

“ Bad neighbors make good fencers ”: esthétique des liens de voisinage dans les premiers poèmes de Robert Frost

Candice Lemaire

► To cite this version:

Candice Lemaire. “ Bad neighbors make good fencers ”: esthétique des liens de voisinage dans les premiers poèmes de Robert Frost. *Miranda: Revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone. Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, Laboratoire CAS (Cultures anglo-saxonnes), 2011, Samuel Beckett: Drama as philosophical endgame?, 10.4000/miranda.2111. halshs-01276572

HAL Id: halshs-01276572

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01276572>

Submitted on 6 May 2019

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.



---

# « Bad neighbors make good fencers » : esthétique des liens de voisinage dans les premiers poèmes de Robert Frost

Candice Lemaire

---

## Introduction

- <sup>1</sup> Le vers « Bad neighbors make good fencers » du poète Richard Eberhart,<sup>1</sup> (Lyman, 1995, 133) contemporain de Robert Frost, par le contre-pied ironique qu'il prend vis-à-vis du célèbre vers de « Mending Wall », met au jour la dimension agonistique des relations humaines et nous amène à reconsidérer la question des liens et des rapports de voisinage au sein de la poésie frostienne. Ce voisinage, entendu comme l'ensemble des rapports existant entre les *personae* habitant à proximité les unes des autres dans les recueils, et également comme leurs rapports avec leur environnement direct, est un espace ambivalent au sein duquel s'explore la dialectique du proche et du lointain, un va-et-vient, une affinité-affrontement poétique au sein d'une communauté qui tour à tour s'éloigne et tente de se rapprocher, chaque individu faisant varier l'écart temporel, géographique, spatial et humain qui le relie à l'altérité, ce « someone else additional to him » que mentionne le poème « The Most of It ». <sup>2</sup> C'est cette grande diversité de liens humains et des tentatives de contact au sein des quatre premiers recueils de Frost<sup>3</sup> que nous souhaiterions interroger, à travers les différentes formes de violence qu'ils engendrent entre les êtres et à travers leur emblématisation sous forme d'objets tels que les barrières, les fenêtres, les pierres et surtout les murs. Quels que soient les lieux de Nouvelle-Angleterre choisis, le sentiment de communauté est partout en construction dans les poèmes, fragilisé et mis à rude épreuve par de nombreuses occasions manquées, mais toujours mêlé par l'espoir et la promesse d'un partage possible.

## 1. « Meeting and Passing » : une poésie du lien

- 2 Les liens entre les *personae* qui se tendent et se détendent au fil des recueils frostiens sont souvent formés de paires, l'un agissant sur l'autre selon un certain rapport, une dynamique particulière. Ainsi, de nombreux liens sont des liens du sang : des familles (dans les poèmes sur la généalogie, qui passionnait Frost, comme « Brown's Descent »), des paires parents / enfants, des ancêtres, des couples en rupture (par exemple « Home Burial » où un couple vient d'enterrer son enfant mort en bas âge, ou dans « The Housekeeper » où la femme a fugué du foyer conjugal). Les liens d'affection, ou de respect poli, sont représentés par les poèmes mettant en scène des amis (« A Time to Talk »), des pairs ou des voisins (« Mending Wall »). Mais de manière plus fréquente, et parce que le rapport à l'Autre est assez souvent problématique chez Frost, les liens décrits sont des liens socialement hiérarchiques ou économiquement inégaux, des liens de pouvoir, de dépendance, de domination et d'asservissement, entre un maître et son serviteur (« A Servant to Servants »), un riche et un pauvre, un citadin et un campagnard. Le type de contrat lié entre eux est le plus souvent non-écrit et tacite, car financier et garant de leur survie mutuelle, et donc créateur d'une certaine violence et cruauté dans leur rapports, par opposition à un simple contrat de confiance.
- 3 Le long poème narratif « The Death of the Hired Man », qui indique dans son titre même la valeur commerciale de l'humain, semble un exemple probant de la dureté des relations humaines, dans les « dramas of home » frostiens (Faggen, 2008, 26). A travers le long dialogue (sur le perron) du couple Mary-Warren à propos de leur ouvrier Silas qui a déserté son travail, et qui est revenu ce jour par surprise à la ferme, très affaibli, le caractère agonistique du dialogue conjugue proximité physique et affrontement.

Mary sat musing on the lamp-flame at the table  
 Waiting for Warren. When she heard his step  
 She ran on tip-toe down the darkened passage  
 To meet him in the doorway with the news  
 And put him on his guard. « Silas is back. »  
 She pushed him outward with her through the door  
 And shut it after her. « Be kind, » she said.  
 She took the market things from Warren's arms  
 And set them on the porch, then drew him down  
 To sit beside her on the wooden steps. [...]  
 « When was I ever anything but kind to him?  
 But I'll not have the fellow back, » he said.  
 « I told him so last haying, didn't I?  
 'If he left then,' I said, 'that ended it.'  
 What good is he? Who else will harbour him  
 At his age for the little he can do?  
 What help he is there's no depending on.  
 Off he goes always when I need him most. [...]  
 »He's worn out. He's asleep beside the stove.  
 When I came up from Rowe's I found him here  
 Huddled against the barn-door fast asleep  
 A miserable sight, and frightening, too—  
 You needn't smile—I didn't recognise him—  
 I wasn't looking for him—and he's changed.  
 Wait till you see.  
 « Where did you say he'd been? »

« He didn't say. I dragged him to the house  
 And gave him tea and tried to make him smoke.  
 I tried to make him talk about his travels.  
 Nothing would do: he just kept nodding off. » [...]
   
 Poor Silas, so concerned for other folk  
 And nothing to look backward to with pride  
 And nothing to look forward to with hope  
 So now and never any different.  
 Part of a moon was falling down the west  
 Dragging the whole sky with it to the hills.  
 Its light poured softly in her lap. She saw  
 And spread her apron to it. She put out her hand  
 Among the harp-like morning-glory strings  
 Taut with the dew from garden bed to eaves  
 As if she played unheard the tenderness  
 That wrought on him beside her in the night.  
 « Warren, » she said, « he has come home to die:  
 You needn't be afraid he'll leave you this time. »  
 « Home, » he mocked gently.  
 « Yes, what else but home?  
 It all depends on what you mean by home.  
 Of course he's nothing to us, any more  
 Than was the hound that came a stranger to us  
 Out of the woods, worn out upon the trail. »  
 « Home is the place where, when you have to go there  
 They have to take you in. »  
 « I should have called it  
 Something you somehow haven't to deserve. » [...]
   
 You must go in and see what you can do.  
 I made the bed up for him there to-night.  
 You'll be surprised at him—how much he's broken.  
 His working days are done; I'm sure of it.« [...]
   
 I'll sit and see if that small sailing cloud  
 Will hit or miss the moon. »  
 It hit the moon.  
 Then there were three there, making a dim row  
 The moon, the little silver cloud, and she.  
 Warren returned—too soon, it seemed to her  
 Slipped to her side, caught up her hand and waited.  
 « Warren, » she questioned.  
 « Dead, » was all he answered.  
 (Poirier, 1995, 40-45)

- 4 A l'empathie de Mary (« the poor man, poor Silas »), fait front l'intransigeance cruelle de Warren, excédé par la désertion de son serviteur, qu'il ne nomme jamais par son nom, se contentant de pronoms personnels et de « the fellow », tout emprisonné qu'il est dans cette relation utilitaire et pécuniaire (« earn a little pay, can't afford to pay, pocket money »). Dans cette position réifiante, son serviteur n'a aucune humanité ni valeur mais simplement un rôle à jouer, celui de le servir et de lui être rentable : « What good is he ? What help is he ? ». Explorant la frontière poreuse et rapide vers la réification du tiers (ce « he » dont il est question, ce tiers-absent, ce « third party » en somme), le poème donne à l'ouvrier un statut proche de l'esclave blanc. Evacuant la question de cet être brisé comme on évacue un problème (« I'm done »), il ne sait l'évoquer que par ses manques et défauts, au travers de la martelante répétition des adverbes négatifs : « and nothing to look backwards with pride, / And nothing to look forward with hope, / So now and never any

different », « Of course, he's nothing to us any more ». La détresse humaine apparaît ici dans tout son violent réalisme, la créature-Silas, animalisée dans ses détails les plus sordides, vaincue par la fatigue, est tour à tour dépréciée, passivée (« I dragged him into the house, / [...] make him smoke, [...] make him talk »), pour apparaître enfin en un portait terrifiant, fragmentaire et fragmenté, au sein de la strophe 3, où les tirets d'incise de Mary sous le choc reflètent ce corps disséqué, synecdoqué, et au bord de l'affaissement physique (« how much he's broken »). Silas est le serviteur, réduit par ses maîtres à l'état de bête qui revient mourir chez elle, parce qu'elle n'a pas su « mériter » (« deserve ») son foyer et l'honneur d'y être convié, selon Warren qui a ici uniquement recours au persiflage et à la moquerie. La chute du poème rompt le lien infime existant entre les différents partis, le ciel se chargeant, dans une image christique détournée, d'annoncer lui-même la mort du martyr (« the small sailing cloud hit the moon ») et recomposant une sainte trinité moderne, laïque, météorologique et prosaïque : « Then there were three there, making a dim row / The moon, the silver cloud, and she », le vrombissement pénible de l'allitération en /th/ donnant plus de poids encore aux rythmes ternaires présents sur les derniers vers. Et Mary, Pietà de chair du poème, de par son nom et sa capacité à ressentir la souffrance, est impuissante face aux éléments et assiste sous le porche (plutôt que sous la croix) à la silencieuse agonie de ce fils prodigue déchu. La violence des rapports humains naît ainsi dans le poème du faux voisinage qui est instauré, la tierce personne étant si proche qu'elle en devient invisible et méprisable, la promiscuité apparaissant dangereuse et mortelle à cause du lien de domination sociale et financière qui en fait un bien meuble, une possession plutôt qu'un sujet disposant de soi.

- 5 La mort de l'Autre, du tiers, en devient une mort à la troisième personne, une disparition anodine et neutre de rubrique nécrologique<sup>4</sup>, une mort décidée depuis la marge (le perron), à l'écart de ce centre, la maison où se trouve Silas, devenu objet de discorde : le théâtre de l'action, recentré sur la marge et la coulisse reçoit ainsi les remous d'un hors-scène paradoxalement central où l'action a réellement lieu. Ce dialogue de couple mis en scène par le poème n'en est donc pas un, mais se perçoit davantage comme une variation conversationnelle sur le reproche et une scène d'adieu entre mari et femme : la logorrhée qui inonde le poème paraît inutile puisque le destin de Silas est déjà scellé au moment où s'ouvre la scène, et la cascade stérile de leurs vers semble avoir pour seul but d'exprimer cette urgence vitale de se faire entendre même lorsqu'il est déjà trop tard, de proférer des paroles qui ne servent à rien mais qu'il faut dire néanmoins. Mary et Warren, Sisyphe poétiques du langage, disent donc le désespoir d'une parole banalisée : de cette scène d'entre-deux (à la fois spatial, vital et conjugal) ne résulte que le silence funèbre et définitif qui clôt le poème, silence interloqué, abasourdi d'un couple qui se brise. Variation sur l'amertume, le poème prouve aussi que les trois substantifs dérivés « commun, communion, communauté » n'ont d'identique que leur racine, car chez Frost ils apparaissent presque antithétiques : la construction du sentiment de communauté dans les poèmes ne semble passer que par des tentatives manquées de mise en commun et de communion. Ainsi, Marie et Warren ne parlent-ils pas de la même chose lorsqu'ils évoquent Silas, l'une questionnant l'humain (se référant à l'être et se sentant responsable d'une vie), tentant d'établir ainsi une communion, une communauté de pensée et de cœur avec celui qui souffre, son mari ne questionnant que le rentable (n'ayant affaire qu'à l'argent et se sentant responsable d'un travailleur), s'intéressant davantage à la mise en commun d'un bien.

- 6 Au sein de la réflexion sur le proche et le lointain menée dans les recueils, l'écart entre les *personae* est souvent matérialisé, emblématisé et spatialisé par des objets, qui se comportent en objets-Janus, à la fois liens et barrières, frontières et passages entre les êtres : chez Frost, ce sont par exemple les clôtures (fences) de Nouvelle-Angleterre, les ruisseaux, les fenêtres, les portes, et surtout les pierres et les murs sur lesquels nous souhaitons nous arrêter brièvement. Les murs sont le cliché frostien le plus connu de ses lecteurs, le poète étant constamment associé à cet objet sur nombre de couvertures de magazines, de photographies, mettant en scène l'artiste et son élément à loisir.<sup>5</sup> Précisons que Frost se lassa très vite de cette vision de « l'homme au mur de pierre », et d'être si souvent pétrifié, manipulé, réifié à la place de l'élément lui-même :

At least on one occasion Frost remonstrated with some irritation, claiming it was a most uncomfortable perch and he was weary of being invited to sit on it, (Muir, 1995, 52)

- 7 comme le note son amie l'historienne Helen Muir. Le poème « Mending Wall » (le premier du recueil *North of Boston*), anthologique-issime poème frostien sur l'objet mur, est intéressant dans l'analyse des relations de voisinage, de par l'importance de l'établissement de traditions, de coutumes, de cadres qu'il développe. Les relations au voisin sont ritualisées, organisées, programmées dans ce long poème où il est question d'un pacte tacite de réparation annuelle d'un mur mitoyen en pierres, entre les terrains de deux fermes de Derry, dans le New Hampshire.

Something there is that doesn't love a wall  
That sends the frozen-ground-swell under it  
And spills the upper boulders in the sun  
And makes gaps even two can pass abreast.  
The work of hunters is another thing:  
I have come after them and made repair  
Where they have left not one stone on a stone  
But they would have the rabbit out of hiding  
To please the yelping dogs. The gaps I mean  
No one has seen them made or heard them made  
But at spring mending-time we find them there.  
I let my neighbor know beyond the hill;  
And on a day we meet to walk the line  
And set the wall between us once again.  
We keep the wall between us as we go.  
To each the boulders that have fallen to each.  
And some are loaves and some so nearly balls  
We have to use a spell to make them balance:  
'Stay where you are until our backs are turned!'  
We wear our fingers rough with handling them.  
Oh, just another kind of out-door game  
One on a side. It comes to little more:  
There where it is we do not need the wall:  
He is all pine and I am apple orchard.  
My apple trees will never get across  
And eat the cones under his pines, I tell him.  
He only says, 'Good fences make good neighbors'.  
Spring is the mischief in me, and I wonder  
If I could put a notion in his head:  
'Why do they make good neighbors? Isn't it  
Where there are cows?  
But here there are no cows.

Before I built a wall I'd ask to know  
 What I was walling in or walling out  
 And to whom I was like to give offence.  
 Something there is that doesn't love a wall  
 That wants it down.' I could say 'Elves' to him  
 But it's not elves exactly, and I'd rather  
 He said it for himself. I see him there  
 Bringing a stone grasped firmly by the top  
 In each hand, like an old-stone savage armed.  
 He moves in darkness as it seems to me~  
 Not of woods only and the shade of trees.  
 He will not go behind his father's saying  
 And he likes having thought of it so well  
 He says again, « Good fences make good neighbors. »  
 (Poirier, 1995, 39-40)

- 8 Dans ce poème en vers blancs, les « gaps », ces espaces laissés par les pierres du mur que les chasseurs ont enlevées ou faites choir, sont la raison majeure du rapprochement entre voisins, pour contrer cette porosité grandissante de l'espace commun. Là où le mur porte le souvenir d'un écart, le poème réintroduit du compact, par une activité commune de colmatage des brèches (« mending ») : le concept de trou, de « gap » est ainsi extrêmement fécond chez Frost car l'écart originel est réduit par la rencontre humaine, et les trous du mur—les espaces non construits et non structurés - deviennent un transfert physique de la parole trouée des voisins colmatant les brèches, de leurs non-dits, leurs conversations inachevées. Le sens profond de cette rencontre annuelle réside donc dans ces espaces vides qu'il faut, socialement et physiquement, combler et colmater : la béquille de pierre se mue donc en béquille sociale et réparation de relations humaines abîmées, dans une opération fondamentale de bouche-trous. Il est aussi intéressant de constater que cette réunion annuelle des deux voisins, qui communiquent très peu habituellement, semble se faire sous l'impulsion de l'habitude, de la règle établie, par principe de tradition (« at spring mending-time ») et non après simple observation de l'état véritable de détérioration du mur. Cette rencontre forcée trouve ainsi un aspect presque ludique et bon enfant (« just another kind of outdoor game »), les deux acteurs profitant de ce « mending-time » (et la création de ce mot composé est assez révélatrice de la ritualisation de cette réparation partagée) pour franchir la ligne qui les sépare (« walk the line », « between us ») et se rencontrer. Chacun reconnaît le caractère inutile d'une telle tradition, les pommiers et le pin de part et d'autre du mur jouant déjà le rôle de délimitation naturelle, mais le voisin ne semble pas vouloir démordre de la sagesse proverbiale héritée de ses ancêtres (« his father's saying »). Il justifie la réparation automatique du mur par la répétition de ce vers au présent de vérité générale, devenu presque un adage manichéen et globalisant (et ainsi réutilisable hors contexte, détournable comme l'a montré Richard Eberhart, exploitable en tant que fragment) : « Good fences make good neighbors ». L'utilisation du présent gnomique dans le vers fait de plus du locuteur un représentant de la sagesse populaire, de l'opinion populaire dans ce qu'elle a de plus littéralement conservateur. La voix poétique, voulant se démarquer de son voisin, finit pourtant par lui ressembler et se superposer à lui dans sa capacité à se laisser convaincre, non par le poids de l'adage populaire, mais par l'importance du maintien d'un cadre, d'un rituel relationnel avec son voisin, comme le note Marion Montgomery :

Both men know that good fences make good neighbors, but only one of them [= the narrator] knows why—because barriers serve as framework for mutual understanding and respect. (Montgomery, 1958, 339-53)

- 9 La voix poétique remet donc en question cette consolidation de frontière terrestre, dans le sens où aucune raison valable ne la justifie (« Something there is that doesn't love a wall » - sans que l'objet de ce rejet soit clairement identifié, rendant le vers extrêmement sibyllin de par sa formulation inversée). La particularité stylistique d'un tel vers, dont le bouleversement de l'ordre des mots sonne comme une sorte de « poetic diction » datée et presque étrangère, creuse encore davantage la thématique de la fausse séparation. La surprise de la formule « something there is that », oscillant entre écrit et oral, se perçoit comme une sentence supérieure, un principe divin posant le mur non comme un objet de séparation mais comme lien et élément pacificateur. Le flottement sémantique rend possible une sortie de conflit : parce que le « je » ne sait plus si cette consolidation annuelle signifie son propre emmurement ou celui de son voisin (« What i was walling in or walling out »), leur relation de voisinage aboutit, par le jeu des prépositions, à un continuuel « between us », et un équilibre où chacun (« to make them balance, [...] / One on a side ») rassemble ses propres pierres de son côté (« to each the boulders that have fallen to each »). Frost disait ainsi de ce poème qu'il était un poème de la séparation : « a poem about separateness. We have boundaries though there's no immediate reason for them », le mur gardant en mémoire le souvenir d'un écart colmaté, réduit par ces voisins que Richard Eberhart fait duellistes (« fencers »), ennemis silencieux s'escrimant à ne pas vouloir voir leurs points communs, s'affrontant par à-coups verbaux et constamment en garde. La cohabitation forcée se fait ici sans nécessaire communauté affective, le mur représentant pour les *personae* une façon parmi d'autres de ne pas être ensemble.
- 10 Si elle ne saurait se laisser convaincre par aucun adage populaire, tout en ne se prononçant jamais vraiment pour ou contre la rénovation de ce mur, la voix poétique semble cependant trouver une grande vérité dans ces pierres agglomérées. Nous en voulons pour preuve la description qu'elle en fait dans cet extrait du poème « A Star in a Stoneboat » :
- Never tell me that not one star of all  
That slip from heaven at night and softly fall  
Has been picked up with stones to build a wall [...]  
Some may know what they seek in school and church  
And why they seek it there; for what I search  
I must go measuring stone walls, perch on perch;  
(Francis, 1981, 4)
- 11 L'image du « poète du mur » en désaccord avec son voisin se modifie ainsi quelque peu sous l'influence de cette image de la pierre-étoile, où s'intéresser aux murs et aux pierres signifie également chercher une métonymie des constellations disparues, reconquérir l'au-delà par l'ici-bas, et briser par ce mouvement vertical la simple dialectique horizontale de la séparation de deux terrains. La chute de la pierre est ici, contrairement à « Mending Wall », douce et positive, pierre-météorite cosmique tombée sur terre pour servir à la reconstruction du lien social.
- 12 Au travers de ces liens humains symbolisés par les objets et spatialement mis en scène au fil des recueils, la poésie de Frost tisse l'image d'une communauté fragile, une « fédération fabulée de l'humanité » (« the fabled Federation of Mankind ») comme le dit « The Courage to Be New ». <sup>6</sup> Le sentiment même de communauté est en construction, en élaboration, rendu friable par la tragique foule d'occasions manquées qui parsèment les



poèmes, dans le ballet des *personae* qui constamment se cherchent mais jamais ne se trouvent.

## 2. « The fabled Federation of Mankind »:<sup>7</sup> une communauté en construction

- 13 De manière ironique, le court poème choisi traditionnellement comme ouverture et préambule aux *Complete Poems* de Frost, « The Pasture », clôt ses deux quatrains par le même vers

I sha'n't be gone long. - You come too.

- 14 dont le tiret est autant une invitation lancée à l'Autre qu'un engagement à rassembler, à créer du lien, une volonté de pacification. Ce désir de briser l'écart typographique et géographique entre les deux sujets n'est cependant pas programmatique et ne tient plus sa promesse dès lors que l'on franchit le seuil des recueils. Un certain nombre de poèmes explorent en effet ces relations humaines avortées, s'épuisant en croisements malchanceux et stériles, et dont les dialogues difficiles ne parviennent pas à briser la tragique partie de cache-cache qu'elles ont entamée.

- 15 Le poème « Revelation », dans *A Boy's Will* utilise ce jeu d'enfant pour dénoncer un voisinage ardemment souhaité mais que l'acte de parole rend presque redondant :

We make ourselves a place apart  
 Behind light words that tease and flout  
 But oh, the agitated heart  
 Till someone really find us out.  
 'Tis pity if the case require  
 (Or so we say) that in the end  
 We speak the literal to inspire  
 The understanding of a friend.  
 But so with all, from babes that play  
 At hide-and-peek to God afar  
 So all who hide too well away  
 Must speak and tell us where they are.  
 (Poirier, 1995, 27-28)

- 16 Selon Frost, les liens humains ne devraient jamais s'embarrasser de la communication verbale, qui ici noie le poème au travers du champ lexical de la parole (« words, tease, flout, say, speak, literal, tell »), et exposent au jour et au danger la place confortable, à l'écart, que la *persona* s'était trouvée. La vie consiste ici en un grand jeu de cache-cache sous le regard de Dieu, où la cachette de chacun dans le monde est verbalisée, découverte, rendant évident ce voisinage que l'on voulait taire, ce lien que l'on ne souhaitait créer qu'en silence, sans passer par une parole (ici enfantine, pour faciliter la comparaison) moqueuse et taquine (« words that tease and flout »). A cette peur mêlée de plaisir qu'ont les enfants qui attendent qu'on découvre leur cachette, le poème compare l'espoir des *personae* de pouvoir nouer une véritable relation à l'autre, une compréhension mutuelle (« the understanding of a friend ») qui passerait uniquement par le silence : parler littéralement, « speak the literal », c'est tuer dans l'œuf l'espoir de compréhension tacite et magique auquel aspirent tous les joueurs de cet immense cache-cache avec leurs pairs. Dans sa mise en cause de l'inutilité de la parole humaine dans la création d'un lien, d'une proximité, « Revelation » rejoint et prépare un autre poème, « The Tuft of Flowers », dans

lequel la « révélation » du titre a bel et bien lieu, non plus simple mise au jour mais véritable épiphanie.

- 17 Si le sentiment de communauté chez Frost ne paraît pouvoir se créer que sous le sceau du silence, c'est aussi parce que les *personae* souffrent de ne jamais pouvoir se rencontrer vraiment. Une telle gangrène de l'incommunicabilité intéresse Frost au premier chef, d'une manière presque malsaine tant elle semble implacable et récurrente dans les volumes, comme le note Radcliffe Squires : « Frost is appreciative of the New England disease of incommunication. He has some devastatingly lonely poems » (Squires, 1981, 11). Le poème narratif « The Housekeeper », dans *North of Boston*, met ainsi en scène ces voisins se rendant les uns chez les autres, mais se manquant irrémédiablement, pris dans un filet où tous se croisent mais où l'échange rêvé et attendu est toujours avorté, toujours indéfiniment différé, dans une stratégie de retardement de la rencontre. C'est sous les yeux de la gouvernante de la maison, sujet intermédiaire et entre-deux réceptacle des confidences que l'on n'a pas pu faire à la bonne personne, que Frost place son prisme d'analyse.

I let myself in at the kitchen door.  
 « It's you, » she said. « I can't get up. Forgive me  
 Not answering your knock. I can no more  
 Let people in than I can keep them out.  
 I'm getting too old for my size, I tell them.  
 My fingers are about all I've the use of  
 So to take any comfort. I can sew:  
 I help out with this beadwork what I can. » [...]  
 « And where's John? »  
 « Haven't you seen him? Strange what set you off  
 To come to his house when he's gone to yours.  
 You can't have passed each other. I know what:  
 He must have changed his mind and gone to Garland's. [...] » « Where is Estelle?  
 Couldn't one talk to her? What does she say?  
 You say you don't know where she is. » [...]  
 (Poirier, 1995, 82-89)

- 18 Après de cette gouvernante qui tisse et rassemble les messages des uns et des autres de la même façon qu'elle enfile les perles sur son ouvrage (« this beadwork »), la voix poétique (voisin et visiteur du couple qui vit dans cette ferme)<sup>8</sup> vient s'enquérir : il cherche Estelle, la fille de la gouvernante, qui a fui le domicile conjugal. Les trajectoires parallèles des *personae* dans le poème ne se fondent jamais et n'aboutissent qu'à l'erreur et l'absence, comme sous l'étrange coup d'une fatalité mécanique : « strange what set you off / To come to his house when he's gone to yours ». Il ne résulte de ces errements que des questions, nombreuses dans le poème, et toutes rhétoriques : « And where's John ? [...] ] Where is Estelle? / Couldn't one talk to her? What does she say? » auxquelles la gouvernante ne répond que par des doutes, des paroles rapportées au discours indirect, qui accentuent cet échange avec une tierce personne qui n'est pas celle que l'on pensait voir - « You say you don't know where she is ».
- 19 Enfin, c'est par la perfection métrique d'un sonnet en pentamètres, « Meeting and Passing » (dans *Moutain Interval*) que Frost choisit d'illustrer le paroxysme de l'imperfection des échanges entre les êtres, de ces voisinages difficiles et éphémères où tout réside dans le flux continu, le passage, et l'oubli et jamais dans l'arrêt, la pause conversationnelle.

As I went down the hill along the wall  
 There was a gate I had leaned at for the view  
 And had just turned from when I first saw you  
 As you came up the hill. We met. But all  
 We did that day was mingle great and small  
 Footprints in summer dust as if we drew  
 The figure of our being less than two  
 But more than one as yet. Your parasol  
 Pointed the decimal off with one deep thrust.  
 And all the time we talked you seemed to see  
 Something down there to smile at in the dust.  
 (Oh, it was without prejudice to me!)  
 Afterward I went past what you had passed  
 Before we met and you what I had passed.  
 (Poirier, 1995, 115)

- 20 Dans ce sonnet assez circulaire, construit sur une séries de parallèles et de répétitions, la rencontre de cette homme et de cette femme (près d'un mur, « along the wall »- rien d'anodin en cela, bien sûr) se résume au vers 4 à la sèche brièveté d'un groupe verbal simple, « We met », qu'entourent les points de ponctuation. La rime « all / small » exprime à elle seule la totalité de cette rencontre qui ne se résume qu'à une petitesse de l'échange. Cette rencontre de deux personnes n'occasionne pas, comme la logique le voudrait, un total chiffré de deux unités, mais une et demie, « plus d'un et moins de deux », dit le poème : « the figure of our being less than two / But more than one as yet ». Les chiffres et les silhouettes (qui sont le double sens de l'anglais « figure ») de cette rencontre s'entrecroisent donc sur le vers sans jamais s'additionner, le résultat de cette addition manquée étant un décimal (un et demie), nombre imparfait et virgule maladroite emblématisant d'une part cette ombrelle, ce parasol qui cache leur visage et les empêche de se voir et de se parler, et d'autre part ce grain de poussière au sol (« dust, footprints in summer dust ») qui reste la seule marque, la seule trace de leur diaphane rencontre. Le basculement constant entre « all / small, less / more, one / two, all the time / down, afterward / before » rééquilibre le tout vers le zéro, la position neutre, rendant possible un éternel recommencement de cette rencontre qui n'a presque pas eu lieu, ou qui n'a eu lieu qu'entre parenthèses, dans la parenthèse du vers 12 (« Oh, it was without prejudice to me ! »). Le zéro, le néant de cette rencontre se dissout à la fin du sonnet dans la répétition entêtante et la rime pauvre de la structure verbale : « Afterward I went past what you had passed / Before we met and you what I had passed ». Dans ce distique final, cette communauté en germe, ce couple, est amputé de parole et de mots, de la même façon que le sujet « you » du vers 14 est amputé de son verbe (« went past »), passé sous ellipse (« and you // what I had passed »). Le « you » désignant la jeune femme croisée devient un pronom presque trop précis pour qualifier cette belle lointaine, cette présence absente que son parasol transforme en un vivant cadran solaire par effet d'ombre portée. La rencontre n'est donc plus ici co-présence, voisinage physique de deux êtres, mais l'impossible communion (amoureuse ?) de deux corps anonymes, où la présence féminine « s'absente à l'intérieur de [leur] rencontre »<sup>9</sup>.
- 21 Au fil des volumes, dans cette dialectique du proche et du lointain où le sentiment de communauté est toujours à construire, et où les êtres choisissent de s'éviter, d'entrer facilement en conflit, de répliquer par la loi du talion à ce que leurs pairs leur font subir, quelques poèmes offrent cependant la vision d'un espoir exaucé, d'une harmonie perdue entre les êtres que l'on aurait regagnée : au sein de ces voisinages frostiens douloureux,

tout n'est pas « closed for good » (titre d'un poème de *An Afterword*)<sup>10</sup>, mais sont bâties des promesses de partage et de communion entre les êtres, qui trouvent au hasard de leur chemin, un frère d'arme et un frère d'âme, « a spirit kindred to [their] own ».

### 3. »A spirit kindred to my own« : à la recherche d'une harmonie perdue

- 22 Robert Frost, davantage admiratif de prédécesseurs de Nouvelle-Angleterre comme Emerson, Thoreau et Emily Dickinson, s'entendit assez tièdement avec ses contemporains poètes, les évitant (les Modernistes, les Imagistes), les critiquant (Wallace Stevens) ou se fâchant avec eux (T.S. Eliot), mais en de rares occasions il confesse avoir ressenti cette fraternité d'arme et d'âme, notamment lors de sa rencontre en Angleterre, où il vécut de 1912 à 1915, avec le poète britannique Edward Thomas (1878-1917).<sup>11</sup> Ce poète de la Première Guerre Mondiale fut tué au combat lors de la bataille d'Arras. Le poème en cinq quatrains, « To E.T. » (1920) que Frost écrivit pour son ami défunt, à son retour aux États-Unis, est un des rares poèmes du canon frostien à envisager la première Guerre Mondiale dont il fut pourtant le témoin lors de son séjour dans le Gloucestershire.

I slumbered with your poems on my breast  
 Spread open as I dropped them half-read through  
 Like dove wings on a figure on a tomb  
 To see, if in a dream they brought of you  
 I might not have the chance I missed in life  
 Through some delay, and call you to your face  
 First soldier, and then poet, and then both  
 Who died a soldier-poet of your race.  
 I meant, you meant, that nothing should remain  
 Unsaid between us, brother, and this remained—  
 And one thing more that was not then to say:  
 The Victory for what it lost and gained.  
 You went to meet the shell's embrace of fire  
 On Vimy Ridge; and when you fell that day  
 The war seemed over more for you than me  
 But now for me than you--the other way.  
 How over, though, for even me who knew  
 The foe thrust back unsafe beyond the Rhine  
 If I was not to speak of it to you  
 And see you pleased once more with words of mine?  
 (Poirier, 1995, 205)

- 23 Le lien envisagé par cet hommage est multiple, la voix poétique s'adressant tour à tour au soldat, au poète, au poète-soldat (dans la droite ligne de ceux de l'Angleterre élisabéthaine), à l'homme, au créateur, et surtout au frère. Le balancement constant entre les pronoms personnels et les polyptotes « I / me / mine et you / yours » et la comparaison établie entre la mort et l'endormissement au cours de la lecture, disent cette circulation, cette transmission, ce legs humain et littéraire entre deux hommes, d'un poète à un autre, d'un recueil (celui de Thomas, au vers 1) à un autre (les « words of mine » de la voix poétique), d'un rêveur à un autre, qui n'ont jamais cessé de se parler parce que tout pouvait être silencieusement suggéré (« I meant, you meant »). Le battement de cœur de cette compréhension muette, de cette union de deux esprits, est rendu par le rythme des vers 9 et 10, où « I » et « you » se fondent en « us » et où l'étreinte physique donnée au frère d'âme, « brother », se matérialise par une étreinte

stylistique du mot au sein du vers, en incise entre les virgules, à la césure parfaite du vers et sur un iambe complet-étréinte fraternelle que le tiret de fin de vers prolonge. Si le terme « brother » se trouve au centre névralgique et thématique du poème, et ordonne les quatrains autour de lui, c'est pour signifier le centre de gravité poétique qu'était devenu Thomas dans la vie de Frost : ami élu, frère d'âme et frère d'art, au sein de cette parnassienne amitié où la poésie prima toujours.<sup>12</sup> « He was the only brother I ever had », écrit Frost dans une lettre à Edward Garnett peu après la mort de son ami (Spencer, 2004, xviii introduction). Dans ce songe prolongé (la voix poétique s'endort au début du poème mais ne se réveille pas), le frère-cible reçoit l'étreinte de la mort, l'étreinte du feu de l'obus « the shell's embrace of fire », seule étreinte véritablement nommée, alors que l'étreinte de la vie n'apparaît que sous forme purement stylistique et effet d'embrassement sur le vers. Le voisinage dans ce poème est ainsi celui du corps, où le contact littéral entre le corps et le papier (vers 1), le corps et l'obus (vers 13) fait écho et encadre le rêve d'un contact par échange de paroles (« call you to your face ») et de regards (« to speak of it to you / And see you pleased »). L'étreinte poétique recherchée par le « je » devient une manière de voisiner deux êtres tout en thématissant une absence sur le mode élégiaque.

- 24 Le jeu du proche et du lointain prend enfin tout son sens, dans cette recherche d'un voisinage réussi, dans l'un des premiers poèmes de Frost alors jeune élève de Harvard, écrit en 1897, et figurant dans *A Boy's Will*, intitulé « The Tuft of Flowers », qu'il considèrera par la suite comme la directe filiation poétique de « Mending Wall », dans son traitement du thème du partage permis par l'écart entre les deux *personae* en présence :

In this darkly symbolic way, « Mending Wall », as Frost mentions in his *Foreword to North of Boston*, « takes up the theme where 'A Tuft of Flowers', in *A Boy's Will*, leaves off ». In that poem the radiance of a clearing provides a communion between the mower and the raker, and between the playful and practical natures of [the two *personae*]. In « Mending Wall », [it is] the shade of trees [which] preserves the distinction. (O'Brien, 1986, 150)

I went to turn the grass once after one  
 Who mowed it in the dew before the sun.  
 The dew was gone that made his blade so keen  
 Before I came to view the leveled scene.  
 I looked for him behind an isle of trees;  
 I listened for his whetstone on the breeze.  
 But he had gone his way, the grass all mown  
 And I must be, as he had been, —alone  
 'As all must be,' I said within my heart  
 'Whether they work together or apart.'  
 But as I said it, swift there passed me by  
 On noiseless wing a bewildered butterfly  
 Seeking with memories grown dim o'er night  
 Some resting flower of yesterday's delight.  
 And once I marked his flight go round and round  
 As where some flower lay withering on the ground.  
 And then he flew as far as eye could see  
 And then on tremulous wing came back to me.  
 I thought of questions that have no reply  
 And would have turned to toss the grass to dry;  
 But he turned first, and led my eye to look  
 At a tall tuft of flowers beside a brook  
 A leaping tongue of bloom the scythe had spared  
 Beside a reedy brook the scythe had bared.

I left my place to know them by their name  
 Finding them butterfly weed when I came.  
 The mower in the dew had loved them thus  
 By leaving them to flourish, not for us  
 Nor yet to draw one thought of ours to him.  
 But from sheer morning gladness at the brim.  
 The butterfly and I had lit upon  
 Nevertheless, a message from the dawn  
 That made me hear the wakening birds around  
 And hear his long scythe whispering to the ground  
 And feel a spirit kindred to my own;  
 So that henceforth I worked no more alone;  
 But glad with him, I worked as with his aid  
 And weary, sought at noon with him the shade;  
 And dreaming, as it were, held brotherly speech  
 With one whose thought I had not hoped to reach.  
 'Men work together,' I told him from the heart  
 'Whether they work together or apart.'  
 (Poirier, 1995, 30-31)

- 25 Dans ce poème où deux ouvriers agricoles, « the mower and the raker », se rendent seuls sur le même pré à deux moments différents de la matinée, l'objet déclencheur de ce voisinage soudain, de cette communion de pensée, est le papillon hésitant et désorienté du vers 12, dont le vol hasardeux et la trajectoire imprévisible orientent le regard du deuxième homme vers le bouquet de fleurs préservé par celui qui l'a précédé et qu'il ne connaît pas. Le champ de vision du sujet s'élargit à double titre, passant du tremblant papillon au grand bouquet, et de la contemplation d'un pré tondu à l'*aletheia* de pensée. Ce moment de foudroiement, décrit en terme de langue de feu (« a leaping tongue of the bloom ») est un message de l'aube (« a message from the dawn »), la naissance de l'harmonie et du sentiment fraternel (« brotherly speech ») entre l'ouvrier et son inconnu prédécesseur. Ce lien humain unique naît d'une identique sensibilité à la beauté, d'une communauté esthétique (« a spirit kindred to my own ») permis par le hasard d'un regard. Ce voisinage poétique est d'autant plus précieux qu'il est inattendu, qu'il ne naît d'aucune intentionnalité de part et d'autre (« with one whose thoughts I had not hoped to reach ») et qu'il est placé lui aussi sous le signe du silence. L'espace du poème est structuré par l'horizon d'une rencontre potentielle, un voisinage physique jamais réalisé et qui se mue en proximité relative, une juxtaposition spatiale permise par la coïncidence du partage esthétique. Cette communion de bonheur (« glad with him ») avec cet inconnu artiste permet à la poésie frostienne une réponse possible à sa dialectique du proche et du lointain, puisque l'écart géographique et temporel entre les deux hommes n'annihile pas, comme on l'attendrait, la proximité émotionnelle, mais lui redonne une chance. Ainsi, « je est un autre » et « je est (l') autre » puisque les lignes parallèles et solitaires des deux hommes (« after one, he had gone his way, alone, apart ») deviennent ici perpendiculaires et se rejoignent en un point, celui du « with » (que la strophe 18 répète trois fois), le secret d'un cœur (« within my heart ») se projetant de toute sa sincérité vers l'autre (« I told him from the heart »).
- 26 Dans ce poème comme dans celui pour Edward Thomas, la conversation fraternelle se rêve, se fantasme à l'infini : l'effet de voisinage naît du paradoxe d'une parole mentale jamais verbalisée mais produite dans le cadre d'une conversation imaginaire. Les deux poèmes envisagent donc le voisinage verbal non comme une oralité fixe, notée, mais comme la naissance d'une forme d'oralité originale.

## Conclusion

- 27 Proposer une typologie des liens dans la poésie frostienne permet donc de se rendre compte de l'aspect problématique de la relation à l'altérité pour les *personae* des poèmes. Moyen de violence et de contrainte sur l'autre, concept emblématisé et spatialisé par le truchement d'objets à double fonction, tels les murs, les barrières, les pierres, le lien est à la base d'une réflexion sur le proche et le lointain, à l'œuvre dans les recueils. Le sentiment de communauté chez Frost, en construction, et constamment fragilisé, est le jouet fréquent du hasard, dans le réseau d'occasions manquées et d'erreurs que les *personae* commettent en voulant toujours bien faire, paradoxalement libres et liées les unes par rapport aux autres, « bond and free » comme dit leur auteur (Poirier, 1995, 116). L'expression du désir d'être ensemble primera toujours, semble-t-il, sur la réalisation effective de cette communauté, de ce rapprochement, et ce que proposent les recueils ne constitue que des esquisses, des exemples variés, des tentatives de rencontre. Si les trajectoires des *personae* ne se recoupent que rarement, et s'il n'existe pas vraiment de communauté pleinement incarnée et stabilisée chez Frost, un basculement se produit cependant parfois et donne lieu à une forme de partage fantasmé, impulsant à ce voisinage un nouvel élan, et l'espoir d'obtenir, comme le titre l'un des poèmes, « a time to talk »<sup>13</sup>.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Faggen, Robert. *The Cambridge Introduction to Robert Frost*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Francis, Lesley Lee. « Robert Frost and the Majesty of Stones upon Stones » *Journal of Modern Literature*, 9 (1981-1982): 3-26.
- Lewis Tuten, Nancy and John Zubizarreta (eds). *The Robert Frost Encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
- Lyman, Henry (ed). *After Frost: An Anthology of Poetry from New England*. University of Massachusetts Press, 1996.
- Montgomery, Marion. « Robert Frost and his Use of Barriers: Man vs Nature Toward God ». *South Atlantic Quarterly*, 57 (1958): 339-53.
- Muir, Helen. *Frost in Florida: A Memoir*. Miami, FL: Valient, 1995.
- Noël, Bernard. *Souvenirs du pâle*. Ed. Fata Morgana, 1971.
- O'Brien, Timothy D., « Archetypal Encounter in 'Mending Wall' », *American Notes and Queries*, 24 (1986 May-June): 147-151.
- Poirier, Richard and Mark Richardson (eds.). *Robert Frost: Collected Poems, Prose and Plays*. New York: Library of America, 1995.

Spencer, Matthew (ed.). *Elected friends: Robert Frost and Edward Thomas to One Another*. Handsel Books, 2004.

Squires, Radcliffe. *The Major Themes of Robert Frost*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

## NOTES

1. Richard Eberhart (1904-2005), « Spite Fence », v.17. Nous tenons à remercier Madame le Professeur Aurélie Guillain pour sa relecture attentive et ses conseils.
2. Poème du recueil *A Witness Tree* (Poirier, 1995, 307).
3. Le choix des quatre premiers recueils de Frost (*A Boy's Will*, publié en 1913, *North of Boston* en 1915, *Mountain Interval*, en 1916 et *New Hampshire*, en 1923), s'explique par la riche omniprésence de la thématique du voisinage en leur sein.
4. On se reportera à la classification qu'opère le philosophe Vladimir Jankélévitch dans *La Mort* (Paris : Flammarion, 1977) au chapitre 18, entre la mort à la première personne (celle du sujet-même), la mort à la deuxième personne (celle de celui qui nous est proche), et la mort à la troisième personne (celle de l'inconnu, annoncée par la rubrique nécrologique).
5. La couverture du magazine américain « Time » du 9 octobre 1950 constitue un exemple de cette association constante, et présente la consécration du cliché littéraire poussé à son paroxysme, l'icône Frost étant entourée de tous ses attributs poétiques : the brook, birches, a stone wall, et le vers-proverbe, devenu sagesse populaire, « Good fences make good neighbors », faisant ainsi la propagande de l'image publique de Frost dans tout son éclat.  
<<http://www.time.com/time/covers/0,16641,19501009,00.html>> (page consultée le 20 juillet 2010).
6. Poème du recueil *Steeple Bush* (Poirier, 1995, 351).
7. Poirier, 1995, 351.
8. Estelle et John Hall faisaient partie des véritables voisins de Frost dans sa ferme de Derry, dans le New Hampshire, où se joue cet échange.
9. « Elle s'absente à l'intérieur de notre rencontre », (poème IV—Noël, 1971, 12).
10. Poirier, 1995, 365.
11. Trois poèmes sont dédiés directement à Edward Thomas ou ont été écrits en réaction à sa mort, dans l'œuvre de Frost : « To E.T » (dans *New Hampshire*), « A Soldier » (dans *West-Running Brook*) et « Iris by Night » (dans *A Further Range*).
12. On consultera ainsi l'ouvrage de correspondance entre Robert Frost et Edward Thomas, tous deux "elected friends", "brother-in-arms" tout autant que "brother-in-arts" dans cette double émulation artistique (Spencer, 2004, 195).
13. Poirier, 1995, 120.

---

## RÉSUMÉS

Cet article souhaite reconsidérer la question des liens et des rapports de voisinage au sein de la poésie de l'américain Robert Frost. Ce voisinage, entendu comme l'ensemble des rapports existant entre les *personae* habitant à proximité les unes des autres dans les recueils, et également comme leurs rapports avec leur environnement direct, est un espace au sein duquel les liens de



pouvoir et de hiérarchie s'expriment. Emblématisés par la présence de barrières, de clôtures, de ruisseaux, mais surtout de murs, ces liens de voisinage chez Frost disent le désir de construction d'une communauté humaine, mais aussi la recherche désespérée d'une harmonie sociale et fraternelle perdue.

This article wishes to reconsider the issue of human bonds and neighborly relationships in American poet Robert Frost's works. Such neighborly relationships—understood both as geographical vicinity and (good) neighborliness between the *personae* in the poems—frame up a space ruled by relationships of power and hierarchy. Physically identified through the presence of natural elements of the New England landscape—gates, fences, brooks, and walls—Frostian neighbourly relationships are the expression of a repressed desire for human community, but also the desperate quest for a lost social and brotherly harmony.

## INDEX

**Keywords** : American poetry, neighbors, neighborhood, vicinity, bonds, community, Walls, New England, Florida

**Personnes citées** : Robert Frost, Richard Eberhart, Edward Thomas, Helen Muir, Bernard Noël, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Emily Dickinson, Wallace Stevens, T.S. Eliot, Edward Garnett, Vladimir Jankélévitch

**Mots-clés** : poésie américaine, voisins, voisinage, liens, communauté, murs, Nouvelle-Angleterre, Floride

## AUTEUR

CANDICE LEMAIRE

ATER

Université de Toulouse2-Le Mirail

candice.lemaire@laposte.net