

Candice LEMAIRE (UTM, CAS/GENA)

Journée d'étude ATRIA : "Paysage(s)", vendredi 6 novembre 2009
Université Toulouse 2- le Mirail

**Violence des échanges en milieu tempéré :
le paysage de Nouvelle-Angleterre dans la poésie de Robert Frost**

Remarque géographique préliminaire :

La Nouvelle-Angleterre (New England) est le nom donné aux six Etats américains du Nord-Est des Etats-Unis : Maine, New Hampshire, Vermont, Massachusetts, Rhode Island, Connecticut.

Breathes there a bard who isn't moved
When he finds his verse is understood
And not entirely disapproved
By his country and neighborhood ? ¹

Ces vers du poème occasionnel *On Being Chosen Poet of Vermont* ont été écrits par l'américain Robert Lee Frost après sa nomination en tant que Poète Lauréat du Vermont (Poet Laureate of Vermont), le 22 juillet 1961. Ils sont une parodie de ceux du *Lay of the Last Minstrel* de Sir Walter Scott : "Breathes there a man with soul so dead / Who never to himself has said : / This is my own my native land". ² "This is my own my native land", c'est (à un détail près) ce qu'aurait pu dire Robert Frost de sa terre de Nouvelle-Angleterre et de cette nature dans laquelle il choisit d'ancrer son oeuvre poétique. Une nature qu'il cadre organise, réinvente et transforme en "tableau", en paysage et qu'il fait passer d'un statut de site naturel à celui de site poétique, de lieu sur lequel s'impriment ses vers et son imaginaire. Le titre choisi pour cette communication, "violence des échanges en milieu tempéré" n'a, bien sûr, rien de commun avec le film auquel il se rattache (qui traite de la soumission de l'entreprise aux lois du marché), mais nous paraissait illustrer idéalement le type de rapports et d'échanges qui se nouent entre l'homme et la nature sur cette scène du paysage de Nouvelle-Angleterre. Le paysage frostien est en effet le théâtre d'une grande violence, mise en mots, transmise, amplifiée par le genre poétique.

Nous souhaiterions nous intéresser à cette violence dans la mesure où elle constitue un point de vue, un regard particulier et original sur le paysage de Nouvelle-Angleterre et où elle permet de décrire et de problématiser l'adaptation du personnage frostien à son environnement. Tour à tour paysage-bourreau et paysage-martyr, le paysage frostien devient aussi une expérience quotidienne transcendée par le langage poétique.

¹ *On Being Chosen Poet of Vermont*, in *Robert Frost : Collected Poems, Prose and Plays*. Ed. Richard Poirier and Mark Richardson. New York: Library of America, 1995, p. 477.

² Cité par Mordecai Marcus et Roland H. Lyford dans *The Robert Frost Encyclopedia*, ed. Nancy Lewis Tuten and John Zubizarreta. Westport, CT: Greenwood Press, 2001, p. 249.

I – Le paysage-bourreau :

L’ambivalence se pose comme caractéristique essentielle de la poésie de Frost et le diptyque paysage/violence n’échappe pas à cette règle : en effet, de même que l’adaptation est double (l’homme s’adapte au paysage aussi bien que le paysage s’adapte à l’homme), la violence le sera aussi, s’exerçant successivement sur le personnage frostien ou sur le paysage.

Frost présente d’abord la violence comme inhérente au paysage de Nouvelle-Angleterre, par essence contenue en lui, transformant son ère géographique de prédilection en milieu extrême, hostile, en paysage-bourreau des personnages qui tentent de l’apprivoiser. La vie y devient une épreuve, “a trial by existence”³ dit Frost, dans cet enfer de neige et de glace que l’hiver achève d’installer. La poésie de Frost est en très large partie placée sous le signe de l’hiver, et du froid : “our tumultuous snow, / Which flows in shapes as tall as trees / When wintry winds do blow ! – ”.⁴ Les tempêtes de neige y sont aussi impressionnantes que redoutées car elles isolent les personnages dans leur ferme, leur coupant tout contact avec l’extérieur, agissant en forces maléfiques contre les hommes :

When the wind works against us in the dark,
And pelts with snow
The lower chamber window on the east,
And whispers with a sort of stifled bark,
The beast,
'Come out! Come out!--
It costs no inward struggle not to go,
Ah, no!
I count our strength,
Two and a child,
Those of us not asleep subdued to mark
How the cold creeps as the fire dies at length,--
How drifts are piled,
Dooryard and road ungraded,
Till even the comforting barn grows far away,
And my heart owns a doubt
Whether 'tis in us to arise with day
And save ourselves unaided.⁵

Les fermiers frostiens se retrouvent donc prisonniers des congères, sans autre abri (“comforting barn”) où se réfugier que leur maison criblée par la neige qu’un vent démoniaque soulève (“when the wind works against us in the dark”) et le froid rampant qui éteint progressivement leur feu (“the cold creeps as the fire dies at length”).

Roger Asselineau (spécialiste français de Frost) ajoute à ce paysage de torture, à cette dureté de la Nouvelle-Angleterre, des “hivers d’une rigueur arctique, distances immenses, habitants clairsemés, [dans un] pays qui n’est presque pas à l’échelle de l’homme”. “Thoreau lui-même”, écrit-il, “après deux années idylliques dans sa cabane de Walden, près de Concord (Massachusetts) fut effrayé par les paysages désolés du Maine” :⁶

³ Titre d’un poème de *A Boy’s Will*.

⁴ *Stars, A Boy’s Will*, in *Robert Frost : Collected Poems, Prose and Plays*. Ed. Richard Poirier and Mark Richardson. New York: Library of America, 1995, p. 28.

⁵ *Storm Fear, A Boy’s Will*, in *Robert Frost : Collected Poems, Prose and Plays*. Ed. Richard Poirier and Mark Richardson. New York: Library of America, 1995, p. 19.

⁶ *Robert Frost - présentation par Roger Asselineau*. Coll. Poètes d’aujourd’hui, n° 122. Paris : Seghers, 1964, p. 37.

Nous n'avons pas vu la Nature à l'état pur tant que nous ne l'avons pas vue ainsi, vaste, lugubre, inhumaine ... La Nature était en ces lieux quelque chose de sauvage et d'effrayant malgré sa beauté ... C'était la Matière elle-même, vaste, terrifiante.⁷

Le paysage de Nouvelle-Angleterre s'offre donc comme une matière brute, un “degré-zéro du paysage”⁸ comme le dit la philosophe Anne Cauquelin, une terre de la marge, mystérieuse dans sa différence. C'est cette passion pour la vie à la marge (à la campagne) que mettent en scène les différents recueils : une marginalité violente parce que solitaire. La solitude inhérente des êtres frostiens dans le paysage est à l'image de celle, célèbre, que cultivait Robert Frost lui-même : toujours désireux de se tenir quelque peu à l'écart de la communauté humaine, de prendre un certain recul salvateur (“With one step backwards taken, / I saved myself from going”)⁹ ou d'adopter un point de vue panoramique, un point d'observation discret et idéal pour observer ses semblables, comme l'illustre *The Vantage-Point* :

If tired of trees I seek again mankind,
Well I know where to hie me—in the dawn,
To a slope where the cattle keep the lawn.
There amid lolling juniper reclined,
Myself unseen, I see in white defined
Far off the homes of men, and farther still,
The graves of men on an opposing hill,
Living or dead, whichever are to mind.

And if by noon I have too much of these,
I have but to turn on my arm, and lo,
The sunburned hillside sets my face aglow,
My breathing shakes the bluet like a breeze,
I smell the earth, I smell the bruised plant,
I look into the crater of the ant.¹⁰

Le point d'observation ici, la cachette, se trouve dans les buissons de genévriers, derrière un talus, pour épier cette humanité (“mankind”) de laquelle la voix poétique semble se détacher, à laquelle il ne souhaite pas se confondre. Le paysage frostien est donc le théâtre de promenades, d'errances solitaires : “I had for my winter evening walk - / No one at all with whom to talk”, écrit-il dans *Good Hours*.¹¹ La violence de cette solitude naît de la peur panique et de la folie qu'elle fait naître chez les *persona* des poèmes, comme l'analyse Roger Asselineau :

⁷ Henry David Thoreau, *Les Bois du Maine (The Maine Woods, 1864)*, cité dans *Robert Frost - présentation par Roger Asselineau*. Coll. Poètes d'aujourd'hui, n° 122. Paris : Seghers, 1964, p. 37.

⁸ Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, coll. Quadriga, Paris : PUF, 2000, p.22.

⁹ *One Step Backwards Taken, Steeple Bush*, in *Robert Frost : Collected Poems, Prose and Plays*. Ed. Richard Poirier and Mark Richardson. New York: Library of America, 1995, p. 340.

¹⁰ *The Vantage-Point, A Boy's Will*, in *Robert Frost : Collected Poems, Prose and Plays*. Ed. Richard Poirier and Mark Richardson. New York: Library of America, 1995, p. 26.

¹¹ *Good Hours, North of Boston*, in *Robert Frost : Collected Poems, Prose and Plays*. Ed. Richard Poirier and Mark Richardson. New York: Library of America, 1995, p. 102.

Dans ces fermes éparpillées dans le fond des vallées ou au flanc des montagnes, cernées de toute part par des bois sombres et sauvages, ne vit le plus souvent, dans un isolement presque total qu'une seule famille, un seul couple. [...] C'est cette solitude qui, à la longue, détraque les plus faibles et prend de panique [les habitants qui ont ensuite] peur de rentrer chez eux car quelqu'un a pu s'y introduire dans la journée.¹²

Face à une telle violence géographique, climatique et morale, le personnage frostien n'a donc d'autre choix que de s'adapter au paysage, à ce milieu hostile qu'il doit endurer, et parvenir à en transcender la rigueur. Un épisode très connu de la vie de Frost nous donne un exemple de cette force de création, permettant à la beauté de jaillir de la contrainte. Frost est choisi en janvier 1961 par le nouveau président élu John Fitzgerald Kennedy pour lire l'un de ses poèmes au cours de sa cérémonie d'investiture à Washington. Le nouveau poème rédigé pour l'occasion, *For John Kennedy, His Inauguration* ne peut cependant jamais être lu, Frost (alors relativement âgé) étant aveuglé par la lumière du soleil réverbérant sur la neige près de la tribune. Malgré le renfort du vice-Président Lyndon Johnson qui tenta de protéger la feuille du discours et d'y faire de l'ombre, Frost se trouva (ironie tragique suprême) pris au piège de la neige et du soleil, éléments-mêmes qu'il décrivait avec tant de grâce dans ses recueils. Il décida alors de réciter de mémoire son poème le plus célèbre, *The Gift Outright* (sur l'Histoire de l'Amérique), sauvant ainsi triomphalement son intervention et électrisant plus de soixante millions de spectateurs et téléspectateurs. Voici le récit qu'en font Alex Ambrozic et Andy Duncan :

As some sixty million people watched via television, Frost attempted to read his new poem but faltered, despite Lyndon Johnson's attempt to shield his paper from the sun. The wind, sun and snow (his collaborators in many verses) robbed him of his sight. Giving up, Frost saved the moment and electrified the audience by powerfully reciting *The Gift Outright* from memory.¹³

Si le vers frostien rend la difficile adaptation de l'homme à son paysage-bourreau de Nouvelle-Angleterre, il est également très sensible et engage à décrire la violence avec laquelle l'adaptation inverse se produit : le paysage est aussi, pour Frost, ce qui s'adapte à l'homme et à ses besoins, une mutation qui ne peut se faire sans une extrême douleur, transformant le paysage en un paysage-martyr.

II- Le paysage-martyr :

Dans la poésie de Frost, il est plus juste de dire que le paysage subit et souffre de l'existence de l'homme et sa pression, plutôt qu'il ne s'y adapte. La poésie de Frost a longtemps été considérée comme (voire simpliste), transparente, et en apparence sans mystère, jusqu'à ce que l'on s'aperçoive du fort message « environnemental » (avant l'heure, si l'on peut dire) qu'elle laissait poindre entre les lignes. En effet, comme le note Asselineau, sa poésie est tout sauf "un musée folklorique de la Nouvelle-Angleterre à l'intention des

¹² Robert Frost - présentation par Roger Asselineau. Coll. Poètes d'aujourd'hui, n° 122. Paris : Seghers, 1964, p. 28.

¹³ Cité par Alex Ambrozic et Andy Duncan in *The Robert Frost Encyclopedia*, ed. Nancy Lewis Tuten and John Zubizarreta. Westport, CT: Greenwood Press, 2001, p. 119.

générations futures” :¹⁴ Frost n’ignore pas complètement au sein de sa pastorale (qui est cependant traditionnellement un genre anhistorique, sur lequel les événements de l’Histoire n’ont que peu de répercussions), les transformations que l’Histoire et la marche du temps font subir à sa région de prédilection.

L’exemple de plus frappant chez le poète d’une prise de conscience que son paysage bien-aimé est mis en danger par l’homme, vient de son rejet quasi-total de la ville et de ses éléments structurants : dans cet “anti-art de la vile” qu’est la poésie de Frost, les éléments correspondants aux progrès et aux avancées de la civilisation industrielle ne sont traitées qu’à travers le prisme de l’impact dévastateur qu’ils ont sur le paysage.

Dans une nouvelle introduction apportée à son étude fondatrice *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideals in America*,¹⁵ Léo Marx souligne l’importance croissante du symbole de la menace mécanique dans la littérature contemporaine, symbole que l’on trouve déjà chez Frost, où la pastorale est ponctuée d’exemples de violence humaine exercée sur le paysage. Ces assauts infligés au paysages sont liés au progrès technique et historique tel que l’implantation d’une ligne de téléphone ou de télégraphe dans la vierge campagne de Nouvelle-Angleterre. Le poème *The Line-Gang* constitue à ce titre une prise de position idéologique sans appel de la part de Frost :

Here come the line-gang pioneering by.
They throw a forest down less cut than broken.
They plant dead trees for living, and the dead
They string together with a living thread.
They string an instrument against the sky
Wherein words whether beaten out or spoken
Will run as hushed as when they were a thought
But in no hush they string it: they go past
With shouts afar to pull the cable taut,
To hold it hard until they make it fast,
To ease away -- they have it. With a laugh,
An oath of towns that set the wild at naught
They bring the telephone and telegraph.¹⁶

Ce poème est né d’une remarque qu’un journaliste du *Boston Post* avait faite à Frost lors d’une visite dans sa ferme de Franconia (petit village du New Hampshire) en février 1916 : “This village is forgotten by the whole world”.¹⁷ Frost oppose donc ici avec ironie environnement rustique et monde prétendument civilisé, au travers de la figure du “line-gang”, équipe de techniciens qui amènent et installent les lignes de téléphone. L’intrusion du monde moderne dans le paisible village “oublié du monde” décrit bien le type de violence qui est perpétrée sur le paysage : les arbres sont abattus, brisés plutôt que taillés, laissant la place à un paysage de désolation, mortifère (“dead trees”).

Le paysage, de bourreau qu’il était devient martyr, sacrifié et *scarifié* au nom du progrès, les lignes d’écriture que pouvaient autrefois représenter les sillons du labour sont ici remplacées par des cicatrices. Les ouvriers transforment les arbres, objets naturels, en poteaux téléphoniques, et de la même façon, transforment des câbles de téléphone inanimés en bavards

¹⁴ Robert Frost - présentation par Roger Asselineau. Coll. Poètes d’aujourd’hui, n° 122. Paris : Seghers, 1964, p. 31

¹⁵ Léo Marx, *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideals in America*, Oxford : Oxford University Press, 1964.

¹⁶ *The Line-Gang, Mountain Interval*, in *Robert Frost : Collected Poems, Prose and Plays*. Ed. Richard Poirier and Mark Richardson. New York: Library of America, 1995, p. 135.

¹⁷ Cité par Sharon Felton in *The Robert Frost Encyclopedia*, ed. Nancy Lewis Tuten and John Zubizarreta. Westport, CT: Greenwood Press, 2001, p. 188.

instruments de musique : “they string together with the living thread. / They string an instrument against the sky”. Le silence paisible et naturel du village est rompu, et placé sous le joug d’un autre silence, artificiel, celui des conversations dans le téléphone, apanage des villes, “the oath of towns”.

Ces cicatrices du progrès sur le corps du paysage sont pour Frost l’affirmation par l’homme d’un rapport de possession, de domination d’un territoire, et sont comprises comme d’inaltérables traces du passage de l’Histoire. Ironie tragique suprême là aussi, un événement survenu 45 ans après la mort de Frost semble donner raison à cette théorie selon laquelle Histoire et progrès n’entraînent dans leur sillage que violence et destruction du paysage. En janvier 2008, le célèbre chalet en bois de Frost (Frost’s cabin, “the Homer Noble Farm”), situé à Ripton, dans le Vermont, lieu religieusement préservé par les associations frostiennes et très visité par le grand public, a été vandalisé et mis à sac en quelques heures par un groupe d’étudiants ivres qui y avaient trouvé refuge pour se protéger du froid et y passer la nuit.¹⁸

La violence semble donc inhérente au paysage chez Frost, soit qu’il la provoque, soit qu’elle lui soit infligée. Cependant, comme le revendique le poème *For Once, Then, Something*, il importe pour l’artiste de parvenir à transcender cette violence et à porter sur le paysage un regard nouveau, un point de vue autre et remis en perspective : “I discerned (...) beyond the picture, through the picture”.¹⁹ Et l’art poétique apparaît pour Frost comme ce qui peut peut-être permettre de voir au-delà du cadre.

III – Recadrer le paysage :

Frost présente la poésie comme remède à la violence omniprésente dans le sens où elle transforme la nature d’un lieu et le présente sous un autre angle, un nouveau regard (et le terme anglais pour “paysage”, *landscape*, contient cette idée même de regard). Le site naturel devient site poétique sous l’action du langage : “s’ancrer dans un site spécifique pour en transmuier la substance en langage”, écrit Antoine Cazé. “[Le site naturel] offre la possibilité au langage poétique de définir un commun du lieu qui puisse simultanément rendre hommage à sa spécificité et s’en abstraire pour viser l’universel”.²⁰ Cette dialectique constante entre le particulier et l’universel est au cœur de la poésie de Frost, poète régionaliste, barde de la Nouvelle-Angleterre, et longtemps figure de poète national, artiste bien-aimé du peuple américain. Le caractère inséparable de Frost et la Nouvelle-Angleterre hante jusqu’aux guides de voyage sur cette région, où les éditeurs choisissent de mettre en exergue, en première page, comme élément culturel représentatif majeur ... *The Road Not Taken*, le poème le plus célèbre de Frost !²¹

¹⁸ Article du *New York Times* du 28 janvier 2008, écrit par Dan Barry : “A Violation of Both the Law and the Spirit” : http://www.nytimes.com/2008/01/28/us/28land.html?_r=1&scp=1&sq=Robert+Frost's+cabin+vandalized+&st=nyt

¹⁹ *For Once, Then, Something, New Hampshire*, in *Robert Frost : Collected Poems, Prose and Plays*. Ed. Richard Poirier and Mark Richardson. New York: Library of America, 1995, p. 208.

²⁰ Antoine Cazé, abstract de l’atelier “Sites poétiques contemporains”, congrès de l’AFEFA (Association Française d’Etudes Américaines), “De la Nature à l’environnement”, Université Stendhal - Grenoble 3, du 27 au 29 mai 2010.

²¹ *Nouvelle-Angleterre*, guide de voyage Ulysse, Québec : 2007, p.1.

Le rapport entre site naturel et site poétique est particulièrement intéressant chez Frost puisque la Nouvelle-Angleterre de ses poèmes voit sa nature constamment recadrée, transformée en paysage, fixée sous un angle de vue nouveau, devenant une expérience presque quotidienne. Le sociologue Jean Baudrillard évoque dans son essai *Amérique*²² cette expérience sans cesse re-fabriquée du paysage américain qu'il voit défiler depuis sa voiture chaque matin, le pare-brise établissant un cadre sans cesse changeant et toujours partial de la nature qui s'offre à lui durant son trajet. La poésie de Frost regorge de ces cadres, souvent des embrasures de porte, des fenêtres, une portion de ciel étoilé, faisant du paysage un territoire d'intentions où l'importance est donnée au fragment de nature, comme l'analyse Anne Cauquelin dans *L'Invention du Paysage* :

Par cette fenêtre, j'aperçois le paysage. Il est cadré par les montants de bois qui découpent deux bandes parallèles dans le tissu continu du dehors. Je parie qu'il est continu mais je ne le vois pas ainsi. (...) Fenêtres, comment éviter d'y voir la métaphore de l'œil ? (...) Et sans doute est-ce là une condition *sine qua non* : la fenêtre, le cadre, sont des "passes" pour les *vedute*, pour y voir du paysage là où sans eux il n'y aurait que ... la nature.²³

Un poème en particulier de Frost a bénéficié d'un tel recadrage : *Mending Wall* (poème sur un mur mitoyen), poème considéré comme sa pièce maîtresse. C'est depuis l'Angleterre (où Frost a vécu deux ans) qu'il écrivit ces vers, tirant profit du rafraîchissant angle de vue sur sa terre natale que lui donnait l'Europe, et percevant la "Nouvelle"-Angleterre à travers les yeux de "l'Ancienne". Comme le cite Lea Newman :

"I wrote the poem *Mending Wall* thinking of the old wall that I hadn't mended in several years and which must be in a terrible condition. I wrote that poem in England when I was very homesick for my old wall in New England." This recollection by Robert Frost in 1936 establishes the winter of 1913-1914 in Beaconsfield, England, as the time and place he wrote the poem that many consider to be his signature piece.²⁴

Interroger la notion de paysage sur le territoire étasunien permet donc de se rendre compte combien la définition de l'identité américaine a toujours été liée au rapport de l'homme à la nature, et la poésie de Robert Frost, le "Virgile de Nouvelle-Angleterre" comme le nomme Roger Asselineau, vient conforter cette définition. Théâtre de violences infligées à l'homme et surface meurtrie par les assauts du progrès, le paysage de Nouvelle-Angleterre affirme donc l'ambivalence caractéristique de la poésie frostienne, tour à tour bourreau et martyr, se transformant grâce à la "pastorale américaine" de Frost, d'un site naturel en un site de récréation constante, d'une géographie en poésie.

²² Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris : Descartes et Cie, 1997.

²³ Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, coll. Quadrige, Paris : PUF, 2000, p.121-122.

²⁴ Lea Newman, *Robert Frost : The People, Places, and Stories Behind His New England Poetry*. Shelburne, VT: The New England Press, Inc., 2000, p. 68.