

"On Being Idolized": construction d'une identité américaine à travers quelques poèmes de Robert Frost

Candice Lemaire

▶ **To cite this version:**

Candice Lemaire. "On Being Idolized": construction d'une identité américaine à travers quelques poèmes de Robert Frost. Anglophonia, French Journal of English Studies, 2012, Identités américaines, 31, pp.101-118. 10.4000/caliban.512 . halshs-01276548

HAL Id: halshs-01276548
https://shs.hal.science/halshs-01276548

Submitted on 10 Jun 2021

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Caliban
French Journal of English Studies

31 | 2012
Identités américaines

"On Being Idolized" : construction d'une identité américaine à travers quelques poèmes de Robert Frost

Candice Lemaire

Electronic version
URL: https://journals.openedition.org/caliban/512
DOI: 10.4000/caliban.512
ISSN: 2431-1766

Publisher
Presses universitaires du Midi

Printed version
Date of publication: 10 April 2012
Number of pages: 101-118
ISBN: 978-2-8107-0213-8
ISSN: 2425-6250

Brought to you by Centre national de la recherche scientifique (CNRS)

Electronic reference
Candice Lemaire, ""On Being Idolized" : construction d'une identité américaine à travers quelques poèmes de Robert Frost", *Caliban* [Online], 31 | 2012, Online since 16 March 2015, connection on 10 June 2021. URL: http://journals.openedition.org/caliban/512 ; DOI: https://doi.org/10.4000/caliban.512

This text was automatically generated on 10 June 2021.

Caliban – French Journal of English Studies est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

"On Being Idolized" : construction d'une identité américaine à travers quelques poèmes de Robert Frost

Candice Lemaire

1 En 1844, Ralph Waldo Emerson exhorte ainsi l'Amérique à se trouver un poète national, une voix unique, originale, libérée de toute influence européenne, capable de chanter la nation, ses vertus et ses travers, et de couvrir et représenter par ses vers la totale géographie de l'Amérique. Le recueil de Walt Whitman, *Leaves of Grass*, paru en 1856 dans sa seconde version, fut la réponse novatrice à cet appel d'Emerson. Emerson vit dans ce recueil un exemple de sagesse et d'esprit ("the most extraordinary piece of wit and wisdom America has yet contributed") et œuvra à sa publication et à son succès, établissant par là-même Whitman dans ce rôle de poète national qui manquait au pays. Mais la mort de Whitman en 1892 vint reposer cette question de l'absence d'un porteur de l'identité de l'Amérique, d'une voix unificatrice. Dans un essai intitulé "The Road Taken" publié en 1995, le poète de Sainte-Lucie et prix Nobel de Littérature, Derek Walcott, trace une filiation directe entre Whitman, Emily Dickinson[2] et celui qui leur succéda dans ce rôle de barde national, de figure bien-aimée du peuple américain, Robert Frost :

> Robert Frost: the icon of Yankee values, the smell of wood smoke, the sparkle of dew, the reality of farmhouse dung [...], the favorite figure of American patriotism. [...] Frost is Whitman's heir in the magnification of close domestic objects and creatures, the "noiseless, patient spider" of his writing hand, [...]"the slant of light" that his other progenitrix, Dickinson, contemplated. (Brodsky 94, 106-7)[3]

2 Poète de Nouvelle-Angleterre, auteur pastoral inscrit dans le nord-est du pays, Robert Frost se fit ainsi à son tour le dépositaire de l'identité américaine, poète canonique incarnant une vision de l'Amérique à laquelle un lectorat ne cesse de s'identifier à en juger par sa popularité qui ne se dément pas depuis sa mort en 1963. En nous interrogeant sur son inscription (et les limites d'une telle inscription) au sein du canon littéraire américain, sur sa poésie à la fois d'un lieu et de l'ailleurs, et sur son exportation au-delà des frontières de la nation via le processus de traduction, nous tenterons de donner sens à ce que Walcott nomme"the genuine Americanness of Robert Frost". Si Frost reste

emblématique, c'est parce que l'écho de ses poèmes, bien ou mal traduits, peut servir d'indice, de clef d'un écart et d'une reconnaissance, fût-ce par exemple au détour d'un film de Jim Jarmusch, pour en accentuer la poésie visuelle, onirique et ironique.

"The genuine Americanness of Robert Frost" : le canon en question

3 Pour comprendre la figure quasi-mythique de Frost au cours de sa carrière, il convient de revenir aux raisons de l'inscription au sein du canon littéraire américain de celui que Joseph Brodsky appelle "l'encrier autonome de l'Amérique" ("the autonomous American inkpot"). Le terme de canon littéraire fait référence à une certaine classification de la littérature et s'utilise de manière large pour se référer à un groupe d'œuvres littéraires ou d'auteurs qui sont considérés comme marquants au sein d'une époque donnée ou représentatifs d'un territoire donné. Cette canonisation, cette entrée dans le canon d'une œuvre littéraire ou d'un auteur, marque donc son inclusion officielle dans un groupe restreint d'ouvrages et de figures largement étudiés et respectés. Les critères de canonisation étant mouvants et subjectifs et soumis aux variations sociales et intellectuelles d'une société, une telle "liste" sera bien sûr amenée à être raccourcie ou rallongée au fur et à mesure de l'évolution de la production littéraire d'une nation donnée. L'autorité de cette "liste"[4], reflet de l'identité littéraire d'un pays, est donc créatrice d'altérité et de différence, rejetant des œuvres ou des auteurs en ne les considérant pas dignes de faire partie d'un tel classement (ainsi par exemple, les écrits féminins, la littérature noire et les écrits des minorités autochtones ont longtemps lutté et luttent encore pour en faire partie, étant considérés de manière arbitraire comme moins représentatifs d'une identité nationale que les "classiques" que la sélection contenait alors). Les anthologies et autres manuels scolaires sont le résultat et l'outil de propagation de cette sélection que l'on dira représentative de la "littérature américaine" par exemple. Outre le contenu d'un ouvrage, c'est également son appréciation par le lectorat qui en fait un candidat potentiel–ainsi Frost a clairement bénéficié de cette grande appréciation de son œuvre par le lectorat américain, et l'enthousiasme qu'elle suscitait (une appréciation majoritairement scolaire et populaire, car Frost fut davantage boudé par la critique vers la fin de sa vie) a été pour une grande part dans son entrée dans le cercle des figures nationales.

4 Cette popularité de Frost, entendue comme célébrité mais aussi appréciation par un public autre que critique ou académique, comme l'explique l'article significatif que le magazine *Time* consacra à Frost en octobre 1950, se manifeste par quatre prix Pulitzer pour ses recueils de poèmes, des honneurs dans de nombreuses universités à travers le monde, le statut de *Poet Laureate* du Vermont en 1961, et le choix d'une voix poétique apte à représenter au mieux l'identité de son pays en son temps : "a native American voice unsurpassed by any American poet since Walt Whitman".[5] L'intérêt voué par son lecteur à la poésie de Frost (on pourrait même parler d'affection pour cette voix emblématique) est également dû à son apparente simplicité et à l'impression (même si elle est trompeuse) que cette poésie pastorale lui est accessible, ne faisant pas de son auteur une figure de chaman obscur : "in a literary age so preoccupied with self-expression that it sometimes seems intent on making the reader feel stupid, Robert Frost has won him by treating him as an equal", poursuit l'article. Ce respect du lecteur se double d'une certaine simplicité de vie (ou, en tout cas, affichée comme telle), d'un art de vivre caractérisé par une grande

lenteur, une volonté de se positionner à l'écart, une attention à la grâce de l'ordinaire, comme l'évoque l'article en décrivant les très discrets rapports que notre poète-paysan entretenait avec les villageois voisins de sa ferme du Vermont :

> His Vermont neighbors take no special notice of the heavy-set man with the big head of unkempt white hair. Occasionally they meet him on a back- country road, trudging along with an oddly cat-like grace, wearing an old blue denim jacket and blue sneakers. They recognize the heavy, big knuckled hand shaped to ax-helve and pitchfork, the heavy shoulders hunched to the swing of a scythe. Vermonters find nothing outlandish or alarming about Robert Frost.

5 Nul doute également que cette vision idéalisée et rassurante de Frost en bienveillant grand-père (ou oncle, comme le propose Walcott) de l'Amérique, véritable homme-paysage, aura été un argument de plus à son inscription au canon étasunien : "Frost [had become] that pitted, apple- cheeked, snow-crested image that the country idealized in its elders, public and private, bucolic and cosmopolitan, avuncular and responsible" (Brodsky 116).

6 La poésie de Frost est accessible, elle se cite et se partage, facilitant le processus d'identification et reconnaissance : beaucoup de poèmes très connus de Frost (ceux qui sont inclus dans le canon littéraire, dans les anthologies et les manuels scolaires) sont des réécritures modernes ou des réactivations des lieux communs de l'Amérique, des illustrations des valeurs conservatrices et fondatrices de la nation. Le poème le plus étudié et le plus récité de Frost, "The Road Not Taken" (dans le recueil *Mountain Interval*, paru en 1916) peut se voir par exemple comme une allégorisation de la liberté individuelle et de la responsabilité humaine face aux choix de vie, et non simplement comme une promenade en forêt automnale et la découverte d'un carrefour. De même, certains vers de Frost, entités détachables et libres, sont devenus avec le temps et l'usage populaire des quasi-proverbes, tel le tercet final de "Stopping by Woods on a Snowy Evening", "But I have promises to keep / And miles to go before I sleep / And miles to go before I sleep", réutilisé par le candidat Kennedy lors de sa campagne présidentielle, et par les doctorants américains pour se donner du courage pour finir leur thèse.

7 Poète trans-générationnel, Frost est pour beaucoup d'Américains un souvenir d'enfance, un poète de cour d'école, mais aussi un poète dont l'institution scolaire et académique a volontairement simplifié le message et l'œuvre en les réduisant à une dizaine de poèmes considérés comme canoniques, fragmentation et dislocation rendues encore plus aisées par le genre poétique lui-même. Ainsi, certains ouvrages illustrés, outils de diffusion et de vulgarisation de la poésie frostienne à l'attention des jeunes enfants, choisissent de faire appel à une mémoire collective, de mettre en avant l'aspect "souvenir collégial" de la figure de Frost, présentée comme affaiblie, attendrissante, dans un instant-clé de l'histoire de la nation :

> Ask your parents whether they remember watching on television the inauguration of JFK on a cold January day in 1961. If they do, they may also remember Robert Frost stepping forward to say a poem, preceding the swearing-in of the President. He was then 87, only two years away from death. He was bent, gnarled like an old tree, chilled by the cutting wind. (Koeppen 10)

8 Pleinement conscient de la déformation de son œuvre qu'entraînait sa "canonisation", Frost jouait sur les divers clichés et images qui circulaient à son sujet. Le poème "On Being Idolized" est à ce titre emblématique :

> The wave sucks back and with the last of water
> It wraps a wisp of seaweed round my legs,

> And with the swift rush of its sandy dregs
> So undermines my barefoot stand I totter,
> And did I not take steps would be tipped over
> Like the ideal of some mistaken lover. (Poirier 355)

9 Dans le recueil *Steeple Bush* dont il est extrait, ce poème est précédé d'un autre intitulé "A Rogers Group" faisant référence aux œuvres du sculpteur américain du XIXe siècle John Rogers, connu pour ses statuettes de plâtre et de bronze représentant de petits groupes dans les tâches de la vie quotidienne ou des scènes historiques. L'écho de ses statues est directement transposé dans "On Being Idolized" puisque la voix poétique y est envisagée sur la plage, pieds nus dans l'eau, prenant une pose quasi-statufiée, immobile, laissant les vagues enrouler des couronnes d'algues autour de ses chevilles, au rythme du ressac rendu dans le poème par les deux assonances en /w/ et /s/, culminant dans le duo "swift rush", parfaite harmonie imitative du flux et du reflux de l'eau. A l'image de la voix poétique qui titube ici, entravée par les algues, le poète canonique Frost se perçoit et se met en scène comme englué dans les algues de la tradition littéraire, artiste statufié par la tradition, ayant sacrifié son art à un idéal erroné ("ideal/mistaken"). L'autodérision lui permet ici de lutter contre une pétrification grandissante, comme le note Derek Walcott : "the much honored Frost fought his own petrification into a monument by dry, didactic humor" (Brodsky 115)

10 Le canon américain a donc certaines limites, que Frost a franchies deux ans avant sa mort, en étant choisi par le candidat Kennedy pour lire un poème lors de sa cérémonie d'investiture, en janvier 1961 : Frost avait écrit pour l'occasion un prélude rimé au poème qu'il comptait réciter ensuite, "The Gift Outright", composé vers 1936 et inclus dans le recueil *A Witness Tree* (1942). Ebloui par la neige, Frost ne put lire le prélude rimé et dut se contenter de réciter de mémoire "The Gift Outright" dont voici le début :[6]

> The land was ours before we were the land's.
> She was our land more than a hundred years
> Before we were her people. She was ours
> In Massachusetts, in Virginia.
> But we were England's, still colonials,
> Possessing what we still were unpossessed by?
> Possessed by what we now no more possessed.
> (Poirier 316)

11 La critique ultérieure s'accordera sur le fait que ce début de poème est une relecture fautive de l'histoire américaine par Frost : un tel écrit, lu lors d'un événement politique aussi officiel qu'une investiture, deviendra donc un texte très ethno-centré, et d'une grande violence, puisqu'il niait en bloc l'existence des peuples indiens avant l'arrivée des colons anglais sur le sol américain, la dépossession de leurs terres, leur massacre et l'esclavage.[7] Derek Walcott en donne à ce titre un commentaire ironique et éclairant, mettant en lumière l'embarras immense qu'a pu causer un tel poème, surtout lu par un poète national, emblème et référence de l'identité d'un pays :

> No slavery, no colonization of Native Americans, a process of dispossession and then possession but nothing about the dispossession of others that this destiny demanded. The choice of the poem was not visionary so much as defensive. A Navajo hymn might have been more appropriate: the "ours" and the "we" of Frost were not ample and multihued, but something [...] tight and regional, [...] strictly New England in black and white. (Brodsky 93-4)

12 L'ancrage frostien d'un tel poème en Nouvelle-Angleterre n'est guère surprenant puisqu'il constitue l'un des marqueurs les plus caractéristiques du poète, attaché à ce

territoire-berceau de la nation et souhaitant en faire revivre les traditions les plus ancestrales au fil de ses recueils. Sans nier la maladresse d'un tel choix, il est donc toutefois possible de lire aussi dans ce poème une démarche personnelle, la volonté d'articuler une logique métonymique (enracinée dans un lieu intimement connu), plutôt qu'un manifeste politique. La construction d'une identité américaine dans la poésie de Frost passe ainsi par cette poésie du lieu, dont le caractère régional et local cache une portée plus générale et universelle, une volonté d'élargissement, une poésie du déplacement, du mouvement incessant, de l'attrait pour l'ailleurs.

"What became of New England ?" : poésie et élargissement

13 L'écriture "lococentrique"[8] de Frost, centrée autour d'une zone géographique, un ancrage symbolique dans un lieu, correspond bien à la définition que donne Cécile Roudeau d'une autre écrivaine de la Nouvelle- Angleterre, Sarah Orne Jewett :

> Ecrire le lieu [...], c'est avant tout inventer un lieu d'écriture qui puisse faire tenir ensemble le local et le national, le temps comme redite et le temps comme ouverture, un lieu où le pays, d'objet, deviendrait sujet de sa propre écriture–à la fois texte et auteur.[9]9

14 Chez Frost, c'est bel et bien la Nouvelle-Angleterre qui se met en voix par l'intermédiaire de l'accent et du dialecte yankee qui parcourt les recueils (notamment dans les longs poèmes narratifs de *North of Boston*), et par le truchement des multiples *personae* des poèmes, kaléidoscope de masques que Frost use à l'envi pour se décrire au milieu du paysage : il en va ainsi, comme le note Jay Parini, de Mary et Warren dans "Death of a Hired Man", "each so distinctly realized, and each so perfectly Frost" (Parini 54). "I don't give up New England too easily", écrit Frost dans un discours intitulé "What Became of New England ?", attestant de sa fidélité pour cette terre, lui qui n'est pourtant pas natif du nord-est, mais de Californie (San Francisco), né en exil de l'autre côté du continent, et "naturalisé Yankee" ("naturalized Yankee" comme aime à le dire Walcott) à son arrivée à 11 ans, en 1885 : "though Frost's paternal ancestors have been New Englanders for eight generations, the man who speaks with the voice of New England was born in exile—a continent's width away in San Francisco."[10]

15 Mais cette Nouvelle-Angleterre pour Frost n'est pas une région circonscrite, mais au contraire le point de départ d'un mouvement vers l'ouest, l'image en filigrane et en miniature de la grande nation américaine une fois conquise, et la source pure et jamais tarie du véritable sens des mots de l'Amérique :

> The little nation [...] gave itself [...] westward, into the great nation that she saw coming, and so gave help to America. And so any of us are not New Englanders particularly; any writers we were, any statesmen we were, were to be Americans, United States statesmen, United States writers. And the thing New England gave most to America was the thing I am talking about: a stubborn clinging to meaning; to purify words until they meant again what they should mean. (Poirier 757)

16 Le mot local, la parole régionale acquièrent donc un sens national, universel, par l'élargissement et l'agrandissement de leur message, la Nouvelle-Angleterre étant pour Frost le lieu où subsiste encore une sorte de sens encore inaltéré, d'idée première de la langue (pour reprendre une expression de Wallace Stevens, "the first idea"), l'essence du travail poétique résidant dans le traitement que l'on opère sur le matériau brut de la

langue, comme l'explique, à travers une comparaison culinaire, Richard Poirier : l'aspect canonique de Frost provient, pour ce critique, de l'ingéniosité et de la densité qu'il procure à son utilisation de la langue au fil de ses volumes. "Some people can get more out of a chicken than others. The meaning of 'canonical' is simply that":[11] ainsi pour Poirier, le côté canonique de Frost provient de sa compréhension immédiate de l'objet-langue à l'état brut, et de sa capacité à voir l'essence par delà la forme initiale – l'auteur canonique sera celui qui verra donc plus loin que le simple poulet, celui qui atteindra la "pouléité" du poulet, pour ainsi dire.

17 Le fait que l'on considère Frost comme l'un des poètes nationaux américains majeurs du XX^{ème} siècle est intéressant si l'on considère le fait que les plus américains de ses poèmes, les deux premiers recueils, *A Boy's Will* et *North of Boston*, furent écrits lors de son séjour de trois ans (1912-1915) en Angleterre, dans le Buckinghamshire, où le nouvel angle de vue et la prise de distance géographique lui permirent une sorte d'anamorphose poétique et lui donnèrent, depuis la vieille Angleterre, une claire vision de la Nouvelle, de sorte qu'il en reviendra célèbre et publié à New York. Ce voyage en Angleterre n'était que le premier d'une longue série, au cours de laquelle, à partir des années 1950, Frost poète national et représentant de l'Amérique en pleine Guerre Froide, fut envoyé autour du monde, au Brésil, au Pérou, en Israël et surtout en Russie l'année avant sa mort, pour rencontrer Nikita Khrouchtchev. Il partage avec d'autres auteurs canoniques ce rapport bivalent avec sa terre d'attache, dans une relation à la fois locale et universelle, comme le définissait T.S. Eliot : "the relation of Dante to Florence, of Shakespeare to Warwickshire, of Goethe to the Rhineland, the relation of Frost to New England. He has that universality" (Poirier 952).

> Infatigable voyageur explorant toujours son territoire, à l'intérieur ou au-delà des frontières des Etats-Unis, Frost, artiste-pont et artiste de l'entre- deux, se présente comme le possible visage d'une identité américaine en construction, exportant ses modèles canoniques hors de son territoire, et devant pour ce faire s'en remettre au processus de traduction, activité rendant plus fragile et malléable encore la question du canon littéraire, puisqu'elle représente en elle-même un nouveau critère d'insertion ou d'abandon de références littéraires au sein du classement initial.

La poésie de Frost : "lost in translation" ?

18 La construction d'une identité quelle qu'elle soit passant toujours par la langue qui la met en voix, et la circulation mondiale des textes s'opérant par l'intermédiaire de leur traduction, il apparaît intéressant de s'attarder non sur la langue anglaise à proprement parler dans la poésie de Frost, mais sur le phénomène d'exportation et de traduction de cette poésie nationale en d'autres langues. Le cas de Robert Frost est en effet assez atypique en la matière, étant tout à la fois et de manière presque paradoxale, figure iconique au sein de ses frontières, mais s'exportant assez peu et assez mal à l'étranger, notamment en Europe. En effet, il est curieux de constater qu'une autre figure iconique telle que Walt Whitman bénéficie d'une certaine connaissance et d'un lectorat en Europe et dans les pays non anglophones, mais que Robert Frost demeure par exemple en France, largement méconnu, à l'exception de la sphère universitaire. Le problème de la traduction des poèmes de Frost à l'étranger est immense, aussi ne sera abordée ici qu'une infime partie relative à l'Italie au travers d'un film.

19 L'activité et le phénomène de traduction, liés à la pratique poétique, intéressaient grandement Frost, sensible au nécessaire écart contenu dans toute traduction, écart et perte qui constituaient selon lui l'essence même de ce qu'était la poésie : "What is poetry ? Poetry is what gets lost in translation", écrit-il.[12] De même que la poésie serait ce qui se perd dans la traduction, et ce qui résiste à l'acte même de traduction, ce qui se trouve dans l'entre-deux et l'écart linguistique, dans le non-dit et le non-visible sur la page, l'identité américaine est ce qui s'altère, change de perspective dans le mouvement géographique qu'exigent translation et traduction. Une telle altération, provoquée par la désobéissance forcée de la traduction, est intéressante dans le cas de Frost, car elle pourrait expliquer, selon Richard Poirier, pourquoi Frost, tout canonique et adulé qu'il était, n'a jamais eu le Prix Nobel : pour Poirier, la langue qu'utilisait Frost était essentiellement destinée à être entendue, emplie de modulations de voix, dans un refus absolu de paraître évidente et préférant la subtilité du non-dit et de la devinette pour son lecteur :

> There are writers who are difficult to understand because they write for the ear, like Robert Frost, because they are writers who proceed through movements based on very ingenious and slightly perceptible patterns : who do not move logically from one point to the next, but betray a radical dissatisfaction with their own formulations [...]. It is very difficult to catch the modulations of voice through which [Frost] finds his own position [...]. As he wrote himself in 1917, 'all the fun is outside, saying things that suggest formulas but won't formulate – that almost but don't quite formulate. I should like to be so subtle at this game as seen to a casual person altogether obvious'. That is why I think Frost never got the Nobel Prize– because his poetry, as he himself used to say, is what is lost in translation, and what is lost in the modulation of the voice.[13]

20 Traduire Frost équivaudrait donc à creuser un écart fatal avec la voix poétique initiale et lui faire perdre sa précieuse unicité. Cependant, nous souhaiterions montrer, en adoptant le prisme d'un autre medium, qu'une telle perte, un tel écart, peuvent aussi être bénéfiques et vivifiants, et gages de richesse : prendre une autre voie pour mieux rendre une voix, en somme, tout en demeurant dans cet espace frostien périlleux du presque, du subtil, du "not quite formulate[d]" qu'exprime Poirier.

21 Cette attention à l'écart vivifiant, compris comme légère modification prégnante de sens, est particulièrement visible dans certaines séquences du film *Down by Law* (*Sous le coup de l a loi*) du réalisateur américain Jim Jarmusch. Dans ce film en noir et blanc et présenté à Cannes en 1986, trois anti-héros à la marge, arrêtés par méprise ou après avoir été piégés, se retrouvent dans une prison de la Nouvelle-Orléans, à devoir cohabiter dans une même cellule : Zack, DJ léthargique interprété par le chanteur américain Tom Waits, Jack, proxénète du French Quarter et releveur des compteurs, joué par le musicien John Lurie, et Roberto, personnage-clé de ce trio, touriste italien fasciné par les particularités sonores et syntaxiques de la langue anglaise, qu'il parle de manière minimale et expérimentale avec un fort accent, joué par l'acteur italien Roberto Benigni. Dans ce "monde triste et beau" ("this is a sad and beautiful world" dit Roberto) de la crasseuse Orleans Parish Prison et du bayou de Louisiane (une fois les trois prisonniers évadés), la poésie surgit au sein de la fable de Jim Jarmusch, à travers l'évocation successive par Roberto de deux poètes, Walt Whitman et Robert Frost. Ces deux intrusions de la poésie et ces monologues de Roberto se produisent toujours dans des moments calmes, des moments de pause, de repos : dans le cadre de la cellule, pour tromper l'ennui, et dans la cabane où ils trouvent refuge dans leur errance dans le bayou. Ces deux scènes sont une variation sur le concept de léger écart et d'exportation des figures canoniques littéraires

de l'Amérique, Roberto l'italien déclamant pour chaque scène un quatrain de Whitman, puis de Frost, en traduction italienne, et non en anglais, et offrant à ses compagnons de cellule, citoyens américains ayant grandi avec les célèbres vers qu'il récite, une vision décalée, approximative et fautive de leur littérature nationale. La lecture de Roberto, qui n'a lu comme il le dit "les poètes américains qu'en italien", est une interprétation déformée par la traduction italienne qui construit un écart à effet comique au sein des deux scènes. Ainsi, les *Leaves of Grass* de Whitman deviennent après appropriation par Roberto les "Leaves of Glass" (que le sous-titre français rend par "Fouilles d'herbe" au lieu de "Feuilles d'herbe") et le titre du célébrissime poème de Frost "The Road Not Taken" dont Roberto récite le dernier tercet devient "the road less traveled by" (qui est en fait un bout de vers du même poème) :

> Two roads diverged in a wood, and I— I took the one less traveled by,
> And that has made all the difference.
> (Poirier 103)

22 Dans ces deux scènes, Roberto (dont le nom est bien trop proche de celui de Robert Frost pour être une simple coïncidence–et ses camarades de cellule l'appellent Bob, qui est aussi le surnom donné à Frost, "Bob Frost") endosse la figure du poète, poète italien récitant dans sa langue deux poètes traduits et exportés par l'Amérique. Pour Jack et Zack, Roberto est non seulement d'un autre pays, mais aussi d'une autre planète, être pyrotechnique mi-clown, mi- génie qui malaxe et fait chanter la langue anglaise. Les deux scènes le montrent toujours en position assise et en hauteur lorsqu'il déclame les vers, perché sur les lits superposés des deux pièces, en claire prise de distance et d'altitude par rapport à la réalité prosaïque et aliénante de la détention et de la fuite. Cette position le lie également à la lumière dans le faisceau de laquelle il se place : du néon de lumière artificielle de la prison à la bougie allumée dans la cabane, sa place étant bien sûr à rapprocher de celle que la tradition romantique donnait aux poètes.[14]

23 Dans chaque scène, Tom Waits / Zack est l'interlocuteur silencieux et privilégié de Roberto, celui qui réagit au nom de Whitman, cesse de dessiner sur le mur et se retourne ahuri pour faire répéter à Roberto ce qu'il vient de dire. La mise en scène de cet écart linguistique et de cet écart de culture est ici facilitée par le jeu des accents, de celui étranger et très fort de Roberto, et celui, californien, très épais, de Tom Waits qui va re-prononcer à l'américaine les deux noms des poètes (son "Walt Whitman" est d'ailleurs presque difficile à comprendre sans contexte). Lorsque Roberto récite en italien le dernier quatrain de "The Road Not Taken", un spectateur américain (qu'ici pourrait représenter Zack) comprend assez vite de quel poème il s'agit grâce au geste que fait Roberto pour imiter les routes qui se séparent, et entendant ensuite "road" et "Frost" (même si le titre donné en anglais est incorrect). Cette erreur sur le titre et le fait qu'il utilise directement "Bob Frost" au lieu du nom complet, s'appropriant de manière affectueuse et familière le mythe-Frost comme le ferait un Américain (ce que fait Zack à la fin de la scène puisqu'il répète "Bob Frost" plusieurs fois) sont significatives. Notons que la figure de Frost semble hanter et traverser tout le film puisque la dernière scène du film est celle de deux routes se séparant dans le bayou, écho direct et jeu de mots sur ce cliché frostien. La réaction de Zack face à cet exotique et dérangeant écart est celle du rire, son attitude vaguement goguenarde semblant cacher la surprise et le malaise de voir un poète national cité, avec des fautes, en langue étrangère, et une image de l'Amérique s'exporter et se voir appropriée avec autant de facilité. Cependant, on ne saurait voir dans cette scène qu'une simple perte par la traduction : Roberto, en ressuscitant la poésie de Frost en italien dans cette cabane, la déploie également à l'infini, lui ajoutant plutôt que lui ôtant une valeur

supplémentaire. Il transforme un tercet fautif et erroné en chambre d'échos, lui donne une nouvelle voix, dont les modulations ne sont plus fausses mais simplement différentes. Roberto opère ainsi une sorte d'anamorphose linguistique aboutissant à la métamorphose surprenante d'une image canonique américaine, dont l'essence reste inchangée et demeure toujours reconnaissable par ceux pour qui elle constitue la culture nationale. La réflexion sur l'identité américaine que propose Jarmusch en filigrane de ces deux scènes a donc à voir avec le fantasme : un Italien fantasmant l'américanité de ses compagnons, cherchant à la faire sienne par la réutilisation de ses images cultes, même au prix de la déformation et du changement d'angle. Il semble donc que la vision de l'identité américaine, fatalement mouvante en raison des phénomènes de traduction et d'exportation, résiste à tout contrôle. De la même manière, l'image publique des auteurs canoniques se situe toujours en dehors de tout contrôle auctorial, chaque lecteur, étranger ou national, s'appropriant le mythe et la figure de l'artiste à sa façon avec la marge d'erreur et d'anamorphose bénéfiques que cela comporte.

24 Dernier élément des deux scènes, permettant enfin de donner sens à cette notion d'écart, la fenêtre. Outre les évidents symboles de liberté et d'évasion de ce monde clos qu'elle connote, il est intéressant de remarquer qu'elle semble revenir tel un écho, d'abord dessinée au charbon sur le mur de la cellule, où elle se présente comme une tentative performative de mise en profondeur ou de mise en scène de l'espace clos, et comme un élément annonciateur de leur évasion. Elle permet également de préparer la prochaine scène consacrée à la poésie, qui sera la scène de Frost dans la cabane. Cette scène dans la cahute voit réapparaître la fenêtre de manière bien réelle cette fois, ouvrant sur les arbres et les feuilles de l'extérieur, et principale source de lumière de la scène (outre la bougie). Le pont semble donc tout trouvé entre Whitman et Frost, placés ici dans un jeu de résonance intertextuelle par le truchement de cette fenêtre, les "feuilles de verre/ leaves of glass" de la première scène venant résonner ici avec les "feuilles (vues à travers) le verre (de la fenêtre) / leaves (through the) glass", créant un passage et un accès presque fantomatique, par l'intermédiaire d'un objet, entre les deux auteurs canoniques de l'Amérique. Notons également, pour ajouter à la réapparition fréquente de Frost tout au long du film, mais sans savoir si c'est une volonté délibérée de Jarmusch dans ce cas précis, que l'œuvre de Frost compte de très nombreux poèmes convoquant le diptyque arbre / fenêtre, comme l'illustre notamment "Tree at my Window" (dans *West-Running Brook*) dont voici le premier quatrain :

> Tree at my window, window tree,
> My sash is lowered when night comes on; But let there never be curtain drawn
> Between you and me.
> (Poirier 230)

25 La fenêtre, objet passeur entre la voix poétique et l'arbre, permet à cet arbre situé derrière la fenêtre de se fondre en elle et lui appartenir, comme le suggère le passage direct dans le vers de "tree at my window" à "window tree", condensation intense et elliptique en un mot composé, "window tree", uniquement scandé par une virgule. Cette fenêtre dessinée dans la cellule de prison est enfin une preuve supplémentaire de ce rôle de poète que choisit d'endosser Roberto : "I make a window" dit-il, devenant celui qui fabrique une illusion là où elle n'est pas, le visionnaire qui apporte un regard neuf, une perspective, un autre angle de vue. Roberto est ainsi celui qui offre à ses camarades non seulement la possibilité de s'évader, mais qui les pousse à voir plus loin que cette première fenêtre dessinée au charbon ; il est celui qui permet de passer du "look *at* the window" au regard *attraverso la finestra*(*through* the window / *out of* the window)[15] comme

il le dit en italien après avoir dessiné : *io guardo attraverso la finestra* en établissant le passage entre l'objet et sa réalisation matérielle dans le monde, en établissant la correspondance entre "look at" et "look out of". De manière assez intéressante, seul le poète semble voir cette correspondance car ses compagnons américains refusent de la considérer comme autre chose qu'un simple dessin de fenêtre : Roberto le poète devient donc celui qui donne à voir et à entendre le monde, par un jeu subtil entre signifiant et signifié.

26 La poésie de Robert Frost apparaît donc comme l'exemple frappant d'une identité américaine mouvante, instable, résolument liée au mouvement, au déplacement, et se construisant en relation à l'autre, avec ce qui lui est à la fois proche (la Nouvelle-Angleterre) et distinct (la nation étasunienne). Cette poésie familière de l'écart, de la légère variation vivifiante, cultive le franchissement de multiples frontières dans son aspect à la fois local et national, et dans la capacité, mais aussi la difficulté, à se traduire. L'image de Frost, et avec elle l'identité de l'Amérique, se décalquent donc à l'infini, à l'image des sérigraphies d'Andy Warhol, légèrement autres à chaque étape, prêtes à enjamber la plus proche frontière, comme le dit le poète lui-même dans "New Hampshire" : "the nearest boundary to escape across".

BIBLIOGRAPHY

Brodsky, Joseph, Seamus Heaney et Derek Walcott, H*omage to Robert Fros*t, New York: Farrar, Str aus, Giroux, 1996.

Frost, Robert, *A Boy's* Will, London: David Nutt, 1913.

-----, N*orth of Boston*, London: David Nutt, 1914.

-----, M*ountain Interval*, New York: Henry Holt and Co., 1916.

-----, N*ew Hampshire*, New York: Henry Holt and Co., 1923.

-----, W*est-Running Brook*, New York: Henry Holt and Co. 1929.

-----, *A* Wit*ness Tree*, New York: Henry Holt and Co., 1942.

-----, *Steeple Bush*, New York: Henry Holt and Co., 1947.

Granger, Michel dir., *Lieux d'*Am*érique*, Lyon : PUL, 2010.

Jarmusch, Jim, Down by Law (DVD, noir et blanc, 1h42), USA : BlackSnake Inc., 1986.

Koeppen, Peter, A Swinger of Birches, Poems of Robert Frost for Young People, New York:

Stemmer House Publishers, 1982.

Lewis Tuten, Nancy et John Zubizarreta dir., The Robert Frost *Encyclopedia*, Westport: Greenwood Press, 2001.

Parini, Jay, W*hy Poetry Matters*, New Haven: Yale University Press, 2008.

Poirier, Richard et Mark Richardson dir., *Robert Frost: Collected Poems, Prose and* Plays, New York: Library of America, 1995.

NOTES

2. Le cas d'Emily Dickinson est cependant différent de celui de Whitman, dans le sens où seul un infime nombre de ses poèmes fut publié de son vivant : ses proches (notamment Mabel Loomis Todd et Thomas Wentworth Higginson) se chargèrent de la publication posthume de son œuvre à partir de 1890. Sa renommée et son statut de figure poétique majeure de l'Amérique du XIX^{ème} siècle ne lui furent attribués, contrairement à Whitman, que par la $_{postérité.}$

3. Précisons que "A Noiseless patient spider" est un des poèmes des *Leaves of Grass* de Walt Whitman et que "There's a certain slant of light" est le premier vers d'un poème de Dickinson.

4. Le terme "liste" dans notre définition du canon n'est bien sûr pas à prendre à la lettre car il n'existe aucune liste d'ouvrages, mais bien plutôt un consensus sur certains ouvrages reconnus, systématiquement inscrits dans les programmes scolaires et universitaires, et loués par la critique.

5. "Books: Pawky Poet", *Time*, October 9, 1950, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,935526,00.html>consulté le 25/05/2010.

6. " 'The Gift Outright' [...] is ostensibly a public poem, recited first at William and Mary on 5 Dece mber, 1941, at one Phi Beta Kappa ceremony. [...] The poem has drawn attention not as much for its merits as lyric or as a public patriotic poem but as the spoken poem with which Frost dram atically saved the day by reciting it very publicly a second time, twenty years later at the Kenned y inauguration, when he could not read his prepared poem because of the blinding reflection of sun on January snow. He faltered momentarily and then from memory said instead 'The Gift Ou tright' " (Lewis Tuten 134).

7. "If 'The Gift Outright' achieved instant fame at the Kennedy inauguration in 1961, in the decad e of literary and political deconstruction that characterizes the criticism of the 1990s, it might be viewed as politically incorrect (Lewis Tuten 134).

8. Selon l'expression de Michel Granger (Granger 33).

9. Cécile Roudeau, "The Country of the Pointed Furs: A Main(e) Story" (Granger 120).

10. "Books: Pawky Poet", *Time*, October 9, 1950, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,935526,00.html>consulté le 25/05/2010

11. Richard Poirier, interview lors de la publication de *Poetry, Pragmatism and American Literature*, réalisée par Giorgio Mariani et publiée de manière posthume. *College Hill Review*, 5, Winter-Spring 2010, <http://www.collegehillreview.com> consulté le 25/05/2010.

12. On remarquera ici que l'expression " lost in translation", avant d'être le titre d'un film de Sofia Coppola ou d'un poème de l'Américain James Merrill, est avant tout une citation de Frost, à laquelle le temps a donné le statut de quasi proverbe aux Etats-Unis. La citation complète est la suivante : "I could define poetry this way : it is that which is lost out of both prose and verse in translation" (Poirier 856).

13. Richard Poirier, *College Hill Review*, 5, Winter-Spring 2010.

14. On pense ainsi bien sûr au poème de Victor Hugo "Fonction du Poète" dans *Les Rayons et les Ombres* (1840) : "Il est l'homme des utopies, / Les pieds ici, les yeux ailleurs" [...] "Ecoutez le rêveur sacré ! Dans votre nuit sans lui complète, / Lui seul a le front éclairé" [...] "Il rayonne ! il jette sa flamme sur l'éternelle vérité !"

15. C'est nous qui soulignons.

ABSTRACTS

This article explores America's literary canon through the major New England figure of farmer-poet Robert Frost (1874-1963), who offered a complex vision of American identity in his volumes, from that of the highly-acclaimed national artist to the uneasily translated and understood poet. Frost's poetry, whose geographical limits are often blurred and which seems to constantly questi on and broaden its own Americanness, will also be analyzed here through its modern illustration in Jim Jarmusch's movie *Down by Law* (1986).

INDEX

Keywords: Robert Frost, Nouvelle-Angleterre, poésie américaine XXe siècle, identité, canon littéraire, traduction, Jim Jarmusch

AUTHOR

CANDICE LEMAIRE

Université de Bourgogne, laboratoire TIL- Centre Interlangues.