



**HAL**  
open science

# Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran

Candice Lemaire

► **To cite this version:**

Candice Lemaire. Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran. Séminaire de l'axe Image et Critique, Centre Interlangues, laboratoire TIL, Mar 2020, Dijon, France. hal-02428041

**HAL Id: hal-02428041**

**<https://u-bourgogne.hal.science/hal-02428041>**

Submitted on 26 Oct 2020

**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.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

**INTRODUCTION :**

La création d'une communauté esthétique, d'une communion d'interprétation entre les différentes *personae* qui peuplent ses recueils est un souci profond chez le poète américain Robert Frost. Cette union autour d'une émotion commune est réalisée dans la plupart des poèmes en co-construction, mais néanmoins dans un principe de co-absence, où ce qui lie les êtres est précisément leur écart, leur différence, et leur distance. Ce principe d'écart vivifiant dans une même appréciation est ce que nous souhaiterions mettre à jour en utilisant le diptyque poésie/cinéma, pour interroger deux figures majeures du canon poétique américain, réfléchissant ainsi aux divers phénomènes de distorsion et d'enrichissement du sens que subissent les poètes de ce canon lors de leur passage ultérieur vers l'image animée. Une attention particulière sera ici donnée à Walt Whitman puis, majoritairement, à Robert Frost, dans sa réutilisation moderne par Jim Jarmusch dans son film de 1986 « Down by Law ». Il s'agira de mettre à jour cette pluralité des lectures de Frost en se penchant sur la construction de sa mythologie et son inscription dans le canon littéraire américain au cours de sa carrière, entre diffusion narcissique et extrêmement contrôlée d'un statut iconique, et non-engagement dans les distorsions appliquées à la réception de son œuvre.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

**I) « On Being Idolized » : le canon en question**

I look in vain for the poet whom I describe. We do not, with sufficient plainness, or sufficient profoundness, address ourselves to life, nor dare we chant our own times and social circumstance [...]. We have yet had no genius in America, with tyrannous eye, which knew the value of our incomparable materials [...]. Our logrolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes, and Indians, our boasts, and our repudiations, the wrath of rogues, and the pusillanimity of honest men, the northern trade, the southern plating, the western clearing, Oregon, and Texas, are yet unsung. Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres [...].<sup>1</sup>

En 1844, Ralph Waldo Emerson exhorte ainsi l'Amérique à se trouver un poète national, une voix 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 du pays. Le recueil de Walt Whitman, *Leaves of Grass*, paru en 1855, fut la réponse novatrice à cet appel d'Emerson et ce dernier 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, Derek Walcott, trace une filiation directe entre Whitman, Emily Dickinson, et celui qui leur succéda dans ce rôle de barde national, Robert Frost. (Précision importante : 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 ne lui furent attribués, contrairement à Whitman, que par la postérité).

Voici la citation de Derek Walcott sur Frost et sa généalogie poétique :

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.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Emerson, Ralph Waldo, « The Poet », *Essays: The First and Second Series*. New York: Library of America, 2010.

<sup>2</sup> Brodsky, Joseph, Seamus Heaney et Derek Walcott. *op.cit.*, pp. 106-7. « A Noiseless patient spider » est un des poèmes de *Leaves of Grass* et « There's a certain slant of light » est le premier vers du poème 258 de Dickinson.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

Pour comprendre la construction de la mythologie frostienne au cours de sa carrière, il convient de revenir aux raisons de son inscription au sein du canon littéraire américain. 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 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 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. (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). L'autorité de cette « liste », reflet de l'identité littéraire d'un pays, est donc créatrice de différence, rejetant des œuvres ou des auteurs en ne les considérant pas dignes de faire partie d'un tel classement : ainsi les écrits féminins, la littérature noire et les écrits des minorités autochtones ont longtemps lutté 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 ». Outre le contenu d'un ouvrage, c'est également son appréciation par le lectorat qui en fait un candidat potentiel : Frost a ainsi clairement bénéficié de cette réception positive de son œuvre par le lectorat américain, et l'enthousiasme qu'elle suscitait. Son appréciation majoritairement scolaire et populaire, lui qui fut davantage boudé par la critique vers la fin de sa vie, fut pour une grande part dans son entrée dans le cercle des figures nationales. Poète de la « séduction du lieu commun » (Hélène Aji) dont la simplicité rassurante du contenu des recueils n'est qu'apparente, et que l'institution scolaire propulsa au rang d'écrivain national par la sélection orientée qu'elle fit de ses poèmes, Frost ne fut cependant jamais dupe de l'instrumentalisation de sa condition d'icône littéraire, et chercha au contraire à profiter de cet état de fait pour se maintenir au centre de l'attention artistique.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

Comme l'analyse Hélène Aji dans son article « Séductions du lieu commun : Robert Frost à l'épreuve de l'amphi », le critère majeur d'inscription de l'œuvre frostienne au sein du canon américain est le caractère (faussement) rassurant de sa poésie : l'apparente simplicité de son œuvre et l'impression trompeuse que cette poésie pastorale lui est accessible est ce qui attira l'affection immédiate d'un lectorat en quête d'une poésie qui lui serait immédiatement intelligible, dont il pourrait efficacement faire le tour. Le lecteur américain trouve chez Frost une poésie familière, à usage immédiat, sorte de mode d'emploi du monde et de la nature humaine :

[Frost] ne prend pas de risques, ou si peu : [...] il est le poète chéri de toute une foule de poéticiens qui trouvent en sa poésie un objet gérable et en sa poétique une théorie maniable. [...] La poésie fait peur, celle de Frost rassure. [...] Si Frost est tant aimé, c'est peut-être qu'il est le seul qui s'offre à cet amour potentiel des foules—un amour qui s'épanouit dans l'assouvissement du désir d'une poésie différente justement par sa familiarité. La poésie de Frost et sa poétique nourrissent la bête qui rêve de trouver dans le poète non un génie incompris et incompréhensible (Pound, Williams, Eliot, etc...), mais un alter ego.<sup>3</sup>

Le lectorat frostien, conditionné par cette illusion de facilité, fait donc fi du caractère sibyllin de cette production d'un poète qui est pourtant, intrinsèquement, l'égal du « génie incompris et incompréhensible » de ses contemporains, pour qui sait vraiment le lire. Pour un lectorat avide de familier, de connu, l'œuvre frostienne ne fait pas de son auteur une figure de shaman obscur. Cet apparent respect du lecteur se double d'une simplicité de vie (ou, en tout cas, affichée comme telle) : le mythe frostien se veut un ensemble de postures mises en scène par le poète, comme un art de vivre caractérisé par une grande lenteur, une attention à la grâce de l'ordinaire, une existence reculée dans la campagne 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.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Hélène Aji, « Séductions du lieu commun : Robert Frost à l'épreuve de l'amphi ». *op.cit.*, p. 51. Dans son introduction à l'édition des *Imaginations* de Williams Carlos Williams, Webster Schott fait écho à cette affection immédiate du lectorat pour Frost au profit de Williams dont l'œuvre fit face à une résistance : « Not our time but another time will fix Williams's place in American literature. For the present he stands first among his contemporaries. If the public did not draw him to its bosom as it did the performing Robert Frost, the new young poets of his era paid him the perfect homage » (Webster Schott (ed.). *William Carlos Williams. Imaginations. New Directions Book*, 1970, p. x).

<sup>4</sup> Derek Walcott (Brodsky, Joseph, Seamus Heaney et Derek Walcott. *op.cit.*, p. 116).

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

Ce retour à la nature, et aux valeurs fondatrices de l'Amérique est une vision apaisante pour un lectorat qui voit en Frost une figure de sage, de bienveillant grand-père (« GrandPa Frost », ou oncle, comme le propose Walcott) de l'Amérique, véritable homme-paysage : « 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 ».<sup>5</sup> Le lectorat est conquis par cette poésie où il est autant question d'une Amérique idéalisée sur laquelle tous s'accordent, que d'une expression universelle reflétant au plus juste, ont-ils l'impression, leurs émotions les plus essentielles. La poésie de Frost est également rassurante en ce qu'elle ne donne pas, en apparence, l'impression de prêter le flanc à la polémique mais annihile au contraire les tensions :

Frost nous parle de nous, il le fait simplement, avec des exemples concrets dont la valeur universelle est déchiffrable et ne peut être mise en doute. [Le lecteur] reconnaît dans le paysage de Frost une image topique de l'Amérique : la neige, les arbres, les villages, les derniers de la Nouvelle-Angleterre puritaine sont les éléments qui reviennent dans toutes les représentations d'une Amérique idéalisée. Mieux cette image permet d'évacuer les polémiques, les tensions, les horreurs d'une Amérique qui est depuis longtemps sortie de ce cadre et de conserver intact le mythe du Rêve américain. [...] Frost ne répond pas seulement aux clichés par lesquels on entretient une vision gérable du monde (en l'occurrence de l'Amérique) ; il répond aussi de façon plus subtile aux aspirations secrètes de bon nombre d'entre nous.<sup>6</sup>

Cette vision de l'Amérique idéalisée fut notamment longtemps inculquée aux jeunes lecteurs de Frost par un processus de vulgarisation de l'univers du poète qui frôle la stratégie de propagande symbolique. Des ouvrages à destination de la jeunesse alliaient une sélection orientée de poèmes et une illustration en couleurs du message ou de l'univers de chacun. Ainsi, la présence de « The Gift Outright », dont on souligne souvent le caractère ethno-centrique, est complétée par un dessin représentant deux personnages blancs (un père et son jeune enfant, à vélo) contemplant depuis le haut d'une falaise de Nouvelle-Angleterre la côte déchiquetée, l'océan et la verdoyante crête sur laquelle sont construites quelques maisons. La glace et la représentation hivernale ont disparu de l'illustration du poème « Birches » où c'est une nature luxuriante, un chien et des papillons qui entourent un garçonnet se suspendant aux bouleaux.

Cette séduction frostienne du lieu commun devient donc une stratégie de séduction par la surface où le poème, parce qu'il « parle de nous », acquiert un caractère transposable, malléable à l'envi : le processus d'identification et de reconnaissance du lecteur dans les recueils se voit facilité par le caractère hautement diffusable et éminemment citable de l'œuvre elle-même. Les

---

<sup>5</sup> Derek Walcott, *Ibid.*, p. 116.

<sup>6</sup> Hélène Aji, « Séductions du lieu commun : Robert Frost à l'épreuve de l'amphi ». *op. cit.*, pp. 52-3.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

vers de Frost, entités détachables et libres, prennent avec le temps et l'usage populaire une valeur de quasi-proverbes, qui leur permet d'être réutilisés hors contexte et de personnaliser toute situation triviale, précisément parce qu'ils ne sont compris qu'en surface, pour ce qu'ils disent de manière littérale. Les trois derniers vers de « Stopping by Woods on a Snowy Evening » peuvent ainsi se voir réutilisés, à la fois par le candidat Kennedy lors de sa campagne présidentielle, mais aussi par les doctorants américains pour se donner du courage pour terminer leur thèse : « But I have promises to keep, / And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep » (*CPPP, NH, 207*). Timothy D. O'Brien et Robert Faggen font le même constat, liant les différences d'interprétation de l'œuvre frostienne et l'utilisation efficace et extensive des proverbes par le poète :<sup>7</sup>

The proverb [...] identifies and captures, contains and packages a human problem. [Frost's] notebooks display the ways in which Frost's mind naturally turns toward the short, aphoristic observation, a 'think', to use the term favored by the poet. [...] He uses such expressions in his notebooks, letters and poetry as openings for thought, not as closures to it. However, Frost's use of proverbial-like expressions in his poetry has created *the* problem for many readers: 'The power and lure of his aphorisms has made him both one of the most remembered and yet widely misapprehended of modern poets'.<sup>8</sup>

C'est cette même stratégie de la surface, à la fois victime et coupable consentante des nombreuses erreurs d'interprétation de l'œuvre frostienne, qui explique pourquoi un poète trans-générationnel comme Frost est pour beaucoup d'Américains un souvenir d'enfance, un poète de cour d'école. Si l'inscription de Frost dans le canon littéraire américain fut surtout facilitée par son statut de poète scolaire officiel, « official school poet », son inscription permet à l'inverse la création progressive d'un canon de la poésie enfantine américaine dont Frost serait le centre névralgique.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> « Frost's love of the proverb », « his proverbial inclination » (Timothy D. O'Brien. *Names, Proverbs, Riddles and Material Text in Robert Frost. op.cit.*, pp. 2-3).

<sup>8</sup> Les italiques sont de l'auteur. Faggen, Robert (ed.). *The Notebooks of Robert Frost*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. xx (*Ibid.*, p. 2). Selon O'Brien, qui consacre un chapitre de son ouvrage à cette question des proverbes (« Proverbs and the Quest for Certainty », pp. 51-94), c'est le recueil *North of Boston* qui abrite la plus grande concentration de proverbes : « the poems in North of Boston often pivot on a saying or proverbial statement, [and] explore the ways in which such prefabricated ways of knowing interfere with and also preserve relationships » (*Ibid.*, p. 8).

<sup>9</sup> C'est le propos du premier chapitre de l'ouvrage, « Robert Frost and the Emerging Canon of Mid-Century American Children's Poetry », repris ensuite dans la coda, « Towards a Canon of U.S. Children's Poetry » (Detroit: Wayne State University Press, 2007).

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

Qu'elle se soit faite à la faveur d'un malentendu de surface ou d'une propagande scolaire efficace, l'inscription de Frost au sein du canon participe donc de son installation durable au centre de la vie littéraire américaine, un centre qu'il ne souhaiterait quitter sous aucun prétexte, comme en témoigne sa stratégie intense de diffusion et de transmission, que nous souhaiterions à présent brièvement aborder.

**II) « If I shed such a darkness » : la fausse transparence**

A)

La position de fausse marginalité frostienne est donc une stratégie permettant au poète de jouir pleinement de tous les avantages relatifs à sa popularité et œuvrer activement à son inscription durable dans le canon, tout en prétendant ne pas en faire cas, et rechercher la tranquillité d'une vie retirée à la marge. Comme on le constate, la popularité de Frost et son caractère canonique dépassent le simple usage (pourtant conséquent) que le poète lui-même a pu en faire : s'il sut profiter au cours de sa carrière de tous les honneurs que lui conférait son statut (galas officiels d'anniversaire organisés par le pouvoir, réceptions et remises de titres honorifiques, voyages), la postérité se chargea également d'entretenir la mythologie de l'artiste en institutionnalisant encore davantage ce qui deviendra les études frostiennes. Ainsi la Robert Frost Society fut créée dès 1973, et officialisée en 1984, et devint membre de la Modern Language Association dès sa naissance, puis évolua pour en devenir une société-sœur (Allied Organization of MLA), ce qui lui permit de présenter un panel uniquement consacré à Frost lors de chaque congrès annuel de la MLA.

Si Frost ne peut bien sûr être tenu responsable de cette institutionnalisation posthume permise par ses descendants, ses amis, l'institution universitaire et les « Frost scholars », sa carrière est cependant marquée par une claire intention de laisser lui-même une trace, un legs à son pays et préserver sa qualité d'artiste national. Dès le milieu de sa carrière, Frost entame ainsi avec énergie ce processus que nous appellerons de manière moderne le « Frost-business », la mercantilisation de son image : vendant au prix fort sur le territoire américain ses effets personnels, manuscrits, lettres, carnets de notes, dans une entreprise de dissémination. A cette entreprise d'auto-promotion et de diffusion s'ajoute un désir de voir sa personne et la matérialité de son œuvre conservées telles des reliques, ce qui explique la volonté de Frost de rendre ses



**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

archives, ses objets aussi précieux et rares que possible, tout en exerçant paradoxalement une diffusion en masse de ces totems frostiens :

Frost was in any case better 'collected' than most twentieth-century American poets, undoubtedly because of his generosity and celebrity. But the demand for Frost's work is due also to the way his poetry was published. Many of his volumes are distinguished by fine book-making, beginning with his 1923 collection *New Hampshire*, which featured wood-cuts by the artist J.J. Lankes. Subsequent collections always appeared in both 'trade' and more expensive 'limited' editions, the latter signed and numbered by Frost himself, again in an effort to make them as 'rare' as possible.<sup>10</sup>

L'inscription volontaire au centre ne s'arrête pas là, car le poète choisit également de son vivant les lieux qui accueilleront ses archives et assureront la pérennisation de son mythe : en plus de la circulation des effets frostiens, on assiste donc à une sacralisation de son image de son vivant, par le choix de lieux de mémoire, qu'ils soient centres d'archives ou bibliothèques universitaires. Frost créa lui-même son réseau académique et commercial en privilégiant les dons aux bibliothèques avec lesquelles il avait été lié au cours de sa carrière, par son travail de professeur ou par son activité de barde :

Libraries with which Frost had long-standing personal affiliations assiduously collected his manuscripts and published works. Chief among these are the Dartmouth College Library, the Amherst College Library (the Robert Frost Memorial Library), and the Jones Library, in the town of Amherst. The Dartmouth collection, the largest single collection in existence, includes a wealth of manuscripts and published materials that it would be impossible even to outline here.<sup>11</sup>

Frost mourut sans pouvoir faire don de sa bibliothèque personnelle, et de tous les ouvrages qu'il avait achetés et annotés en marge. A ces lieux de mémoire choisis personnellement par le poète, s'ajoutent d'autres sanctuaires-musées de son mythe que la postérité choisit de préserver après la mort du poète : la « série des maisons frostiennes ». Parmi les nombreuses demeures devenues centres touristiques et ayant appartenu à la nomade famille Frost, nous citerons la ferme de Derry dans le New Hampshire qui fut ensuite restaurée par le National Park Service pour devenir la Robert Frost Farm, la demeure de Franconia dans le New Hampshire, devenue The Frost Place, la propriété de South Shaftsbury, dans le Vermont, devenue le Stone House Museum, et enfin la Homer Noble Farm (et son chalet attenant, baptisé « Frost's Cabin ») de Ripton dans le Vermont où Frost s'installa pour se rapprocher du lieu de la conférence estivale annuelle de Bread Loaf (Bread Loaf Writers' Conference).

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

<sup>11</sup> Mark Richardson, *op. cit.*, p. 61.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

B)

Jouissant pleinement de son statut de figure nationale, Frost entreprit donc de son vivant une classification programmée de son souvenir, dans une entreprise assumée de commercialisation de son image : ce type de contrôle auctorial extrême sur la diffusion future et la préservation de son statut canonique est à distinguer du contrôle auctorial relativement lâche qu'il exerça au cours de sa carrière sur la réception de son œuvre, choisissant de ne pas prendre part aux querelles et polémiques sur ce sujet. Entre maîtrise absolue de la destinée commerciale de son image, et détachement relatif quant aux écarts de lecture de son œuvre, la posture de fausse marginalité frostienne se lit donc comme un pas supplémentaire en faveur d'un brouillage des repères et le désir de toujours laisser planer le doute chez le récepteur.

Le poème « On Being Idolized » est à ce titre emblématique de cette mise en scène frostienne : entre reconnaissance véritablement narcissique d'un statut de génie, et prise de distance ironique sur les clichés circulant à son sujet.

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.

(*CPPP, SB, 355*)

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 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 le sujet y est envisagé 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 sa *persona* 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 et la tonalité ironique adoptées dans ce sizain lui permettent de lutter contre une pétrification grandissante. Robert Faggen reprend d'ailleurs cette ironique image de la pétrification

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

frostienne dans sa propre légende, en jouant de manière littérale sur son statut de « monument » national américain : « Robert Frost became a legend in his own lifetime and participated in the shaping of the legend in his life's story. [...] He was an icon in his own time, an almost granite-like figure worthy of a place on Rushmore or a similar pantheon of poets ».<sup>12</sup> De l'Olympe au mémorial historique national préservé pour les générations futures, il n'y a donc qu'un pas que le recueil *Steeple Bush* franchit en passant de « A Rogers Group » à « On Being Idolized ». Sans contingence mais dans un désir de graver durablement sa marque dans le marbre et de figer vivant son visage dans le paysage, Frost écrit sa légende au cours de sa carrière et contribue à son iconisation, de la même manière que le Mont Rushmore fut choisi pour graver quatre présidents de l'Amérique dans le granite : le poète devient ainsi un monument brut d'histoire américaine à lui seul. Parce qu'il a toujours accepté avec sérieux de se prêter au jeu de sa propre iconisation, Frost choisit ici l'humour pour justifier son acceptation de postures officielles narcissiques au cours de sa carrière : en somme, sa position de fausse marginalité et ses stratégies de mise en scène sont une manière de toujours accepter avec sérieux de ne pas se prendre au sérieux.

Si Frost n'est jamais dupe des distorsions possibles de son image lorsqu'il se prête volontairement au(x) jeu(x) public(s) et aux diverses mises en scène qu'on lui propose au cours de sa carrière, il ne semble toutefois pas vouloir exercer son contrôle auctorial de manière pleine en ce qui concerne la réception de son œuvre : il choisit de garder en toutes circonstances une attitude de neutralité réservée, ou de détachement énigmatique face aux lectures infligées à ses poèmes et à sa figure de personnage public. En laissant ainsi planer le doute de manière préméditée, il accentue l'écart entre l'image et sa réalité, et tire profit de cet espace ambivalent qu'est la marge d'erreur. Nous souhaiterions utiliser à présent deux exemples de mise en scène de cet écart compris comme marge d'erreur : d'une part la déformation provoquée par le processus de traduction de l'œuvre frostienne (faite de son vivant, ici en russe et en italien), et d'autre part la relecture moderne (posthume) de son statut d'icône nationale par le support filmique. Ces deux procédés, sous forme de commentaire(s) critique(s) au second degré, tout à la fois faussent l'horizon d'attente de la communauté de lecteurs étrangers et nationaux, et tracent de nouveaux contours de la réception du mythe frostien.

---

<sup>12</sup> Robert Faggen. *The Cambridge Introduction to Robert Frost. op.cit.*, p. 2.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

**III) « Lost in translation » : attrait de la marge d'erreur**

La construction d'une identité quelle qu'elle soit passant 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 sur le phénomène d'exportation et de traduction de la poésie frostienne 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 paradoxale, figure iconique au sein de ses frontières, mais s'exportant assez peu et assez mal à l'étranger, notamment en Europe. Alors que d'autres figures canoniques telles que Walt Whitman ou Emily Dickinson bénéficient d'une certaine connaissance et d'un lectorat en Europe et dans les pays non anglophones, Robert Frost demeure largement méconnu en France à l'exception de la sphère universitaire (il figura notamment quatre fois au programme de l'agrégation d'anglais).

L'activité et le phénomène de traduction, liés à la pratique poétique, intéressaient grandement Frost, sensible au caractère précieux de la marge d'erreur contenue 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 ». 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 ainsi avant tout une citation de Frost. 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 », et elle fut prononcée dans le cadre d'une conversation avec Cleanth Brooks, Robert Penn Warren et Kenny Withers, en 1959<sup>13</sup>.

Une telle altération, provoquée par la désobéissance forcée de la traduction, est intéressante dans le cas de Frost, car elle pourrait expliquer, selon le critique 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.

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

---

<sup>13</sup> (« Conversations on the Craft of Poetry », *CPPP*, 856).

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

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.<sup>14</sup>

Cet écueil de la modulation de la voix dans les recueils est également l'argument de Roger Asselineau (l'un des traducteurs français de Frost), pour qui ces poèmes « posent au traducteur des problèmes particulièrement redoutables, car ils sont écrits dans une langue si proche de la prose que leur traduction risque de paraître insipide et plate ».<sup>15</sup> Il est rejoint par l'interprète et traducteur de Frost, F.D. Reeve, qui l'accompagna lors de son séjour en Russie : dans son récit de voyage *Robert Frost in Russia*, Reeve évoque cette problématique de la marge d'erreur dans la traduction des poèmes frostiens vers le russe.

Soviet readers knew Frost's poetry through translations published in anthologies. [...] It was very hard for many Russians to grasp what Frost was really saying, they tended to miss the nuances, to misunderstand his play of mind. [One] issue of the newspaper *Literatura i zhizn (Literature and Life)* included translations of three Frost poems and three paragraphs about them which gave, through that anti-liberal paper's language, a notion of the conventional Frost the conservatives wanted to see (...). The wit and the conceits of the original became moralistic or aphoristic phrases of advice in living.<sup>16</sup>

En réduisant ses poèmes à une accumulation de proverbes de sagesse populaire déclamés avec une éloquence proche de la prédication, et à une glorification de l'idéal pastoral d'une vie de

---

<sup>14</sup> Poirier, Richard, *College Hill Review*, 5, Winter-Spring 2010.

<sup>15</sup> Roger Asselineau. *Robert Frost : Présentation par Roger Asselineau. op.cit.*, p. 62. Suite à ces remarques sur la traduction de Frost, Roger Asselineau propose une série de références bibliographiques concernant les diverses traductions en français des poèmes frostiens effectuées du vivant du poète : ces traductions sont en grande majorité des traductions ponctuelles de poèmes insérées dans des anthologies de littérature américaine ou dans des revues comme la *Nouvelle Revue Française (NRF)* ou *Fontaine*, et non des traductions de recueils frostiens dans leur entier. Le traducteur principal de Frost en français, pour la NRF, est Jean Prévost : « Robert Frost : le poète et le sage ». *NRF*, n° 308, 1939, pp. 818-40 (visible au lien suivant : [http://www.centenaire-nrf.fr/nrf/numero.nrf?idNumero=\\*03333](http://www.centenaire-nrf.fr/nrf/numero.nrf?idNumero=*03333), consulté le 28 août 2012) et *L'Amateur de poèmes*. Paris : Gallimard, 1940 (qui contient la traduction d'un poème). On trouvera d'autres poèmes frostiens traduits dans la *NRF* par Jean Guérin (*NRF*, n°124, avril 1963, p. 748) et par Alain Bosquet (*NRF*, « Notes : lettres étrangères », n°123, mars 1963, pp. 536-7) juste après la disparition du poète, ainsi que dans *Fontaine* par Jean Wahl (repris dans l'ouvrage suivant : « Ecrivains et poètes des États-Unis d'Amérique ». Paris : Curial Archereau, 1945, p. 217). L'ouvrage de Peter Van Egmond, *The Critical Reception of Robert Frost*, rajoute une référence supplémentaire pour la *NRF* : Henri Thomas (*NRF*, n°47, novembre 1956, pp. 952-60) propose une traduction du poème « Paul's Wife » (« La Femme de Paul »). On se reportera à cet ouvrage de Peter Van Egmond (Boston: G.K. Hall and Co, 1974, pp. 295-6) et notamment à la courte section qu'il consacre à la critique française sur l'œuvre de Frost (« Foreign criticism and translations, French ») où sont répertoriés extraits d'anthologies, poèmes traduits dans la NRF, recensions critiques de certains de ses recueils (*A Boy's Will, North of Boston, Mountain Interval*), articles de journaux, notices nécrologiques parues dans les journaux français à la mort du poète. Pour davantage de détails sur l'accueil critique de Frost en France, on pourra également consulter l'article de Michael Barre, « Robert Frost en France » (*Le Bayou*, XXIV (Spring 1959), 289-97).

<sup>16</sup> F.D. Reeve, *Robert Frost in Russia. op. cit.*, p.59-60.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

travail campagnard, la traduction russe de Frost annihilait le caractère premier de la mise en scène frostienne, c'est-à-dire le caractère énigmatique et la position de réserve prudente du « vantage point », de la fausse marge, pour créer une nouvelle mise en scène dont la marge d'erreur modifiait les poèmes jusqu'à ce qu'un lecteur connaisseur ne sache plus les reconnaître en les entendant en russe. Outil ultime d'une propagande culturelle livrée clef en main, la traduction russe allait de pair avec une notice explicative du poème traduit : les moindres marqueurs géographiques et effets de réel présents dans les poèmes étaient gommés et remplacés, dans un acte violent de (re)conquête métaphorique d'un territoire ennemi, pour faire de la Nouvelle-Angleterre frostienne une nouvelle province (poétique) russe. La faune caractéristique du nord-est américain disparaît au profit de chenilles que l'on enfume, dans le poème traduit en russe. Les vergers hivernaux frostiens deviennent le jardin enneigé d'une isba soviétique, dont la seule caractéristique de couleur locale commune serait la rigueur des frimas et la quantité de neige. Le théâtre hivernal frostien devient donc une nouvelle scène où déambule un grand-père (« Grandpa Frost ») enfoui sous la neige, et le nouvel horizon d'attente soviétisé induit par la traduction participe de la relecture fautive d'une figure iconique. La difficulté stylistique et thématique évidente des poèmes originaux, ainsi que leur couleur locale trop prononcée, en font, à l'image des autres poèmes frostiens, si rarement et si peu traduits, les candidats parfaits pour une sous-traduction. Mais si Frost fut conscient très tôt des problèmes de traduction que posaient ses poèmes, il ne choisit jamais d'en modifier l'écriture ni la grande richesse : en décidant de participer de manière volontaire à la distorsion de son œuvre, il décide de prendre en compte l'importance et l'impact de la réception dans sa pratique d'écrivain. Plus qu'un autre, il devient un poète dont les textes laissent, de manière délibérée, des espaces propices à la marge d'erreur : des espaces susceptibles d'être appropriés par tous.

Pour prolonger la réflexion sur le caractère précieux de l'écart compris comme marge d'erreur, nous souhaiterions proposer une deuxième lecture du statut iconique de Frost passé au crible de la traduction italienne. Cette lecture est un exemple très différent en ce qu'elle n'intervient pas du vivant du poète et ne découle par conséquent d'aucune intention auctoriale de sa part, mais est au contraire une analyse moderne et *a posteriori* de la construction de la figure frostienne comme figure centrale et iconique : nous souhaitons donc présenter cette analyse comme un commentaire critique sur Frost, et lui conférer le statut de source secondaire, de lecture au second degré. Le support choisi pour cette ré-interprétation de l'importance de

« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »

l'écart comme marge d'erreur n'est plus le texte, mais l'image animée (le cinéma). Dans le film *Down by Law* (*Sous le coup de la loi*), le réalisateur Jim Jarmusch propose une lecture double du processus de construction de l'identité américaine : la vision d'un artiste américain moderne (Jarmusch) sur un autre artiste américain canonique (Frost) et sur son processus d'iconisation, et la lecture (mise en abyme dans l'intrigue du film) d'une œuvre américaine canonique (celle de Frost) par un Italien qui la découvre et la fait sienne au moyen d'une traduction.

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.<sup>17</sup> 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 : la scène dédiée à Whitman, qui a lieu dans la cellule, correspond aux images A et B (**HANDOUT**), et celle de Frost, qui a lieu lors de leur cavale après leur évasion, correspond aux images C et D (**HANDOUT**). Je vous propose de regarder les deux courts extraits correspondants dans le film de Jarmusch.

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. Ce faisant, il offre 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

---

<sup>17</sup> Un partie de cette analyse portant sur Jim Jarmusch comme lecteur moderne de Robert Frost, dans le film *Down by Law*, a fait l'objet d'un article publié dans la revue *Anglophonia* : « On Being Idolized : construction d'une identité américaine à travers quelques poèmes de Robert Frost ». *Anglophonia / Caliban* n° 31, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2012, pp. 101-118.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

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 frostien « The Road Not Taken » dont Roberto récite le dernier tercet devient « the road less traveled by », extrait tronqué et déplacé d'un autre vers du poème :

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



A



**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**



B



C

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**



D

Jim Jarmusch, *Down by Law* (noir et blanc, 1h42), USA: Black Snake Inc., 1986  
© 1986 Black Snake Inc. USA. Tous droits réservés.<sup>18</sup>

Dans ces deux scènes, le nom de Roberto 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 ». Roberto endosse la figure du poète, un 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 (on pense ainsi 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 [...] Écoutez 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 ! »<sup>19</sup>).

<sup>18</sup> Nous souhaiterions remercier Anastasia Rachman et Christian Monschauer, de BAC Films France, ainsi que Lucie Fichot, pour leur aide.

<sup>19</sup>Hugo, Victor. *Oeuvres Poétiques I*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1964, pp. 1529-30.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

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-lecteur 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 parce qu'il entend 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 la figure iconique de 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 (**IMAGE D**) 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 dérangement marge d'erreur est celle du rire : son attitude vaguement goguenarde semble 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.

Dernier élément des deux scènes, apportant une dimension supplémentaire à cette lecture moderne de l'écart, la fenêtre. Outre les évidents symboles de liberté et d'évasion de ce

« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »

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 (**IMAGE B**), 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 (**IMAGE C**), 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 résonances intertextuelles par le truchement de cette fenêtre : les « feuilles de verre / leaves of glass » de la première scène viennent 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 de l'objet-Janus frostien par excellence, entre les deux auteurs canoniques. La 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*)<sup>20</sup> 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 ». Seul le poète semble d'ailleurs 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.

Pour Jarmusch, lecteur moderne de Frost et commentateur au second degré, la construction du caractère iconique du poète entre en résonance avec le processus d'exportation d'une œuvre, d'une image, et le processus de traduction. La mise en scène de la marge d'erreur, de la variation par rapport à une œuvre ou une pensées originales, repose et élargit donc la question de l'horizon d'attente.

---

<sup>20</sup> C'est nous qui soulignons.

**« Anamorphoser le canon : Robert Frost à l'écran »**

**CONCLUSION :**

Qu'il propose de se mettre en scène en tant qu'orateur, professeur, barde, poète de l'idéologie nationale, stratège commercial, ambassadeur culturel, voyageur et arpenteur du territoire américain, ou encore écrivain canonique, la démarche de Robert Frost est donc perçue comme une oscillation non problématique entre position dominante et prise de recul, entre positionnement à l'avant-scène et retrait vers la coulisse. Le postulat est celui du constant détachement : détachement du centre de l'attention après s'y être tout aussi volontairement inscrit, et contraste entre un contrôle auctorial très fort exercé sur la diffusion et le commerce de son image, et le peu d'attention porté sur ce que la communauté de lecteurs-récepteurs choisit de faire de son œuvre.

Le diptique poésie/cinéma, ou plus exactement dans le cas précis évoqué aujourd'hui, revisiter une poésie plus ancienne à l'aune de l'image animée, fonctionne donc efficacement pour Robert Frost relu par Jim Jarmusch en ce qu'il met à jour de manière vive un phénomène d'anamorphose. Déporter son regard vers un ailleurs, changer d'angle de vue, observer transversalement le phénomène frostien d'iconisation pour en révéler un sens autre, plus nuancé, d'une épaisseur symbolique plus vivifiante – en somme faire postulat d'originalité. Jarmusch cinéaste relecteur de poésie, et à bien des égards poète mélancolique lui-même, nous dit donc sa nostalgie d'un monde où le poète serait seul révélateur du beau, et gage de compréhension quotidienne de la grâce de l'ordinaire.