qui pourrait trop en révéler sur l'auteur. Les « *coils* » peuvent figurer la connectique des télévisions et radios qui diffusent des nouvelles dangereuses pour la communauté.

6.« And Angelica, in the Ingres painting, was considering»

Le passage du pluriel des «héroïnes », au singulier d'Angelica, est un exemple des faits grammaticaux traités comme des éléments musicaux.

John Ashbery travaillait encore comme critique d'art quand il a écrit ce poème, et il confond ses deux rôles dans ce vers. Il portera encore ces deux casquettes plus tard dans le poème, « Self-Portrait in a Convex Mirror ». Pour désamorcer encore plus l'idée des révélations personnelles, il est astucieux de choisir Jean-Auguste-Dominique Ingres, car la peinture de ce dernier porte en elle l'idée de la valorisation de l'artificiel (du dessin et du

⁸³⁵ Frank O'Hara, « Hatred », *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.53 (l.53).

dessein), voire du simulacre. C'est une peinture tellement envahie par des modèles *a priori*, et un artiste qui construit ses toiles de manière si factice, qu'il n'est pas étonnant qu'il ait fasciné Pablo Picasso.

7.« The colorful but small monster near her toe, as though wondering whether forgetting»

John Ashbery ne croit pas entièrement à l'ekphrasis, mais il décrit un peu ce tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Curieusement, dans la première moitié de ce vers, il se trompe sur le monstre de ce chantre de la ligne représenté dans le tableau exposé au Louvre. Le monstre est bien situé sous Angélica, et il est cocasse de dire qu'il est à côté de son orteil. Mais, malgré ce que John Ashbery affirme, le monstre chez Jean-Auguste-Dominique Ingres est immense, baveux, et terrifiant comme il se doit. Par contre, dans la version d'Arnold Böcklin de ce sujet, que John Ashbery connaît peut-être aussi, le monstre semble moins dangereux, avec sa petite tête aux yeux de mouton. John Ashbery sait décrire les tableaux à merveille, mais il sait prendre des libertés pour construire son récit.

Il est entièrement juste de dire que chez Jean-Auguste-Dominique Ingres, comme dans une troisième version moderne de ce sujet par Giorgio De Chirico, Angelica a une allure étrangement déplacé dans le temps : en effet, elle dégage une impression d'ennui bourgeois qui désamorce l'impact dramatique du tableau. Elle est trop contemporaine du peintre pour se trouver à cette place, un anachronisme qui fait penser au personnage de Salammbô dans le roman éponyme de Gustave Flaubert.

Le contraste entre les mots « *wondering* » et « *forgetting* » reflète cette idée d'un personnage qui n'est pas crédible dans son image, ou qui n'est pas fait pour cette mise-en-scène. Elle tergiverse. Le tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres est fascinant malgré un incroyable manque de vraisemblance.

Les deux hendécasyllabes en contraste dans ce vers rappellent l'art de l'Arioste dans le *Rolland Furieux*.

Des tentatives d'ekphrasis tentent de donner une deuxième vie à ce qui est physiquement sur la toile ; John Ashbery, par contre, met son doigt sur ce qui ne devrait pas y apparaître, et interroge le peintre.

8.«The whole thing might not, in the end, be the only solution. »

La pensée d'Angelica est évidemment formulée en termes prosaïques et assez modernes : « *the whole thing* » est une expression américaine pur jus. Ce mot «*end*» arrive tôt dans le poème, et montre à quel point, la « *confessional poetry* » est problématique pour John Ashbery qui s'en débarrasse assez vite. Il dira plus tard dans le poème « *And Ut Pictora Poesis is Her Name* » :

[...] but you think
It's not right, that if they really knew you ...
So much for self-analysis. Now,
About what to put in [...]⁸³⁶

Malgré sa grande maîtrise musicale de sa poésie, le lecteur finit par s'ennuyer de la manière dont Ted Hughes étale ses problèmes de strophe en strophe, de page en page. Comme Angelica dans ce poème (et chez Jean-Auguste-Dominique Ingres), John Ashbery est prêt à passer à autre chose. Quand l'évocation des blessures est évacuée, le poème peut décoller.

9.«And then there always came a time when»

Il est intéressant de voir comment le poème répond à l'ennui du personnage, et le poète possède pleinement ce pouvoir de transformation. Cela s'avère d'une grande simplicité : il suffit de constater. Ce vers change le sujet et emploie des mots tout à fait courants pour nous embarquer ailleurs.

10.«Happy Hooligan in his rusted green automobile»

Le personnage de bande dessinée, Happy Hooligan, n'existait quasiment plus comme une référence en 1970 et était peut-être aussi oublié que l'Arioste : telle est la réalité des succès de la culture populaire. Une autre version de Happy Hooligan, un vagabond inventif (et

⁸³⁶ John Ashbery, « *And Ut Pictora Poesis is Her Name* », in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985) p.235.

toujours de bonne humeur) est sans doute le Charlot de Charlie Chaplin. Dans les années 1950 et 1960, ce type de personnage comique a été réincarné à la télévision par Red Skelton avec le personnage de *Freddy the Freeloader* (déprogrammé par CBS en 1970, car pas assez vendeur selon l'avis des publicitaires, l'année de la publication de « Soonest Mended »).

Hart Crane considérait Charlot comme portant l'image moderne de la poésie. Être sauvé par Happy Hooligan équivaut à être artistiquement repêché par l'humour et par l'effort de trouver de la matière utile un peu partout et à bricoler avec les moyens du bord.

La disparition de ce personnage, Happy Hooligan, qui véhiculait un cliché selon lequel les immigrants irlandais sont tous alcooliques, peut donner de l'espoir d'une autre manière, puisqu'il est indicatif de la volonté de faire disparaître certains stéréotypes. Frank O'Hara, issu d'une famille irlandaise, grand buveur lui-même et doté d'un génie pour créer des liens entre les gens, se profile peut-être derrière la référence dans ce poème.

Quand le téléphone sonne, dans le poème « The Boiling Water », Kenneth Koch se demande si ce n'est pas Angelica qui appelle, puis le narrateur du poème prend sa vieille voiture aller pour secourir un ami désespéré :

[...] You feel that your life is not worth living. I say I will come to see
you. I put the key in
And the car begins to clatter, and now it starts.
Serious for me that I met you, and serious for you
That you met me, and that we do not know
If we will ever be close to anyone again. [...]⁸³⁷

Nous ne saurons probablement jamais s'il y a un incident réel derrière cette anecdote chez John Ashbery, et quelques années plus tard chez Kenneth Koch, ou s'ils parlent du même incident.

Quelle vie se passe sans heurt ? Certains incidents dramatiques sont connus, comme le soir où Frank O'Hara s'est fait poignardé dans son hall d'escalier, et bien sûr sa mort à cause d'une automobile.

11.«Came plowing down the course, just to make sure everything was O.K., »

⁸³⁷ Kenneth Koch, «The Boiling Water», *The Collected Poems of Kenneth Koch* (New York: Knopf, 2005) vers 125-129.

Le monde décontracté évoqué par cette langue suit les traces de William Carlos Williams et de Kenneth Koch et, d'un peu plus loin, de Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars. La voiture et la vie picaresque et pleine de péripéties de la marginalité font également penser à Jack Kerouac, *On the Road*, une œuvre qui a profondément touché une génération entière. « *Plowing down the course* » peut évoquer la poésie rapide et courageuse de Frank O'Hara : « *going on your nerve* ». ⁸³⁸

12. «Only by that time we were in another chapter and confused»

Le poète semble résumer la situation hybride créée par le mélange des cultures aristocratique (l'Arioste), bourgeoise (Jean-Auguste-Dominique Ingres) et démocratique (les bandes dessinées). Il voulait arriver à ce stade où le réel donne le sentiment de pouvoir se déformer comme les récits. L'irréel guérit les maux. La confusion est un problème et une illusion et le rejet à la fin du vers l'expose comme un faux problème. La texture de l'illusion est bien la vraie texture des choses ; c'est ce que la poésie de John Ashbery éclaire et illustre, et cela fait partie de son aspect postmoderne.

13.«About how to receive this latest piece of information. »

La tonalité du poème change de nouveau à ce stade et prend une allure abstraite. Le narratif continue tandis que les personnages hauts en couleur, mais mal assortis, ont disparu. Ainsi, le mot « *receive* » est symptomatique : le texte se transforme en réceptacle et met en jeu une grammaire qui peut recevoir n'importe quelle histoire. Le mot « *information* » semble confirmer que les « *coils* » amenaient des messages des médias.

14.«Was it information? Weren't we rather acting this out »

⁸³⁸ Frank O'Hara, « Personism : a Manifesto », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p. xiii.

Il est intéressant, dans les feux d'artifice de cette virtuosité qui caractérise le début de ce poème et qui intègre des éléments opposés dans un récit qui avance, de voir le poète mettre en doute un mot et, qui plus est, un mot qui peut tout vouloir dire, à savoir, ironiquement, le mot « *information* », qui est une sorte de réceptacle et ne peut pratiquement pas être faux à un certain niveau (par contre, les fausses nouvelles, les mensonges, existent bien). Que peut représenter cet évènement si ce n'est de l'information? Parle-t-il de la tendance des écrivains à ne pas vivre les choses mais à calculer l'agencement des événements dans un récit ? Parle-t-il des rumeurs et des stéréotypes ?

L'instabilité ontologique envahit l'expérience du présent. Ce n'est pas une blessure propre aux accidents de la vie d'un individu ou même d'un groupe, c'est un problème insoluble propre à la nature de l'existence : l'instabilité est la règle dans l'univers physique.

La référence à l'« *acting out* » nous aide à interpréter la référence à Angelica, comme une instance de la sensibilité « *camp* ».

15.«For someone else's benefit, thoughts in a mind»

Pour John Ashbery, les idées sont, en elles-mêmes, des objets concrets. Ce vers condense la vie de l'écrivain si on le lit indépendamment du reste du poème. Dans cette suite d'enjambements, l'autonomie d'un vers est à la fois possible (par jeu) et impossible (si on suit le récit).

Le problème de cette vie sédentaire, où l'on conçoit et met en forme des idées pour un public qu'on ne voit pas, est peut-être le manque d'événements dramatiques. Que raconter ? C'est le drame du vide et la nécessité de stimuler l'imagination pour combler ce vide. On comprend pourquoi des personnages comme Happy Hooligan tout particulièrement doivent venir *régulièrement* au secours du public. Les mots de rumination, « *thoughts in a mind* » arrivent à la marge comme la pensée elle-même qui doit se lancer dans le vide.

16.«With room enough and to spare for our little problems (so they began to seem), »

Les changements de registre se poursuivent : le vers précédent mimait des interrogations métaphysiques dans un alexandrin, et ce vers de dix-neuf syllabes sonne plutôt comme un proverbe ou l'expression d'un bon sens campagnard. Le plaisir de l'oreille dans ce

texte se trouve dans ces tons qui contrastent entre eux et se modulent. Il célèbre la capacité de l'esprit à mettre en perspective des situations denses jusqu'à la saturation ainsi que celles où le vide est inquiétant.

17.«Our daily quandary about food and the rent and bills to be paid? »

Dans ce vers le *bathos* (mélange des registres nobles et triviaux) du texte est à son comble. Le « we » du poème subit une modification à ce stade, car il passe du « nous » de la communauté (intellectuelle peut-être, ou passiste) à un autre « nous », celui du foyer et du couple. Le poète évoque à la fois *les* problèmes d'un quotidien, concrètement, et *le* problème *du* quotidien. Le poète utilise assez fréquemment ces ruptures de ton. Un autre exemple aussi réussi que dans ce poème se trouve dans le poème « The Ivory Tower » dans le recueil *Shadow Train* :

[...] Each of us stands and surveys this empty cell of time. Well,
What is there to do? [...]

L'on remarquera encore la facilité avec laquelle John Ashbery passe du collectif à l'individuel. Plus loin, dans le deuxième mouvement de « Soonest Mended », il convoque de nouveau le quotidien pour évoquer une vie américaine bien rangée (pourquoi serait-ce un idéal social ?) :

[...]Of our conforming to the rules and living
Around the home have made – well, in a sense, «good citizens» of us,
Brushing the teeth and all that, and learning to accept [...]

18.«To reduce all this to a small variant, »

A ce stade, lorsque le quotidien a complètement occulté les périls d'Angelica au début, le poète reprend les hendécasyllabes de l'Arioste qui représentent une forme de retenue par rapport à l'alexandrin. L'idée de réduction parle de l'art poétique comme sculpture ; l'idée de la « variation » dans l'élaboration musicale, qu'il s'agisse de musique classique, jazz ou même

folk. Face au gigantisme qui caractérise la culture américaine et les mythes américains, John Ashbery met en avant les avantages du petit. Il multiplie les références à ce champ lexical : « little problems », « to reduce », « small » deux fois, « to step », « a moment », « only », « simple », et « a robin » qui est un oiseau réputé petit mais sonore.

19.«To step free at last, minuscule on the gigantic plateau—»

L'idée du vide ne contient, dans cette vision, aucune angoisse. Cette idée renverse complètement les attentes et rejette l'idée de l'écrivain devant sa page blanche dans sa tour d'ivoire. Il se tient face au monde, presque invisible, un peu comme les figures dans un tableau de paysage chinois. Il prend un plaisir indéniable à dégonfler l'égo. Il y a comme un écho du poème « Rivers and Mountains » du livre précédent :

[...]To turn off the machinery
And quietly move among the rustic landscape [...]

20«This was our ambition: to be small and clear and free. »

Ce paradoxe a été bien préparé, et le lecteur ressent le plaisir d'arriver à un endroit peu encombré. C'est un pur mythe, mais il est apprécié comme tel. C'est l'ambition de ne pas avoir de l'ambition (au sens de vouloir dominer). Le poète qui se voit à sa véritable échelle sur un plateau immense, rappelle ce qu'Éliane Elmaleh dit à propos du monde postmoderne du point de vue des artistes, des perspectives et des attitudes à perte de vue:

[...] Le discours postmoderne s'est donc constitué à partir de l'idée que la réalité serait une « notion dépassée », car elle est constituée des échanges médiatisés de signes, dont les artistes articuleraient les données passées de façon plus ou moins critique, complice ou esthétique dans un univers pléthorique. [...] ⁸³⁹

⁸³⁹ Éliane Elmaleh, « Vers une réinterprétation de l'image du cow-boy : Richard Prince ou l'ouest américain revisité », in Marie-Christine Michaud, et Éliane Elmaleh, *L'Ouest et les Amériques Entre Arts et Réalités* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016) p. 728 ; l'expression « notion dépassée » apparaît dans Robbins D. (Dir.) « *From Criticism to Complicity* », in *Flash Art*, n°129, été 1986.

L'illusion de pouvoir tout renverser qui est dénoncée dans *Crime et Chatiment* de Fyodor Dostoievsky n'est pas du tout de mise si l'on en croit ce constat. En revanche, des marges pour créer existent toujours (le paysage médiatique s'étend à perte de vue) et l'artiste postmoderne ne crée jamais dans l'angoisse, il se montre toujours ironique car il n'y jamais de référent réellement réel. Cela est reflété chez Richard Prince cité par Éliane Elmaleh :

[...] What the technique involves is a way to manage an image and produce simply a reproduction. Second, as far as the criticality is concerned, the picture that I take, that I steal ... happens to appear in the advertising section of a magazine [...] I happen to like these images and see them in much the same way I see pictures in a movie [...]⁸⁴⁰

La critique sociale n'est pas absente, elle est même structurellement présente quand on recycle des images publicitaires, mais ce n'est pas sur cela que se concentrent les énergies du créateur. Pour Richard Prince, il n'est jamais question de croire au mythe du cow-boy, mais il se permet de goûter le romantisme de l'image.

21.«Alas, the summer's energy wanes quickly, »

Dans ce vers, les hendécasyllabes reviennent souligner la tonalité littéraire, voire romantique du texte. Le poème balance entre plusieurs modes d'expression. Le mot « *alas* » est traditionnellement poétique est passe d'autant mieux que nous avons entendu la musique prosaïque de la ligne dix-sept.

22.«A moment and it is gone. And no longer»

La façon d'utiliser le rejet à la fin du vers de manière à faire résonner ensemble les deux mots « gone » et « no longer » montre la priorité accordée au traitement esthétique (on peut le définir comme cadrage), même si le sujet est plutôt philosophique.

23.«May we make the necessary arrangements, simple as they are. »

⁸⁴⁰ *Ibid*, p. 279.

Dans ce vers, nous avons l'écho du poème «Chaplinesque» de Hart Crane : le clown comme figure du poète. La figure de Happy Hooligan l'annonçait, et peut-être le mot « *alas* » également. Hart Crane utilise le pronom « *we* » sans qu'il soit entièrement précisé, comme dans ce poème. La première strophe de «Chaplinesque» fait clairement écho :

We make our meek adjustments,
Contend with such random consolations
As the wind deposits
In slithered and too ample pockets.

Formellement, l'alternance des lignes longues et courtes dans cette strophe peut faire penser à « *Soonest Mended* » ; l'humilité de la positionnement de l'artiste en marge de la société est analogique.

24.«Our star was brighter perhaps when it had water in it. »

L'étoile brillante (« *bright star* ») de ce vers peut nous renvoyer, au-delà de Hart Crane, à John Keats et à une poésie de la lamentation. Cette image semble faire fusionner deux concepts : la mythologie classique, qui projette les héros et les artistes vers les étoiles, et la théorie de physique optique qui parle des effets de loupe. L'eau évoquée est clairement liée aux larmes et aux blessures qui donnent leur énergie secrète à ce poème. On peut admirer la retenue de l'émotion.

On imagine mal ce vers chez Robert Lowell, qui n'emploierait sûrement pas « *perhaps* ». La mobilité de l'eau des yeux qui pleurent vers l'étoile qui les contient est un moment surréaliste qui fait penser à la poétique de Pierre Reverdy (un poète que John Ashbery a traduit). Par exemple, le premier vers d'un poème de l'auteur français, où l'optique est également en jeu, « *Chambre Noir* » : « Un trou dans la lumière et la porte l'encadre ».⁸⁴¹

⁸⁴¹ Pierre Reverdy, «Chambre Noir», in *Pierre Reverdy Translated from the French by John Ashbery, Dan Bellm, Mary Ann Caws, Lydia Davis, Marilyn Hacker, Richard Howard, Geoffrey O'Brien, Frank O'Hara, Ron Padgett, Mark Polizzotti, Kenneth Rexroth, Richard Sieburth, Patricia Terry, Rosanna Warren*. Ed. par Mary Ann Caws (Paris: Mercure de France, 1999) p.40 (traduction de Mark Polizzotti, p.41).

25.«Now there is no question even of that, but only»

L'attitude continue d'être assez philosophique : les tracasseries de la jeunesse étaient des épreuves nécessaires et qui continuent à alimenter l'inspiration. Le « but only » de la fin renforce ce message qu'il faut aller de l'avant.

26.«Of holding on to the hard earth so as not to get thrown off, »

Dans ce vers l'image a encore l'incohérence des vers des surréalistes, ce qui désamorce le drame sous-jacent. L'utilisation des deux sens de l'association des mots « throw » et « off » est à double tranchant. D'une part, c'est, littéralement, et en contradiction avec les lois de la pesanteur, le fait d'être lancé dans l'espace, peut-être également, comme dans le texte plus tardif, « Syringa », une référence à une vaine « *stellification* », ce qui est un devenir étoile vu comme une punition.⁸⁴² D'autre part, le syntagme, « to throw off » peut prendre son sens de « déstabiliser », ce qui permet de comprendre « holding on to the hard earth » en termes de l'immersion dans le concret, tout aussi nécessaire à la poésie que l'ambition. John Ashbery veut capturer les deux sens de l'expression.

27.«With an occasional dream, a vision: a robin flies across »

Le rythme s'accélère et, soudain, la texture du poème s'épaissit de nouveau. Le modèle d'une imagination qui peut s'épanouir dans le concret de la vie ordinaire est affirmé dans l'œuvre de Wallace Stevens, et en particulier dans le poème, «An Ordinary Evening in New Haven». Le motif du rouge-gorge apparaît dans la trentième partie de ce poème (vers 523): «The Robins are *là-bas*».⁸⁴³ John Ashbery emprunte à Wallace Stevens cette ambiance de

⁸⁴² John Ashbery, «Syringa», in *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985).

⁸⁴³ Wallace Stevens, «An Ordinary Evening in New Haven», in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p. 1183; John Ashbery a lu cet extrait lors d'un hommage à Wallace Stevens : *Ashbery, John, «Reading at the Poets' Corner Vespers Service for the Induction of William Faulkner and Wallace Stevens, The Cathedral Church of St. John the Divine, NYC, October 22, 1989»: Reading from Wallace*

spéculation et de multilinguisme pour ouvrir des horizons dans la réalité quotidienne. Le rêve et la vision, dans ce vers de John Ashbery, parlent de cette projection de l'imagination si prégnante chez Wallace Stevens.

Déjà « *Soonest Mended* » devenait plus « français » avec ses relents surréalistes, comme Pierre Reverdy, et un certain vocabulaire (on dit plus facilement « terre ferme » en français que « *hard earth* » en anglais, par exemple), ce qui ouvre la voie à l'observation des oiseaux migratoires par Wallace Stevens, lui qui migre le plus souvent par le vocabulaire (son « là-bas » en français est correct et ouvre les portes de tout un autre monde).

Le rouge-gorge est un oiseau associé à la Nouvelle-Angleterre et qui ne disparaît pas longtemps en hiver. Il n'est pas impossible que John Ashbery pense à Robin Blaser, poète de San Francisco.

28.«The upper corner of the window, you brush your hair away»

Le poème parle de rêves et de visions puis, dans ce vers, fait référence aux pratiques divinatoires. Le lecteur peut choisir d'y voir l'ordinaire le plus banal ou des signes métaphysiques. Le geste brusque de repousser les cheveux de devant les yeux peut signifier l'étonnement. Ce qui déclenche cette action serait subtil (on regarde moins le coin de la fenêtre que ce qui est au centre de la fenêtre). Le poème fige l'événement rapide.

29.«And cannot quite see, or a wound will flash»

Les vers décasyllabiques (vingt-neuf, trente-et-un, et trente-trois) accélèrent le rythme, et le geste décrit au-dessus n'est pas assez rapide pour ce qu'il se passe. L'on pourrait parler d'un micro-signe. Il est intéressant de passer de la capacité païenne de lire des signes dans la nature au décodage des expressions des visages, lors de cocktails par exemple. C'est l'urbanité de cette vision poétique qui s'affirme.

Il est étonnant de voir ce poème qui s'est débarrassé assez vite de la mode des révélations personnelles revenir sur le thème de la blessure. Un des problèmes que pose le

Stevens' «An Ordinary Evening in New Haven»; on PennSound:
<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ashbery.php>.

proverbe, « *least said, soonest mended* » (et tous les proverbes ont leurs limitations), est qu'en évitant de dire les choses elles risquent de ressortir autrement. Dans ce passage on voit la réaction de quelqu'un d'autre à la marque que laisse sur notre visage les non-dits.

30.«Against the sweet faces of the others, something like: »

Le mot «*against*» est dur (pour les amis : les «*sweet faces*»). John Ashbery arrive enfin sérieusement à suivre la mode du confessionnalisme quand le lecteur ne s'y attend plus. Il laisse tomber tous ses masques. « *Something like* : » donne à voir une expression de la conversation courante et non-contrôlée. Au-delà de Robert Lowell, et de Sigmund Freud, il pense peut-être au catastrophisme du poème « London », de William Blake :

[...]And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe. [...]

31.«This is what you wanted to hear, so why»

Il reconnaît l'attractivité de cette mode aux yeux du public (« you » désigne à présent « les lecteurs »). Il possède pratiquement un rythme classique, le pentamètre iambique. « So why » coupé à la fin de la ligne peut traduire une urgence. Dans, « The Boiling Water », Kenneth Koch déclare : « *serious is urgent* ». Plus précisément, il affirme :

[...] Seriousness, how often I have thought of seriousness
And how little I have understood it, except this: serious is urgent
And it has to do with change [...].⁸⁴⁴

La mode par défaut de Kenneth Koch et de son ami, John Ashbery, est d'essayer de comprendre. C'est le côté scientifique. Il fait une expérience pour sa technique poétique à ce stade du texte. Le poète a trouvé le ton de cette mode personnelle, et aussitôt s'apprête à le quitter.

⁸⁴⁴ Kenneth Koch, «*The Boiling Water*», *The Collected Poems of Kenneth Koch* (New York: Knopf, 2005) ligne 67.

32.«Did you think of listening to something else? We are all talkers »

La lucidité de John Ashbery lui dit que sa poésie requiert un certain type d'investissement. Cela relève un peu du miracle si un public l'écoute. Il fait des efforts : s'essayant à d'autres modes ; lisant un maximum à haute voix en public — puisque sa voix semble aider le public à s'appropriier les textes ; et il donne des explications d'assez bonne foi dans ses interviews, parfois en public ou à la radio. Dans ce passage, il va expliquer sa poésie dans un poème : « *we are all talkers* » nous plonge dans l'ambiance dans les années 1950, du *St. Remo Bar* (pour les poètes), du *Cedar Tavern* (pour les peintres et les poètes), et du *Five Spot* (pour les artistes et le Jazz). La poésie de John Ashbery participe de ce style partagé par des artistes de différentes disciplines. Ce n'est pas le domaine du « *least said* » mais bien celui où on essaie d'en dire le plus possible, de ne pas se censurer et d'écrire des poèmes assez longs.

33.«It is true, but underneath the talk lies»

Définir l'art comme « *true lies* » fait partie de l'esthétique de la *New York School*, et le poète intègre l'expression dans cette phrase ; c'est un jeu d'homonymie que la coupure du vers facilite. Pour traduire ce vers, sans le jeu de mots, l'on pourrait dire que les blessures ne sont pas à la surface mais qu'elles constituent un moteur secret de la création.

34.«The moving and not wanting to be moved, the loose»

Le poète affirme, dans ce vers, l'esthétique du détachement. Cet alexandrin montre, une fois de plus, le talent de John Ashbery car son rythme est rapide au début puis ralentit, ce qui est une traduction parfaite de « bouger » (en s'essayant à une pléthore de styles, de références, et de registres, en cherchant du nouveau) et de ne pas vouloir changer ses motivations profondes, sa fidélité à certains principes et à des amitiés artistiques. En anglais, on dit souvent du cinéma qu'il présente « *motion* » et « *emotion* », et ce vers peut se référer à l'influence intense du cinéma sur John Ashbery.

Le mot « *loose* » rappelle le côté œcuménique de l'approche, bien illustré dans ce texte.

35.«Meaning, untidy and simple like a threshing floor. »

Pour terminer ce premier mouvement de « *Soonest Mended* », le lecteur reçoit une image du monde agricole (et biblique) qui synthétise un principe qui guide la poétique de John Ashbery : « l'aire de battage ». Le côté mal-rangé reflète la diversité des influences qui entrent dans le processus (par la lecture, par d'autres médias et par la vie) et sont triées par un processus unique. Ce processus permet de casser des chaînes et d'arriver à des particules (de langage, d'images et de sonorités) élémentaires, prêtes à se redéployer (marquées, comme en homéopathie, par leurs origines).

Le deuxième mouvement

La deuxième moitié du poème contient autant de jeux, d'images étonnantes et de moments de grâce que la première moitié. De plus, certaines images se répondent pour souligner, en écho, les mouvements de la première moitié. Le motif le plus significatif de cette seconde partie est « [...] *though nothing/ Has somehow come to nothing* [...] » (lignes 61-62). Il faut se rappeler comment, William Shakespeare, dans « *King Lear* » fait dire cette phrase au roi comme une maxime absolue, comment cette attitude figée et incapable de pénétrer au-delà des apparences mène à la tragédie. Il est utile de se souvenir que la présence du personnage du fou, du comique, est nécessaire pour lui renvoyer la phrase et la distordre. Ainsi, ce poème et cette poésie en général constituent un appel à la profondeur.

Annexe 2 : étude détaillée du poème en prose « Personism : A Manifesto » (1959) par Frank O'Hara.

Quelques parerga

Joe LeSueur a écrit un livre de souvenirs qui prennent comme point du départ quelques poèmes de Frank O'Hara, et ce livre a été publié à titre posthume. Il rappelle leur neuf ans ensemble habitant dans les mêmes appartements, parfois en tant qu'amants, parfois en tant qu'amis. Dans *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara*, il raconte avoir été présent lorsque Frank O'Hara a composé son texte, « Personism : A Manifesto ». Selon lui, le poète avait probablement réfléchi plusieurs jours sur cet écrit qui était destiné à faire office d'introduction à une sélection de ses poèmes dans l'anthologie de Donald Allen, *New American Poetry*. Finalement, un autre texte a été utilisé pour introduire la sélection dans l'anthologie et c'est LeRoi Jones (le futur Amiri Baraka), mentionné dans le texte, qui a publié « Personism : A Manifesto » dans sa revue, *Jugen*.⁸⁴⁵

Selon Joe LeSueur, ce jour-là, comme à son habitude, Frank O'Hara s'est mis à sa machine à écrire avec un whiskey américain dilué à l'eau. Joe LeSueur lui a signalé que le *Concerto pour piano n° 3* de Sergueï Rachmaninov allait commencer à la radio et lui a suggéré d'écrire son « poème » pendant le morceau : il a démarré avec la musique et fini avant la fin, un peu moins d'une heure, sans avoir eu besoin de réviser le texte.

La composition de Sergueï Rachmaninov fait partie des morceaux que ses professeurs de musique à Harvard n'auraient pas pris au sérieux, mais qu'il affectionnait particulièrement. Joe LeSueur a lu son texte et l'a trouvé parfait, mais a suggéré un petit changement dans le titre, car « personalism », le premier titre, était selon Joe LeSueur le nom d'une nouvelle philosophie californienne. Alors, le poète a trouvé « personism »,⁸⁴⁶ sans doute une meilleure idée, et plus originale. En tous les cas cette anecdote illustre l'étonnante virtuosité poétique de Frank O'Hara : il compose vite, avec une vision d'ensemble, et n'est pas du tout gêné par

⁸⁴⁵ Joe LeSueur, «Introduction: Four Apartments», in *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara A Memoir* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004) p.xxiv; «Personism: A Manifesto» fut publié pour la première fois in *Jugen* 7, 1961.

⁸⁴⁶ *Ibid.*

le brouhaha autour de lui. Il tenait compte des avis de son entourage. Il était fait pour être un poète de New York.

Peut-on considérer ce texte comme un poème ? C'est un poète qui intègre son environnement et il a sans doute pris quelque chose de l'accompagnement musical de Sergueï Rochmaninov : il s'est inspiré de la variété de tons et de rythmes. Cette musique peut stimuler une pensée métaphorique (la course à pieds, la sauce de viande, l'illogique, l'envolée, le coup de fil, la carte géographique, le pantalon, etc.). Le morceau de musique, avance parfois à tâtons, bondit parfois en avant, et l'on retrouve ces deux mouvements dans ce texte qui s'est avéré incroyablement mémorable et célébré pour son traitement de la poésie en totale improvisation en temps réel.

Le texte peut fonctionner comme un manifeste, malgré l'aspect franchement humoristique du titre. Dans le poème, « Memorial Day 1950 », Frank O'Hara apostrophe les « Fathers of Dada! ». Dans son manifeste, il se montre conscient des propositions contradictoires et de l'esprit anarchiste des manifestes dadaïstes. Par exemple, dans un manifeste collectif de 1920, Francis Picabia déclare, « *Changeable and highly strung, DADA is a hammock rocking a soothing sway* ». ⁸⁴⁷ Dada, pour ses créateurs, a toujours été une chose et son contraire.

Malgré toutes les contradictions et l'anarchisme de son texte, il est tout à fait possible de prendre Frank O'Hara au sérieux. L'essai de Thomas Devaney, « The Most Difficult Relationship : The Heart of Frank O'Hara's 'Ode : Salute to the French Negro Poets' », fait l'effort de retracer les principes poétiques qui communiquent entre deux textes de Frank O'Hara.⁸⁴⁸ Le premier est un poème où il exprime son admiration pour des grands écrivains des ex-colonies françaises, « Ode : Salute to the French Negro Poets ». L'autre est un texte où il décrit sa propre approche et sa méthodologie d'écrivain, « Personism : A Manifesto ». Les principes de Frank O'Hara ne sont pas entièrement descriptibles et relèvent ainsi du domaine

⁸⁴⁷ Tristan Tzara et al., « Twenty-Three Manifestos of the Dada Movement (1920) » in Danchev, Alex, selected by. *100 Artists' Manifestos from the Futurists to the Stuckists* (London: Penguin Classics, 2011) p.171.

⁸⁴⁸ Thomas Devaney, « *The Most Difficult Relationship : The Heart of Frank O'Hara's 'Ode : Salute to the French Negro Poets'* », in Brossard, Olivier, Ed. *Lovers of My Orchards Writers and Artists on Frank O'Hara* (Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2017) pp. 113-122.

de la poésie. Un de ses principes semble être de faire baigner tout ce qui ressemble de près ou de loin à de la prétention dans de l'ironie.

On peut considérer que Frank O'Hara poursuit deux objectifs : d'une part, il veut affirmer la qualité qui s'incarne dans d'autres aires poétiques, emphatiquement ailleurs, chez Aimé Césaire, par exemple. D'autre part, il veut exposer au lecteur son propre art poétique. Les deux objectifs sont similaires ; les nuances entre eux sont intéressantes à étudier. Les artistes qu'il admire ont des convictions politiques tranchées : Vladimir Maïakovski est anticapitaliste à l'extrême et Aimée Césaire clame son anticolonialisme dans chaque ligne qu'il écrit. Frank O'Hara est tout à fait sensible à ces deux positions, et devance le mouvement de la libération gay aux États-Unis, mais n'est pas aussi militant. Il désire véritablement faire progresser son art, ce qui implique donner plus de possibilités à son instrument, le poème.

Le « manifeste » de Frank O'Hara est un texte hybride. Thomas Devaney cite le poète et critique, David Lehman, qui pense que « Personism : A Manifesto », « *Should be read as a prose poem more than anything else*, » et qui parle d'un « *antiprogrammatic program*. »⁸⁴⁹

Eu égard à sa destination première, à savoir introduire une sélection de poèmes, cette notion d'hybridité met le texte dans la catégorie de l'adresse « Au Lecteur » de Charles Baudelaire, un avertissement écrit en vers pour le recueil *Les Fleurs du Mal*. Frank O'Hara, quant à lui, offre une réflexion sur les mobiles réels qui peuvent sous-tendre l'entreprise poétique à l'époque moderne, tout en montrant sa faconde et sa dextérité linguistique, ainsi que son imaginaire qui se perd dans le lointain.⁸⁵⁰ Dans les *Selected Poems* de Frank O'Hara, Donald Allen a placé « *Personism : A Manifesto* » tout au début, avant la sélection à proprement parler. Un novice qui découvre l'auteur par le biais de ce texte ne peut que vouloir continuer à cause de l'humour contagieux et de la souplesse avec la langue. En comparant Frank O'Hara à Charles Baudelaire, on constate que le jeu et la profondeur, le manifeste et le poème, peuvent aller de pair dans les deux cas.

Dans *Lovers of My Orchards Writers and Artists on Frank O'Hara*, Olivier Brossard réunit des artistes (des poètes pour la plupart) pour parler de Frank O'Hara de façon non-académique (il parle de proposer des lectures « souples et attentives ») et de parler de l'inspiration qu'ils tirent de sa vie et de son œuvre. Plusieurs auteurs dans ce recueil parlent,

⁸⁴⁹ Ibid, p.115 ; cf. David Lehman, *The Last Avant-garde the Making of the New York School of Poets*, (Doubleday, New York, 1998) p.185.

⁸⁵⁰ Charles Baudelaire, « Au Lecteur », in *Les Fleurs du Mal* (Paris : Hachette, 2002).

explicitement ou de manière allusive, de « Personism : A Manifesto » suggérant la centralité de ce texte : Bill Berkson, Lee Ann Brown, Thomas Devaney, Vincent Katz, Eileen Myles, Charles North, Jerome Sala, et John Yau. Ce dernier définit le texte comme un anti-manifeste, ce qui est assez juste dans la mesure où les principes qu'il met en avant ne sont pas censés valoir pour les autres poètes. Il renverse les attentes du lecteur d'un manifeste : il s'agit uniquement de sa vision.⁸⁵¹

Lorsque Alice Notley, une autre grande admiratrice, disait que Frank O'Hara était son poète préféré à la fin des années 1960, parce qu'il était «[...] the best writer, the best athlete [...] » elle fait référence au passage de « Personism : A Manifesto » qui parle des courses à pied à « *Mineola Prep*, » un passage qui a été repris également par Jerome Rothenberg, dans un passage cité plus haut.⁸⁵²

Le texte

1. Premier paragraphe

Everything is in the poems, but at the risk of sounding like the poor wealthy man's Allen Ginsberg I will write to you because I just heard that one of my fellow poets thinks that a poem of mine that can't be got at one reading is because I was confused too. Now, come on. I don't believe in god, so I don't have to make elaborately sounded structures. I hate Vachel Lindsay, always have; I don't even like rhythm, assonance, all that stuff. You just go on your nerve. If someone's chasing you down the street with a knife you just run, you don't turn around and shout, "Give it up! I was a track star for Mineola Prep.»

⁸⁵¹ Olivier Brossard, Ed., « *Lovers of My Orchards: Writers and Artists on Frank O'Hara* » in *Lovers of My Orchards Writers and Artists on Frank O'Hara* (Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2017). La phrase, « [...] calls for modes of critical readings of poetry that be as supple and attentive to their object as Frank O'Hara himself was to the city he lived in, » p.14.

⁸⁵² Alice Notley, « *Reading in Paris, Steel Bar; Complete Reading and Q&A* », July 24, 2000 (min.46). Web: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Notley.php>; cf. Jerome Rothenberg, « *Three Paris Elegies* » in *A Paradise of Poets* (New York: New Directions, 1999) troisième partie, lignes 20-3.

Commentaire :

Les premiers mots renversent les attentes vis-à-vis d'un manifeste: si tout ce qu'on pourrait vouloir lire dans ce poète se trouve dans ses poèmes pourquoi lire un manifeste, ou une introduction? Le principe mérite d'être souligné : il veut que le lecteur reçoive ses poèmes comme une expérience et comme l'incarnation de ses idées, ce qui correspond en tous points aussi à la volonté des peintres abstraits qu'il côtoyait énormément et qui ne donnent pas de titre à leurs œuvres ou se contentent d'un titre neutre, comme la date.

La référence à Allen Ginsberg joue à effacer la distinction entre les écoles de poésie, et annonce sa conscience du snobisme anti-snob qui commence à infiltrer les milieux artistiques de *Lower Manhattan* avant sa gentrification. Il caricature un peu le MoMA où il travaille et où l'on pouvait entendre des phrases du type : « *George Tooker is a poor man's Edward Hopper* ». Ces remarques (« *a poor wealthy man's* ») pleines d'esprit étaient monnaie courante dans les conversations dans les soirées et cocktails — non seulement Frank O'Hara, mais ses amis, Larry Rivers, Jane Frielicher, Kenneth Koch, Bunny Lang, John Ashbery, et James Schuyler étaient tous connus pour leurs conversations animées, et leur de esprit de repartie. Frank O'Hara connaissait la sonorité, la vision de la vie et la poésie d'Allen Ginsberg. Cette remarque est à la fois une accusation de faux naturalisme et une appréciation des recherches poétiques d'Allen Ginsberg. La référence à la rumeur (« *I just heard that* ») évoque cette sociabilité caractéristique de ce milieu, ce qui est pertinent pour comprendre les poèmes de Frank O'Hara.

La tonalité est intime d'emblée : il s'adresse à un « *you* » (le manifeste s'est déjà transformé en une lettre à une personne) et il pousse l'intimité jusqu'à l'interpellation, « *Now, come on* », comme si son interlocuteur était physiquement présent.

Les textes de Frank O'Hara sont élaborés selon des principes extrêmement solides dans son esprit et, dans cette mesure, il n'est jamais dans une confusion, dont d'aucuns l'accuseraient, ni sur le plan esthétique, ni sur le plan éthique. Il est utile de rappeler que le propre de la poésie est de contenir des niveaux de sens cachés et de stimuler des réflexions, et ainsi, bien sûr, il faut relire le poème, et le relire plusieurs fois, ce qui n'a rien à voir avec une confusion de la part de l'auteur.

Il utilise assez adroitement d'autres éléments représentatifs des esthétiques extrêmes (le naturalisme néoromantique des *Beats* avec Allan Ginsberg, et les textes pop-rythmiques

amusants et folkloriques de Vachel Lindsay) de manière à se situer sur un terrain central assez large. Allen Ginsberg parle de ses visions de William Blake et de toutes ses expériences directes de la vie au début de son long poème, «Howl».⁸⁵³ Dans son poème, « Ballad On How To Write A Poem », Vachel Lindsay suggère d'écouter une variété de choses (« le rossignol », « Ben Johnson », «Mother Goose», etc) et puis, « d'écrire un poème si vous pouvez » (« *write a poem if you can* »).⁸⁵⁴ Frank O'Hara n'adhère pas du tout à cette vision du poète comme celui qui divertit les foules, et qui est ainsi professionnalisé. Ses structures ne sont ni répétitives, ni standardisées.

Le poète, Charles North, met en avant le principe qui trouve particulièrement opérant chez Frank O'Hara dans la phrase « *you just go on your nerve* » qu'il définit comme un principe de courage et d'improvisation à partir d'impulsions et sensations : « [...] *he was doing a lot more too, but nerve not just courage but non-rational impulses and associations – had to do with how the poem got written* ». C'est une poésie qui relève du domaine du jazz et de l'expressionnisme abstrait.

2. Deuxième paragraphe

That's for the writing poems part. As for their reception, suppose you're in love and somebody's mistreating (mal aimé) you, you don't say, "Hey, you can't hurt me this way, I care!" you just let all the different bodies fall where they may, and they always do may after a few months. But that's not why you fell in love in the first place, just to hang onto life, so you have to take your chances and try to avoid being logical. Pain always produces logic, which is very bad for you.

Commentaire :

⁸⁵³ Allen Ginsberg, « Howl », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.2634 : « [...] radiant cool eyes hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy [...] »

⁸⁵⁴ Vachel Lindsay, « Ballad On How To Write A Poem », in Chris Mustazza' éd., *The W. Cabell Greet Recordings: Reading at Columbia University, 1931* (Enregistrements faits en 1931 à Columbia University, par W. Cabell Greet, professeur à Barnard College). Web: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Lindsay.php>

Après s'être éloigné, en ce qui concerne son inspiration, des sources folkloriques américaines, il nous suggère des modèles dans la poétique française. Aux funérailles de Frank O'Hara, le peintre Philip Guston aurait dit à Joe Le Sueur, « Il était notre Apollinaire » en pensant aux amitiés avec les artistes innovants et les manifestes artistiques de ce dernier,⁸⁵⁵ et c'est justement Guillaume Apollinaire et sa « Chanson du Mal Aimé » que le manifeste de Frank O'Hara évoque, ainsi que l'image du voyou qui commence ce poème. Le texte prône une sorte de pragmatisme à ce sujet (dans son poème, Guillaume Apollinaire reconnaît l'amour au sens abstrait comme faux, une sorte de cadavre : les « *different bodies fall* » est ainsi une autre référence à Guillaume Apollinaire). La maladresse agrammaticale de « *do may* » reflète une aspiration à quitter l'aire linguistique. Le poème de Guillaume Apollinaire voyage vers Londres, tandis que Frank O'Hara trouve qu'il serait cocasse de quitter l'Anglais.

La poésie de Guillaume Apollinaire nous emmène vers le surréalisme (il est peut-être le premier à utiliser ce terme) — en bon surréaliste Frank O'Hara critique la logique, source de problèmes. Il est important que les mauvais effets de la logique (« *Pain always produces logic, which is very bad for you.* ») s'expriment du point de vue de l'individu. Il nous emmène déjà sur le terrain d'une poésie directe et orientée vers l'individu. L'individu n'est pas une notion qui possède de pertinence sur le plan de la logique.

3.Troisième paragraphe

I'm not saying that I don't have practically the most lofty ideas of anyone writing today, but what difference does that make? They're just ideas. The only good thing about it is that when I get lofty enough I've stopped thinking and that's when refreshment arrives.

Commentaire :

Le mot « *lofty* » est utilisé pour son effet comique, mais l'idée qu'il existe une sorte de noblesse romantique de personnes douées d'une sensibilité artistique particulière est plus sérieuse. On imagine l'écrivain buvant une gorgée de son bourbon en regardant le verre. Le mot « *refreshment* » fait inévitablement penser à son poème « *Having A Coke With*

⁸⁵⁵ John Yau, « Frank O'Hara and the Practice of Everyday Life », in Brossard, Olivier, Ed. *Lovers of My Orchards Writers and Artists on Frank O'Hara* (Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2017) p. 268.

You ». Le constat « *stop thinking* » va assez bien avec « *go on your nerve* », évoquant une fois de plus l'« *action painting* », et la création acéphale.

4. Quatrième paragraphe

But how then can you really care if anybody gets it, or gets what it means, or if it improves them. Improves them for what? For death? Why hurry them along? Too many poets act like a middle-aged mother trying to get her kids to eat too much cooked meat, and potatoes with drippings (tears). I don't give a damn whether they eat or not. Forced feeding leads to excessive thinness (effete). Nobody should experience anything they don't need to, if they don't need poetry bully for them. I like the movies too. And after all, only Whitman and Crane and Williams, of the American poets, are better than the movies. 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. Unless, of course, you flatter yourself into thinking that what you're experiencing is "yearning."

Commentaire :

La tonalité change et se rapproche de la posture « macho » des acteurs de cinéma, comme James Cagney, ce qui prépare le terrain pour la fin du paragraphe, ou des écrivains mâles comme Norman Mailer et Gore Vidal. C'est également le moment, avec ses revirements du discours, qui fait le plus écho à Ralph Waldo Emerson, généralement sur le plan rhétorique, et particulièrement dans l'essai, « *Self-Reliance* » :

[...] With consistency the great soul has simply nothing to do. He may as well concern himself with the shadow on the wall. Speak what you think in hard words, and to-morrow speak what to-morrow thinks in hard words again, though it contradict every thing. — 'Ah, so you shall be sure to be misunderstood' — Is it so bad then to be misunderstood? [...] ⁸⁵⁶

⁸⁵⁶ Ralph Waldo Emerson, « *Self-Reliance* », in *Selected Essays* (New York : Penguin Books, 1982) p.183.

La modernisation que Frank O'Hara apporte si l'on considère cette dernière phrase, qu'il doit connaître, «*how then can you really care if anybody gets it ?*», est une illustration de la fraîcheur du texte de Frank O'Hara. L'on y trouve même un autre écho d'auto-suffisance, «*Self-Reliance* », dans la métaphore de la nourriture («*[...] the nonchalance of boys who are sure of a dinner [...] is the healthy attitude of human nature [...]* »⁸⁵⁷). En fustigeant la « mollesse » et les « larmes » le texte prend une tangente nettement virile. Il sait osciller entre le yin et le yang.

Ensuite, à mesure que le ton se fait moins agressif, le texte se concentre de nouveau sur des distinctions esthétiques à proprement parler. Il défend la présence du cinéma et des acteurs dans sa poésie (Lana Turner, James Dean, Sue Carroll, Lex Barker, «*Joseph Cotten puzzling, and Orson Welles puzzled* », ⁸⁵⁸ etc.). Grâce à cette mise en concurrence entre la poésie et le cinéma, il teste les limites de la poésie, et met son art à l'épreuve, comme tous les manifestes dadaïstes et surréalistes se faisaient les défenseurs de l'anti-art. On peut dire que même le peintre, Kazimir Malévitch, que l'on ne qualifie ni de dadaïste ni de surréaliste, est en harmonie avec Frank O'Hara puisqu'il proclamait, dans son «*Suprematist Manifesto* », «*I have transformed myself in the zero of form and have fished myself out of the rubbishy slough of academic art.*»⁸⁵⁹

Les louanges adressées au cinéma ne sont pas rare dans la poésie de Frank O'Hara, un des exemples les plus marquants pourrait se trouver dans le court poème, «*An Image of Leda* » :

The cinema is cruel
Like a miracle. We [...]⁸⁶⁰

Le poète exprime une sorte d'amour-haine anxieux à l'égard du cinéma dans ce poème. La dimension collective du cinéma ressort dans ce texte qui rappelle l'art de William Carlos

⁸⁵⁷ *Ibid*, p.177.

⁸⁵⁸ Frank O'Hara, «*To the Film Industry in Crisis* », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp.99-100.

⁸⁵⁹ Kasimir Malevich, «*Suprematist Manifesto* », in Danchev, Alex, selected by. *100 Artists' Manifestos from the Futurists to the Stuckists* (London: Penguin Classics, 2011) p.106.

⁸⁶⁰ Frank O'Hara, «*An Image of Leda* », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) pp.13-14.

Williams (dans le traitement du vers), et de Hart Crane (avec l'image d'une lumière dans une caverne) :

[...] I think of cinemas, panoramic sleights
With multitudes bent towards some flashing scene
Never disclose, but hastened to again,
Foretold to other eyes on the same screen; [...] ⁸⁶¹

Une des réussites de Frank O'Hara, dans ce texte, est ce mélange de décontraction et de force de rhétorique dans le but de donner à comprendre que les meilleurs poètes sont épatants dans leur capacité à nous faire l'effet d'un film et de faire de cette notion un gage de qualité (par humilité ou sous-estimation de son propre talent, il inclut Walt Whitman mais ne s'inclut pas lui-même dans cette liste de l'élite des poètes). En se limitant aux poètes américains, il peut théoriquement inclure William Blake, Aimé Césaire, Guillaume Apollinaire, Vladimir Maïakovski, etc.

Robert Frost, qui semble se situer à l'autre bout du spectre par rapport aux *New York Poets* en ce qui concerne leur vision de la poétique (il n'est aucunement citadin et il est si sûr de lui), défendait souvent la contrainte de la forme et est peut-être derrière l'idée que la forme d'un poème doit être comme un habit bien taillé. Frank O'Hara s'approprie cette idée en utilisant une métaphore plus vivifiante et cinématographique.

5. Cinquième paragraphe

Abstraction in poetry, which Allen [Ginsberg] recently commented on in *It Is*, is intriguing. I think it appears mostly in the minute particulars where decision is necessary. Abstraction (in poetry, not painting) involves personal removal by the poet. For instance, the decision involved in the choice between "the nostalgia of the infinite" and "the nostalgia for the infinite" defines an attitude towards degree of abstraction. The nostalgia of the infinite representing the greater degree of abstraction, removal, and negative capability (as in Keats and Mallarmé). Personism, a movement which I recently founded and which nobody knows about, interests me a great deal, being so totally opposed to this kind of abstract removal that it is verging on a true abstraction for the first time, really, in the history of poetry. Personism

⁸⁶¹ Hart Crane, « To Brooklyn Bridge », in Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998) p.1652.

is to Wallace Stevens what la poésie pure was to Béranger. Personism has nothing to do with philosophy, it's all art. It does not have to do with personality or intimacy, far from it! But to give you a vague idea, one of its minimal aspects is to address itself to one person (other than the poet himself), thus evoking overtones of love without destroying love's life-giving vulgarity, and sustaining the poet's feelings towards the poem while preventing love from distracting him into feeling about the person. That's part of Personism. It was founded by me after lunch with LeRoi Jones on August 27, 1959, a day in which I was in love with someone (not Roi, by the way, a blond). I went back to work and wrote a poem for this person. While I was writing it I was realizing that if I wanted to I could use the telephone instead of writing the poem, and so Personism was born. It's a very exciting movement which will undoubtedly have lots of adherents. It puts the poem squarely between the poet and the person, Lucky Pierre style, and the poem is correspondingly gratified. The poem is at last between two persons instead of two pages. In all modesty, I confess that it may be the death of literature as we know it. While I have certain regrets, I am still glad I got there before Alain Robbe-Grillet did. Poetry being quicker and surer than prose, it is only just that poetry finish literature off. For a time people thought that Artaud was going to accomplish this, but actually, for all their magnificence, his polemical writings are not more outside literature than Bear Mountain is outside New York State. His relation is no more astounding than Dubuffet's to painting.

Commentaire :

Il est important de voir dans ce paragraphe une défense de la poésie de l'instant. Le moment où il fonde son mouvement est précisé (« *founded by me after lunch with LeRoi Jones on August 27, 1959*, »). Dans son essai focalisé sur ce moment du texte où le poème est en concurrence avec le coup de fil, Eileen Myles décrit ce moment comme celui où le poème change conceptuellement. Son contexte change. Incroyablement, le poème va plus vite que le téléphone car il enregistre un instant fugace d'émotion. Elle dit :

[...] But the technology of letters *and* telephones are *old*, nearly defunct and so is email, but the feeling remains — neither returned or received but continually offered as O'Harra described — it remains as a hope —

for relationship, for sex, as a gesture or an act of love, here sent by him not *knowing* if he did kill literature [...]⁸⁶²

La moquerie d'Alain Robbe-Grillet est typique, car il s'attaque au sérieux un peu excessif des avant-gardistes dans ce moule ; il montre en même temps qu'il est tout à fait au courant des innovations dans d'autres espaces linguistiques. Mallarmé, Béranger, Robbe-Grillet, Artaud, et Dubuffet sont tous français. D'ailleurs, Stevens, par sa francophilie, et Lucky Pierre et LeRoi, par leurs noms, se joignent dans cet élan. Cette préoccupation concernant la dernière innovation en matière de poétique, quelle qu'en soit la logique, peut venir de l'appréciation par Frank O'Hara du film français *Orphée*, de Jean Cocteau, où un poète lance un nouveau mouvement poétique, « le nudisme » : toutes les pages de son livre sont blanches. Les phrases poétiques transmises sur une fréquence magique de la radio dans une voiture font penser au rôle du téléphone dans le texte de Frank O'Hara.

6. Sixième paragraphe

What can we expect from Personism? (This is getting good, isn't it?) Everything, but we won't get it. It is too new, too vital a movement to promise anything. But it, like Africa, is on the way. The recent propagandists for technique on the one hand, and for content on the other, had better watch out.

Commentaire :

Dans ce petit paragraphe nous retrouvons des éléments essentiels. L'Afrique est le rappel qu'il existe d'autres aires de création (c'est également une référence assez tragique). La parenthèse souligne l'importance de la conversation et du dialogue dans cette poétique. La référence à la propagande souligne le côté non-programmatique de sa vision (et sa vigilance politique). La non-séparation de la forme — la technique, en l'occurrence — et du contenu nous rappelle la vraie qualité synthétique de son talent. Dans le poème, « On Rachmanninoff's

⁸⁶² Eileen Myles, « The Imagined Call You Wrote », in Brossard, Olivier, Ed. *Lovers of My Orchards Writers and Artists on Frank O'Hara* (Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2017) p. 155.

Birthday », par exemple, il parle d'une écoute qui le transforme, et nous permet aussi de l'entendre :

[...] these contiguous phrases of Rachmanninoff
Pouring into my enormous ears
And the tears falling into my blindness [...] ⁸⁶³

⁸⁶³ Frank O'Hara, « On Rachmanninoff's Birthday », in *Selected Poems*, ed. Donald Allen (London: Penguin Books, 1994) p.82.

Annexe 3: Interview of Alice Notley in her apartment in Paris, *rue des Messageries*, in June 2018.

David Reckford: [The interviewer is asked about his origins] I'll tell you about that later.

Alice Notley: Just what town?

DR: I was from Fitchburg, Massachusetts. And I don't know ...

AN: I don't know Fitchburg.

DR: Amherst, do you know?

AN: I've read in Amherst.

DR: At the Emily Dickinson House, perhaps? or at the University?

AN: No, at the University.

DR: Amherst College, or U. Mass., or Smith?

AN: Well a couple of my books are published by Wesleyan, so I guess I've been there more than once but... It's kind of confusing. I can't remember any more. You'll have to dredge memories up ...

DR: Yes but from the distance of Paris I find these New England Places are very small, and when you're there they seem bigger ...

AN: The woods are larger...

DR: Yes, more wild.

AN: Any woods are both dense and big, you know, but they make smaller places seem bigger than they are really, despite the fact that they are dense ...

DR: My impression is that American woods are Well, concerning French woods, there's something manicured about them curiously ...

AN: The trees are all the same distance from each other; I never figured out how they got that to happen the way that strawberries are the same size.

DR: heh heh

AN: This kind of engineering.

DR: Yes, strange; but there are *gariguettes* strawberries in France that are very irregular. Are you familiar with them?

AN: yes

DR: They are very irregular.

AN: The *gariguettes* are irregular, but some of the others are very regular. I forget ... there's one that's very regular, but I've forgotten the names of the different strawberries.

1.The Importance of The Desert

DR: There's something about wild nature, the wilderness, that is off-putting in the United States; maybe that contributes to Americans not being very nature-minded.

AN: I'm from the desert and I found it very attractive as nature, and it's my nature really - and I haven't been back in 6 years but I love it: I love that nature.

DR: You're not being overshadowed by trees when you're there.

AN: No, but it's very harsh. It's very harsh.

DR: Very mineral.

AN: It's very hot. The Mojave goes up to 100-125°, sometimes.

DR: And the cacti are like sculptures.

AN: There weren't a lot of cacti where I lived; there were a lot of bushes.

DR: Ok

AN: My poems are full of creosote bushes, and athel trees which are really ugly Ugly, ugly trees that somehow got there. I don't know how they got to be growing there, but the Colorado River goes right by where I grew up. There are athels and there's another kind of tree that starts with a «c». This is the kind of thing I forget ...

DR: It's important. Just to make a comparison with John Ashbery: the syringa is something there's a lot of in Rochester, New York, where he's from. He has a poem called «Syringa» that's about Orpheus. So these plants that ...

AN: I don't remember that poem, but he sort of picks things out: he used to keep lists of his titles and then he would decide to write the poem of that title. That was one of the first things Ted told me about John: was that he kept a list of titles, like «Civilization and Its Discontents», and he would decide, «Ah, that would be a great title for a poem», and then he would check his list and pull the title out.

DR: Oh yes.

AN: When I was a young poet, I couldn't figure out what to title anything, and I discussed this with Ted. He said: «You should write to Ron Padgett and get a list of titles»; so I did this: I wrote to Ron and got a list of titles; he just made up all these titles for me, and then I had all these poems without titles, and I just randomly assigned titles to the poems that are in ... I think they're all in the «For Frank O'Hara's Birthday».

DR: There's a poem called «Dailiness» in that book.

AN: He didn't think of that one. That was my title for that poem, and that's a very serious poem. There was one called «How Green Was My Hair Brush?» And that was a «Ron» title. And «Lipstick», (5min) «Queens, 1947» these were things he just wrote down on this list of possible titles.

DR: So you were collaborating with Ron Padgett.

AN: A sort of a collaboration. I generally don't collaborate; I really hate it.

DR: But being a magpie, taking a bit from this one, and from that one.

AN: I did do that for a long time, yeah, but I think all poets do that; and it's also something out of the tradition of folk music; and when I was becoming a poet folk music was very popular, and Bob Dylan was getting started; and he was a magpie, and I understood that was something you could do out of folk music.

DR: Apparently Bob Dylan went to visit the folk star he admired, Woody Guthrie, in the hospital, and he said to himself «so that's how he does it».

AN: By being in the hospital? By being a magpie?

DR: No no. Something that he heard in his voice that made him say «I got the thing that he does».

AN: Well he probably had this... Well, he had this Oklahoma voice.

2.About Ted Berrigan

I used to listen to Woody Guthrie records actually; I know what he sounds like. But probably it was more his speaking voice. Even more.

DR: It probably was That's what Ted Berrigan was about: taking things from here and there picking them up, and making them his own.

AN: He had no trust in his own ability to write things out, and he had faith in his ability to find things. But every time he quoted somebody he misquoted them without even knowing it, so he always made it his own.

DR: because his poems are very much him.

AN: they're totally him; his voice is unique; his sensibility is unique; and he was always basing it on something else; he wanted to be like Frank really badly.

DR: Oh yes.

AN: But there was no way he could be like Frank. You know Frank was this little gay guy and Ted was this big, butch, working-class guy from Rhode Island; but they were both from New England so there may have been something that he caught off of Frank's voice in that way, or of Frank's way of behaving in the world (I never met him; Ted once gave me permission to call him Frank). Frank had a very manly idea of existing in the world despite what you might call his «femininity», and I think that Ted understood it as something like being like Jimmy Cagney or something from the movies: and he knew how to do that, Ted did.

DR: A forward rush towards things.

AN: Yes, a forward rush towards things, a certain way of being cocky; It was very Irish, you know, a certain way of being witty, sort of a blunt kind of wittiness.

DR: I never thought of that, Berrigan and O'Hara were both Irish names.

AN: Yes, they were the two Irish of the set.

DR: And there's a poem where you talk about meeting Ted's mother. Was she very Irish?

AN: Peggy. She was great. Yes, she was. She was. Ted's father worked for the Tip-Top Bread factory and then he died when he was fifty of a heart attack. There was a crisis in the factory and he got laid off. It had to do with mechanization. He got laid off and became very stressed. He had a heart attack, and he died and there were four kids, and there were still (I can't remember) there were still a couple at home. There were still two at home and Peggy. Peggy went to work; she worked two jobs for ever, and then there was a point where Jonny, the youngest kid, had to leave home and she had a nervous breakdown and that was when I met her. I met her around the time when she had the nervous breakdown. (min.10) Ted had left Sandy and I was living in sin with Ted, which she didn't seem to mind at all. She liked me a lot. But one day she took a lot of pills: it was a quasi-suicide attempt, when I was there, and then she just had to be rescued from this life of working a lot and not having enough, - not having enough company, - and then she wound up in a nursing home; and then she became the life and soul of the nursing home and had some good years there. Yeah, she was a great Irish lady.

DR: And Eileen Myles is also another who comes from an Irish background and lost her father.

AN: She lost her father younger than Ted lost his. Eileen, I think, was twelve. Her mother was Polish. She's Irish-Polish: I think it is the mother Polish, the father Irish.

DR: So I'm wrong.

AN: There's no reason to know. Unless you're putting it in.

DR: I don't think so, but I'm very interested in Eileen Myles, and I talk about her. And she read with you on public access TV.

AN: Yes, when we were children, basically. She was in my workshop. I was her teacher. I was her teacher, but I'm not much older than she is, about four years older.

DR: But she came already with a great talent, right. She started out very strong.

AN: Yes, and she hasn't changed much. She's made very few changes to her approach to the work. She made one change when she worked for Jimmy [Schuyler], and she adopted a version of his short line, and after that I don't think she's changed. There was one change a few years ago, when she did something that I don't know how to characterize. She put in spaces between thoughts and in a new way she created some disjunction she had never had there before. But she distrusts change.

DR: Well in her *Paris Review* interview she says that she learned from John Ashbery never to complete a thought, and I think that's an interesting.

AN: I don't think that's true of her poetry though, and I don't think that's what John did exactly.

DR: I think he interrupts the thought, but the thought he interrupts keeps going.

AN: Syntactical thoughts: he has complete syntactical thoughts and then he interrupts things at the conjunction. The conjunctions are the very mysterious place in John's work.

DR: And, in your work, I might say, there's something in the interstices between thoughts that's very interesting, that's very active, and I'm thinking of your poem – I hope I'm not going to misquote the title, - «where lost misery goes». You know that one?

AN: «Where leftover misery goes».

DR: Yes, «where leftover misery goes».

AN: I can't remember where it is. It's an old poem isn't it?

3. Reading «Leftover Misery»

DR: Well it's interesting to me because it's in your selected poems, in «Grave of Light», and it was presented like this [gesture to normal presentation] on the page, but it was in a review called *Chain* and it was horizontal on the page.

AN: I don't remember. They probably made a mistake.

DR: I thought that was so good: I enjoyed turning the book to read the poem.

AN: Oh I see. They did it that way. But I can't remember the poem. Do you have the book?

DR: Yes, I've got it.

AN: Oh I see it's that. No, it's not an early poem - I was thinking about an entirely different poem. Oh yes, this is correct; this is from *Reason and Other Women*.

«If it's a spiritual offense does it as wrongdoing take place more in more in the second leftover as a leftover and is the significance of the double now that I might be might the one who offends ...» Have you heard it read?

DR: I've never heard it read, I think.

AN: I would read it but it takes a long time. (min 15).

DR: Do you want to read a section of it? You strike me as someone who doesn't mind reading just a part of a poem.

AN: let's see ... «Where Leftover Misery Goes»

« If it's a spiritual offense does it as wrongdoing take place more in more in the second leftover as a leftover and is the significance of the double now that i might be might the one who offends in other circumstan or that it takes two to make an offense but how was i used and why were the others not usable was it because they were always too selfinvolved to be exploited. oh keep this mostly masked as always these events are of the sort are replayed shadow in the second world or perhaps in the overlap the border was it a spiritual offense and did it take place more in the mind than in any outside it surely does now. it only takes place in my and keep this masked keep it low she awaiting attention acceptance as exceptional her face corroded i have to avoid her like poison but i have to keep remembering shes poison there is a machine that allows memory to be memories to taken

into the futur i have to remember shes poi and that isnt a known a universally accepted fact that shes poison to me wants to poison me and make me hers of her emotional her emotional camp make me live of the camp of she thinks but she is poison shes acting like she isnt and i can barely remember the last time i was poisoned and now in the now in the second world there is no linear time no many years past and i dont know when they last said in the first world accept her poison bu because its only you dont bother us on the cold wintry avenue in your coat lined with papers another wild looking night darker than the last one which was purple this ones deep navy with sliver moon behind a raggy cloud in this wind the buildings are dangerously high and here and there a gold lights tossed i didnt see the two strangers my former fr is that possible strangers until i suddenly did staring at me but the real point is that i'm not them nor her i'm not the double and i want to be hard about this i am only double as i must straddle two worlds but i am th not the double who did wrong to me i am not thee there is no key for the brilliant ...» I have to stop.

DR: Yes, that's wonderful.

AN: It's like that. Otherwise I would stand up and read the whole thing to you, but it would take about eight minutes.

DR: But I think you've shown how ...

AN: This is how it's supposed ...

DR: How it should be read, yes.

4.On Performing

AN: There are different paces - and different ways - and the performance can be different each time. When I was writing them, and reading them, they changed a lot; but, It was about trying to get how the mind works, and I was writing generally as fast as I could, - but still keeping self-control, - and then I allowed all these part words to come in. Then I figured out how to write them, so they do [enter the text]. There was pleasure in that.

DR: And I think for the reader - at least for this reader - those part-words function wonderfully ,and for me, if you won't mind a comparison with painting, it's a little like the zips in Newman's painting. You know Newman makes these large, abstract works.

AN: I met him once, Barney Newman.

DR: Barnett Newman.

AN: I met him right before he died.

DR: Oh yes, and he must have been quite an interesting character. Very engaged, right?

AN: I only spent about a half an hour with him. I was with Ted and we were about to go to the opening, and we went into this bar, and he was sitting in this bar; and we went and sat down with him. I didn't know who he was exactly, and I was very young; and afterwards Ted told me that he had recently had a heart attack; and Ted had seen him, and asked him what it was like, and he said: «instant psychoanalysis».

DR: That's a great line.

AN: Yes, it is good.

DR: As I was saying, he puts the zips in, and they're to figure the other dimension.

AN: They're obelisks; they're like sculptures inside the paintings.

DR: Right, like dolmens.

AN: Like dolmens - yea something like that. They're very beautiful. I always liked his paintings. I don't know if people are still talking about him much.

DR: Well, at the moment, at the *Orangerie*, there's the «American Abstract Expressionisms and Monet» exhibition.

AN: Is he in it?

DR: There's one of his which is rather uncharacteristic: it has a kind of vertical zip and it has a kind of pyramid- (min. 20) shaped zip : unusual for him.

AN: Do you know Seaten Smith? She's here right now. She's here sometimes. It's one of Tony's Daughters. She's Kiki's sister. And I've talked to her about Barnett Newman. I was just seeing there's a - there's the story of Jackson Pollock's *Blue Poles* : Barnett and Tony apparently helped him paint it.

DR: oh yes?

AN: Yes, and he wasn't paid - yes and they're like the zips.

DR: Indeed.

AN: Aren't they? Yes, there was this whole thing - and Seton told me the story - I'm probably not supposed to tell you. Annalee Newman just made a tremendous fuss about everything after Barnett died. The story is that Seton's Mother wasn't supposed to tell everyone that Tony and Barnett helped with the Painting of *Blue Poles*; and she told, or she told someone and said don't tell anyone, and *they* told; and Annalee got very mad, because that is what she did. In fact, that's what the wives did at that time.

DR: I read that she supported him.

AN: Annalee? Everyone supported everyone. Did you ever see «A Fine Magic» the film?

DR: No. I'm sorry to show my ignorance. «A Fine Magic».

AN: There's no reason you should have seen it. It's this movie from 1961. And Sean Connery plays a poet and Joanne Woodward plays this rather ignorant waitress who supports him; and all he does is rush around trying to find his poem, and people take away his poem; he loses his poem and the psychiatrists think he's crazy. They try this brain surgery on him against his will - it's like a lobotomy - and he wakes up from it and he says: «where's my poem?» It didn't work. I think we better go back to ...

DR: something else.

AN: I'm very side-trackable.

DR: I'm writing a lot about the painting and the poets and I wanted to talk to you about your relationship to the visual arts. I admire very much your art. This is the collage that you put on the cover of *Grave of Light*.

AN: Would you like to see the real collage?

DR: Certainly, If you would be willing to show it. And maybe we can talk about it a little bit.

[She fetches the collage.]

AN: It's small. It's a bit fragile.

DR: Sure.

5. On Making Her Collages

AN: That is what I did; and the designer of the cover made an extract basically.

DR: And made the cover wrap around.

AN: Made it wrap around.

DR: A good idea.

AN: It was a good idea.

DR: But I find so much meaning in this collage.

AN: Yes

DR: First the fan that tapers at the top is very interesting to me, because the fan is supposed to open up but its tapering.

AN: Well, I broke it. I think it started - I had it for a long time and it started to break. This is typical of what happens when I make a collage. So I broke it some more so that the brokenness would have the shape I wanted; and then I think I made the back part separately and decided to glue the fan on it.

DR: All right.

AN: It always felt to me like I was enacting ideas that visual artists had normally; and that I was figuring it out. I knew that I was also doing something like what they used to talk about in college: about the taking of two disjunctive things and jamming them together - that was part of our critical education at the time, and John Ashbery would have had it too, probably, and he was twenty years older than I was. (min 25)

DR: He said he was doing collages from in his twenties.

AN: We were all doing them. It seemed that people like Joe Brainard gave us permission to do them; and we all did them; and he did the good ones. And we did not have to bother about doing the good ones. There are others over there. Those are the ones I'm working on right now, and they have to do with my poetry of the moment.

DR: Yes, those are wonderful, and they have all kinds of signification. To come back to this one, I read it as a kind of *Danse Macabre* because there's something like skulls going on here

AN: Let me see. I haven't looked at it in a long time.

DR: Particularly this one.

AN: [points to the photo in the background] That's me.

DR: I know that's you. At what age?

AN: Ten, I think.

DR: Ten, okay.

AN: I made this in about 2005. 2004 or 5. I've always had trouble getting materials here. There's no garbage. I mean sometimes there's a lot of garbage but not usable garbage and so it takes me a long time to get anything made. That's from a postcard of a painting of Notre Dame and evil spirits flying out of it.

DR: Oh I didn't notice the evil spirits.

AN: And that was just something I just picked up from the sidewalk. It's filthy and I don't remember how I got that; but that was in a book; and that was what I was barred from: so the thing to see is that I'm in jail and they won't let me into the «*Hôtel des Grands Hommes*».

DR: Right, you know that ...

AN: Which is the Pantheon.

DR: It's also: André Breton mentions, in his book, *Nadja*, staying at the *Hotel de Grands Hommes*.

AN: I didn't read it, but ...

DR: You didn't even know that?

AN: No, I tore this out of *Le Monde*.

DR: It's incredible because, well, I just reread *Nadja* recently. Have you read that book?

AN: I read it when I was about 23, in English.

DR: Yes.

AN: I didn't know any French; I had no French when I came here basically: I was in my late 40s.

DR: It's a very touching book to me because *Nadja* ...

AN: I cannot remember anything that happens in it.

DR: She's a medium who can tell the future; and she can look at someone's face and know things, and at the end she is taken off to the asylum; and André Breton rails for two pages about how stupid the asylums are.

AN: so you read this as ...

DR: A reference to mediumship ...

AN: Ah.

DR: Or to that book at least.

AN: Well possibly... I take in a lot of things that I don't know about, or that I don't remember. I think it's just all out there. Which is something that John Ashbery would probably have agreed with, in a way. You know that quotation from one of his interviews that everything being this river and you can just draw from it any time you want to. He could write any time he wanted to, and I'm like that. Any time I want to.

DR: Yes. Now you said to me that you wrote in the morning.

AN: Yes.

DR: Did you write this morning.

AN: Yes

DR: Can you tell me what you wrote.

AN: No.

DR: OK

AN: No I'm working on very arcane things at the moment and I find them very hard to talk about.

DR: OK

AN: But I feel bad if I don't write. I didn't write yesterday and I didn't like it.

DR: But do you have a project at the moment?

AN: Yes, I always have something going on. Sometimes I have in-between projects and that's kind of hard; because, I usually don't write very well then, and I never quite know what to do. I use the collages for something to do when I don't want to think with words.

6.The World Situation

DR: Do you write down your dreams?

AN: Yes. But I haven't been dreaming much lately (min 30); but I've been doing that for years. I started noticing my dreams before I met Ted, but Ted used his dreams, and I just started doing it more after I was with him; and then after he died I did it even more, and at a certain point I started to write them down every morning; and sometimes I do it more than at other times. At the moment, it feels like there's not much going on there; because it's all going on on the surface actually. I've mostly dredged it all up, and I know how to get to it without dreaming - but when you dream you get more: you get images, and I don't have enough images right now.

DR: I don't know if it has anything to do with it, but we live in a very strange historical juncture, a very chaotic moment with a kind of an aberration, a political aberration; and maybe - I don't know what you think - but maybe people know we're going down the wrong path, but somehow they can't quite figure out how we got here.

AN: Well, I know how we got here, but it's a bit too complicated to talk about. Basically, everything is just too dense on the planet, and that's been a decision made, - and it's more and more the decision -, and it's come with technology. All the political problems are based in History, because people always behaved badly, and people in power have always behaved badly, and people - other people - have always followed them for some obscure reason; but now, there are more people following single people. It's very odd, but there's just so much

of everything - and it's like my collages : there's too much - and you try to decide. Design. You try to make a design for what's going on, but you just want to run into the desert and get some space. Everybody needs space around themselves, and they are not getting it. But, everybody decided to have cars: I mean, it was a really stupid fucking decision: that everybody would have a car, which has completely destroyed the planet.

DR: Well there was a pop song in the 1960s by the *Three Dog Night* which went: «If I was the king of the World, I'd throw away the cars», so it's not like it's a new ...

AN: I don't remember that song; I always forget about *Three Dog Night*.

DR: I loved that song when I was a kid.

AN: I don't remember.

... someone mentioned *Three Dog Night* recently and I thought «Oh God, I don't ...»

DR: I thought I was the only person in the world who remembered *Three Dog Night*.

AN: No there's lots of people who remember *Three Dog Night*.

DR: Can we talk a little bit about pop culture?

AN: If you want to.

DR: Because it figures in your work.

AN: When it's around me, I take it in. It's not around me very much now. I don't know anything about French pop culture at all, and I'm estranged from American pop culture, but I do sometimes know what's going on in music. For example my poem «In the Pines» has been set to music by AroarA, who are composed of two members of the Canadian, indie group, *Broken Social Scene*.

DR: That's great.

AN: And they've done a great job. They're really good. Andrew Whiteman and Ariel Engle; and my son Eddie is basically an indie musician: so I know about some indie people from about 2000, and then I don't know so much after 2000.

DR: Right but this is.

AN: I could have a conversation about *Royal Trux*.

DR: Who are they?

AN: *Royal Trux* have this indie group that are very chaotic. They still exist: it's two guys and a girl and every once in a while they have a reunion; and they go on for hours, and something incredible happens. Sometimes, they're very bad.

DR: That's interesting and French pop culture doesn't seem to have the same creativity as American pop culture; I mean indie bands: there are lots of French indie bands.

AN: I don't know any of them

DR: Apparently around Clermont-Ferrand in the Center there's a lot of indie bands. (min 35) One's called *Purple Velvet* and they're quite interesting, just two people ...

AN: I met a band when I had a cat, because one of them was a cat-sitter. It's when he was a cat sitter that he gave me his CD, and his group was called *Les Hurleurs*. They had a CD but mostly I don't know about French Pop music. I would imagine that it would be more sedate, but it would be nice: very nice, because the musicianship here is very good.

DR: Now I heard you say that to get the cadences for *The Descent of Alette* when you listened to Monteverdi. Is that right?

AN: I actually listened to Monteverdi to get the cadences that were in the works before *The Descent of Alette*

DR: Right.

AN: Monteverdi is more in «White Phosphorus» and in the works that are at the end of *Beginning with a Stain*. That is when I was listening to Monteverdi and when I was beginning

to write *The Descent of Alette*, I don't know what I was listening to. It was to get the first two, which I wrote last, I had just listened to «The Man in the Long Black Coat» by Bob Dylan. That album had just come out - and it's influenced by «The Man in the Long Black Coat».

DR: Ok

AN: But, it's better.

DR: Oh, of course.

AN: Well, «The Man in the Long Black Coat» is a really great song.

DR: But I'm very surprised that in France you're not very well known.

AN: I don't know how to be well known; I don't know, to be well known you have to be an ass-kisser, and I was just too old when I came here to do that.

DR: Is that true?

AN: I think so. I think you have to be young and hungry; and think that certain people are really great, and want to get to know them. It's also a thing like: «you translate me I'll translate you».

DR: Right.

AN: And there's that: I was just never any good at it.

DR: Do you like the translations into French that have been done on your work?

AN: Yes. Actually I do. Anne Antolus is really good. She's a really good translator. And Vincent can be very good: Vincent Broqua has translated some work of mine I like very well.

DR: I just say that because your voice is an important voice in terms of the social message that you carry - obviously your poetry is wonderful - but there's what you were just saying about cars ...

AN: Oh, but the poetry world is totally academic. It's always academic. It's always stuffy.

DR: But that's a problem

AN: Universities are in control of everything historically; and then now and they say who's great right now; and they always miss it.

DR: they always miss it.

AN: they always miss it, because they like people who are like what they teach.

DR: Yes.

AN: It's like: they teach, and you write the way they want; if all the poets are teaching, it gets even worse.

DR: Sure.

AN: Which is what it's like in the States right now.

DR: Conservatism.

AN: And French poetry had some weird times, and it got so abstract. I didn't understand what that was, but I started to figure it out; but the past of it is really good: there were all the greats, Apollinaire and Reverdy, and all those people. I'm very influenced by them, and then something happened after the war, where that tradition was exhausted; but then French poetry didn't know where to go. And then everything became philosophical, and now there are some younger poets that are starting to put the concrete back in, but very slowly; but I discussed it with a couple of French poets a few years ago and they confirmed for me that the reason that the French poetry became abstract was out of trauma from World War II, and the occupation, and everything. Everyone was just too traumatized to speak concretely and ran away into poetry: that makes a lot of sense to me.

DR: But they're rather better nourished now, so maybe they could go back ...

AN: No (min 40) there's so much guilt and so much horror; it was horrifying. That war just freaked everyone out, and people behaved badly. And then generations of people had to have to deal with the bad behavior and figure out how to talk about it. Someone like Mitterrand wouldn't talk about it; still hanging out with Vichy people.

DR: He went to visit the tomb of Pétain of all things. So yes that's true.

AN: Well he was one of the Vichy youth movement at the beginning.

DR: Yes, he was.

AN: And nobody wanted to talk about it. I mean, why would you want to talk about it? You'd want to get rid of it, and someone like Chirac is the person who makes the acknowledgment.

DR: Right.

AN: And

7. Haunted by Occupation Paris

... there are all these plaques in my neighborhood saying «Here 300 French school children were sent to the camps ». I woke up one day in 2000, I think. Doug had died, and It was 2001. I went downstairs. There was a piece of paper on my door that said: «in your building there were two Jewish children who were taken to the camps; we are going to have a ceremony for the unveiling of a plaque on the rue de Chabrol. Would you like to come?» I didn't go. I wrote a poem about it in «Alma or the Dead Women». And I dreamed ... I dreamed about the children afterwards, you know that they were children being chased in my building, this building.

DR: Yes: it's very valuable to do such things.

AN: It's possible I'm living in the apartment of someone who was taken away to the camps.

DR: There was a report last week on the French TV about a building where the journalist traced everyone in the building. There was a first police roundup that took 50 and then another, (there were 100 in all) another that got another 20. And there were some still alive. And they brought them together in the building to meet.

AN: That must have been incredible.

DR: One of them was in the United States. At first he was saying «I don't want to know». And they said : «We have documentation, pictures of your parents»; and he said: «I don't want to see it». And gradually he comes over, he wants to see them. And he does come over to this thing. This building. So it does take time. It took an incredible amount of time for the French to admit to what had been done.

AN: I mean how? How would you behave? If you were occupied. Americans are so sure they would be brave. I just don't feel like they have any idea. And calling that bullshit, right now, with «The Resistance». I mean it's so insulting, it's so insulting.

DR: What are they calling «the resistance»?

AN: They're using the word «the resistance» to talk about being petulantly rebellious against Trump.

DR: Oh right.

AN: As if they're being occupied or something.

DR: Oh, yes yes.

AN: They don't have the right to do that. However, I have a poem in an anthology that's coming out which happened to be written before Trump was elected because I figure any place I can get a poem published is a good place to publish it. We should probably talk about your very specific questions before I get too tired.

DR: Right

AN: There comes a point where I just say: «I cannot talk any more», and I never know when it is.

DR: Let me look at my sheet. Well I did want to get you to say some things about the first generation characters: we talked about Ashbery, O'Hara, Jimmy Schuyler a little bit. How about Barbara Guest?

AN: Ah. I don't have very much to say about her; I didn't know her very well: I met her but I didn't really know her, and I wasn't much influenced by her. (min. 45).

DR: Ok and Kenneth Koch?

AN: He was a good friend.

DR: Oh yes?

AN: Yes.

8. Friendship with Kenneth Koch

I was one of his friends in Paris. But I met him, - I met everybody, - around 1968. And, I knew him in New York, and I saw him from time to time; but after I moved here, he sought me out. He would come over. He loved to come to Paris; and he would come and find me, and we would have dinner; and he had a group of Paris friends. One year there was this big Thanksgiving dinner at which I sat next to Michel Deguy; there were all these people in Paris he met doing things like playing tennis, and then he would become friends with them. So, there were people from all different professions at the table, and a few Americans and some artistic people - but not that many, you know. There were people that were doctors: a couple of doctors that he knew.

DR: Yes.

AN: But, I was very influenced by him, particularly influenced by the period of - let me see - starting with the second «The Circus».

DR: Yes.

AN: Do you remember when he wrote the second «The Circus»?

DR: Yes, about writing «The Circus», 1971.

AN: About writing «The Circus», I started to be quite influenced by him at that point, and I think I influenced him. I influenced him in the writing of ... *New Addresses* was it? I can't remember.

DR: Ok, I'll look up that poem.

AN: I think it's *New Addresses* that was influenced by my book - I can't think of my titles (What's my autobiographical book that almost won the Pulitzer Prize?)

DR: *Mystery of Small Houses*?

AN: Yes *Small Houses* He was influenced by *Mystery of Small Houses*.

DR: That's very interesting for my study.

AN: My poem «The Prophet» is based on his poem «Some General Instructions».

DR: Ok

AN: Which gives you bits of advice and instructions. My favorite is how to cure an octopus. How you cure an octopus is by beating it against a rock for 15 minutes.

DR: That's hilarious.

AN: You go fishing and you get an octopus and you beat it against a rock.

DR: It has no more problems, does the octopus, after that. He has definitely a comical streak.

AN: Well he gave everybody permission to be funny. Also in my poem «Disobedience» I got the title in a dream about him. About 2/3rds the way through the book there's a dream that

has to do with a poet that has written a poem called «disobedience»: and it was Kenneth and I realized it was me.

DR: Yes, right.

AN: And that was the title of the book but that poem is generally based around the strike of 1995. Were you here then?

DR: I was, yes.

AN: I had just moved here - just two-three years previous, - and there was this strike that just paralyzed the city. I followed it because I didn't understand French politics and French manners at all; and so the book is like a working out of myself in relation to France in that way. All the labor leaders at the time were stupid. There's this guy, Marc Blondel, who was the head of one of the unions.

DR: yes, FO.

AN: He was the head of the FO and I would tie it in to that: Blondel was on TV again making another speech. That man has something to do with pop culture.

DR: Sure, yes.

AN: But that's like real culture. It's French culture and it's being played out now. The unions are losing their power really in terms of the greater society.

DR: Well there was the 50th anniversary of May '68.

AN: Oh that was ridiculous.

DR: (min. 50) So that may be the death knell for organized labor.

AN: Doug told me that the postmen threw all the mail in the river in 1968, and I kept being afraid that they would do that because I was so dependent on the mail.

DR: right

AN: But they didn't do that.

DR: So good; good that they didn't.

AN: Yes, I really needed the mail.

DR: Were Doug and you on the same wavelength in terms of political questions?

AN: I learned a lot from him politically. He was my political education really. And he had been a journalist in England, and he had worked for the *Cambridge Evening News*. He worked here for *AFP* for two years, and then he'd gone back to England with his first wife and his daughters and he had worked with *Cambridge Evening News* and he had also worked for a large firm or newspaper in Coventry; and he had a whole career as a journalist, and he knew how to research things and he knew how to inform his opinions and he knew how to look at things without having a preexisting opinion: and I learned how to do that from him, but almost everyone I know can't do it. So I stopped talking politics, because I don't know anyone who doesn't take a preordained side.

DR: Right, yes.

AN: And assume that what they read is telling the truth.

DR: Yes.

AN: And the *New York Times* is such bullshit right now: just so biased and so boring as well.

DR: Yes, that's true.

AN: I'm sure that all my friends in the United States all believe it, and they don't even know they do; they don't even know they're getting the news from it.

DR: I tend to think Krugman is right.

AN: I don't think Krugman is right either. I have a thing against him.

DR: oh, really?

AN: No I have a thing against Krugman, though I liked him quite a lot during the Bush years.

DR: Right.

AN: But I don't like him anymore and I hate the way he writes; and nobody edits at the *NYT*. There's no copy editing. He has all these verbal ticks that drive me crazy.

DR: Yes. Well maybe that's a vicious cycle for them: they're not writing well, and

AN: No nobody's editing very well.

DR: Yes, so well to come back to our discussion Kenneth Koch and the idea of teaching because he was very famous for running poetry workshops, I know that you ...

AN: He didn't teach those. They weren't poetry workshops: he taught undergraduate courses at Columbia, and he taught the same undergraduate classes for years and years; and he refused to teach graduate students because - he said - they couldn't learn anything: they were already set in their ways, and he'd only teach undergraduates.

DR: Right, what a good idea. Maybe in the Summer he taught workshops.

AN: He taught some writing. Let me think ... He taught two classes: one was like a writing class for undergraduates, and one was (at Columbia, they had a kind of class you had to take): It was kind of like a civilization and literature class. I think he taught that.

DR: Right because there's a poet, Kathleen Fraser, and she said she took a class in the Summer with Kenneth Koch and he had all kinds of funny exercises.

AN: I bet it was a summer version of one of those classes; probably a version of the Undergraduate Writing class; that's probably what it was.

DR: Anyway, I wanted to come back around to your experience of teaching poetry at the Saint Mark's Poetry Project, and I say in passing that my friend David Herz took your class.

AN: Oh you know David?

DR: And you know David? He thought you wouldn't remember him.

AN: Oh yes, I remember David, and I always expect to bump into him, and I do sometimes. We had some interaction here around 20 years ago. I think he came to a reading of mine once. He came to a reading about 10 years ago. (min. 55) I still know some people in New York that know him.

DR: Yeah I'm sure. He was part of the group of people who did Public Access Television.

AN: Yes, he probably was.

9. About Teaching

DR: Anyway, he told me about taking your class: «she just told us to write, and she was very encouraging».

AN: No, that's not true: I gave assignments actually. Ah. I probably was quite encouraging, but I did it in this way: I gave assignments from week to week and I made them bring in the assignments rather than the poems they wrote on their own, so there would be a way of talking, without my having to criticize them too much. Instead of criticizing their style, we could talk about the way they handled the assignments. That is how I did teaching.

DR: Oh yes.

AN: And I would give an assignment often based on traditional forms, or I would get an idea for a subject; and sometimes I used Kenneth's books, because he was writing all those books then about teaching: teaching in nursing homes, teaching small children,

DR: Oh, yes.

AN: He did that kind of teaching instead of workshops: that is what he did: he would go around to institutions and teach particular groups of people who might get something out of writing poems, how to write poems.

DR: And did you like doing it? Did it influence you?

AN: Well, you learn a lot from teaching, at the beginning, you know. You learn things by teaching them. The first one that I taught was a crucial one for that generation actually, and Eileen was in it. Bob Holman was in it. There were various famous people now that were in it and I can't remember who they were.

DR: Ted Greenwald

AN: No he taught his own workshop. I have to sit and see if I can summon the room. I can't get; it I'm not getting it but maybe it will come to me later.

DR: Bernadette Mayer?

AN: No she had her own workshop. She and I and Ann were all born in 1945; and I was the latecomer of the group, and it took a long time for me to be accepted because I wasn't part of the early arrivals; everyone was so territorial, and everyone was so mean to women; and you know we were among the first women and we were mean to each other sometimes.

DR: Oh yes.

AN: You know.

DR: But that reinforces one: when they're mean to you.

AN: It was hard: it was just so hard, but we were also friends. Some people only liked men: some women only liked men. Patti Smith only liked men. She was really hard to connect with.

DR: Anne Waldman says that she's living in the same building as Patti Smith.

AN: No she lives next door. Anne's mother had this town house, I mean her parents, on McDougal Street, and Patti bought the house next door; and she's been living there for oh maybe 20 years.

DR: But she said that they were good buddies now.

AN: They are now.

DR: And were you there when Patti Smith did «Gloria» with an electric guitar in the Saint Mark's Church?

AN: No, I wasn't living in New York then. I actually don't know her very well, but I've met her several times. I was friends with Jim Carroll. And Jim and she had an affair at the point I was just getting to know Jim.

DR: Oh?

AN: I knew someone like Jim a lot better.

DR: Speaking of Anne Waldman somehow that makes me think of the presence of Native Americans in your work. Because she seems to be interested in that somewhat. (min 60).

10.About Growing Up with Native Americans

And you have a poem called «Cherokee».

AN: Yes.

DR: And there's a poem called «This Kind of Paradise» where the Hopis appear in a very bureaucratic Food Stamps Office: suddenly the Hopis appear. And I was wondering what your thoughts on the American Indian are.

AN: Well I grew up in the South-West. I grew up among Indians. There's a tribe. There was a tribe in my home town, the Mojaves. I grew up with the Mojaves.

DR: Right.

AN: I went to school with Mojaves. I had Cherokee Blood, perhaps 1/16th Cherokee.

DR: Ok

AN: My parents were from Arizona. And they participated, when they lived in Prescott, Arizona, (I also lived in Prescott), when they lived in Prescott, they participated in an organization which did Native American Dances, which put them on every year, called «The Smoke Eye». And my father was in it - It was instituted by the businessmen in Prescott. I think it was in the 30s. And what they wanted (there was about 15 or 20 Indian Tribes in Arizona). They wanted people to come and put the dances on. They were trying to help preserve them actually. And the Indians said: «No, we won't do it, but we will send people to teach them to you». And so the tribes would send the people to Prescott, and every year they would teach these businessmen these dances. And my father was a businessman in Prescott, before he was a businessman in Needles, and for three or four years he danced the Hopi snake dance with a live snake in his mouth.

DR: Oh, a live snake!

AN: Yes a live snake. They would go out and, - in the Hopi pueblo, - they would go out and get whatever snakes there were around, and a quarter would be rattlers, but they didn't want to do that in Prescott. So they only used Bull Snakes. Somewhere, I have a photo of my father with a snake in his mouth and every year that he did it he got a little tattoo on his hand of a star; and my mother danced the one year, the year she was pregnant with me, the *Hopi Corn Maidens Dance*, and she taught me the song later, and my father taught me the song. It was the chant for the Apache Dog Dance. So I grew up as friends with native Americans, and imbued with certain things; and also I sort of saw what had happened, without knowing what it was, because there was a kind of sadness among the people in my town. There was also immense curiosity and interest among some people. My mother was always curious and interested.

DR: Good, because a lot of people don't take an interest in this other culture.

AN: We moved. When we moved to Needles, there had been a «cry house» which was a place where the Mojaves would go to cry when somebody died, and there was this pile of boards: and my mother was completely interested in the «cry house», and she would use the phrase; and the first story I wrote ... first there was a story, the story I got into Iowa with (I went to Iowa as a prose writer), first I wrote a story and it was about Needles. And the second story I wrote which I didn't choose to get in that year, but that I showed to someone there, was about a white man who goes to the cry house to cry.

DR: Oh, yes, indeed.

AN: I rather knew what it was, and I had an idea: I knew how to use regional things, and I've always been influenced by all of that in my poems, and all those things come out in my poetry.

DR: Can a poem be like a dance?

AN: Probably, but I wouldn't dance, but Anne might.

DR: Oh you mean as you performed it? No, in writing it, is the writing it like a dance?

AN: I don't know. No it's not a dance; it's a pattern. It's a pattern of sounds: it's in my voice and I think my voice is sometimes better than singing, when I say the poems. I think I know how to do things with my voice, that are very musical, (min.65) and there's that thing with little kids like before they get to be about four, where if you start singing they suddenly look at you and they're hooked.

DR: Oh yes.

AN: Do you know that? It's very magical. I've noticed it with my granddaughters, and I think I can do that with my speaking voice in poems.

DR: Have you seen children at the readings and seen them become all peaceful.

AN: No.

11. The Music of *The Descent of Allette*

Well, actually, when I read *The Descent of Allette*, High School Students do.

DR: Oh?

AN: High School students really like *The Descent of Allette*, because it's like a video game.

DR: Yes, right, on one level, shall we say?

AN: Yes.

DR: And did the quotation marks ..., I like to read them as (breathing sound) the breath.

AN: You don't have to breathe between them. You don't have to breathe; it's more like a pause between metrical feet.

DR: Ok.

AN: And it's influenced by dactylic hexameter.

DR: Yes, I did hear you say that in an interview, that it's from Homer.

AN: it's from Homer. And Virgil:

«*ARMA virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam, fato profugus, Laviniaque venit*»:

that's the opening of the *Aeneid* and the opening of the *Iliad* is:

«*μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ' Ἀχαιοῖς ἄλγ' ἔθηκε ...*».

I can't remember the words; I couldn't learn the Greek. I could only learn how to scan it.

DR: Yes, that's very interesting. And speaking of the *Aeneid*, you speak about Dido in [*Songs And Stories Of The Ghouls*]: she's just there because (I mean it's a feminist moment of the poem): Dido is just there because Aeneas has to go away. He has to leave somebody, and she's this queen of Carthage.

AN: I have a whole book about her, actually: she and Medea keep coming back. In the middle section, which is in prose, there are three people: me, Medea, and Dido, but my gripe is that she founded a city. Aeneas founded a city. The whole point of the *Aeneid* is to take away from her the fact that she founded a city, and make her just be this love suicide, and to rob her of her power.

DR: Yes, and ambition.

AN: Yes, and that is effectively what the *Aeneid*, which is certainly a splendid and beautiful poem, but it's what it does.

DR: Right

AN: It emasculates her.

DR: Yes, right, that's a very strong streak in the culture.

AN: Very ha ha ha.

DR: To say the least.

AN: it's not like Virgil was like that. He was just this poet and he had to contend with Augustus Ceasar.

DR: There's something I wanted to ask if you would agree would be, I heard many of your readings reading your own poems, and I wondered what it would be like to hear you reading someone else's poem. Is there a poem you would agree to read?

AN: Yes. Do you have a poem?

DR: I did bring this book of works by American poets and there's a work by Marianne Moore that you quote in a poem, and I was also thinking of Lorna Dee Cervantez who is geographically close to the American South West.

AN: I couldn't read a poem of hers; I don't think I've ever read her poetry. (min .70)

DR: Here's the Marianne Moore.

AN: This isn't the right poem; no it is; no it isn't; this isn't the one that I quote.

12. Reading of a Poem by Marianne Moore

Let's see if I can read this; I'm going to try : « Marianne Moore

«What are years?

What is our innocence,

what is our guilt? All are

naked, none is safe. And whence

is courage: the unanswered question,

the resolute doubt, —

dumbly calling, deafly listening—that

in misfortune, even death,

encourage others

and in its defeat, stirs

the soul to be strong? He

sees deep and is glad, who

accedes to mortality

and in his imprisonment rises

upon himself as

the sea in a chasm, struggling to be

free and unable to be,

in its surrendering

finds its continuing.

So he who strongly feels,

behaves. The very bird,

grown taller as he sings, steels

his form straight up. Though he is captive,

his mighty singing

says, satisfaction is a lowly

thing, how pure a thing is joy.

This is mortality,

this is eternity.»

She was great.

DR: Yes, thank you very much.

AN: The one I quoted was ... It's in «Songs for the Unborn Second Baby». «Death is for a moment beauty is for all time» I think it is what she says, something like that.

DR: Great

AN: It's about World War II and people being away at the war.

DR: I was going to ask about that there's a poem where *rue des Messageries* appears. What a great name for a street where a poet lives.

AN: I know

DR: Are you interested in that?

AN: Yes, I have been interested in that, and it just crops up more and more: the street of the message boards (he he). I couldn't ever figure out what they were; I still don't know but there must have been some. Do you read Fred Vargas at all? Fred Vargas is this woman who writes mysteries, but writes the «policiers» in French. In one of her books. She writes, and actually she's someone who teaches, - who teaches at the Sorbonne - and she writes as a medieval archeologist but the books are very quirky. They're extremely popular - this is pop culture - and there's one where she creates this kind of modern message person - in some town, and I can't remember where it is, - and you leave him messages on a little piece of paper, and then on a certain day he reads them in a certain place; and you can go hear them to see if there are any messages for you.

DR: Have you ever read the *Crying of Lot 49*?

AN: Oh, a long time ago.

DR: Thomas Pynchon: so there's a whole parallel postal system, in that novel.

AN: I don't remember it very clearly. Everybody was reading Pynchon when I went to Iowa. But I read that.

DR: yes

AN: That was the short one wasn't it?

DR: Yes.

AN: It was short. And then the long one came out very soon after that, and everybody read that. Which one had the alligators in the sewers?

DR: I've actually only read *The Crying of Lot 49*, but I've read it twice because it was so good.

AN: I may have read it twice, but I don't remember it at all now; I stopped reading him after a while because I felt that I knew more about the kind of people he was writing about than he did. Because he was writing about my generation and about people who had been hippies and beatniks and stuff; and, he didn't seem to have been that. It got so I couldn't do it anymore. (min. 75)

DR: Yes, I understand, and maybe he's a bit too silly.

AN: Yes. The last one I read was the *Mason and Dixon* one. Is it called *Mason and Dixon*? And the first part is really great and then he does a postmodern flip-over half way through, and I couldn't read it after that. It was really silly. But the first half is in this beautiful kind of 18th century language.

DR: Oh?

AN: And it's really lovely to read.

DR: That will be my next Pynchon to read then. I read the latest Paul Auster. I don't know if you read Paul Auster. What do you think about him?

AN: I've never been able to read Auster.

DR: It's very popular among the French.

AN: I know: well, it's because the French like people who speak about France and like the French.

DR: Yes.

AN: That's what they like, but they don't know about me - I'm just living here. Paul Auster used to play poker at George Schneeman's house, and he was around the poetry project at a certain time, and he was on the board for a long time, but he became too famous for it; I don't think he really likes poetry, but he likes Joe. So he got Joe's collected writings published by the people who do those big black books, the Vintage Something Anchor Something American Something. They did these big, black selections of poetry. He got Joe published, but he didn't get any of the poets published.

DR: Interesting.

AN: John; John and Kenneth but none of us. I don't think he approves of any of us because - and I know why - because we led scruffy, un-moneyed lives, and he didn't do that, and some of his work is about that fact, I believe.

DR: Yes absolutely.

AN: So he...

DR: He's not authentic, then.

AN: Well he's afraid he's not authentic; I wouldn't know. The only authentic person I know is me. Even Eileen's sold out.

DR: Right, she appears on ... a character based on her appears in a sit com.

AN: She went to the academe, and was the head of a writing program for nine years.

DR: But then she quit.

AN: Yes, after she got her pension.

DR: Ok: that was the point. In an interview she said that it was just one of the last punk things she did was just to say, «to hell with it», and leave.

AN: Eileen never did any punk things; none of us did any punk things; punk was something that you either did in music, or on the street.

DR: All right.

AN: But nobody did it in poetry because you need people to pay attention for it to have any effect at all, and it wasn't as complex as some of the things that came before it: I never found it possible to use it in any way.

DR: Yes, fair enough. I think she just meant it was rebellious thing, you know, «punk».

AN: She just got fed up with it; she wanted to go back to New York. She had held onto her apartment. Now she has an apartment and a house. She has a house in Marfa Texas, and she has the apartment in New York that her landlord wants to take away from her - it's rent subsidized and she still doesn't pay very much for it - and he really wants it; she has to make sure she lives in New York six months out of the year and he's really watching her.

DR: That's interesting. I haven't asked about Bolinas where you lived with Ted Berrigan and speaking about sell outs: because it seems like a place where people are authentic: there they're kind of dropping out.

AN: Not any more; oh no not since about 1980; it became this huge piece of real estate. But when we were there it was an easy enough place to live in, but there were already starting to be wealthy people, and the *Jefferson Airplane* had a house out there when we lived there.

DR: They were successful.

AN: They were quite successful and I used to see Grace Slick walking around. She had a bicycle; I actually saw her take the bicycle to get the tires pumped. (min.80)

DR: She was a bourgeois-*bohème*, a bobo.

AN: Well, no she was not a bobo; she was a rock star.

DR: A step above, somehow.

AN: Yes, she was a step above, but there was this poet that was hanging out with them and writing poems about them, called Lou Ellingham, and he had a crush on me at the time, and he would kind of tell me what they were up to.

DR: it seems like California and people who are artists in California are kind of «to hell with American society» and kind of, I'm going to live on the margin.

AN: *Hein*. I don't know. I mean nothing is authentic except for your life and what happens to you, and my life's been rather hard at times; I absolutely have no patience for people's statements about how they live, and what they did in that way.

DR: Ok.

AN: I'm not saying that very well but.

DR: You are.

AN: I don't have very much money: you can tell by being here. I would not mind having some more and I'd like to do things like win awards because that way I'd get more money, but essentially I live in Paris because I have health care I've been seriously ill twice; I had Hepatitis C and had to do the Hepatitis C cure which was really grueling, in 2003 and 4. And I've recently had cancer and the French health system is so wonderful; I'm treated so well inside of it and I really admire the doctors I see, and I live here because of that and because I have an apartment and I didn't think I was going to make it. I didn't know how my life was going to turn out, because I didn't choose another profession, and it's been very hard and everyone has had to plan, and figure out what to do; and Eileen had a plan and she made it work for her.

DR: I tend to think that living in Paris more than it's a civilized place and the health care is good and the doctors are really concerned ...

AN: I'd be dead if I were in the States.

DR: Right, that's an important level; you don't have to throw bouquets to the French and their beautiful city but ...

AN: You can get treated by doctors without deserving it; it seems like in the United States you have to deserve medical treatment in order to get it.

DR: Ok.

AN: You have to merit it.

DR: Politics could change and that could disappear in this country.

AN: Politics could change and anything could change right now; it's a strange time there are too many people in the world and everything will change: and the climate is in trouble.

DR: I guess you do do readings occasionally in Paris.

AN: I haven't read in Paris in years. No they won't pay me no one will pay me and that's what the French won't do.

DR: Does Double Change? Do they pay?

AN: They pay a little bit; all the other people don't pay you anything at all. You're just supposed to give a reading and poetry is supposed to be free, and you're supposed to have another job all over the world it's that way. And then they want to ask questions about why you write poetry and why poetry is of importance. And everyone thinks they can write poems somehow, and they never ask the same questions of painters, or classical musicians, or other people in the arts, because they have money: their arts are full of money, and you can get money from painting, and money for being a classical composer, or a musician anyway; you get money in opera; you get money in dance, because you perform, but you can't get money in poetry, hence everyone thinks - and it comes out in your language, - everyone thinks they can do it. Everybody thinks they can write a poem (min.85) and everyone thinks you can teach people how to write. Which is ridiculous. I didn't realize I had so many opinions today.

DR: it great, wonderful, on the contrary

AN: I meant to tell you about my poetry

DR: Is there something I forgot to ask about?

AN: I don't know. What do you need to know? You're writing a PhD thesis; I don't know if I've told you anything you can use in your thesis.

DR: You have and I think that the poetry is very linked to the biographical side and what you think about things in the world.

AN: I saw my husband die; I mean we had no money I mean we had 23 dollars that day; I didn't have a phone; I didn't have a bank account. I didn't have a checking account and I watched him die and he died and then he was gone and I didn't have any money.

DR: But somewhere you say, «Why do people want so much money? It's so much more fun not to have any».

AN: It's better not to have, because if you don't have money ...; I think I was saying that you don't have to have things if you know you don't have to have them.

DR: Yes.

AN: I had two kids. I mean my husband was a genius and so was I and he had written all this poetry and everybody was just treating him despicably during the last year of his life, and we didn't know what he had because the virus for Hepatitis C hadn't been isolated; and everyone just assumed it was the drugs because he had taken the drugs so long. We had taken drugs, but we did so much else besides taking drugs. And there's a whole generation that would not have existed if he hadn't lived and talked and been generous to them. And he's still looked down on in American poetry because he was a working class poet, and he didn't teach in college: he would have, but nobody would let him: now you have to have all these degrees and everything; and the academe judges whether you're qualified to teach what you practice in your life, you know.

DR: Somehow, I feel when I go back to the States that the mentality is more materialistic than it is here; it's a little more people running after money than here; it's more in the culture - I mean an individual might be different.

AN: There are people running after money here, but I never see them; this neighborhood is really great, although it's being encroached by the bobos - all the people I meet, I like them very much, but they remind me of the people I knew in New York, whom I also appreciated. I mean the people in my building were very nice. I miss them so much. I would go back to New York if it were easy; my kids would be there, my grandkids, but I just can't get back; and I don't think it's going to happen

DR: But they pay you visits, I think.

AN: Oh, I go there. It's more practical. I give readings. I go all over the States and give readings. I talk to people to find out what's going on, and try to get into the West because I love the West so much. My mother died six years ago so I can't go back to my hometown, but I might do that in the fall. I miss it all so much. Everything I say contradicts everything, but that's what it's like to live: so

DR: To get back to maybe craft questions.

AN: We'd better hurry now .

DR: This will be a last question then

AN: I've been very intense; and it's been a bit tiring.

DR: I kind of feel bad that I made you talk so long

AN: O I like that. Don't apologize: I just don't know If I've given you what you wanted.

DR: You certainly have.

13.On Using All Units of Composition

Let me take the chance of asking a craft question. In the Norton Anthology, in talking about Marianne Moore, they say: Pound writes with the phrase, Williams writes with the line , H.D. writes with the image, Wallace Stevens and Gertrude Stein write with the word, but

Marianne Moore writes with the entire stanza, and I was just wondering (min 90) if there was a unit that you use?

AN: I use all those units and I am aware of how they overlap. That's why I'm good.

DR: Yes.

AN: I'm in control of that; I've written so much in my life that I've become able to control it all; and when it feels like I'm letting go of it, I'm not. It's deliberate, in order to find something out.

But people often say that Marianne Moore writes with the whole sentence. I think that's what she said, because her greatest influence was Henry James, and she takes his sense of the sentence and turns it into those stanzas: it works that way. What do they say about Williams, anything?

DR: Yes, Williams : Williams, the line.

AN: That's not true.

DR: That sounded right to me.

AN: He writes by the word.

DR: O.K.

AN: The word and the line. And also the stanza. Then he does the variable foot which I'm very influenced by. That's a huge influence on my later work. I learned everything from the variable foot and from «Of Asphodel, the Greeny Flower»

DR: Well I think of Williams as a kind of Calder Mobile that could enter into movement. And that's why they say the line.

AN: He's doing the foot; and he's probably also doing the foot when he's doing the short stanzas. But it's like «Of Asphodel, that greeny flower I come my sweet to sing». You know it's a long line that can take short lines and it's that that I did in *Alette*. And that's what I've done ever since in different ways. Though I didn't know I was being influenced by him again when I was doing *Alette*. I figured it out afterwards.

DR: Well, Frank O'Hara was very influenced by Williams, and I think you said you tried to take a lot from O'Hara.

AN: Well yes, he was influenced by Williams, but he caught how great «Breughel and other poems» was . «Breughel and Other Poems» and «A Desert Song»: that book is really great and he caught it, and he caught the new line, and he refers to it in one of his letters to someone.

DR: What do you think of Gertrude Stein, the kind of permutations she does: rolling things around in your mouth almost.

AN: Well, that's what a lot of us got from her; I'm heavily influenced by Gertrude Stein and I've had two Stein periods; and in the second one I figured out this thing (about in the mid-80s) I figured out a thing about repetition: that if you repeated you could pause long enough inside the repetition to figure out what to say next.

DR: Yes.

AN: And I think she was probably doing that a lot. I've never thought of her as a poet: sometimes I think she doesn't know anything about poetry at all. But I really like her writing; I'm quite influenced by her writing. I re-read «Wars I have Seen» a couple of years ago because she was being bashed in the States by people again: it was the Vichy thing and they wanted to make her into a kind of villain, without any regard for how difficult it must have been to have been a lesbian and living with another lesbian in her 60s in a country that wasn't her own country. No, she was a prime candidate for the camps:

she was jewish.

DR: it's amazing.

AN: I would 've - I certainly would 've - used anything to keep from being sent.

DR: It was a victory; she won: she survived.

AN: it's a very sad book but it's beautiful; and there's so much irony in it, and these literary critics - this woman who wrote about her was taking everything on face value. (min.95) It's like nobody has any sense of tone of voice any more.

DR: Yes, she just a very interesting figure, and so are you. You have - I just wrote down a few lines in your poems - you have a few lines that you could carry in your head all day and it would color your day :

«that thinks but not only on words» is one

«all that's left of the old world are beautiful voices»: I mean that could follow someone around - I mean a reader - around all day and change his day.

«I went down there» very simple «I went down there» but it's very rich.

AN: That was below that bed. I went below the bed, the voices: the voices were calling to me from below the bed.

DR: Right, hmm.

AN: I thought that they were voices of dead French people, but they just came from everywhere; the voices came for that poem.

DR: I wonder if the voices of the American Indians can reach this far.

AN: Well I had just been in the States. My mother had broken her hip. She was 88 - had just got back up - and I was so inspired by the fact that she got back up that I wrote that poem; and I also wrote «Blinding the White Horse in Front of Me» kind of in the same spurt of energy.

DR: Another is «Come kneal Syria is»

AN: yes that's from «In the Pines»

DR: let's see «arrive the exactitude of pitch the tune in words alone» I think that's «In the Pines» too.

AN: yes that's towards the end of number thirteen or is it number fourteen. I think it's number fourteen, whatever the last one is.

DR: «I wouldn't be able to take the journey if I couldn't hear the poem»

AN: «I wouldn't be able to take the journey if I couldn't hear the poem» that's all based on folk songs and not those lines, but I was writing «In the Pines» while I was doing the Hepatitis C treatment.

DR: O.K.

AN: And I was quite depressed because the drugs would depress you, but once a week you would have to take a shot. And I would take the shot and what they didn't tell you is you would get high for a half hour before you got sick and I would write during the time that I was high and I would listen to these Bob Dylan tapes. They were the CDs that my son sent me: mixes he would make; and there are a lot of miss-hearings of Bob Dylan songs, and just a lot of folk songs that I already knew.

DR: Well that's interesting to me: I'm kind of Bob Dylan obsessed personally.

AN: Oh because one of the lines in that particular poem is actually straight from Dylan: I finally just say the line: «I know no one can sing the blues like blind Willie McTell». It's in there. I'd been quoting from the song sort of all the way through in the whole poem and I finally just say it, I just say the whole Dylan line.

DR: Right ...«We are secretly holding the ghost dance», «take care of the pines where we sleep», «I have the Antlers she».

AN: Ah, that's from «Songs and Stories of the Ghouls», from «the lady with antlers» that was very strange: I fell asleep and dreamed of being a woman with antlers and when I woke up I opened the *Monde* and there was a picture of a model with antlers on her head and she was in a fashion show that day - on whatever you call the walkway (min. 100)- she was wearing antlers: it was a premonitory dream.

DR: Yes, that brings me back to what I was saying very earlier about André Breton's *Nadja* who sees things before they happen next and she's just carted off because of that the status of poetry in society and it's like the status of mediums.

AN: To quote Jack Kerouac, «Avoid the authorities».

DR: Right.

AN: You have to stay away. If you have the talent you have to avoid the authorities.

DR: Also I'm coming back often to that poem, «In this Paradise», about the food stamp office.

AN: I was there. That was written in the food stamp office in 1985.

DR: And it's a beautiful indictment of bureaucracies and their inhuman treatment.

AN: It was just really weird to get food stamps. I thought I would get more money and I didn't get very much, and my mother really despised the idea of food stamps; she didn't want me to have food stamps, but I did it anyway, for, I don't know, 18 months. And the first time I went there I was completely humiliated by the people who work there. Everyone who went there was either black or Hispanic.

DR: Oh.

AN: And there was this black woman at this desk and I went in. And she said «What are you doing here?» and I sat down and said «I'm a widow; I've got two children; I know it's been a year and a half since my husband died; I'm trying to stay at home as much as I can and I have a part-time job» (I was working for Allen Ginsberg at the time). «I have a part-time job and I would like some help». And she totally melted, just totally melted. She just went «oh».

DR: Yes.

AN: I was a widow.

DR: In those days food stamps were really stamps, now they're a card: that's more discreet.

AN: It was a card; I got the card. You had to get your picture taken for the card but you only got like a hundred. There were three of us. And two kids they were like 10 and 12 / 12 and 14.

DR: Right

AN: You got like the equivalent of 112 dollars a month for three people and you had to do all this work to get the card for the people to make the card. I understood who all the people in the room were. They were like me, except that they were hispanic and black. You know. It was widows and people scrounging for money and so forth, and we were all kind of the same; but I had this education, so I could have been doing something else - but I didn't want to do it. I wanted to do this other thing which was really valuable for people. I was writing their culture for the future.

DR: Was working with Allen Interesting?

AN: Oh, Allen was just great. He was great. I just gave a talk on his poetry last month, in New York. I met him in 1969. And I always knew him after that. He once asked me to marry him. I said «no». Ha Ha. I let him realize that he didn't want to, but he had a crush on me when I was working for him. And after that we stayed friends. I used to substitute teach for him. Sometimes, at Brooklyn College. And he came around when something bad happened to us. He was a really fine person.

DR: Anne Waldman says that her mother knew him.

AN: Francis. Well Francis knew everybody. And Francis was in a play of William Bourroughs's. Someone adapted *Naked Lunch* into a play. And Francis played one of the characters. She was always on the bohemian scene. She was a Lady Bohemian and she was always showing up. When you least expected her. She was great. Do you know Anne?

DR: No no I studied her a little bit maybe I will study her some more because she's a very interesting poet too. (min. 105).

AN: Yes, she's a good poet.

DR: And an important figure with the poetry project.

AN: We're very old friends. And I wrote an essay about her work. You may or may not have seen.

DR: No I haven't.

AN: I wrote a book of essays and it might be valuable to you: it's called *Coming After*, and I have essays in it about her and Joanne Kyger, Ted, Lorenzo, Frank O'Hara, and some of the other people you're writing about.

DR: That will be indispensable, yes.

AN: It was published by University of Michigan Press in Ann Arbor.

DR: I'll have to ask my sister when she comes over to bring books, because I don't want to use Amazon, which doesn't pay taxes in France. It's so easy to order books over Amazon that it's hard to resist. So Joanne Kyger was in Bolinas when you were living there. And she's a very interesting poet.

AN: She's dead.

DR: Oh! She's dead ?

AN: She died a year ago.

DR: Oh my god. What do you think about the deaths of Joanne Kyger and John Ashbery about a year ago.

AN: I'm horrified by them. I didn't expect Joanne to die at all. Somehow I had no idea. She didn't know she was dying. She had had lung cancer and she thought it was arthritis. And all this pain: just started taking pain killers. And one day she couldn't stand it anymore and she called an ambulance that took her to the hospital and they said: «you have two weeks to live». And it's a great shock when she died and I hadn't seen her for a long time. She was very important to me and it was very sad when she died. And when John died he was older, was older, I guess I had more preparation for him dying. I kind of knew he was ill. It was terrible. You get to a certain age and you just say goodbye to people all the time.

DR: Did Kenneth Koch die in the early 2000s?

AN: Yes. He died around the same time as Philip Whalen did, who was also a great friend of mine. I've forgotten the year. I used to keep track of the year of everybody's death.

DR: There's another doctoral student who's working on Allen Ginsberg. She'll have to look up your talk on him.

AN: It hasn't been published. It's been recorded, though I don't know if you can hear it or not. I wrote it during the cold snap. In February was it? March? When it was so cold. Too cold to go out for three days. I just sat in here and wrote it. I wrote it about Allen and the international aspect of his work. I picked ten poems at random to see how international they were. Based on my pre-theory that they were very international. And then I found all the international places in them and talked about them. And talked about the way they were international. How that was a good kind of poetry for now, when we're all crossing borders all the time: that's all that's going on because there are so many people.

DR: And he was very inspired by the Hindu tradition, Allen Ginsberg was, and that's brave: that opens the culture up.

AN: Well he spent two years in India. He actually went to India and it changed everything about him. (min. 110).

DR: Anne Waldman says that one thing she learned at that point was that the Hindus say «carry your enemy on your shoulder». That's an interesting idea. I was wondering that your poems that address very despicable people. Is that a case of carrying the enemy on the shoulder?

AN: No, I've never. That sounds like something Anne would say. No when I address enemies, I am not carrying them on my shoulder; I'm being really annoyed by them and then I wonder about it later, but actually it always seems like it is justified: I think with the people that I mentioned in *Alma or the Dead Women* who deserve to be there and deserve to have their names engraved in that particular way. There are passing moments, but if you're going to go to war against a couple of countries, I think you deserve to be accused of going to war against a couple of countries.

DR: Absolutely and it's not the press that's going to do it.

AN: I'm almost done with this book right now, and this is pop culture too. It's like a medieval detective novel. There's this horrible war going on. It's taking place. I don't know what century this is. It's about the hundred year's war.

DR: O.K.

AN: And they just people are just hacking each other to pieces. It's all this French vocabulary for armor. And crossbows and stuff like that and I never know what they're talking about. The guy that wrote it is completely enamored of all of these weapons. And there are these long passages in the beginning: a bit with these getting people out of armor and into armor and kind of how it all works. I think it might be a French preoccupation. It is a medieval war, and it's also a big horror story about the war, and the author does know that. And there are people and places - I'm in the middle of a battle right now - where other people are just hacking each other to pieces. And it's also my brother's experience: it's what he told me. It's just hideous: it's just people; but the human history is just of doing that; and only civilizations based on people living in small tribes like the Australian Aboriginals may seem to have not had anything like it; and if you've got anything smaller, there's probably less war. There's war but less war. The Indian tribe that lived in Needles had, as its traditional enemy, a tribe that lived in this town, Parker, and that's around 60 miles away; so and they went to war with each other, and the Mojaves actually had an equivalent of post-traumatic stress disorder, but it's not on the same scale as the hundred years war, and now.

DR: Yes, I think the Iroquois were relatively peaceable.

AN: I'm not no no. There were different eras. They were called one of the six civilized tribes, I think, but were at war with each other. There was so much torture among the American Indians. All the torture stuff is true. They did that. The Comanche were superb torturers.

DR: Well, there's a French Philosopher, Michel Serres, who thinks the future will be much more peaceful, because the young generation, 20 year-olds are much more peaceful.

AN: That's ridiculous.

DR: Well it's interesting because there are so few people that are saying that.

AN: No, the future's going to be chaos. The first thing that's going to happen is all of the computers are going to go down. They're going to stop working. There isn't going to be enough electricity to make them work. This is what I posit in one of my new books. I have a

book coming out next year that has a poem in which it is posited as a possibility, and this one will be translated into French.

DR: In the latest *Blade Runner* that takes place in the future: but they're looking back to the year 2020, the year when everything broke. They say we have no records from before because all the computers went down in 2020. So it's the same idea, that.

AN: I didn't know they had that idea. I thought it was my idea. I've never seen anyone mention it before but it seems so obvious. The computers are always going down and everybody acts as if everything is just going to go along with the same computers and the same electricity and the same everything.

DR: So those who are preserving the old fashioned ways of doing things are right I suppose. Though vinyl records are coming back.

AN: I have a vinyl record.

DR: Yes

AN: It's right there: If you want to see it: I can't get up.

DR: Can I see your vinyl record? That's great.

AN: Yes it's like one of those jazz albums. Like somebody live in some city. Miles Davis live and at Birdland or something.

DR: And it does turn like this; it does a dance. That's a wonderful thing.

AN: This guy is doing vinyl records of poets and he's done one of me and one of Eileen.

DR: That's the spirit. So there's not only pessimism.

AN: Rae Armatrout.

DR: Has she got an album too? Sounds like something she'd do. Well I think we've taken up about twice the amount of time we should have.

AN: Oh no, I expected it to take this much time. I'm not sure you asked all the questions you had. I knew I would get tired: I get very intense, and start to go like this. I don't mean to.

DR: I mean you've given me a lot and you've given me a lot about your biography and you've given me a lot about you're your method of a working, and your use of other poets, and your idea of the place of poetry and the place it should have. I was very interested in hearing about your plastic art and you showed me the real copy of this image I was fascinated with.

So yes you've given me a lot. Thank you very much

AN: Well you're welcome.

DR: And I hope this isn't the last time I see you.

AN: Obviously, it can't be. I haven't been going to many events. Do you go to events?

DR: I go to very few events. I don't have very much of a life if any.

Laurent Zylberman (Camera): Sometimes, you organize the event.

DR: Yes, that's true: sometimes I make my own events. (min. 114).

Bibliographie

Sources primaires : œuvres littéraires

- Akhmatova**, Anna, *Poème sans héros et autres oeuvres*, (Paris: La Découverte, 1991).
- Allen, Donald, *The New American Poetry 1945-1960* (New York; Grove Press, 1960).
- Alexander, Will, *Compression & Purity* (San Francisco: City Lights Books, 2011).
- Ashbery, John, *Some Trees*, (New Haven: Yale University Press, 1956).
- Ashbery, John, *The Tennis Court Oath* (Middletown, Ct.: Wesleyan University Press, 1962).
- Ashbery, John, *Three Poems* (New York: Viking Press, 1972).
- Ashbery, John, *Self-Portrait in a Convex Mirror*. (New York: Viking Books, 1975).
- Ashbery, John, *Houseboat Days* (New York: The Viking Press, 1977).
- Ashbery, John, *Shadow Train* (New York: Penguin Books, 1980).
- Ashbery, John, *A Wave* (New York: Penguin, 1984).
- Ashbery, John, *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1985).
- Ashbery, John, *April Galleons*, (New York: Penguin, 1987).
- Ashbery, John, *Reported Sightings Art Chronicles 1957-1987* (New York: Alfred A. Knopf, 1989).
- Ashbery, John, *Flow Cart* (New York, Alfred A. Knopf, 1991).
- Ashbery, John, *Hotel Lautréamont* (New York Alfred Knopf, 1992).
- Ashbery, John, *And The Stars Are Shining* (Manchester: Carcanet Press, 1994).
- Ashbery, John, *Can You Hear, Bird* (Farrar, Straus and Giroux, 1995).
- Ashbery, John, *Your Name Here* (Farrar, Straus and Giroux, 2000).
- Ashbery, John, *Chinese Whispers* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002).
- Ashbery, John, *Selected Prose*, éd. Eugene Richie, (Ann Arbor: U. of Michigan P., 2004).
- Ashbery, John, *A Worldly Country* (New York: Harper Collins, 2007).
- Ashbery, John, *Planisphere* (HarperCollins, 2009).
- Ashbery, John, *Quick Question* (New York: Ecco, 2012).
- Ashbery, John, *Breezeway* (Ecco, 2015).
- Alexi, Sherman, guest editor, *The Best American Poetry 2015* (New York: Scribner Poetry, 2015).
- Auden, W.H., *Another Time* (London: Random House, 1940).

Auden, W.H., *Poems, Selected by John Fuller*, (London: Faber & Faber, 2000).

Auster, Paul, *The Red Notebook* (Boston: Faber and Faber, 1995).

Auster, Paul, *Timbuktu* (New York: Henry Holt & Co., 1999).

Auster, Paul, *4321* (New York: Picador, 2017).

Baldwin, James, *Going to Meet the Man* (London: Corgi Books, 1967). L'édition américaine (Michael Joseph) est de 1965. Les publications s'échelonnent entre 1948 et 1965. "Sonny's Blues" fut publiée dans le numéro de l'été 1957 de *Partisan Review*.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal* (Paris : Hachette, 2002).

Baym, Nina. General Editor, *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1998).

Berkson, Bill, *Blue Is the Hero: Poems 1960–1970*, (New York: L Publications, 1976).

Berkson, Bill, *Lush Life*, (New York: Z Press, 1984).

Berkson, Bill, *Portrait and Dream: New & Selected Poems*, (Minneapolis, MN: Coffee House Press, 2009).

Berkson, Bill, *Fugue State* (Michigan: Zoland Books, 2001).

Berkson, Bill, *The Sweet Singer of Modernism & Other Art Writings 1985-2003* (Berkley: Qua Books, 2004).

Berkson, Bill, *Invisible Oligarchs* (Brooklyn: Ugly Duckling P., 2016).

Bernstein, Charles, *All the Whiskey In Heaven*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010).

Berrigan, Anselm, *Pictures for Private Devotion* - album (New York: Narrow House Recordings, 2003).

Berrigan, Ted, *The Collected Poems of Ted Berrigan* (Berkley: University of California Press, 2007).

Berryman, John, *The Dream Songs* (Farrar Straus and Giroux, 1991).

Bishop, Elizabeth, *Geography III* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976).

Bloom, Harold. Ed. *The Best of the Best American Poetry 1988-1997* (New York: Scribner Poetry, 1998).

Brainard, Joe, *I Remember* (New York: Grainery Books, 2001).

Brainard, Joe, *The Collective Writings of Joe Brainard* (New York: The Library of America, 2010).

Breton, André, *Nadja*, in *Œuvres complètes, tome 1*, (Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1988).

Burroughs, William S., *Naked Lunch* (1959), James Grauerholz and Barry Miles (eds.), (New York: Grove Press, 1992).

Césaire, Aimé, *Cadastre suivi de Moi, Laminair* (Paris: Editions du Seuil, 1961).

Césaire, Aimé, *Notebook of a Return to the Native Land*, éd. Clayton Eshleman et Annette Smith, (Middletown, Conn.: Wesleyan U.P., 2001).

Chagall, Marc, *Ma Vie* (Paris: Stock, 1972).

Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art: a Sourcebook of Artists and Critics* (Berkeley, California: University of California Press, 1968).

Chistie, Agatha, *Murder in Mesopotamia* (London: Penguin books, 1955).

Clouzot, Henri-Georges, *Le Mystère Picasso*, documentaire (France: Filmsonor, 1955).

Clover, Joshua, *Red Epic* (Oakland, CA: Commune Editions, 2015).

Clark, Hiro, éd., *Picasso In His Words* (San Francisco: Collins, 1993).

Coolidge, Clark, *Odes of Roba* (Great Barrington, MA: The Figures, 1991).

Cummings, E.E., *Complete Poems 1904-1962* (New York: Liveright, 1991).

Danchev, Alex, selected by. *100 Artists' Manifestos from the Futurists to the Stuckists* (London: Penguin Classics, 2011).

Donne, John, *Poems of John Donne. vol I.*, E. K. Chambers, éd., (London: Lawrence & Bullen, 1896).

Dos Passos, John, *Manhattan Transfer* (London: Penguin Books, 1986).

Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Oeuvres Complètes* (Paris: Flammarion, 1969).

Duchamp, Marcel, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, (Paris : Editions d'art, 1995).

Emerson, Ralph Waldo, *Selected Essays* (New York : Penguin Books, 1982).

Faulkner, William, *Mayday* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976).

Farrel, Kate, selected and introduced by, *Art and Love. An Illustrated Anthology of Love Poetry* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990).

Feshbach, Oriole Farb, Claire Heimarck, et Lucy D. Rosenfeld, *Parallels Artists – Poets* (New York: Midmarch Press, 1993).

Franklin, Benjamin, *Poor Richard's Almanack* (Mount Vernon, N.Y.: Peter Pauper Press, 1980).

Gardner, Drew, Nada Gordon, K. Silem Mohammad, Gary Sullivan, et Sharon Mesmer, éd. *Flarf: an Anthology of Flarf* (Washington D.C.: Edge Books, 2017).

Gautier, Théophile, *Emaux et Camées* (Paris: Poésie Gallimard, 1981).

Ginsberg, Allen, *Collected Poems 1947-1980* (New York : Penguin, 1987).

Gopnik, Adam, éd. *Americans in Paris: A Literary Anthology* (New York: The Library of America, 2004).

Gorey, Edward, *The Unstrung Harp or Mr. Earbrass Writes a Novel* (New York: Brown & Co., 1953).

Guest, Barbara, *Moscow Mansions* (New York: Viking, 1971).

Guest, Barbara, *Fair Realism* (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1989).

Guest, Barbara, *Selected Poems* (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1995).

Guest, Barbara, avec Laurie Reid, *Symbiosis* (Berkeley: Kelsey St. Press, 2000).

Guest, Barbara, *Forces of Imagination Writing on Writing* (Berkeley: Kelsey St. Press, 2003).

Guest, Barbara, *The Red Gaze* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2005).

Guest, Barbara, *The Collected Poems of Barbara Guest* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008).

Hass, Robert, Guest Editor, *The Best American Poetry 2001* (New York: Scribner Poetry, 2001).

Hemingway, Ernest, *88 Poems*, éd. Nicholas Gerogiannis (NY: Harcourt; London: Brucoli, 1979).

Hollander, John, *The Night Mirror* (New York: Atheneum, 1971).

Howe, Susan, *My Emily Dickinson* (Cambridge: New Directions Publishing Corporation, 1985).

Jabès, Edmond, *Un Regard* (Paris: Fata Morgana, 1992).

James, Henry, *The Ambassadors* (London: Penguin Books, 1986).

Jarrell, Randall , *The Complete Poems* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969).

Kerouac, Jack, *On the Road* (New York: Viking, 1957).

Koch, Kenneth, *Sun Out, Selected Poems 1952-1954* (New York: Knopf, 2002).

Koch, Kenneth, *Thank you and Other Poems* (New York: Grove, 1962).

Koch, Kenneth, *The Pleasures of Peace and Other Poems* (New York: Grove, 1969).

Koch, Kenneth, *The Art of Love* (New York: Random House, 1975).

Koch, Kenneth, *One Thousand Avant-Garde Plays* (New York: Knopf, 1988).

Koch, Kenneth, *Hotel Lambosa* (New York: Coffee House, 1993).

Koch, Kenneth, *One Train* (New York: Knopf, 1994).

Koch, Kenneth, «My Olivetti Speaks» dans *The Paris Review* (New York: The Paris Review, No. 144, Fall 1997) pp. 171-4.

Koch, Kenneth, *Straits* (New York: Knopf, 1998).

Koch, Kenneth, *New Addresses* (New York : Knopf, 2000).

Koch, Kenneth, *Selected Poems* éd Ron Padgett (New York: American Poets Project Library of America, 2004).

Koch, Kenneth, *The Collected Poems of Kenneth Koch* (New York: Knopf, 2005).

Levi, Primo, Trans. Raymond Rosenthal, *The Periodic Table* (London: Everyman's Library, 1991).

Macleish, Archibald, *New and Collected Poems, 1917-1976*, (Boston: Houghton Mifflin, 1976).

Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, avec une introduction de Jean-Paul Sartre (Paris: Poésies/Gallimard, 1970).

Marvell, Andrew, *Complete Poems* (London: Penguin Books, 1996).

Mayer, Bernadette, *A Bernadette Mayer Reader* (New Directions Publishing Corporation, 1992).

Miller, Henry, *The Henry Miller Reader*, éd. Lawrence Durrell (New York: New Directions, 1959).

Myers, John Bernard, ed. *The Poets of the New York School* (Philadelphia: Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, and New York: Gotham Book Mart and Gallery, 1969).

Myles, Eileen, *Not Me* (New York: Semiotext(e), 1991).

Myles, Eileen, *School of Fish* (Boston: Black Sparrow Press, 1997).

Myles, Eileen, *Skies* (Boston: Black Sparrow Press, 2001).

Myles, Eileen, *Evolution* (New York: Grove Press, 2018).

Notley, Alice, *Phoebe Light* (New York: Big Sky Books, 1973).

Notley, Alice, *A Diamond Necklace* (New York: Frontward Books, 1977).

Notley, Alice, *How Spring Comes* (New York: Toothpaste Press, 1981).

Notley, Alice, *The Descent of Alette* (London: Penguin Books, 1996).

Notley, Alice, *Mysteries of Small Houses* (London: Penguin, 1998).

Notley, Alice, *Disobedience* (London: Penguin, 2001).

Notley, Alice, *Grave of Light: New and Selected Poems 1970 - 2005* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006).

Notley, Alice, *Reason and Other Women* (New York: Chax Press, 2010).

Notley, Alice, *Songs and Stories of the Ghouls* (Wesleyan University Press, 2011).

Notley, Alice, *Certain Magical Acts* (Penguin, 2016).

O'Hara, Frank, *A City Winter and Other Poems* (New York: Tibor de Nagy Gallery, 1951).

O'Hara, Frank, *Oranges, 12 Pastorals* (New York: Tibor de Nagy Gallery, 1953).

O'Hara, Frank, *Meditations in an Emergency* (New York : Grove, 1957).

O'Hara, Frank, *Second Avenue* (New York : Totem Press/Corinth Books, 1960).

O'Hara, Frank, *Odes*, avec esquisses de Michael Goldberg, (New York : Tiber Press, 1960).

O'Hara, Frank, *Lunch Poems* (San Francisco : City Lights, 1964).

O'Hara, Frank, *Love Poems (Tentative Title)* (New York : Tibor de Nagy Gallery, 1965).

O'Hara, Frank, *Robert Motherwell with selections from the artist's writings* (New York: The Museum of Modern Art, 1965).

O'Hara, Frank, *Collected Poems*, éd. Maureen Granville-Smith, (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1971).

O'Hara, Frank, *The End of the Far West* (Wivenhoe : Ted Berrigan, 1974).

O'Hara, Frank, *Art Chronicles 1954-1966* (New York: Braziller, 1975).

O'Hara, Frank, *Early Writing*, éd. Donald Allen (Bollinas: Grey Fox Press, 1977).

O'Hara, Frank, *Poems Retrieved*, éd. Donald Allen. 1977; 1996: éd. Révisé, avec une introduction de Bill Berkson (San Francisco: City Lights, Grey Fox, 2013).

O'Hara, Frank, *Selected Poems*, éd. Donald Allen, (London: Penguin Books, 1994).

Oppen, Georges, *New Collected Poems* (New York: New Directions Publishing Corporation, 1975, 2002).

Padgett, Ron, *Bean Spasms*, avec Ted Berrigan, (New York: Kulcher Press, 1967).

Padgett, Ron, *Collected Poems* (Minneapolis, MN: Coffee House Press, 2013).

Padgett, Ron and David Shapiro, éd. *An Anthology of New York Poets* (New York: Random House, 1970).

Para, Jean-Baptiste, éd., *Anthologie de la poésie française du XXe siècle* (Paris: Gallimard, 2000).

Percy, Thomas, *Percy's reliques of ancient English poetry* (London: Dent, 1910).

Perelman, Bob, *To The Reader* (Berkeley, Tuumba Press, 1984).

Perelman, Bob, *The Marginalization of Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1996).

Perl, Jed, éd., *Art in America 1945 1970 (writings from the age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism)* (New York: the Library of America, 2014).

Ponge, Francis, *Oeuvres Complètes I* (Paris: Gallimard, 1999).

Ponge, Francis, *L'Atelier Contemporain* (Paris: la Collection Blanche Gallimard, 1977).

Ponge, Francis, *Treize Lettres à Castor Seibel* (Paris: L'Echoppe, 1995).

Pound, Ezra, *The Cantos*, (Londres : Faber, 1990).

Ramazani, Jahan, Richard Ellmann, and Robert O'Clair, éd. *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry*. Vol. 1 *Modern Poetry* (New York: W.W. Norton & Company, 2003).

Reverdy, Pierre, *Pierre Reverdy Translated from the French by John Ashbery, Dan Bellm, Mary Ann Caws, Lydia Davis, Marilyn Hacker, Richard Howard, Geoffrey O'Brian, Frank O'Hara, Ron Padgett, Mark Polizzotti, Kenneth Rexroth, Richard Sieburth, Patricia Terry, et Rosanna Warren*, éd. Mary Ann Caws (Paris: Mercure de France, 1999).

Reverdy, Pierre, *Picasso* (Paris: Mercure de France, 1999).

Reznikoff, Charles, *Poems 1918-1975: The Complete Poems of Charles Reznikoff* (Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1977).

Rich, Adrienne, *A Wild Patience Has Taken Me This Far, Poems 1978-1981*, (New York: W.W. Norton & Company, 1981).

Rimbaud, Arthur. *Poésies Complètes* (Paris: Poche, 1998).

Rimbaud, Arthur. *A Season in Hell and the Drunken Boat*, trans. Louise Varèse, (New York: New Directions, 1961).

Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1963).

Schuyler, James, *The Morning of the Poem* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980).

Schuyler, James, *Selected Poems* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1988).

Schuyler, James, *Collected Poems* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993).

Schmidt, Elizabeth, sél. et éd, *Poems of New York* (New York: Everyman's Press, 2002).

Stevens, Wallace, *The Collected Poems of Wallace Stevens* (Alfred A. Knopf, 1990).

Stieglitz, Alfred, *Camera Work, The Complete Illustration 1903-191*, (Cologne: Taschen Verlag, 1997).

Stiles, Kristine, and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists Writing* (Berkeley, California: University of California Press, 1996).

Theroux, Alexander, *The strange case of Edward Gorey*, (Seattle: Fantagraphics Books, 2000).

Towle, Tony, *Works on Paper* (New York: The Swollen Magpie Press, 1980).

Waldman, Anne, *Helping the Dreamer: Selected Poems 1966-1988* (Minneapolis, MN: Coffee House Press, 1989).

Watten, Barrett, *Total Syntax* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985).

Welish, Marjorie, *else, in substance* (Providence, RI: Paradigm Press, 1999).

Whalen, Philip, *The Collected Poems of Philip Whalen*, éd. Michael Rothenberg (Wesleyan: Wesleyan University Press, 2007).

Whitman, Walt, *Leaves of Grass* (Philadelphia: David McKay, 1900).

Williams, William Carlos, *Pictures from Breughel and Other Poems* (New York: New Directions Publishing, 1962).

Williams, William Carlos, *The Collected Poems of William Carlos Williams Volume I, 1909-1939* (New York: New Directions Publishing Corporation, 1988).

Williams, William Carlos, *Paterson* (New York: New Directions Publishing Corporation, 1992).

Williams, William Carlos, *Spring and All* (New York: New Directions Publishing, 2011).

Williams, William Carlos, *Death The Barber* (London: Penguin Books, 2018).

Wordsworth, William, *Lyrical Ballads* (London: Penguin Books, 2006).

Yeats, W.B., *The Poems of W. B. Yeats: A New Edition*, éd. Richard J. Finneran. (London: Macmillan Publishing Company, 1933).

Young, Kevin, éd., *Jazz Poems* (New York: Alfred A. Knopf, 2006).

Zukofsky, Louis, éd. Charles Bernstein, *Selected Poems* (Washington D.C.: The Library Of America, 2006).

Sources secondaires : ouvrages critiques

Adorno, Theodor W., "Looking Back on Surrealism." *Notes to Literature*, vol. I. Trans. Shierry Weber Nicholsen. (New York: Columbia University Press, 1991).

Aegerter, Emmanuel et Pierre Labracherie, *Au Temps de Guillaume Apollinaire* (Paris: René Julliard, 1945).

Alpers, Svetlana, *Rembrandt's Enterprise The Studio and the Market* (Chicago: The University of Chicago, 1988).

Altieri, Charles, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry* (New York: Cambridge University Press, 1989).

Amin, Ash, et Nigel Thrift, *Cities. Reimagining the Urban* (Cambridge: Polity Press, 2002).

Arasse, Daniel, *Histoires de Peintures* (Paris: Editions Denoël, 2004).

Ayden, Erje, *The Crazy Green of Second Avenue, preface de Frank O'Hara* (New York: Citadel Underground, 1992).

Baal-Teshuva, Jacob, *Marc Rothko « Des tableaux comme des drames »* (Paris: Taschen et Le Monde, 2005).

Badiou, Alain, *Deleuze : The clamor of being*, trans. Louise Burchill, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

Banes, Sally, *Greenwich Village 1963 : Avant-garde Performances and the Effervescent Body*, (Durham : Duke University Press, 1993).

Barthes, Roland, *Mythologies* (Paris: Editions du Seuil, 1957).

Bataille, Georges, *L'Expérience Intérieure* (Paris : Tel Gallimard, 1954).

Bataille, Georges, *Manet*, intr. Françoise Cachin (Paris : Skira Flammarion, 1983).

Batchelor, David, *Movements in Modern Art, Minimalism* (London: Tate Gallery Press, 1997).

Bellow, Saul, *It All Adds Up From The Dim Past to the Uncertain Future* (New York: Viking, 1994).

Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland et Kevin McLaughlin, préparé sur la base du volume allemande, éd. Rolf Tiedemann (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999).

Benjamin, Walter, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, trans. Edmund Jephcott et autres, *Selected Writings* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006).

Benjamin, Walter, trans. J.A. Uderwood, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (London: Penguin Books, 2008).

Berger, John, *Réussite et échec de Picasso* (Paris: Denoël-Les Lettres nouvelles, 1968).

Berkson, Bill and Joe LeSueur, éd., *Homage to Frank O'Hara* (Bollinas: Big Sky, 1988 [Berkeley: Creative Arts, 1980]).

Bertrand Dorléac, Laurence, et al., *Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet* (Paris : Coédition Musée d'Orsay / RMN GP, 2018).

Bjelajac, David, *American Art : A Cultural History*, (Londres : Laurence King, 2000).

Bloom, Harold, éd., *Modern Critical Views : John Ashbery*, (New York : Chelsea House, 1985).

Bogart, Michele H., *Advertising, Artists and the Borders of Art*, (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

Bourriaud, Nicolas (ed.), *Global Navigation System*, (Paris: Cercle d'art/Palais de Tokyo, 2003).

Brady, Andrea, *Frank O'Hara Now : New Essays on the New York Poet*, éd. Robert Hampson and Will Montgomery, (Liverpool: Liverpool U.P., 2010).

Bradley, Fiona, *Movements in Modern Art, Surrealism* (London: Tate Gallery Press, 1997).

Brayshaw, Teresa, et Noel Witts éd., *The Twentieth-Century Performance Reader* (3rd e.) (London et New York: Routledge, 2014).

Broqua, Vincent, *A Partir de rien. Esthétique, poétique, politique de l'infime* (Paris : Michel Houdiard, 2013).

Brossard, Olivier, éd. *Lovers of My Orchards Writers and Artists on Frank O'Hara* (Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2017).

Bulteau, Michel, *Breast Pocket Notes sur Roy Lichtenstein* (Paris : L'Echoppe, 2000).

Butor, Michel, *L'Utilité poétique - - Cinq leçons de poétique rédigées pour être lues à la Villa Gillet, les 14 janvier, 18 février, 25 mars, 15 avril et 27 mai 1994* (Belval : Circé, 1995).

Cazé, Antoine, *John Ashbery* (Paris : Belin, 2000).

Chassey, Eric de, *La Peinture efficace : une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis, 1910-1960*, (Paris : Gallimard, 2001).

Cochoy, Nathalie, *Passante à New York* (Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2009).

Cohen-Solal, Annie, *Painting American The Rise of American Artists, Paris 1867- New York 1948* (New York: Alfred A. Knopf, 2001).

Cohn, Ruby, *From Desire To Godot Pocket Theater Of Postwar Paris* (Berkeley: University of California Press, 1987).

Cottington, David, *Movements in Modern Art, Cubism* (London: Tate Gallery Press, 1997).

Cowling, Elisabeth, et al., *Picasso Challenging the Past* (London : National Gallery Company Limited, 2009).

Cran, Rona, *Collage in Twentieth Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan* (Farnham: Ashgate, 2014).

Dagen, Philippe, *Le Silence des peintres* (Paris: Fayard, 1996).

D'Alleva, Anne, *Look! The Fundamentals of Art History* (Boston: Prentice Hall, 2010).

Deleuze, Giles, *Francis Bacon : logique de la sensation* (Paris, Editions du Seuil collection « L'ordre philosophique», 1981).

Deleuze, Giles, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia (1980)*, trans. Brian Massumi (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987).

De Duve, Thierry, *Clement Greenberg Between the Lines*, Trans. Brian Holmes (Chicago : University of Chicago Press, 2001).

Derrida, Jacques, *Positions* (Paris : Editions de Minuit, 1972).

Derrida, Jacques, *Ulysse gramophone Deux mots pour Joyce* (Paris: Editions Galilée, 1987).

Derrida, Jacques, *La Vérité en Peinture* (Paris : Flammarion, 1978).

Diggory, Terence, *Grace Hartigan and the Poets: Paintings and Prints* (Saratoga Springs, NY: Skidmore College, 1993).

Diggory, Terence, *Encyclopedia of the New York School Poets, Second Edition* (New York: Facts On File, 2013).

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

Doss, Erika, *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism* (Chicago: University of Chicago Press).

Elledge, Jim, éd., *Frank O'Hara: To Be True to a City* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990).

Emmerling, Leonhard, *Jean-Michel Basquiat*, (Paris: Taschen et Le Monde, 2005).

Entoven, Jean-Paul et Raphael, *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust* (Paris : Plon Grasset, 2013).

Epstein, Andrew, *Beautiful Enemies : Friendship and Postwar American Poetry*, (New York: Oxford U.P., 2006).

Fautrier, Jean, *Sur la Virtuosité Lettre   Jean Paulhan* (Paris : L'Echoppe, 2011).

Ferry, Luc, *Homo Aestheticus L'invention du Goût   l'Age Démocratique* (Paris: Grasset & Fasquelle, 1990).

Foucault, Michel, *Dits et Ecrits IV (1980-1988)*, (Paris : Gallimard, 1994).

Foucault, Michel, *La Peinture de Manet, suivi de « Michel Foucault, un Regard »*, sous la direction de Maryvonne Saison, (Paris : Seuil, 2001).

Franck, Dan, *Boh mes Les Aventuriers de l'Art Moderne (1900 – 1930)* (Paris : Calmann-Lévy, 1998).

Fraser, Kathleen. *"The Tradition of Marginality." Where We Stand: Women Poets on Literary Tradition*, éd. Sharon Bryan (New York: W. W. Norton, 1993).

Friedlander, Benjamin, *Telling it Slant : Avant-Garde Poetics of the 1990s*, éd. Mark Wallace and Steven Marks, (Tuscaloosa: U. of Alabama P., 2002).

Fuchs, Rudi, *Conflits avec le Modernisme ou l'Absence de Kurt Switters* (Paris: L'Echoppe, 1993).

Gabriel, Mary, *Ninth Street Women Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler : Five Painters and the Movement That Changed Modern Art* (New York: Little, Brown and Company, 2018).

Gagnebin, Murielle, dir., et Christine Savinel, dir., *Le Commentaire et l'art abstrait* (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999).

Gayford, Martin, *A Bigger Message Conversations with David Hockney* (London : Thames & Hudson Ltd., 2007).

Glendinning, Simon, *Derrida a very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

Goldsmith, Kenneth, *Capital. New York, Capital of the 20th Century*, (London: Verso, 2015).

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

Gooding, Mel, *Movements in Modern Art, Abstract Art* (London: Tate Gallery Press, 1997).

Greenough, Sarah, *Modern Art and America: Alfred Steiglitz and his New York Galleries* (Washington: National Gallery of Art, 2000).

Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l'idée de l'art moderne* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1988).

Gryzanowski, E., *Richard Wagner's Theories of Music* (New York: The North American Review, Volume 124 Issue 254, Pages 53-81, 1877).

Halter, Peter, *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

Harmon, Katherine, *The Map as Art. Contemporary Artists Explore Cartography* (Princeton: Princeton Architectural Press, 2010).

Harrison, Charles, *Movements in Modern Art, Modernism* (London: Tate Gallery Press, 1997).

Heinich, Nathalie, *Face à l'Art Contemporain Lettre à un Commissaire* (Paris : L'Eclap, 2003).

Haire, Michel, and Serge Lemoine, *Abstractions Américaines 1940-1960* (Paris : ADAGP, 1999).

Hoving, Thomas, *The Greatest Works of Art of Western Civilization Selected by Thomas Hoving* (New York: Artisa, 1997).

Hughes, Robert, *The Shock of the New* (New York : McGraw-Hill, Inc.,1991).

Ishaghpour, Youssef, *Seurat La Pureté de l'Elément Spectral* (Paris : L'Eclap, 1992).

Ishaghpour, Youssef, *Rothko, Une Absence d'Image : Lumière de la Couleur* (Paris : éditions Léo Sheer, 2003).

Izenberg, Oren, *Being Numerous : Poetry and the Ground of Social Life* (Princeton : Princeton U.P., 2011).

Jameson, Fredric, *The Prison House of Language : A Critical Act of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton : Princeton University Press, 1972).

Jarrell, Randell, *Poetry and the Age* (London : Faber and Faber, 1955).

Jaubert, Alain, *Lumière de l'Image* (Paris : Gallimard, 2008).

Johns, Elizabeth, *American Genre Painting : The Politics of Everyday Life* (New Haven: Yale University Press, 1991).

Jones, Caroline A., *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American artist*, (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Jeff Kelley (éd.), (Berkeley: University of California Press, 1993).

Kelley, Jeff, *Childsplay: The Art of Allan Kaprow, avec une preface de David Antin*, (Berkeley: University of California Press, 2004).

Klüver, Billy, *A Day with Picasso. Twenty-four Photographs by Jean Cocteau* (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1997).

Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986).

Krauss, Rosalind E., *Perpetual Inventory* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010).

Lally, Michael, *It's Not Nostalgia: Poetry and Prose* (Santa Rosa: Black Sparrow, 1999).

Lehman, David, *The Last Avant-garde the Making of the New York School of Poets* (Doubleday, New York, 1998).

Lehman, David, éd., *Beyond Amazement: New Essays on John Ashbery* (Ithaca: Cornell UP, 1980).

Lerner, Ben, *The Hatred of Poetry* (London: Fitzcarraldo Editions, 2017).

LeSueur, Joe, *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara A Memoir* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004).

Lévy, Bernard-Henri, *Les Aventures de la Vérité. Peinture et philosophie : un récit* (Saint-Paul de Vence : Grasset, 2013).

Lassalle, Hélène, *Art Américain, Oeuvres des Collections du Musée National d'Art Moderne* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1981).

Lippard, Lucy R., *Mixed Blessings : New Art in a Multicultural America* (New York : New Press, 2000).

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir* (Paris, Minuit, 1979).

Manolescu, Monica, *Cartographies of New York and Other Postwar American Cities Art, Literature and Urban Spaces* (Cham, Suisse: Palgrave Macmillan, 2018).

McCarthy, Mary, *The Stones of Florence and Venice Observed* (London: Penguin Books, 1972).

McNamara, Kevin, *Urban Verbs. Arts and Discourses of American Cities*, (Palo Alto: Stanford University Press, 1996).

Michaud, Marie-Christine, et Eliane Elmaleh, *L'Ouest et les Amériques Entre Arts et Réalités* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016).

Motherwell, Robert, *L'Humanisme de l'Abstraction* (Paris : L'Echoppe, 1991).

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible* (Paris: Gallimard, 1964).

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964).

Murphy, Peter F., éd. *Fictions of Masculinity : Crossing Cultures, Crossing Sexualities* (New York : NYU Press, 1994).

Myers, John Bernard, *Tracking the Marvelous* (New York: Random House, 1983).

Myers, John Bernard, *The Poets of the New York School, sel. et éd. Par John Bernard Myers* (Philadelphia: Falcon Press, 1969).

Nelson, Maggie, *Women, the New York School, and Other True Abstractions*, (Iowa City: U. of Iowa P., 2007).

Nesme, Axel, *L'autre sans visage. Lecture de l'élégie américaine* (Paris : Honoré Champion, 2012).

Nicholls, Peter, *Modernisms A Literary Guide* (Berkeley, University of California Press, 1995).

Nielsen, Aldon Lynn, *Reading Race in American Poetry: an Area of Act* (Urbana: University of Illinois Press, 2000).

Notley, Alice, *Coming After Essays on Poetry* (An Arbor: University of Michigan Press, 2005).

O'Brian, John, éd., *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism* (Chicago et Londres: Chicago U. P.: 1986).

Olkowski, Dorothea, *Giles Deleuze and the Ruin of Representation* (Berkeley: University of California Press, 1999).

Olson, Charles, *Call Me Ishmael* (1947), (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997).

Omi, Michael, and Howard Winant, *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s* (New York: Routledge, 1994).

O'Niell, John P. Editor in Chief, *Eugène Delacroix* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991).

Ottinger, Didier, *Beckmann en Eaux Troubles* (Paris : L'Echoppe, 2003).

Pastoureau, Michel, *Vert Histoire d'une Couleur* (Paris: Editions de Seuil, 2013).

Perloff, Marjorie, *Frank O'Hara: A Poet Among Painters* (Chicago : Chicago University Press, 1997).

Perloff, Marjorie, *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* (Chicago: Chicago University Press, 1996).

Phillips, Lisa, *The American Century: Art and Culture, 1950-2000*, (New York: Whitney Museum of American Art, 1999).

Rabaté, Jean-Michel, dir. Aaron Levy, dir., et Marjorie Welish, dir. *Of the Diagram. The Work of Marjorie Welish* (Philadelphia: Slought Books, 2002).

Rachleff, Melissa, *Inventing Downtown. Artist-Run Galleries in New York City, 1952-1965*, (London: Prestel, 2017)

Rathbone, Elisa E., Laughlin Philips, et Robert Hughes, *Master Paintings The Philips Collection* (Washington D.C.: Counterpoint, 1998).

Régnier, Jacqueline, *Les Couleurs Notes et Choix de Textes d'Artistes et d'Ecrivains* (Paris: Volets Verts, 1994).

- Retallack, Joan, *The Poethical Wager* (Oakland, University of California Press, 2004).
- Roger, Jérôme, *La Critique Littéraire, troisième édition* (Paris: Armand Colin, 2016).
- Rose, Barbara, *L'Art américain depuis 1900 une histoire critique* (Bruxelles : La Connaissance, 1969).
- Rosenblum, Robert, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord* (Paris : Éditions Hazan, 1996).
- Rosenblum, Robert, *On Modern American Art : Selected Essays* (New York : Harry N. Abrams, 1999).
- Rouan, François, *Voir La Peinture en Bleu* (Paris : L'Échoppe, 2004).
- Ruefle, Mary, *Madness, Rack, and Honey (Collected lectures of Mary Ruefle)* (Seattle: Wave Books, 2012).
- Sandler**, Irving, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism* (New York: Icon Edition, Harper and Row Publishers, 1971).
- Saura, Antonio, *Klee, Point Final*, trad. Marcel Cohen (Paris: L'Échoppe, 1999).
- Saura, Antonio, *Le Miroir Singulier*, trad. Marcel Cohen (Paris: L'Échoppe, 1998).
- Sawin, Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School* (Cambridge: MIT Press, 1998).
- Schjeldahl, Peter, *Let's See. Writings on Art from The New Yorker* (New York: Thames & Hudson, 2008).
- Schlosser, Eric, *Fast Food Nation What the All-American Meal is Doing to the World* (New York: Houghton Mifflin Company, 2001).
- Schmidt, Peter, *William Carlos Williams, the Arts and Literary Tradition*, (Baton Rouge: Louisiana State U.P., 1997).
- Schultz, Susan M., éd., *The Tribe of John: Ashbery and Contemporary Poetry*, (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1995).

Semin, Didier, *Le Sablier de Penone via Pierro della Francesca, Alfred Hitchcock et Andreï Tarkovski* (Paris : L'Echoppe, 2011).

Semin, Didier, *Saxophones de l'Apocalypse Jazz de Matisse* (Paris : L'Echoppe, 2011).

Serres, Michel, *Musique* (Paris: Le Pommier, 2011).

Shapiro, David, *John Ashbery: An Introduction to the Poetry*, (New York: Columbia UP, 1979).

Shoptaw, John, *On the Outside Looking Out: John Ashbery's Poetry* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1994).

Sharpe, William C., *Unreal City: Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot, and Williams*, (Baltimore: John Hopkins University Press, 1990).

Shaw, Lytle, *Fieldworks. From Place to Site in Postwar Poetics* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2013).

Smith, Alexander, Jr., *Frank O'Hara: A Comprehensive Bibliography* (New York: Garland Press, 1979).

Smith, Patti, *Just Kids* (New York: HarperCollins, 2010).

Smith, Patti, *Just Kids*, trad. Héloïse Esquié (Paris: Denoël, 2010).

Smithson, Robert, *Mapping Dislocations* (New York : James Cohan Gallery, 2001).

Sollers, Philippe, *La Guerre de Goût* (Paris : Gallimard Folio, 1994).

Sontag, Susan, *Notes on Camp* (London: Penguin Books, 2018).

Steiner, George, *Grammars of Creation* (London: Faber & Faber, 2002).

Stella, Frank, *Working Space* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986).

Sutton, Damian and David Martin-Jones, *Deleuze Reframed, A Guide for the Arts Student* (London: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2008).

Sylvester, David, *Interviews with Francis Bacon* (London: Thames & Hudson, 1988).

Thielemans, Veerle, et Matthias Waschek, *L'art américain Identités d'une nation* (Paris: Terra Foundation for American Art, Le Musée du Louvre, et l'école nationale supérieure des beaux-arts, 2003).

Tobey, Mark, *Traditions Japonaises et l'Art Américain* (Paris : L'Echoppe, 1995).

Turpin, Ian, *Max Ernst (with notes by Julian Stallabras)* (London : Phaidon, 1993).

The Paris Review Interviews vol. 4 (New York: The Paris Review, 1982).

Vendler, Helen, *Part of Nature, Part of Us: Modern American Poets* (Cambridge: Harvard University Press, 1980).

Viau, René, *Jean-Paul Riopelle* (Québec: Musée du Québec, 2003).

Welish, Marjorie, *Signifying Art, Essays on Art after 1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

White, Edmund, *The Flâneur. A Stroll Through the Paradoxes of Paris* (New York: Bloomsbury, 2001).

Wilkin, Karen, *Hans Hoffman* (New York: George Braziler, 2003).

Yau, John, *The United States of Jasper Johns* (New York: Zoland Books, 1997).

Yau, John, *Les Etats-Unis de Jasper Johns*, trad. Jeanne Bourniort (Paris : L'Echoppe, 2004).

Yenawine, Philip, *How To Look At Modern Art* (New York: Harry N. Abrams Inc., 1991).

Zepke, Stephen, *Art as Abstract Machine: Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*, (London: Routledge, 2006).

Articles et extraits

Acocella, Joan, « *Perfectly Frank* » in *The New Yorker* 69 (19 juillet 1993) pp.71-78.

Aji, Hélène, « *William Carlos Williams/ Franck O'Hara : de l'objectivisme au personnisme* », in *Revue Française d'Études Américaines*, Année 2000 - 84, pp. 20-37.

Altieri, Charles. «The Significance of Frank O'Hara », in *The Iowa Review* 4.1 (1973), pp.90-104.

Ashbery, John, «*An Expressionist in Paris*», in *ARTnews*, avril 1965.

Ashbery, John, «*Freilicher show at New York's Fischbach Gallery*», in *Art in America*, mai-juin 1975.

Blackmur, R.P., « *An Adjunct to the Muses' Diadem : a Note on E.P.* », in *Poetry*, septembre 1946.

Blau DuPlessis, Rachel, «*Selections from: The gendered marvelous: Barbara Guest, surrealism, and feminist reception*», à paraître dans une anthologie de la *The New York School*, éd. Terrence Diggory et Stephen Paul Miller qui sera publié par la National Poetry Foundation, Orono, Maine, en ligne :
www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/archive/online_archive/v1_1_1999/rbgendered.html.

Bredbeck, Gregory W., « B/o – Barthes's Text/ O'Hara's Tric, » in *PMLA* 108, n.2 (1993), pp.268-282.

Breslin, James, « *The Contradictions of Frank O'Hara* », in *American Poetry Review* 12.6 (1983), pp. 7-16.

Brossard, Olivier, «*Frank O'Hara's Poetry, A 'Whitman's Birthday Broadcast with Static'*, » in *Revue Française d'Etudes Américaines* 108 (2006), pp.63-79.

Brossard, Olivier, «*The Last Clean Shirt by Alfred Leslie and Frank O'Hara*, » in *Revue Française d'Etudes Américaines* 101 (Septembre 2004), pp.49-67.

Brossard, Olivier, «*'The / profile of a city / exploding': Frank O'Hara's Aesthetics of Shock,*» in «*The Art of the City / L'art de la ville*», *Caliban/ Anglophonia* 25 (2009), pp.215-228.

Brossard, Olivier, «USA : Poetry (1966). Richard O. Moore's poésie-vérité documentaries», Jacket2. Accepté. A paraître.

Cage, Timothy et Lawrence Rosenfeld, «*Ekphrastic Poetry in Performance: An Examination of Audience Perceptions of the Relationship between Poetry and Painting*», in *Text and Performance Quarterly* 9.3 (juillet 1989), pp.199-206.

Codrescu, Andrei, «Who's Afraid of Anne Waldman?» in Jacket Magazine 2005, à l'adresse suivante: jacketmagazine.com/27/w-codr.htm.

Cohen, Alina, «*Cult-Favorite Poet Eileen Myles Is Poised for Their Art World Breakout*», in *Artsy*, 30 oct. 2018, à l'adresse: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-cult-favorite-poet-eileen-myles-poised-art-breakout?utm_content=st-V-picks&utm_medium=email&utm_source=14930807-nl-guide&utm_campaign=guide

Crimp, Douglas, «*Pictures*», *October*, Cambridge, MIT Press, n°8, printemps 1979.

Davis, Lydia, «*Prose from Poetry Magazine 'Les Bluets,'*» 1973, publié d'abord in *Artforum*, janvier 1996. Reproduit dans la revue *Poetry*, en 2013 et sur le site de la *Poetry Foundation* : www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69935/les-bluets-1973.

Desblaches, Claudia, «*Something else is happening*» in *Barbara Guest's poems: the art of creating events*», in *Methodos Savoirs et Textes* n°17, 2017; adresse en ligne: journals.openedition.org/methodos/4686#ftn6

Debrot, Jacques, «*Present, The Scene of Myself, the Occasion of These Ruses: Frank O'Hara's Collaborations with Grace Hartigan, Larry Rivers, and Jasper Johns*», in *Arshile: a Magazine of the Arts* 11 (1999), pp. 65-81.

Doty, Mark, «*True Accounts,*» «*A Tribute to Frank O'Hara,*» in *Journal of the Poetry Society of America* 54 (2000), pp.7-8.

Dworkin, Craig, «*Fugitive Signs*», in *October*, n°95, Hiver 2001, 90-113.

Ferguson, Suzanne, «*Crossing the Delaware with Larry Rivers and Frank O'Hara: The Post-Modern Hero at the Battle of Signifiers*», in *Word & Image*, 2, no. 1 (1986), pp.27-32.

Foster, Hal, «*Signs Taken for Wonders*», in *Art in America*, juillet 1986, pp.80-91.

Fried, Michael, «*Art and Objecthood*», in *Artforum*, juin 1967, p.91.

Gluck, Maria, «*The Flâneur and the Aesthetic Appropriation of Urban in Mid-19th-Century Paris*», *Theory, Culture & Society* 20, n°5, 2003, pp.53-80.

Goldberg, Michael, «*Unkindest Cut (Response to Hilton Als's Comments on Frank O'Hara)*», in *Artforum* 38.4 (December 1999) p.24.

Gopnik, Blake, «*Monumental Cast, but Not Much Plot* », in *The New York Times*, 16 janvier 2016.

Gaillard, Hélène, « 'The Great Figure' : déchiffrer la stase dynamique opérée par William Carlos Williams et Charles Demuth », *Polysèmes* [En ligne], 18, 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 03 juin 2018. URL:

<http://journals.openedition.org/polysemes/2287> ; DOI : 10.4000/polysemes.2287

Gizzi, Peter, «*Barbara Guest : Fair Realist*», in Poets.org (February 21, 2014), adresse: www.poets.org/poetsorg/text/barbara-guest-fair-realist

Guest, Barbara, «*Hôtel Transylvanie*,» in «*A Tribute to Frank O'Hara*,» in *Journal of the Poetry Society of America*, 54 (2000) pp. 10-11.

Gunn, Thom, «*The Sanity of Frank O'Hara*,» in «*A Tribute to Frank O'Hara*,» in *Journal of the Poetry Society of America*, 54 (2000), pp. 10-11.

Hammer, Langdon, «*Village People* », in *The New York Times*, le 13 avril 2003.

Harriet (le blog de la *Poetry Foundation*), «*Grace to be Born and Live As Variously as Possible: Elegies for O'Hara*», publié sur le site de la Poetry Foundation, le 30 juillet 2013.

Hettich, Michael. «*The Avoidance of Abstraction: The Poetry of Frank O'Hara*», in *The Arkansas Review* 3.1 (printemps 1994), pp.80-85.

Jover, Manuel, « Le Vide Lumineux de Marc Rothko » in *La Croix*, 16 septembre 2016.

Katz, Alex, « *Al's Fare (Con't) (Response to Hilton Als's Attack on Frank O'Hara)* », in *Artforum*, 38.5 (janvier 2000), p.12.

Kikel, Rudy, « *The Gay Frank O'Hara* », *Gay Sunshine*, 35 (Winter 1978), pp.8-9.

Klawans, Stuart, « *The Corpse in the Mirror: The Warhol Wake* », in Justin Kaplan et Robert Atwan, éd. *The Best American Essays 1990* (New York: Ticknor & Fields, 1990), pp.134-145.

Koch, Kenneth, « *A Note on Frank O'Hara in the Early Fifties* », in *Audit/Poetry* 4.1 (1964), pp. 32-33.

Koch, Kenneth, « *All the Imagination Can Hold: The Collected Poems of Frank O'Hara* », in *New Republic*, 1 janvier 1972, pp. 23-24.

Kramer, Hilton, « *A Mandarin Pretending to be a Stmblebum* », in *The New York Times*, oct. 25, 1970.

Lehman, David, « *A Poet in the Heart of Noise* », in *The New York Times Book Review*, 20 juin 1993, p.18.

Lowney, John, « *The 'Post-Anti-Esthetic' Poetics of Frank O'Hara* », in *Contemporary Literature* 32.2 (été 1991), pp.144-264.

MacAdam, B.A., « *Frank O'Hara and American Art* », in *ARTnews* 99.10 (novembre 2000), pp.214-215.

McCarthy, Mary, « *Ideas and the Novel: Henry James and some others* », in *The London Review of Books*, Vol. 2 No. 6 · 3 April 1980.

Martin, Nicholas, « *An Action Painter Manqué* », in Sophie Cras (ed.), *In Focus: Parts of the Face: French Vocabulary Lesson 1961 by Larry Rivers*, Tate Research Publication, 2016: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/parts-of-the-face-french-vocabulary-lesson-larry-rivers/an-action-painter-manqué>; consulté le 28 déc. 2018.

Mattix, Micah, «*Periodization and Difference*», in *New Literary History* 35.4 (2004), pp. 685-697.

Merwin, W.S., «*Essay on Style*,» in «*A Tribute to Frank O'Hara*», in *Journal of the Poetry Society of America*, 54 (2000), pp. 8-9.

Meyer, Thomas, «*Glistening Torsos, Sandwiches, Coca-Cola*», in *Parnassus* 6 (autumn/hiver 1977), pp.241-257.

Middleton, Peter, «*The Long Biography of the Poem*», in *Textual Practice* 18.2 (2004), pp. 167-183.

Miller, M.H., «*The Meaning of All This: Talking to John Ashbery About His Past, Present and Future*», in *Observer* (magazine en ligne) le 1 janv. 2013.

Mlinko, Ange , «*The Greatness of Kenneth Koch*», publié sur le site de la *Poetry Foundation*, le 13 déc. 2007.

Moudry, Nick, «*Accessibility and the New York School: New Work on Frank O'Hara and John Ashbery*», in *Journal of Modern Literature* 31.1 (2007), pp.161-167.

Myles, Eileen, et Ben Lerner, «*The Art of Poetry N° 99 Eileen Myles*», in *The Paris Review*, automne 2015, pp.35-61.

Menand, Louis, «*Unpopular front American art and the Cold War*», in *The New Yorker*, 17 oct. 2005.

Menand, Louis, «*Drive He Wrote (What the Beats Were All About)*», in *The New Yorker*, 1 oct. 2007.

Newman, Barnett, «*The First Man Was An Artist*», in *The Tiger's Eye*, October 1947.

Nochlin, Linda, «*Death and Gender in Manet's Still Lifes*», in *Art in America*, mai 2001.

O'Brien, Geoffrey, «*The Mayakovsky of MacDougal Street*», in *The New York Review of Books* 40.2 (décembre 1993), pp.22-24.

Sandler, Irving, «*Mitchell Paints a Picture*», in *Art News*, sept. 1957.

Schuyler, James, «*Frank O'Hara: Poet among Painters*», in *Art News*, 73 (mai 1974), pp. 44-45.

Sellin, Eric, «*The Esthetics of Ambiguity: Reverdy's Use of Syntactic Simultaneity*», in *About French Poetry from DADA to «Tel Quel» Text and Theory*, éd. Mary Ann Caws (Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 1974).

Schjeldahl, Peter, «*Artists and Writers*», in *The New Yorker*, le 31 janv. 2011.

Schjeldahl, Peter, «*Self-Made Man How Arshile Gorky Changed Art*», in *The New Yorker*, le 8 sept. 2003.

Vendler, Helen, «*The Virtues of the Alterable*», in *Parnassus: Poetry in Review*, 1 (automne/hiver 1972), pp. 19-194.

Wormser, Baron, «*Legend: Willem de Kooning*», in John Jeremiah Sullivan, éd. *The Best American Essays 2014* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014), pp. 202-216.

Documents Audios et Videos:

Acker, Cathy, «*Interview and Reading at SUNY Buffalo as part of the Wednesdays @ 4 Plus Series, April 12, 1995 hosted by Charles Bernstein*», disponible sur le site PennSound:
<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Acker.php>

Antonelli, Paola, *Treat Design as Art*, Conférence TED, 2007; adresse: www.ted.com/talks/paola_antonelli_treats_design_as_art.

Ashbery, John, avec une Introduction de Kenneth Koch «*Reading at The Living Theatre*», New York City, September 16, 1963. (tous les enregistrements « PennSound » disponibles sur le site: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ashbery.php>.)

Ashbery, John, *Reading at the New York Studio School*, New York, April 3, 1970, in PennSound.

Ashbery, John, *Appearing at Poetry's 19th Annual Poetry Day*, WFMT Chicago, November 17, 1973, in PennSound.

Ashbery, John, *Reading and Discussion, Library of Congress*, 1975, in PennSound.

Ashbery, John, *Reading at the Cambridge Poetry Festival*, Cambridge, April 19, 1975, in PennSound.

Ashbery, John, *Reading in Buffalo*, October 15, 1975, in PennSound.

Ashbery, John, *Reading at the University of Arizona*, November 4, 1980, in PennSound.

Ashbery, John, *New Letters on the Air: a production of New Letters Magazine*, University of Missouri, Kansas City, août 1986, in PennSound.

Ashbery, John, *Reading at the Wadsworth Atheneum Museum of Art*, January 26, 2012, in PennSound.

Ashbery, John, *From The Key West Literary Seminar, 2003, lecture on Elizabeth Bishop*, (12:04), in PennSound.

Ashbery, John, from the *Charles Eliot Norton Lecture Series, Other Traditions*, Harvard University, 1989-1990, in PennSound.

Ashbery, John, *from interview with Bruce Kavin on WKCR Radio*, May 5, 1966, in PennSound.

Ashbery, John, : *John Ashbery, In Conversation with Ian Probst* - John Ashbery on translation, c. 1991, Brooklyn, in conversation with Ian Probst and Richard Green, in PennSound.

Ashbery, John, «*Reading at the Poets' Corner Vespers Service for the Induction of William Faulkner and Wallace Stevens, The Cathedral Church of St. John the Divine, NYC, October 22, 1989*»: *Reading from Wallace Stevens' "An Ordinary Evening in New Haven"*; in PennSound.

Ashbery, John, *Appearing on BBC Radio 3, Contemporary American Poetry Program*, July 24, 1999, in PennSound.

Ashbery, John, *Reading at the Kelly Writers House*, March 25, 2002, in PennSound.

Ashbery, John, *Recording for Radio Helicon, hosted by John Tranter, ABC, June 19, 1988*, in PennSound.

Ashbery, John, et Charles Bernstein, *Close Listening: Reading and Conversation*, March 18, 2016, in PennSound.

Ashbery, John, *Reading at Pioneer Works, Red Hook, Brooklyn, December 8, 2015*, John Ashbery celebration featuring readings by Geoffery G. O'Brien, Mónica de la Torre, and John Yau, with opening remarks for John Ashbery by Ben Lerner; adresse: media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Ashbery/Pioneer-Works_12-8-15/Ashbery-John_Complete-Recording_Pioneer-Works_12-8-15.mp3, in PennSound.

Ashbery, John, «*John Ashbery reads Charles Simic and his own work (and a discussion with the New Yorker poetry editor, Paul Muldoon)*. », *New Yorker*, Poetry podcast disponible sur le site: www.newyorker.com/podcast/poetry/john-ashbery-reads-charles-simic-and-his-own-work.

Ashbery, John, «*Boring in a different way (PoemTalk 127), John Ashbery, 'The Short Answer'* » une conversation entre Susan McCabe, Marjorie Perloff, Robert von Hallberg, et Al Filreis, le 20 août 2018, in PennSound.

Barthes, Roland, « Roland Barthes 'Le Plaisir du texte' Le Fond et la forme », interview with André Bourin, video INA à l'adresse web: <http://www.ina.fr/video/CPF10005880>, 19 mars 1973, 12min 57s.

Berrigan, Anselm, «Reading as part of The Line Reading Series», March 13, 2001; disponible sur le site de Pennsound, adresse: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Berrigan-Anselm.php>.

Berrigan, Anselm, «Appearing on Cross Cultural Poetics, Episode #110, 'Keys to the City,' with host Leonard Schwartz», 9 juillet 2006; disponible sur le site de Pennsound, adresse: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Berrigan-Anselm.php>

Berrigan, Ted, *Reading at Bard College*, 15 déc. 1982, in PennSound: [writing.upenn.edu / pennsound/x/Berrigan.php](http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Berrigan.php).

Berrigan, Edmund, album de son groupe musical, *I Feel Tractor*, «Once I had an Earthquake» (Brooklyn: *GoodbyBetter Records*, 2005).

Berrigan, Ted, « The Sonnets», lecture à *New Langton Arts, San Francisco, 24 Juin 1981*, in *Pennsound*: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Berrigan.php>.

Berrigan, Ted, *Reading at Buffalo with Introduction by Robert Creeley*, May 6, 1968, in PennSound.

Blaser, Robin, *In conversation with Robert Hass*, UC Berkeley, Cloud House Poetry Archives, November 5, 2008.

Boyle, Kay, «Introduction to a Kenneth Koch Poetry Reading (1964)» dans *The Listening Booth: Highlights from the WPR Archive*, web: *The Woodberry Poetry Room*, à l'Université d'Harvard.

Brodey, Jim, «*Segue Series reading at the Ear Inn*», 1 mar. 1986; in PennSound: [writing.upenn.edu / pennsound/x/Brodey.php](http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Brodey.php).

Clover, Joshua, «Reading with introduction by Charles Altieri», *Holloway Series Reading*, U.C. Berkeley, March 15, 2007. in PennSound: writing.upenn.edu/pennsound/x/Clover.php.

Coolidge, Clark, «*Reading at the Tyler School of Art April 10, 1985*», in PennSound: writing.upenn.edu/pennsound/x/Coolidge.php.

Elmslie, Kenward, «*Snippets: A Gathering of Songs, Visual Collaborations, and Poems, Presented at Kelly Writers House on Wednesday*», le 12 nov. 2003, in PennSound: writing.upenn.edu/pennsound/x/Elmslie.php.

Fagin, Larry et Julie Harrison, éditeurs, « *Portraits & Home Movies 1968-1969* Accompagnés de Musique sélectionnée par Larry Fagin, et des commentaires de Ron Padget », tournés en super-8 en 1968 -1969 et retrouvés en 1997, produit par *Brigadoon*, disponible à l'adresse : vimeo.com/27644784.

Gross, Terry, « *Jim Jarmusch On Iggy Pop, Hip-Hop And Finding Poetry In Mundane Things* », in NPR, dans l'émission «Fresh Air», le 31 jan 2017 (29 minutes 58).

Guest, Barbara, «Barbara Guest on LINEbreak with Charles Bernstein» (1995, recorded in NY), in PennSound: writing.upenn.edu/pennsound/x/Guest.php.

Guest, Barbara, «*Mysteriously Speaking of the Mysterious Byzantine Proposals of the Poem*» (St. Marks Talks, March 23, 1986) disponible à Pennsound: writing.upenn.edu/pennsound/x/Guest.php (tous les enregistrements "PennSound" à site).

Guest, Barbara, «*Reading in the Mumford Room at the Library of Congress, December 5, 1996*» à l'adresse: media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Guest/LOC/Guest-Barbara_Mumford-Room_12-5-1996.mp3.

Guest, Barbara, «Barbara Guest Praise Day Tribute at The Bowery Poetry Club, October 21, 2006, with special guest Hadley Haden Guest and host Kristin Prevallet.' avec la participation de Lytle Shaw, Lewis Warsh, Marcella Durand, Charles Bernstein, Africa Wayne, Charles North, et Erica Kaufman», in PennSound.

Guest, Hadley, «Kathleen Fraser Interviews Hadley Guest about Barbara Guest», Berkeley, July 17, 2007, in PennSound.

Greenwald, Ted, *Reading on WAMU-FM's Washington Review of the Arts, featuring Doug Lang, Terence Winch, and Tim Dlugos*», March 26, 1976, in PennSound: writing.upenn.edu/pennsound/x/Greenwald.php.

Hennessey, Michael S., «*Michael S. Hennessey on A New Folder edited by Daisy Aldan*», in Pennsound depuis 6 février 2011 et www.youtube.com/watch?v=coWJ81kO528.

Lauterbach, Ann, «*Interview avec Charles Bernstein, Close Listening: reading and conversation at WPS1.Org, December 4, 2006: Program Two, Lauterbach in conversation with Charles Bernstein (28:27): MP3, Lauterbach talks about sound, performance, and folk music and goes on to engage the difficult relation of gender and authority. She also discusses "Missing Ages," a poem she read on program one, and also her essay collection, The Night Sky: Writings on the Poetics of Experience (New York: Viking, 2005) »*, in PennSound: writing. upenn.edu/pennsound/x/Lauterbach.php.

Lehman, David, *Our Life in Poetry: Frank O'Hara Poetry reading and discussion with Michael Braziller, Mark Doty, and David Lehman*. The Philoctete Center for the Study of the Imagination, November 11, 2010, sur YouTube.

Lindsay, Vachel, Ed. Chris Mustazza. *The W. Cabell Greet Recordings: Reading at Columbia University, 1931* (Enregistrements faits en 1931 à Columbia University, par W. Cabell Greet, professeur à Barnard College). Web: writing.upenn.edu/pennsound/x/Lindsay.php.

Menand, Louis, «*Is Andy Warhol the Most Influential Artist of the Last Fifty Years?*» sur le site web de la Metropolitan Museum de New York, 01:28:09; posté le 17 déc. 2012. Web: metmuseum.org/metmedia/video/collections/modern/andy-warhol.

Motherwell, Robert, «*Motherwell at OCA – 1970* », conférence à l' Art Gallery of Ontario, disponible sur le site: soundcloud.com/agotoronto/motherwell-at-oca-1970.

Myles, Eileen, «*ABOUT BOSTON: Reading & Conversation with Eileen Myles*» , video in site de la Woodberry Poetry Room, de Harvard University, et web: youtube.com/watch?v=01k_evEtM_w.

Myles, Eileen, «*Poem going down the drain (PoemTalk #45). Une conversation autour du poème d'Eileen Myles, 'Snakes'* » entre Sarah Dowling, Michelle Taransky, Charles Alexander, et Al Filreis, le 10 sept. 2011, PennSound : writing. upenn.edu/pennsound/x/Myles.php.

Notley, Alice, «*Reading in Paris, Steel BarComplete Reading and Q&A*», le 24 juillet 2000, in PennSound: writing.upenn.edu /pennsound/x/Notley.php.

O'Hara, Frank, «USA: Poetry Episode Frank O'Hara and Ed Sanders», web: youtube.com/watch?v=89pOmcTVbTY.

Padgett, Ron et John Ashbery «ORAL HISTORY INITIATIVE: On Frank O'Hara », Video in site de la Woodberry Poetry Room, de Harvard University, 26 janv. 2012, web: youtube.com/watch?v=oacw2wX5nac

Palmer, Michael, «MORRIS GRAY POETRY READING: Michael Palmer - Woodberry Poetry Room », Video sur le site de la Woodberry Poetry Room, de Harvard University, le 17 Oct. 2011, in the Edison-Newman Room, Houghton Library, Harvard University, et web youtube.com/watch?v=TVA8vahsMcQ.

Perelman, Bob, invité in «*Cross Cultural Poetics*, Episode #90, 'Ten to One', avec l'animateur, [Leonard Schwartz](#) », 2006, in PennSound: writing.upenn.edu/pennsound/x/Perelman.php.

Perloff, Margerie, « Interview avec A.L. Nielsen *for the Incoqgnito Lounge* in Palo Alto, CA », le 12 nov. 1991, in PennSound: writing.upenn.edu/pennsound/x/Perloff.php.

Plenge, Niels, Lars Movin, et Thomas Thurah, "Something Wonderful May Happen" (2001) on the New York School, documentary; web: media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file_id=215506.

Rauschenberg, Robert, «Erased De Kooning», video disponible sur youtube (youtube.com/watch?v=tpCWh3lFtDQ).

Reznikoff, Charles, «*reading on Susan Howe's radio program*», 1975, faisant partie de la série «*Poetry Today*», une série dirigé par Susan Howe pour WBA/Pacifica, in PennSound: writing.upenn.edu/pennsound/x/Reznikoff.php.

Roffman, Karin (author of *Young John Ashbery: A Biography of His Early Life and Art*) presents illuminating excerpts from Ashbery's over 1,000 pages of childhood diaries, as well as rare recordings from the Woodberry Poetry Room and the Penn Sound archives. On REEL

TIME: An Audio Journey through John Ashbery's Early Life in Poetry in Woodberry Poetry Room, et web: youtube.com/watch?v=-BMx7t8ocY8.

Roffman, Karin, «PRESENTING JANE & JOHN: FREILICHER & ASHBERY ON FILM & IN PRINT», Video sur le site de la Woodberry Poetry Room, de Harvard University, Septembre 26, 2016, et web: youtube.com/watch?v=F9VXLK1uJR8.

Schuyler, James, «Reading at the Dia Art Foundation, New York, le 15 nov. 1988, introduced by John Ashbery», in PennSound: writing. [upenn.edu/pennsound/x/Schuyler.php](https://penn.edu/pennsound/x/Schuyler.php).

Schuyler, James, «BBC interview, Chelsea Hotel, NYC, 1989 », Presentateur: Adam Philips et Productrice: Rachel Yorke, in PennSound: writing. [upenn.edu/pennsound/x/Schuyler.php](https://penn.edu/pennsound/x/Schuyler.php).

Smith, Patti, *Peace and Noise*, (New York: Arista Records, 1997).

Taransky, Michelle, «invités Bob Perelman, Frank Sherlock, et Rachel Blau DuPlessis discussion d'un extrait du poème «*You*» de Ron Silliman dans l'émission *Poem Talk* (n°54) le 20 juin 2012», web: [writing upenn.edu/pennsound/x/Silliman.php](https://writing.upenn.edu/pennsound/x/Silliman.php).

Van Reeth, Adèle, *Cinq lectures pour votre été* (1/5) « Sur la route » de Jack Kerouac de l'émission Les Chemins de la philosophie diffusée le 28/06/18, web : franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie.

Waldman, Anne, «*Anne Waldman speaks at the 2012 Poets Forum on the subject of Poetic Beginnings: Beats, the New York School, & Language Poetry*», in un événement de *The Academy of American Poetry*, web: poets.org.

Waldman, Anne, «*Oral History Initiative on Anne Waldman*», Video sur le site de la Woodberry Poetry Room, de Harvard University, le 18 mai 2018, web: youtube.com/watch?v=jhRDtQTo2sc.

Wood, Michael «In Our Own Time», animé par Michael Wood dans la série documentaire BBC *Art of the Western World* Producteur: WNET/New York. 1989.

Exhibitions et Sites Web:

Exhibitions concernant des New York Poets et les Beats à la Grey Art Gallery à NYU:

<https://greyartgallery.nyu.edu/exhibitions/>

Imagine! Painters and Poets of the New York School; Special Collections Research Center, Syracuse University Library, Syracuse, NY 13244, 7 September – 15 December 2006
E.S. Bird Library, 6th floor, <http://scrc.syr.edu>.

Pennsound: des lectures enregistrées, souvent en public; à écouter surtout: Kathy Aaker, Will Alexander, David Antin, Guillaume Apollinaire, John Ashbery, Paul Auster, Bill Berkson, Joe Brainard, Jim Brodey, Clark Coolidge, Edwin Denby, Jim Dine, Kenward Elmslie, Allan Ginsberg, Barbara Guest, Kenneth Koch, Ann Lauterbach, Ben Lerner, Vachel Lindsay, Harry Mathews, Bernadette Mayer, Eileen Myles, Charles North, Alice Notley, Ron Padgett, Bob Perelman, Marjorie Perloff, Charles Reznokoff, Jerome Rothenberg, Lytle Shaw, James Schuyler, Gertrude Stein, Tony Towle, Anne Waldman, John Yau, et Louis Zukofsky. Web: writing.upenn.edu/pennsound/x/authors.php

Something-Wonderful May-Happen-New-York-school_2001.mp4.

Tibor de Nagy Gallery: ce site (<http://www.tibordenagy.com/exhibitions>) contient des archives sur des expositions importantes concernant les poètes de la New York School, notamment: « Joe Brainard 100 works », avril-mai 2019 ; « Larry Rivers O'Hara Nude ... », décembre 2018 ; « John Ashbery Oh, What Fun ! », Septembre-octobre 2018 ; « Trevor Winkfield Saints, Dancers, and Acrobats », février-mars, 2018 ; « Nell Blaine Selected Works », décembre, 2016- janvier, 2017 ; Jane Frielicher Theme ans Variation, décembre 2015-janvier, 2016 ; « John Ashbery & Guy Maddin Collages », juin-juillet, 2015 ; et « Tibor de Nagy Gallery Painters & Poets Celebrating 60 years », janvier-mars 2011.

Woodberry Poetry Room à Harvard University, une collection de ressources audio disponibles en ligne à l'adresse: library.harvard.edu/poetry/listeningbooth/index.html ; à écouter surtout: JohnAshbery, W.H. Auden, Amiri Baraka, Clark Coolidge, Gregory Corso,

Jacques Derrida, William Empson, Robert Grost, Allen Ginsberg, Barbara Guest, Lyn Hijinian, Jack Kerouac, Kenneth Koch, Charles Olson, James Tate, et Derek Walcott.

Liste des illustrations:

- Illustration 1 : Pablo Picasso. *Trois Musiciens* (Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, et Max Jacob). Fait à Fontainebleau, été 1921, huile sur toile, 200.7 × 222.9 cm, Museum of Modern Art, New York. Acquis grâce à Lillie P. Bliss Bequest; p.14
- Illustration 2 : Marc Chagall (1887-1985); *Le Cirque bleu (The Blue Circus)* 1950; huile sur toile, 35 x 27cm.; Tate Gallery.....p.22
- Illustration 3: Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955; 85.3 x 66 x 7.6 cm. MoMA.....p.38
- Illustration 4: Dr. Harold E. Edgerton, *Cicada*, photographie, 1939 ou avant p.67
- Illustration 5: Hans Hofmann. *Nulli Secundus*, 1964, huile sur toile, 2136 x 1318 mm, au Tate Gallery; un bon exemple de son principe de «push and pull » ; © The estate of Hans Hofmann License cette image. p.93
- Illustration 6: Kenneth Noland, *Beginning* (1958), magna sur toile, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.....p.195
- Illustration 7: Marcel Duchamp. *Tu m'* (detail), 1918, 69,8 x 313, huile et crayon sur toile, écouvillon, 3 épingles à nourrice, écrou, New Haven, Yale University Art Gallery, Katherine S. Dreier Bequest.....p.244
- Illustration 8 : *A back table at The Five Spot. New York City, 1957.* By Burt Glinn / Magnum Photos. Publié en ligne in mmlafleur.com/mdash/new-york-of-frank-ohara p.291
- Illustration 9: Franz Kline and Frank O'Hara, *Poem*, 1960, in Franz Kline with Frank O'Hara In-text plate from *21 Etchings and Poems* 1960, publié sur le site du MoMA (www.moma.org/collection/works/11481).....p.291
- Illustration 10: Cy Twombly, *School of Athens*, 1961, huile, peinture industrielle à base d'huile, crayon gras et mine de plomb sur toile, 190.3 x 200.5 cm (© Robert Bayer, Bildpunkt AG, Munchenstein). Web : [hyperallergic.com/356404/cy-twombly-paris/?utm_medium=email&utm_campaign=Two Cy Twombly Exhibitions Marry Myth and Sensual Abstraction&utm_content=Two Cy Twombly Exhibitions Marry Myth and Sensual Abstraction+CID_6aacc82a712a2082ab590526fd17f91f&utm_source=HyperallergicNewsletter&utm_term=Read More](http://hyperallergic.com/356404/cy-twombly-paris/?utm_medium=email&utm_campaign=Two%20Cy%20Twombly%20Exhibitions%20Marry%20Myth%20and%20Sensual%20Abstraction&utm_content=Two%20Cy%20Twombly%20Exhibitions%20Marry%20Myth%20and%20Sensual%20Abstraction+CID_6aacc82a712a2082ab590526fd17f91f&utm_source=HyperallergicNewsletter&utm_term=Read+More).....p.376
- Illustration 11: Frank Stella, *Newstead Abbey*, 1960, peinture à l'aluminium sur toile, 299 x 182 cm., Amsterdam, Stedelijk Museum. p.376
- Illustration 12: *A photographer takes pictures of U.S. abstract expressionist artist Robert Motherwell's 1958 work Iberia at the Guggenheim Bilbao.* February 15, 2010/Reuters....p.413

- Illustration 13: Franz Kline, *Hot Jazz*, 1940, Bleecker Street Tavern, New York, N.Y., 1940-1961; Ben Birillo, New York, N.Y., -1966; Walter P. Chrysler, Jr., July 1966-1971; Gift of Walter P. Chrysler, Jr. to the Chrysler Museum, 1971.....**p.455**
- Illustration 14: Roy Lichtenstein, *As I Opened Fire* (detail); 1964, huile et magna sur toile, trois panneaux de 170 x 143 cm. chacun, au Stedelijk Museum à Amsterdam.....**p.480**
- Illustration 15 : Niki de Saint Phalle, *Tir – séance* 26 juin 1961, Paris, Impasse Ronsin © 2008 Niki Charitable Art Foundation, Photo © Roy Lichtenstein Foundation ; web : www.kazoart.com/blog/niki-de-saint-phalle-des-pinceaux-a-la-carabine/**p.495**
- Illustration 16 : Juan Gris, *Roses*, 1912, tableau ayant appartenu à Gertrude Stein, situation actuelle inconnue, web : [commons.wikimedia.org/wiki/ File:Juan_Gris,_Roses,_1914.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_Gris,_Roses,_1914.jpg) .
.....**p.506**
- Illustration 17 : Joan Miró. *The Beautiful Bird Revealing the Unknown to a Pair of Lovers* (*Le Bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*) (from the *Constellation* series), 1941. Gouache, oil wash, and charcoal on paper, 45.7 x 38.1 cm, au MoMA, © 2019 Successió Miró / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.....**p.521**
- Illustration 18 : Barnett Newman, (1905 – 1970); *Ulysses*, 1952; huile sur toile; 335.3 × 127 cm ; anciennement dans la collection Christophe de Menil ; 1991-43; © The Barnett Newman Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York.**p.547**
- Illustration 19 : Max Ernst. *Men Shall Know Nothing of This*. 1923, huile sur toile, 81 cm × 64 cm, Tate Gallery. **p.579**
- Illustration 20: *Me and the Moon*; 1937; Arthur G. Dove (1880-1946), *huile sur toile*, 18 x 26 cm. *The Phillips Collection, Washington, DC*. **p.592**
- Illustration 21 : Larry Rivers, *Washington Crossing the Delaware*, 1953; Oil, graphite, and charcoal on linen; 212.4 x 283.5 cm, au MoMA. **p.597**
- Illustration 22 : Charles Daudelin, *L'Embâcle*, 1984, sculpture-fontaine, Place du Québec, Paris, © Gérard Laurent ; phot prise le 18.1.07 pour *ParisCool : les photos de Paris*.Web : pariscool.com/2007_01_01_pariscool.html **p.631**

Index des noms propres

A

- Acker, Kathy, 324, 566
 Adams, Douglas, 440
 Adorno, Theodor, 70, 341
 Albee, Edward, 382
 Alberti, Léon Battista, 112
 Aldan, Daisy, 30, 111, 349, 363, 452, 747
 Alexander, Will, 120, 481, 751
 Allen, Donald, 19, 20, 29, 55, 57, 87, 89, 90, 118, 124, 130, 131, 137, 148, 150, 168, 174, 178, 187, 189, 205, 216, 221, 230, 253, 265, 300, 310, 318, 327, 329, 331, 363, 381, 389, 402, 406, 410, 422, 441, 444, 447, 463, 465, 473, 488, 489, 490, 491, 492, 502, 511, 517, 528, 532, 549, 553, 569, 581, 590, 593, 611, 636, 657, 661, 673, 675, 681, 685, 722, 723
 Allen, Woody, 167, 475, 590
 Allman, Duane, 378, 379
 Altieri, Charles, 157, 324, 746
 André, Carl, 52
 Angelico, Fra, 483
 Anthony, Susan B., 297
 Antin, David, 495, 732, 751
 Antonelli, Paola, 599
 Apelle, 399
 Apollinaire, Guillaume, 14, 17, 23, 30, 90, 160, 165, 356, 363, 366, 406, 408, 422, 487, 490, 530, 661, 679, 682, 726, 751, 753
 Arden, Eve, 472
 Aristote, 395
 Arman, 315, 484
 Armstrong, Louis, 460, 464
 Arnold, Benedict, 474
 Arnold, Matthew, 131
 Arrowsmith, William, 115
 Ashbery, John,
 "And Ut Pictura ...", 59, 60, 374, 552
 "Bird's-Eye View ...", 144
 "Business ...", 34
 "Film Noir", 63
 "Self-Portrait ...", 15, 69, 396, 435, 498, 608
 "Some Trees", 164, 382
 "Soonest Mended", 387, 395, 426, 490, 561, 594
 "Syringa", 126
 "The One Thing ...", 46
 "Worsening Situation", 147
 à Paris, 30, 77, 167, 214, 473, 476, 502, 506, 529
 cento, 603
 critique, 52, 195, 204, 257, 270, 324, 326, 330, 403, 446, 494, 524, 540, 541, 543, 544, 550, 562, 566, 573, 609, 610, 616, 623
 et les artistes, 43, 101, 198, 201, 204, 255, 256, 258, 261, 314, 315, 357, 525, 559, 585, 600, 643
 influence, 85, 118, 157, 166, 170, 250, 260, 265, 304, 352, 366, 370, 373, 428, 615, 619, 624
 influences, 214, 217, 226, 263, 269, 271, 332, 342, 344, 372, 404, 405, 438, 441, 451, 457, 461, 484, 518, 526, 527, 569, 612
 la ville, 229, 446, 516, 519, 520, 555, 587, 589
 lectures, 177, 456, 596, 635
 poétique, 17, 78, 82, 124, 139, 141, 146, 164, 169, 173, 174, 202, 203, 209, 215, 222, 223, 227, 229, 231, 236, 237, 240, 241, 255, 262, 263, 265, 282, 297, 308, 325, 329, 352, 370, 371, 404, 406, 414, 418, 446, 449, 453, 456, 458, 462, 467, 482, 486, 498, 503, 513, 514, 527, 529, 536, 544, 570, 576, 582, 594, 622
The Tennis Court Oath, 257, 638
 vie, 57, 64, 111, 154, 218, 229, 234, 236, 238, 244, 274, 296, 298, 299, 320, 343, 376, 389, 393, 405, 408, 465, 520, 543, 546, 551
 Auden, W.H., 66, 134, 168, 361, 406, 414, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 451, 452, 453, 518, 528, 751

Auster, Paul, 165, 166, 167, 170, 172, 179,
267, 388, 492, 493, 706, 751
Avery, Tex, 405

B

Bacharach, Burt, 355
Bacon, Francis, 68, 179, 200, 201, 328,
728, 736
Baker, Joséphine, 167
Baldissari, John, 585
Ball, Angela, 468
Balla, Giacomo, 148
Balzac, Honoré de, 204, 617
Baraka, Amiri, 114, 120, 378, 379, 463,
673, 751
Barnes, Djuna, 184
Barr, Alfred, 407, 599
Barthes, Roland, 33, 56, 73, 74, 77, 121,
282, 402, 439, 745
Bataille, Georges, 72, 73, 121, 274, 512,
513, 514, 605
Baudelaire, Charles, 65, 66, 69, 70, 78, 79,
133, 134, 228, 271, 375, 415, 423, 491,
532, 579, 598, 606, 607, 608, 609, 612,
616, 617, 618, 621, 625, 675
Bauman, Zygmunt, 282
Baxter, Anne, 481
Beach, Sylvia, 141
Beckett, Samuel, 30, 150, 281, 335, 518,
569
Beckmann, Max, 59, 252
Beddoes, Thomas Lovell, 453, 527
Bellay, Joachim du, 525
Bellini, Giovanni, 483
Bellow, Saul, 250, 343, 344, 346, 347, 348
Benjamin, Walter, 70, 71, 500, 564, 616,
625
Bérard, Christian, 370
Bergen, Edgar, 258
Bergvall, Caroline, 341, 495
Berigan, Bunny, 471, 472, 473, 475, 481
Berkeley, Busby, 57, 306
Berkson, Bill, 57, 79, 101, 112, 148, 149,
150, 152, 239, 263, 295, 302, 303, 306,
309, 310, 311, 314, 327, 328, 329, 331,
332, 334, 364, 379, 381, 471, 472, 473,

475, 477, 478, 481, 482, 483, 497, 506,
627, 628, 637, 638, 646, 676, 722, 751
Bernard, Emile, 82
Bernstein, Charles, 31, 32, 34, 35, 64, 97,
101, 106, 116, 117, 161, 173, 191, 226,
257, 262, 277, 281, 282, 283, 324, 369,
370, 371, 372, 373, 374, 408, 452, 475,
507, 508, 509, 510, 515, 619, 620, 621,
725, 744, 745, 747, 748
Bernstein, Leonard, 519
Berrigan, Anselm, 114, 246, 247, 248, 335,
353, 361, 362, 395, 473
Berrigan, Edmund, 95, 440, 473, 640
Berrigan, Ted
 "Frank O'Hara", 129
 "Personal Poem #9", 138
 "Red Shift", 59
 A Certain Slant ..., 247
 collaborations, 520
 influence, 181, 239, 335, 374, 379, 472,
 475, 496, 497
 influences, 161, 206, 230, 269, 303, 316,
 364, 372, 413, 464, 538
 lecture, 19, 114, 244, 249, 250, 308, 366
 poétique, 16, 47, 48, 95, 128, 150, 184,
 207, 225, 246, 253, 262, 303, 316,
 326, 352, 353, 355, 356, 363, 368,
 380, 473, 475, 540, 582, 603, 647
 Sonnets, 47, 187, 250, 351, 387
 vie, 251, 303, 348, 354, 356, 361, 473
Berryman, John, 121, 123, 124, 125, 127,
128, 134, 150, 510, 652
Berssenbrugge, Mei Mei, 117
Beryl of the Biplane, 380, 640
Besnard, Pierre, 408
Bierhorst, John, 646
Bip Bip et Coyote, 52
Bishop, Elizabeth, 45, 108, 209, 344, 422,
452, 453, 559, 561, 744
Blackburn, Paul, 13, 103, 113, 114
Blackmur, R.P., 637, 638
Blake, Peter, 399
Blake, William, 19, 69, 294, 295, 669, 678,
682
Blanchot, Maurice, 121
Blaser, Robin, 169, 170, 311, 668
Blau DuPlessis, Rachel, 95, 545, 750

Bloom, Harold, 75, 103, 476, 545, 582, 595
 Bosch, Jérôme, 298
 Botticelli, Sandro, 483
 Boulez, Pierre, 315
 Bowie, David, 340
 Boyle, Kay, 153, 154, 393
 Bradley, Fiona, 574
 Brainard, Joe, 114, 119, 138, 184, 257,
 258, 271, 300, 307, 341, 362, 491, 492,
 493, 496, 520, 632, 694, 718, 751
 Brando, Marlon, 399
 Braque, Georges, 106, 211, 292, 367, 388,
 508, 523
 Brassai, 274
 Brecht, Bertolt, 183, 263
 Bremser, Ray, 378, 380
 Breton, André, 357, 358, 419, 580
 Breughel, Peter, 403, 451
 Bricker Balken, Debra, 335, 336
 Brizard, Marie, 297
 Brodey, Jim, 377, 378, 379, 382, 393, 399,
 469, 474, 511, 637, 751
 Broqua, Vincent, 495
 Brossard, Olivier, 254
 Brown, Kenneth H., 604
 Brown, Lee Ann, 632, 633, 676
 Browne, Laynie, 341
 Brownstein, Michael, 377, 378, 379, 381,
 399, 637
 Bruckner, Anton, 340
 Bruyas, Alfred, 260
 Bulteau, Michel, 610
 Buren, Daniel, 113
 Burt, Stephen, 157
 Bush, George W., 209
 Byron, Lord, 364, 401, 577, 579, 603, 604

C

Cage, John, 14, 21, 67, 218, 228, 236, 267,
 272, 332, 347, 419, 459, 467, 539
 Calder, Alexander, 88, 557
 Callas, Maria, 72
 Camus, Albert, 274, 450
 Carmody, Teresa, 341
 Carné, Marcel, 167, 641
 Carpenter, Humphrey, 393

Carroll, Lewis, 378, 379
 Carver, Raymond, 222
 Cassandre, 279
 Cassatt, Mary, 628
 Castro, Fidel, 115
 Caton, 436
 Césaire, Aimé, 317, 462, 463, 675, 682
 Cézanne, Paul, 27, 82, 199, 414
 Chagall, Marc, 21, 22, 26, 27, 41, 753
 Channing, Margo, 481
 Chaplin, Charlie, 88, 660
 Cheney, Dick, 287, 288
 Cheval, le Facteur, 421
 Christie, Agatha, 225, 654
 Circé, 150, 526, 571, 728
 Clampett, Bob, 209, 405
 Clare, John, 69, 453, 529, 552, 553, 572,
 573
 Clouzot, Henri-Georges, 33
 Clover, Joshua, 16, 157, 285, 286
 Codrescu, Andrei, 312, 378, 382, 384, 385,
 387, 393, 394
 Cole, Norma, 117
 Coleridge, Samuel Taylor, 116
 Collum, Jack, 363
 Coltrane, John, 182, 468, 472, 477, 478,
 481, 482
 Compton-Burnett, Ivy, 297
 Constable, John, 69
 Coolidge, Clark, 332, 333, 334, 335, 378,
 380, 381, 419, 455, 456, 468, 469, 506,
 530, 531, 751
 Cornell, Joseph, 257, 258, 408, 421, 422,
 423, 642, 643, 728
 Corso, Gregory, 114, 320, 473, 636, 751
 Courbet, Gustave, 258, 259, 260, 261, 262,
 265, 266, 532, 563
 Crane, Hart, 69, 88, 108, 153, 154, 206,
 368, 372, 410, 472, 503, 556, 563, 564,
 565, 566, 576, 588, 615, 626, 640, 660,
 666, 682
 Crane, Stephen, 303, 365, 366
 Creeley, Robert, 183, 244, 303, 304, 316,
 365, 646, 647, 746
 Crosby, Harry, 566
 Crosby, Harry et Caresse, 153
 Crow, Jim, 607

Cullen, Countee, 461
Cummings, E.E., 130, 232, 255, 452, 477,
615
Cunningham, Merce, 218

D

Daffy Duck, 404, 405, 457, 513, 518
Dalí, Salvador, 190, 408, 421, 574
Dante Alighieri, 179, 341, 354
Danteville, Jean de, 396
Darwin, Charles, 151
Daudelin, Charles, 631, 633, 754
David, Hal, 355
David, Jacques-Louis, 85
Davis, Bette, 481
Davis, Lydia, 350, 453, 666, 723
Davis, Miles, 455, 474, 489, 490, 715
de Cervantès, Miguel, 341
De Chirico, Giorgio, 639, 643, 658
de Kooning, Willem, 43, 47, 75, 96, 200,
201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
215, 218, 261, 268, 358, 408, 414, 425,
426, 427, 517, 546, 560, 561, 573, 615,
635, 743
de la Torre, Mónica, 118, 119, 397, 745
de Musset, Alfred, 175
de Nerval, Gérard, 169, 261, 262, 530
de Saint Phalle, Niki, 476, 496, 754
Dean, James, 174, 317, 598, 599, 600, 681
Delacroix, Eugène, 16, 17, 226, 248, 400,
734
Deleuze, Gilles, 121, 200
della Francesca, Piero, 260, 322, 483
Delvoye, Wim, 429
Demuth, Charles, 25, 50, 486, 740
Denby, Edwin, 111, 309, 751
Derain, André, 408
Derrida, Jacques, 21, 35, 36, 51, 53, 54, 70,
82, 520, 543, 752
Desnos, Robert, 108, 154, 358, 577, 644
di Prima, Diane, 120
Dickey, James, 122, 507, 508, 509, 510
Dickinson, Emily, 69, 160, 247, 248, 279,
562, 576, 579, 688, 720
Didon, 526
Diogène, 78

Doisnel, Antoine, 167
Dondero, George A., 86, 87, 88, 89
Donne, John, 128, 581, 634, 718
Dorn, Ed, 317
Dos Passos, John, 315, 475, 588, 590
Doss, Margot et John, 364
Doty, Mark, 58, 118, 123, 128, 443, 466,
581, 591, 748
Douglas, Aaron, 461
Douglas, Michael, 312
Dove, Arthur, 594
Dove, Rita, 120
Doyle, Arthur Conan, 225
Draper, Don, 176, 177, 178
Dreier, Katherine, 264
Dubuffet, Jean, 80, 337, 421, 422
Duccio, 483
Duchamp, Marcel, 21, 24, 25, 26, 48, 49,
55, 68, 108, 112, 122, 153, 154, 163,
172, 217, 218, 244, 264, 265, 304, 305,
315, 316, 366, 367, 368, 387, 408, 435,
489, 495, 520, 579, 584, 753
Duke, Vernon, 471, 472, 475, 482
Duncan, Isadora, 228
Duncan, Robert, 19, 69, 170, 355, 528
Durand, Marcella, 31, 34, 117, 508, 747
Dürer, Albrecht, 21
Dylan, Bob, 103, 115, 122, 187, 249, 255,
267, 369, 384, 399, 400, 564, 565, 566,
644, 689, 697, 711, 728

E

Earheart, Amelia, 380, 382
Eberhardt, Richard, 303
Edgerton, Harold Eugene, 68
Eisenhower, Dwight D., 45, 91
Eisenstein, Sergueï, 62, 315
Eliot, T.S., 58, 136, 148, 150, 166, 179,
238, 245, 262, 270, 315, 341, 370, 438,
439, 443, 445, 446, 472, 498, 502, 518,
523, 524, 525, 526, 548, 566, 618, 636,
645, 646, 647
Ellison, Ralph, 460, 461, 480
Elmslie, Kenward, 57, 98, 111, 114, 188,
378, 379, 751
Eluard, Paul, 274, 358

Emerson, Ralph Waldo, 533, 534, 584,
623, 680
Empson, William, 454, 752
Enée, 526
Erato, 83
Ernst, Max, 108, 190, 257, 258, 579, 580,
584, 737, 754
Evans, Walker, 363

F

Fagin, Larry, 260, 381, 384, 393, 747
Farrell, Kate, 504, 520, 532
Faulkner, William, 141, 167, 315, 613, 614
Feldman, Morton, 115
Ferlinghetti, Lawrence, 120, 429, 430, 452
Fields, W.C., 263, 317
Filreis, Al, 157, 158, 365, 471, 494, 556,
653, 745, 748
Fischl, Eric, 147, 605
Fitzgerald, F. Scott, 141, 431
Flaubert, Gustave, 259, 658
Flavin, Dan, 52
Ford, Ford Madox, 352
Foucault, Michel, 287, 605, 729
Fragonard, Jean-Honoré, 226
Francis, Sam, 31, 96, 241, 242, 456
Franck, Dan, 356, 367
Frank, Robert, 115, 118, 320, 565
Frankenthaler, Helen, 31, 35, 241, 386,
451, 730
Franklin, Benjamin, 144, 145, 654
Fraser, Kathleen, 101, 117, 134, 199, 298,
302, 747
Freeberg, Sydney, 435, 436
Freilicher, Jane, 143, 186, 199, 216, 227,
231, 320, 321, 322, 347, 385, 386, 432,
433, 632
Freleng, Fritz, 209
Freud, Sigmund, 151, 316, 447, 574, 580,
669
Friedrich, Caspar David, 443
Frost, Robert, 36, 303, 457, 538, 539, 540,
541, 555, 556, 561, 562, 654, 682

G

Galup, Dick, 138
Gardner, Drew, 420
Garrigue, Jean, 454
Gautier, Théophile, 235, 445
Gekko, Gordon, 312
Gelbart, Larry, 191
Geldzahler, Henry, 293
Genette, Gérard, 121
Gershwin, Ira, 471, 472, 475, 476, 482
Ghertman, Alain, 23
Giacometti, Alberto, 178, 427
Gide, André, 141, 154
Gilbert et George, 292
Gilbert, Jack, 281
Gilespe, Dizzy, 469
Gilgamesh, 58
Ginsberg, Allen, 19, 65, 83, 114, 116, 118,
161, 183, 186, 252, 268, 269, 294, 295,
316, 317, 320, 364, 378, 379, 473, 492,
565, 622, 676, 677, 678, 752
Giorno, John, 184, 419
Girard, René, 121
Gizzy, Peter, 117
Glück, Louise, 510, 512
Goebbels, Joseph, 88
Goldberg, Michael, 97, 98, 226, 722
Goldsmith, Kenneth, 368, 419, 495
Gonzaga, Luigi, 483
Goodman, Benny, 464
Goodman, Paul, 519
Goodnough, Robert, 199, 200
Gordon, Nan, 368
Gorey, Edward, 144
Gorky, Arshile, 96, 387, 408, 414, 415, 743
Gounod, Charles, 457
Goya, Francisco de, 39, 258
Graham, Martha, 228
Greenaway, Peter, 112
Greenberg, Clement, 19, 52, 77, 78, 102,
186, 408, 501, 542, 551, 561, 598, 605,
610, 728, 734
Greenberg, Samuel, 454
Greenblatt, Stephen, 396
Gris, Juan, 129, 408, 506, 508, 509, 754
Gross, Terry, 161, 162, 165
Gudea de Lagash, 271
Guest, Barbara

"Multiplicity", 98, 279, 284, 287
 "Roses", 15, 509
 "Santa Fe ...", 33, 35, 78, 556
 architecture, 507, 514
 et les artistes, 32, 35, 36, 72, 99, 100,
 126, 148, 198, 199, 390, 508, 515,
 578, 633
 influence, 31, 117, 173, 198, 200, 507,
 519
 influences, 143, 341, 393, 408, 451, 513,
 536, 612, 621
 poétique, 36, 52, 71, 82, 88, 97, 101,
 116, 140, 154, 173, 277, 281, 282,
 447, 456, 472, 477, 535, 578, 582,
 622
Seeking Air, 75, 519
 Guston, Philip, 96, 233, 234, 332, 333, 334,
 335, 336, 337, 338, 339, 347, 355, 358,
 575, 679
 Guthrie, Woody, 115, 187, 648, 689

H

H.D., 279, 418, 452, 482, 505, 526, 527,
 621, 709
 Haas, Robert, 15
 Hamlet, 78, 272
 Hammer, Langdon, 138, 140, 556
 Hannibal, 278, 280, 281
 Hantai, Simon, 242
 Harrington, Eve, 481
 Harrison, Julie, 381, 382, 747
 Hartigan, Grace, 128, 130, 300, 302, 320,
 729, 730, 739
 Hartley, Marsden, 50
 Hawkins, Coleman, 468
 Hearst, William Randolph, 61
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 341
 Heidegger, Martin, 567
 Held, Al, 149
 Héliou, Jean, 195, 196, 197, 198, 227, 228,
 234
 Hemingway, Ernest, 45, 128, 141, 142,
 149, 170, 172, 199, 212, 217, 220, 224,
 475, 533
 Héraclite, 334, 335, 371
 Hershberger, Ruth, 454

Hersland, Martha, 425, 426
 Hess, Thomas B., 192
 Hirsch, Edward, 587
 Hitchcock, Alfred, 147, 442, 609, 736
 Hitler, Adolf, 88
 Hockney, David, 33, 730
 Hofmann, Hans, 13, 93, 99, 100, 394, 541,
 552, 753
 Holbein, Hans, 396, 497
 Holiday, Billy, 46, 285, 465, 466, 472
 Homer, Winslow, 258
 Hope, Bob, 471, 472
 Hopkins, Gerard Manley, 116
 Hopper, Edward, 145, 146, 147, 458, 516,
 617, 677
 Horace, 60, 62, 374, 552
 Hornick, Lita, 383, 384
 Houdebine, Jean-Louis, 70
 Howard, Richard, 453, 551, 552, 666, 723
 Howe, Susan, 117, 279, 540, 749
 Hughes, Langston, 461, 462, 463, 466,
 468, 491, 550
 Hugo, Victor, 165, 363
 Hultén, Pontus, 115
 Humpty Dumpty, 263
 Hurston, Zora Neale, 461

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 206, 397,
 399, 404, 657, 658, 659, 661
 Ishaghpour, Youssef, 27, 63, 602, 603

J

Jabbar, Kareem Abdul, 366
 Jabès, Edmond, 23
 Jacob, Max, 14, 17, 23, 165, 318, 356, 367,
 753
 James Schuyler
 la ville, 593
 James, Henry, 322, 445, 446, 447, 451,
 465, 710, 741
 Jameson, Fredric, 21, 80, 81, 93
 Jarmusch, Jim, 161, 162, 163, 165, 170,
 176, 747
 Jarrell, Randall, 121, 448, 449, 450, 539

Jensen, Alfred J., 115
 Johns, Jasper, 21, 38, 39, 43, 44, 45, 46,
 47, 48, 50, 55, 156, 216, 217, 218, 219,
 220, 221, 300, 381, 470, 471, 584, 635,
 737, 739, 753
 Johnson, Helene, 461
 Jolas, Eugene et Marie, 153
 Jolson, Al, 607
 Jones, Cherry, 178
 Jones, LeRoi *Voir* Baraka, Amiri
 Jonson, Blind Willie, 440
 Joyce, James, 140, 141, 147, 148, 150,
 154, 282, 548, 614
 Judd, Donald, 52, 622

K

Kafka, Franz, 335, 341, 541, 542
 Kamoun, Josée, 185
 Kandinsky, Vassily, 18, 99, 220, 522, 538,
 552
 Kane, Charles Foster, 61
 Kant, Emmanuel, 579
 Katz, Alex, 375, 384, 519, 605, 606
 Kaufman, Erica, 31, 34, 117, 508, 747
 Kawin, Bruce, 62, 562, 745
 Keaton, Buster, 564
 Keats, John, 17, 71, 106, 154, 666
 Kennedy, Jackie, 315
 Kerouac, Jack, 28, 45, 65, 114, 115, 185,
 317, 320, 364, 378, 379, 393, 419, 438,
 468, 470, 522, 531, 566, 636, 661, 712,
 750, 752
 Kiesler, Frederick, 390, 392
 Kiki de Montparnasse, 184
 Klee, Paul, 99, 504, 505, 522, 532
 Klein, Yves, 556, 567, 568
 Kline, Franz, 96, 98, 291, 300, 301, 302,
 455, 456, 560, 561, 573, 600, 753, 754
 Klüver, Billy, 115
 Koch, Janice, 28
 Koch, Kenneth
 "My Olivetti ...", 122, 135, 235, 407, 487
 "One Train ...", 15, 63, 98
 "The Boiling ...", 40, 43, 68, 163, 329,
 481, 514
 "The Circus", 28, 32, 143, 322, 385

ateliers, 157, 158, 379, 474, 504, 520,
 614, 618
 influence, 161, 162, 198, 295, 370, 543,
 627, 637, 639
 influences, 271, 404
 poétique, 78, 82, 139, 144, 153, 161,
 164, 174, 236, 452, 456, 477, 609,
 622
 théâtre, 85, 249, 272, 295
 vie, 236, 297, 320, 367, 371, 408, 635
 Koons, Jeff, 421
 Kotin, Joshua, 19
 Kramer, Hilton, 336, 337, 339, 355
 Krauss, Rosalind, 95, 219, 267, 610
 Kruger, Barbara, 368
 Kupferman, Tuli, 308
 Kyger, Joanne, 120, 356, 366, 713

L

La Fontaine, Jean de, 152
 Lacan, Jacques, 274
 Lang, Bunny, 187, 310, 472, 677
 Langsner, Jules, 149
 Latouche, John, 187, 188, 310, 320
 Lauterbach, Ann, 64, 117, 250, 519, 751
 Lawrence, Jacob, 461
 Lazarus, Emma, 311
 Le Caravage, 401
 Le Nôtre, André, 117
 Le Parmesan, 69, 234, 237, 396, 397, 434,
 437, 438, 439, 440, 499, 500, 501, 503,
 615
 Léger, Fernand, 28, 82, 171, 367, 408, 420,
 486
 Lehman, David, 58, 95, 98, 118, 123, 124,
 128, 443, 466, 581, 591, 675, 748
 Leiber, Jerry, 115
 Leiris, Michel, 274
 Lemmon, Jack, 564
 LeQueux, Bernard, 642
 Lerner, Ben, 61, 69, 73, 91, 119, 397, 512,
 742, 745, 751
 Leslie, Alfred, 114, 738
 LeSueur, Joe, 137, 138, 261, 298, 301, 302,
 303, 320, 327, 328, 519, 673, 727
 Leutze, Emanuel, 598

Levertov, Denise, 528, 529
 Levine, Sherrie, 368, 371, 602
 Lévi-Strauss, Claude, 369
 Lewis, Jerry, 167
 LeWitt, Sol, 52, 585, 586
 Lichtenstein, Roy, 56, 90, 163, 479, 480,
 483, 484, 487, 488, 556, 610, 616, 635,
 727, 754
 Lois, Georges, 410
 Lombardo, Pietro, 483
 Longo, Robert, 368
 Lowell, Robert, 116, 121, 123, 134, 151,
 152, 161, 169, 510, 652, 656, 666, 669
 Ludlow, Fitzhugh, 115
 Lynch, David, 147

M

Maar, Dora, 274
 Machiavel, Nicolas, 245
 Mackey, Nathaniel, 120, 545
 Mackinaw, Leslie, 178
 MacLeish, Archibald, 59, 61
 Magritte, René, 219, 220, 389
 Mahler, Gustav, 340, 456, 457
 Maïakovski, Vladimir, 648, 675, 682
 Maïakovsky, Vladimir, 160, 491
 Mailer, Norman, 137, 680
 Malévitch, Kazimir, 228
 Mallarmé, Stéphane, 34, 52, 54, 72, 73,
 348, 349, 429, 606
 Mandelstam, Ossip, 453
 Manet, Édouard, 39, 347, 348, 349, 375,
 598, 604, 605, 606, 607, 609, 611
 Mankiewicz, Joseph L., 481
 Manolescu, Monica, 95, 641
 Mantegna, Andrea, 483
 Mapplethorpe, Robert, 182, 185
 Marden, Brice, 369
 Marias, Javier, 118
 Marin, John, 363, 486
 Marini, Marino, 489
 Martin, Agnes, 149
 Marvell, Andrew, 298, 342, 344, 345, 346,
 371, 372
 Marx, Karl, 151
 Mathews, Harry, 165, 476, 477, 751

Matisse, Henri, 33, 49, 156, 162, 180, 199,
 408, 560
 Matisse, Pierre, 523
 Maugham, Somerset, 142, 143
 Mauriac, François, 121
 Maximus of Glouster, 83
 May, Tom, 371
 Mayer, Bernadette, 112, 139, 161, 184,
 302, 309, 311, 312, 341, 365, 366, 369,
 372, 388, 474, 646, 702, 721, 751
 Mc Laughlin, John, 149
 McAlman, Robert, 141
 McCarthy, Charlie, 258, 259, 263
 McCarthy, Mary, 434, 445, 446
 McCay, Windsor, 259
 Meade, Philip, 396, 398
 Melpomène, 83
 Melville, Herman, 185, 281, 364, 465
 Memling, Hans, 483
 Mencken, H. L., 284
 Menken, Marie, 202, 230
 Merleau-Ponty, Maurice, 432
 Merrill, James, 510, 511
 Mesmer, Sharon, 368, 420, 719
 Messerli, Douglas, 117
 Meurent, Victorine, 607
 Michaux, Henri, 256, 356
 Michel-Ange, 395, 407, 409, 489, 615, 617
 Miller, Glen, 464
 Miller, Henry, 65, 255, 387, 402, 532, 566,
 721
 Miller, Milton, 121
 Milton, John, 36, 69, 341, 603
 Miró, Joan, 107, 108, 172, 200, 419, 521,
 523, 524, 525, 534, 570, 579, 580, 754
 Mistinguett, 297
 Mitchell, Joan, 29, 30, 32, 36, 48, 49, 77,
 92, 96, 261, 349, 350, 351, 386, 387,
 421, 439, 440, 632, 638, 730
 Mlinko, Ange, 158, 160
 Mohr, Stéphanie, 424
 Mondrian, Piet, 82, 215, 515
 Monet, Claude, 102, 191, 192, 215, 600
 Monk, Thelonious, 511
 Monroe, Harriet, 534
 Monroe, Marilyn, 201, 317
 Montaigne, Michel de, 573, 601

Monteverdi, Claudio, 522
 Moore, Marianne, 61, 108, 139, 324, 325, 352, 452, 453, 548, 549, 550, 570, 615, 705, 709, 710
 Moore, Nicholas, 454
 Morris, Robert, 95, 267
 Motherwell, Robert, 98, 133, 149, 172, 199, 200, 408, 413, 423, 424, 427, 456, 534, 544, 570, 607, 616, 632, 722, 753
 Mucha, Patty, 292, 293
 Munch, Edvard, 587
 Murphy, Dudley, 486
 Mussolini, Benito, 571
 Muybridge, Eadweard, 26, 67
 Myers, John Bernard, 113, 169, 636, 733
 Myles, Eileen, 59, 66, 71, 79, 90, 91, 92, 100, 101, 112, 155, 156, 157, 158, 178, 179, 180, 181, 223, 269, 363, 378, 379, 402, 425, 485, 511, 512, 676, 683, 684, 690, 739, 742, 748, 751

N

Neel, Alice, 115, 320
 Nemerov, Howard, 121, 134, 135, 136, 137, 150
 Newman, Barnett, 72, 96, 192, 401, 408, 409, 427, 443, 451, 491, 542, 547, 548, 549, 692, 693, 754
 Newton, Isaac, 127
 Niedecker, Lorine, 598, 622, 623, 624, 627, 628, 654
 Nielson, A.L., 121
 Nietzsche, Friedrich, 533
 Nin, Anaïs, 237, 349
 Nixon, Richard, 91, 335, 337, 396
 Nochlin, Linda, 347, 348, 349
 Noland, Kenneth, 195, 220, 221, 451, 456, 753
 North, Charles, 31, 34, 117, 161, 199, 508, 676, 678, 747, 751
 Notley, Alice
 "At Night the ...", 46
 "Ballad", 287, 313
 "Where Leftover ...", 18, 30, 645
 ateliers, 114, 119, 157, 522
 et les artistes, 257, 326, 357, 380

influence, 181, 472
 influences, 139, 161, 308, 353, 354, 470, 634, 644
 poétique, 16, 32, 139, 142, 150, 208, 240, 308, 355, 357, 469, 550, 626
The descent ..., 20, 103, 104, 617
 vie, 115, 118, 207, 209, 238, 239, 246, 354, 356, 359, 395, 413, 471, 473, 483, 506, 520, 525, 609

O

O'Brian, Geoffrey, 397, 398, 453, 666, 723
 O'Hara, Frank
 "A True Account ...", 130
 "Biotherm ...", 57, 152, 263, 304, 329
 "In Memory ...", 66, 89, 90, 124, 128, 135, 497
 "Meditations in ...", 131, 590
 "Memorial Day 1950", 87, 88, 331, 406, 409, 497
 "On Seeing ...", 20
 "Poem Read ...", 29
 "The Day Lady ...", 15, 46, 104, 226, 465, 472
 cinéma, 34, 405
 dynamisme, 83, 85
 et les artistes, 43, 58, 84, 96, 98, 101, 114, 128, 137, 157, 198, 199, 205, 206, 216, 226, 266, 300, 363, 386, 422, 468, 502, 517, 518, 553, 559, 598, 607, 616
 influence, 84, 92, 97, 100, 119, 120, 139, 166, 176, 182, 187, 207, 217, 230, 247, 253, 260, 267, 285, 286, 309, 352, 362, 364, 366, 370, 389, 413, 496, 637, 639
 influences, 133, 147, 274, 404, 406, 408, 441, 443, 451, 462, 463, 491, 568
 la ville, 89, 91, 95, 189, 230, 462, 479, 485, 488, 490, 510, 581, 615
 minimalisme, 549, 592
 personism, 55, 90, 178, 283, 317, 318, 319, 402, 464, 473, 520, 527, 569
 poétique, 16, 28, 56, 78, 82, 83, 125, 127, 131, 135, 139, 148, 164, 167, 169, 174, 210, 236, 266, 271, 317,

326, 332, 334, 380, 399, 408, 456,
492, 511, 512, 582, 591, 606, 611,
622
vie, 19, 26, 231, 236, 379
O’Keeffe, Georgia, 363
Oldenburg, Claes, 292, 293, 294, 336, 337,
338, 339, 635
Olitski, Jules, 451
Olson, Charles, 15, 83, 85, 114, 416, 417,
444, 752
Ophuls, Max, 300
Oppen, George, 135, 136, 356, 598, 624,
625
Oppenheimer, J. Robert, 115
Oppenheimer, Joel, 114
Orlovsky, Peter, 114, 320, 378
Ottinger, Didier, 252, 253
Owen, Maureen, 378, 380, 382, 475

P

Padgett, Ron, 101, 112, 162, 164, 165,
166, 199, 272, 302, 303, 307, 308, 317,
362, 365, 379, 381, 382, 394, 404, 453,
492, 506, 632, 634, 646, 666, 689, 721,
723, 751
Palmer, Michael, 69, 70, 117, 180, 749
Park, Dara, 65
Parker, Charlie, 419
Pascal, Blaise, 601
Pasternak, Boris, 317, 453, 491
Paz, Octavio, 422
Pennebaker, D.A., 122
Perelman, Bob, 21, 51, 52, 53, 54, 55, 60,
95, 107, 181, 493, 494, 582, 750, 751
Perloff, Marjorie, 43, 119, 120, 121, 126,
134, 139, 140, 141, 151, 216, 217, 226,
254, 255, 300, 327, 328, 330, 494, 534,
543, 599, 745, 751
Perséphone, 264
Pesoa, Fernando, 262
Picasso, Pablo, 14, 15, 17, 23, 27, 29, 33,
39, 50, 59, 82, 106, 129, 149, 162, 180,
188, 199, 200, 201, 207, 208, 210, 211,
216, 248, 262, 273, 274, 275, 291, 318,
356, 364, 367, 368, 370, 388, 393, 399,

408, 414, 424, 475, 476, 477, 508, 546,
558, 560, 563, 573, 605, 617, 658, 753
Place, Vanessa, 341
Plath, Sylvia, 134, 512, 538, 652, 655, 656
Platon, 284, 395, 410
Poe, Edgar, 399
Pollock, Jackson, 14, 19, 42, 43, 95, 96,
101, 102, 113, 137, 146, 152, 172, 182,
186, 187, 191, 218, 219, 221, 228, 242,
256, 268, 310, 328, 341, 408, 417, 418,
456, 468, 474, 525, 534, 541, 542, 561,
568, 573, 624, 635, 640, 647, 693
Ponge, Francis, 83, 328, 329, 397, 427
Pontormo, Jacopo da, 502
Pope, Alexander, 60, 341
Popeye, 78, 271, 295, 404, 418, 570
Porter, Fairfield, 261, 318, 553
Pound, Ezra, 20, 21, 24, 42, 53, 58, 141,
168, 224, 304, 439, 444, 445, 472, 482,
483, 496, 498, 505, 518, 528, 548, 566,
571, 572, 591, 599, 604, 618, 625, 636,
637, 638, 641
Poussin, Nicolas, 102, 281, 399
Presley, Elvis, 115, 475
Prévert, Jacques, 161, 264, 474, 641
Prince, F.T., 454
Prince, Richard, 258, 368, 664, 665
Prokofiev, Sergeï, 306
Proust, Marcel, 83, 121, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 150, 210, 222, 341,
496, 530, 541, 729
Pynchon, Thomas, 305, 306, 706

Q

Queneau, Raymond, 274
Quilter, Jenni, 309

R

Rambo, John, 378, 380
Raphaël, 21, 239, 376, 393, 395, 398, 399,
400, 401, 403, 404, 406, 407, 408
Rauschenberg, Robert, 44, 47, 96, 218,
219, 226, 249, 267, 307, 328, 403, 484,
584
Ray, Man, 24, 172, 315, 399

Reich, Steve, 495
 Reid, Laurie, 578, 719
 Reinhardt, Ad, 408
 Rembrandt, 489, 502, 600, 617, 726
 Renan, Ernest, 346
 Retallac, Joan, 408, 534, 601
 Reverdy, Pierre, 165, 330, 413, 452, 453, 639, 666, 668, 723
 Reznikoff, Charles, 48, 188, 364, 540, 724
 Richardson, James, 339
 Riding, Laura, 453
 Rilke, Reiner, 70
 Rimbaud, Arthur, 165, 179, 246, 250, 251, 252, 269, 345, 346, 347, 349, 352, 354, 357, 372, 378, 379, 380, 413, 474, 499, 528, 543, 557, 634, 642
 Riopelle, Jean-Paul, 29, 30, 96, 617, 737
 Rivers, Larry, 19, 20, 44, 90, 118, 129, 300, 320, 322, 367, 375, 381, 385, 386, 455, 517, 518, 553, 594, 597, 598, 599, 600, 601, 606, 607, 623, 632, 637, 677, 739, 740, 741, 751, 754
 Roffman, Karin, 320, 321, 405, 555
 Rollins, Sonny, 13, 103
 Ronsard, Pierre de, 525
 Rose, Stéphanie, 229, 230
 Rosenberg, Harold, 74, 78, 79, 217, 408, 551
 Rosenblum, Robert, 443
 Rosenquist, James, 315, 582, 615
 Roth, Philip, 335, 336, 347
 Rothenberg, Jerome, 180, 319, 676, 751
 Rothko, Mark, 74, 75, 96, 97, 241, 357, 360, 408, 409, 443, 602, 635
 Rouan, François, 241, 242
 Rousseau, Henri, 408
 Roussel, Raymond, 17, 257, 296, 453, 525, 584, 639
 Rose Sélavy *Voir* Duchamp, Marcel
 Rubens, Pierre Paul, 401
 Ruefle, Mary, 142, 143, 735
 Ryman, Robert, 228

S

Sacco and Venzetti, 589
 Saint-Gaudens, Augustus, 151

Saroyan, Aram, 246, 303
 Sartre, Jean-Paul, 34, 115, 134, 274, 387, 466, 721
 Satie, Eric, 306, 315, 328
 Scalapino, Leslie, 353
 Schjeldahl, Peter, 43, 44, 48, 169, 260, 369, 414, 415, 567
 Schlosser, Eric, 152
 Schneeman, George, 308, 706
 Schubert, David, 453
 Schuyler, James
 "Crystal Lithium", 66
 "The Morning ...", 15, 65, 69, 430, 537
 et les artistes, 350, 603, 610
 fleurs, 43, 349, 432
 influences, 452
 la ville, 229, 467, 626
 poétique, 70, 78, 82, 128, 231, 232, 456, 484, 553
 vie, 181, 298, 320, 408
 Schwartz, Delmore, 122
 Schwartz, Leonard, 52, 182, 246, 247, 746, 749
 Schwitters, Kurt, 190, 258
 Sellin, Eric, 330
 Selve, Georges de, 396
 Serra, Richard, 52, 324
 Seurat, Georges, 27, 31, 63, 612
 Shakespeare, William, 28, 42, 73, 78, 274, 341, 396, 498, 572, 577, 671
 Shapiro, David, 95, 101, 199, 427, 428, 429, 430, 431, 723
 Shaw, Lytle, 31, 34, 117, 199, 508, 747, 751
 Shelley, Percy B., 82, 151, 446
 Sherman, Cindy, 368
 Shevelove, Burt, 191
 Silliman, Ron, 95
 Smith, David, 408
 Smith, Leon Polk, 149
 Smith, Patti, 182, 183, 185, 186, 285, 387, 702
 Smith, Tony, 552
 Smithson, Robert, 417, 418
 Snyder, Gary, 120, 364, 378, 379
 Sollers, Philippe, 474, 489, 490
 Solon, 271

Sonnabend, Illeana, 260
 Sontag, Susan, 59, 115, 116, 136, 137, 347,
 450, 504, 568
 Soulages, Pierre, 560
 Southern, Terry, 115
 Speedy Gonzales, 404
 Spicer, Jack, 170, 355, 380
 Stalone, Sylvester, 380
 Star, Harrison, 320, 393
 Steichen, Edward, 363
 Steiglitz, Alfred, 42, 407, 730
 Stein, Gertrude, 24, 59, 131, 142, 150,
 163, 180, 181, 199, 210, 211, 212, 213,
 214, 216, 217, 222, 224, 226, 240, 265,
 273, 274, 354, 364, 367, 370, 406, 425,
 426, 428, 432, 451, 472, 482, 506, 510,
 529, 546, 567, 611, 618, 646, 651, 709,
 710, 751, 754
 Steinbeck, John, 186
 Steinberg, Saul, 488
 Stella, Frank, 107, 234, 376, 400, 401, 403,
 409, 420, 547, 548, 549, 550, 553, 558,
 575, 753
 Stella, Joseph, 363
 Stevens, Wallace, 42, 45, 46, 100, 108,
 116, 138, 145, 168, 227, 242, 271, 317,
 326, 338, 428, 431, 447, 448, 449, 450,
 451, 452, 453, 459, 460, 482, 505, 538,
 571, 572, 576, 590, 592, 611, 612, 615,
 618, 623, 626, 640, 645, 667, 668, 683,
 709, 724, 745
 Stone, Oliver, 312
 Stone, Sly, 378, 379, 380
 Stout, Myron, 149
 Strand, Paul, 188, 363
 Stravinsky, Igor, 228
 Stroller, Mike, 115
 Swensen, Cole, 117
 Swenson, May, 452
 Sylvester, David, 328

T

Taj Mahal, 378, 379
 Tanguy, Yves, 102, 330
 Taransky, Michelle, 95, 158, 252, 748
 Tartuffe, 335

Tate, James, 16, 752
 Tatum, Art, 472
 Tatum, Goose, 377
 Terpsichore, 83
 Thalie, 83
 Thomson, Virgil, 236, 628
 Thoreau, H.D., 418
 Tinguely, Yves, 136
 Tobey, Mark, 241, 256
 Tolstoï, Léon, 325
 Tomlin, Lily, 178
 Tooker, George, 360
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 27
 Tournade, Marie-Noëlle, 426, 560
 Towle, Tony, 112, 605, 614, 615, 616, 637,
 643, 751
 Toynbee, Arnold, 437
 Tranter, John, 17, 257, 642, 651, 745
 Trinidad, David, 467, 468
 Truffaut, François, 238
 Turner, J.M.W., 102, 363, 443
 Twombly, Cy, 73, 74, 77, 129, 186, 241,
 376, 393, 400, 402, 534, 536, 624, 753
 Tzara, Tristan, 50, 674

U

Uccello, Paolo, 404, 615
 Ulysse, 150, 526, 566, 729
 Ungaretti, Giuseppe, 303

V

Valéry, Paul, 78, 280
 Vélasquez, Diego, 248
 Verne, Jules, 579
 Véronèse, Paul, 400
 Vigo, Jean, 237
 Vinci, Léonard de, 234, 395, 486, 489, 503,
 615
 Visconti, Luchino, 457

W

Wagner, Richard, 17, 730
 Walcott, Derek, 115, 752

Waldman, Anne, 19, 82, 83, 84, 85, 90, 97,
 98, 112, 113, 137, 183, 184, 308, 378,
 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386,
 390, 637, 646, 739, 750
 Waldman, Diane, 220, 221
 Waldrop, Rosemary, 117
 Wallenstein, James, 298, 299
 Warhol, Andy, 47, 78, 90, 92, 97, 98, 131,
 132, 145, 150, 201, 246, 260, 261, 262,
 293, 304, 315, 383, 384, 481, 484, 486,
 500, 504, 541, 568, 594, 601, 748
 Warren, Vincent, 328
 Warsh, Lewis, 19, 31, 33, 34, 90, 92, 112,
 113, 117, 308, 381, 382, 383, 390, 508,
 747
 Warwick, Dionne, 355
 Washington, George, 380, 381, 598, 600
 Wayne, Africa, 31, 34, 117, 508, 747
 Weiner, Matthew, 176
 Weitz, Paul, 178
 Welish, Marjorie, 73, 74, 78, 79, 567, 568,
 605, 606, 734
 Welles, Orson, 21, 61, 62, 681
 West, May, 399
 Whalen, Philip, 244, 246, 353, 355, 364,
 365, 366, 713, 725
 Wheelwright, John, 453
 Whitman, Walt, 65, 66, 294, 295, 441,
 444, 445, 503, 566, 590, 682
 Wieners, John, 244, 246
 Wilbur, Richard, 510
 Wilde, Oscar, 266, 403, 445, 555
 Wilder, Billy, 518, 522
 Williams, Hank, 115, 566
 Williams, Oscar, 303
 Williams, Tennessee, 45, 519
 Williams, William Carlos

"The Great Figure", 17, 49, 51
 "The World Contracted ...", 114
 dynamisme, 32, 63
 hommage, 485
 influence, 160, 482, 618
 modèle, 21, 30, 31, 116, 181, 222, 223,
 226, 286, 403, 451, 468, 472, 518,
 528, 593, 598
 Paterson, 484
 poétique, 50, 56, 484, 505, 535, 571,
 575
 Spring And ..., 23, 39, 42, 43, 245, 410,
 486
 Wilson, Edmund, 431
 Wittgenstein, Ludwig, 341
 Wolf, Reva, 304, 305
 Wollstonecraft, Mary, 446
 Woolf, Virginia, 150, 382, 442, 546, 656
 Wordsworth, William, 241, 266, 415

Y

Yau, John, 44, 45, 119, 397, 676, 679, 745,
 751
 Yeats, William Butler, 134, 445, 642
 Youngerman, Jack, 149

Z

Zadkine, Ossip, 315
 Zappa, Frank, 400
 Zénon, 52
 Zeus, 419
 Zola, Émile, 606, 611
 Zukofsky, Louis, 24, 191, 283, 284, 618,
 619, 620, 621, 624, 626, 627, 751

Résumé de la these:

Cette étude se concentre sur l'École de New York en poésie (« *The New York Poets* ») de la première génération (surtout John Ashbery, Frank O'Hara, Kenneth Koch, James Schuyler, et Barbara Guest) et de la seconde génération (surtout Bill Berkson, Alice Notley, Ted Berrigan, Eileen Myles, Anne Waldman, Ron Padgett, et Joe Brainard) – à travers la production de ces poètes (poèmes, pièces de théâtre, romans, essais, peinture-poèmes, collages, etc.). Les parallèles entre la peinture et la poésie de l'époque sont probants. Pour le poème, la peinture est à la fois un élément significatif du contexte et un facteur important d'inspiration.

L'optique en examinant les textes est triple : d'abord, l'influence de l'évolution de l'art et particulièrement des stratégies des plasticiens d'avant-garde ; puis, l'influence du milieu social et du contexte des quartiers bohèmes de New York des années 1950 et 1960 ; et enfin, tout ce qui peut traduire un positionnement chez les poètes vis-à-vis de la politique et la société et le désir d'une progressivité. Ces trois facteurs s'additionnent pour s'inscrire avec une grande complexité dans les textes.

Mots clés :

1. École de New York
2. Interdisciplinarité
3. Modernisme
4. Peinture-poèmes
5. John Ashbery
6. Frank O'Hara