



HAL
open science

“ Encrer l’empreinte : J.J. Lankes et les contours du poème frostien ”

Candice Lemaire

► To cite this version:

Candice Lemaire. “ Encrer l’empreinte : J.J. Lankes et les contours du poème frostien ”. Séminaire de l’axe “ Image et Critique ” (laboratoire TIL Centre Interlangues), Laboratoire TIL Centre Interlangues, Jun 2016, Dijon, France. hal-02428045

HAL Id: hal-02428045

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-02428045v1>

Submitted on 4 Jan 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.

« Encreur l'empreinte : J.J. Lankes et les contours du poème frostien »

Introduction :

Le concept de croisement et carrefour entre les arts est particulièrement vivifiant si l'on considère l'américain Robert Frost, poète national et bien-aimé du peuple étasunien de la première moitié du XXe siècle : son œuvre apparaît en effet malléable et éminemment sécable, fragmentable en un réseau de citations et de références intertextuelles reprises à l'infini, et se laisse approcher sans grande peur par d'autres médias, d'autres supports. Des compositions pour chœur et piano de Randall Thompson en 1959 ("Frostiana", mettant en musique sept poèmes de Frost), en passant par le cinéma de Jim Jarmusch (où le mythe frostien posthume et son inscription indélébile dans le canon poétique sont exploités à travers le registre comique dans le film *Down by Law*, en 1986), Robert Frost est néanmoins le plus souvent associé aux domaines de la peinture et de la gravure, de par la grande admiration qu'il portait à trois artistes de sa génération, les américains Edward Hopper (1882-1967), Andrew Wyeth, et Julius John Lankes (J.J. Lankes). La relation d'émulation artistique intense et de connivence créatrice silencieuse fut surtout très forte avec ce dernier artiste, qui fut son exact contemporain. Nous souhaiterions nous intéresser à la poésie frostienne en ce qu'elle cache d'innombrables passerelles vers deux autres arts - la gravure (à travers la collaboration exceptionnelle de Frost et Lankes) et la peinture (à travers les réalisations ultérieures de Andrew Wyeth à partir de poèmes frostiens) – par le truchement de la constante réflexion de Frost sur la poétique de la trace, de l'empreinte, du recouvrement palimpsestique.

I- "Verse and pictures in equal measure": Frost au carrefour des arts

A l'image de la citation de Welford Dunaway Taylor (spécialiste de Lankes), l'œuvre poétique de Frost se comprend comme un intéressant croisement entre "vers et image à mesure égale" ("verse and pictures in equal measure"¹), tant peinture et gravure parcourent les huit recueils de manière originale. Ces références à la peinture et la gravure prennent ainsi tour à tour la forme d'un recours au palimpseste sur le paysage de Nouvelle-Angleterre (zone poétique frostienne), d'une impression en couleurs ou en noir et blanc sur ce même paysage au

¹Welford Dunaway Taylor. *A World Enough : Robert Frost, J.J. Lankes, and the Baker Library*, Dartmouth College Library Bulletin, April 1997, disponible en ligne : http://www.dartmouth.edu/~library/Library_Bulletin/Apr1997/Taylor.html

moyen de la palette picturale du poète, et enfin une attention fine portée à la poussière et aux cadres, vestiges physiques et fragiles d'une présence des arts au sein de la pastorale frostienne.

*

(Je cite Thoreau) :

Look at their fields, and imagine what [the great men] might write, if ever they should put pen to paper. Or what have they not written on the face of the earth already, clearing and burning and scratching and harrowing and plowing and subsoiling, in and in, and out and out, and over and over, again and again, erasing what they had already written for want of parchment.²

L'**an**crage des personnages frostiens est également un « **en**crage », par leur volonté de creuser le paysage-page, d'y laisser une empreinte : faire de ce paysage un texte, un support d'écriture, tel le parchemin thoreauvien. La poésie de Frost accueille en effet une écriture « sur le paysage », dans les deux acceptions possibles de la formule : il est le poète de la Nouvelle-Angleterre, celui qui écrit sur le paysage (à propos du paysage) de cette région, mais on trouve également au sein de ses poèmes un paysage qui devient lui-même page blanche, prêt à accueillir une réinscription, une nouvelle trace : un paysage-page qui devient l'objet d'un palimpseste constant. Ce palimpseste scriptural est aussi pictural, parce que souvent présenté en référence à la peinture et à la gravure dans les recueils, sous le sceau de l'empreinte : le rapport des personnages avec leur lieu, leur environnement direct est ainsi à comprendre en termes de touches impressionnistes et de traces (de peinture) sur le paysage-page. Le palimpseste (du grec ancien « παλίμψηστος », « gratté de nouveau ») désignait un manuscrit dont le scribe avait effacé le premier texte pour en écrire un autre. Le support du palimpseste était généralement un parchemin ou un papyrus, que l'on effaçait, souvent par souci d'économie, à l'aide d'une pierre ponce. Ce genre de palimpseste se pratiquait également chez les peintres, qui, par souci d'économie de toiles vierges très onéreuses, choisissaient de peindre une nouvelle œuvre sur une précédemment existante. Précisons avant d'aller plus loin qu'il n'est pas question chez Frost d'autre palimpseste que celui du paysage ; c'est la raison pour laquelle on ne s'étendra pas davantage sur la définition du palimpseste en littérature, comme développée par Gérard Genette.

Chez Frost, le paysage porte les stigmates du temps, par exemple de temporalités cycliques comme celles des saisons (notamment l'hiver), qui sont à l'origine du palimpseste du paysage : la neige est par excellence l'élément qui permet une réinscription du paysage, car

² Henry David Thoreau. *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, in *Walden and Other Writings*, New York: Bantam Books, 1979, p. 29.

elle recouvre d'une couche blanche la couleur précédente du sol. Le paysage enneigé et gelé des poèmes se métamorphose en page blanche de lecture, sur laquelle il est possible de faire de nouvelles traces. « Traces » est d'ailleurs le titre d'un des *Uncollected Poems* (CPPP, 551) dans lequel l'empreinte sur le territoire est un encrage liquide argenté et lacrymal : les gouttes-diamants d'une écorce qui pleure, « And their bark sheds tears everlasting / Of silvery rosin drops ».

Précisons que cette technique d'empreinte et de trace noire sur le sol blanc de Nouvelle-Angleterre n'est bien sûr pas uniquement une tendance frostienne, et que d'autres écrits décrivant ce même paysage l'utilisent à l'envi. (On peut penser par exemple, quelques années avant Frost, à la romancière américaine Edith Wharton, situant pour la première fois son roman *Ethan Frome* (1911) dans une Nouvelle-Angleterre fictionnelle, qui décrit elle aussi la campagne entourant le village de Starkfield en termes de pistes, de sillons, de lignes et de points imprimés sur la neige).³

Je souhaiterais à présent citer le poème frostien « Closed for Good », emblématique de ce souci de la trace :

[...] 'And soon for lack of sun,
The prospects are in white
It will be further done,
But with a coat so light
The shape of leaves will show
Beneath the brush of snow.'

And so on into winter
Till even I have ceased
To come as a foot printer,
And only some slight beast
So mousy or so foxy
Shall print there as my proxy.
(CPPP, SB, 366)

Dans « Closed for Good », le personnage est un promeneur qui se fait imprimeur de traces, encreur du sol au moyen de sa seule semelle : il devient, dans une pirouette linguistique qui est presque une épithète homérique, « foot printer ». Il laisse les empreintes de ses pas sur le blanc du paysage, de la même façon qu'il imprimerait la trace de ses pieds après avoir marché dans une flaque de peinture. Ce poème illustre précisément l'idée du palimpseste, compris comme un nouveau texte sous lequel on peut entre-apercevoir des traces de l'ancien, dans sa troisième strophe : « The shape of leaves will show / Beneath the spread of snow », qui

³ « clumps of bushes made blacks stains on the snow », « the light shot its long bars, illuminating many fresh furrows in the track leading to the basement door » in Wharton, Edith. *Ethan Frome*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 18.

dessine la forme des feuilles tombées sous le manteau de neige. (En peinture bien sûr, le même phénomène de dévoilement surprise existe, lorsque les techniques modernes de rénovation des toiles permettent de découvrir parfois le premier tableau sous la croûte, le vernis ou les repeints du second). Le marcheur-typographe de « Closed for Good » fait ici écho à celui du poème qui clôt *In the Clearing* (et par là même l'œuvre de Frost, car c'est là son dernier recueil), « In Winter in the Woods Alone » (*CPPP, ITC, 478*) où la réinscription sur la neige se conçoit sous forme de chemins, de pistes balisées laissées par un bûcheron : « I link a line of shadowy tracks / Across the tinted snow ». La trajectoire et l'encrage à l'ombre noire se retrouvent liés par la condensation du verbe « link », opportun mot porte-manteau combinant « line » et « ink ».

Le huitain « A Patch of Old Snow », nous offre un nouvel exemple très efficace d'une transformation palimpsestique scripturale et picturale :

There's a patch of old snow in a corner
That I should have guessed
Was a blow-away paper the rain
Has brought to rest.
It is speckled with grime as if
Small print overspread it,
The news of a day I've forgotten—
If I ever read it.

(*CPPP, MI, 107*)

Le petit tas de neige, à l'origine immaculé, est ici tacheté de crasse, « speckled with grime », cette crasse noire que l'encre du journal imaginaire (qui a déteint au contact de la neige humide) a fait naître. L'empreinte, « print », laissée sur la neige n'est donc plus celle de pas, mais celle des caractères d'imprimerie (le poème jouant sur la plurivocité de « print ») du journal. Le verbe « overspread » marque cet acte de palimpseste, cette réinscription noir sur blanc (encre sur neige) favorisant l'oubli d'un état antérieur, à l'image des nouvelles déjà dépassées contenues dans le journal : de manière informelle, on pourrait dire ici que l'encre « bave », de même que l'on dit de la peinture qu'elle « bave », qu'elle déteint.

Le lecteur de ce poème croit de prime abord à un vrai journal abandonné sur le sol, et non à une métaphore, mais il s'agit tout compte fait d'un tas de neige sale qui rappelle un imprimé. Dérivant de la thématique première du palimpseste, ce huitain devient donc un poème sur la lecture entendue comme double lecture, appréhension de multiples couches de signification : bien lire le paysage suppose que le lecteur y regarde à deux fois, et convoque sa propre mémoire du paysage pour bien l'interpréter, pour « deviner » la couche profonde à demi-recouverte par la couche superficielle, l'obtus à demi-recouvert par l'obvie (comme le dit

Barthes).⁴ Le poème décrit l'activité mentale du sujet (et incidemment, du lecteur) qui aperçoit le petit tas de neige, s'interroge sur sa nature, et se souvient ensuite avoir lu qu'il avait neigé : cette « madeleine de neige » qui permet au sujet de se souvenir pose également la question de la marge d'erreur que la devinette du vers 2 porte en son sein. Le palimpseste dans ce huitain a donc à voir avec une stratégie d'effacement à deux niveaux : effacement métaphorique de la lisibilité des caractères d'imprimerie du journal imaginaire dont l'encre (tout aussi imaginaire) coule en recouvrant la surface blanche du papier, mais aussi effacement bref opéré par la mémoire du sujet sur le souvenir de la neige tombée, qui incite donc à une double lecture. Les considérations frostiennes sur l'appropriation de la nature à travers la pratique du palimpseste (= de la double couche) sur le paysage-page, se doublent donc de considérations méta-textuelles sur la pratique de la double lecture.

L'idée d'impression (« print ») présente dans « A Patch of Old Snow » ne relève pas ici seulement de la peinture, mais bien aussi de la gravure : la gravure noir sur blanc sur le paysage crée une sorte de devenir-eau-forte de ce même paysage. (Une eau-forte est une estampe obtenue au moyen d'une planche mordue avec de l'acide nitrique mélangé d'eau). Le très court poème « Plowmen » évoque cette activité poétique quasi impossible de gravure sur neige, ici liée à la terre que l'on laboure et que l'on ensemeince après y avoir creusé des sillons.

A plow, they say, to plow the snow.
They cannot mean to plant it, no—
Unless in bitterness to mock
At having cultivated rock.
(*CPPP, NH, 219*)

A l'encre qui coule sur la neige dans le poème précédent, succède dans ce quatrain de tétramètres la neige gelée qui résiste à tout tracé. L'hérésie de vouloir graver dans cette neige pétrifiée (« rock ») va de pair avec une impossibilité matérielle de le faire : l'outil principal (« a plow »), la charrue, étant disjointe typographiquement de son verbe (« to plow ») par une incise de rumeur rapportée (« they say »). Si la gravure se fait, elle se fait donc pour de faux, pour rire (qui sont les deux sens du terme « mock »), dans l'espace de création poétique lui-même. Précisons enfin que cette plume-pioche qui creuse la terre, déforme le sol en sillons chez Frost est un héritage que l'on retrouvera ensuite par exemple chez le poète irlandais Seamus Heaney (commentateur de cet humble humus frostien, en 1990 dans un ouvrage

⁴ *L'obvie et l'obtus (Essais Critiques III)* est un essai de Roland Barthes paru de manière posthume en 1982, dans lequel il expose sa conception esthétique, en regroupant ses principaux articles sur l'art, la musique, la photographie, le cinéma. Le sens obvie correspond à un sens plein, un signe complet, tandis que le sens obtus correspond à un sens fuyant, dissimulé sous un sens (obvie) plus large, plus facilement repérable.

critique, aux côtés de deux autres Prix Nobel de littérature, Joseph Brodsky et Derek Walcott) : il y fera lui-même référence dans « Digging », le célèbre premier poème de son deuxième recueil, *Death of a Naturalist*. Les dernières strophes du poème reviennent sur cette plume-pioche qui pénètre la tourbe d'Irlande.⁵

Frost n'est par ailleurs pas le seul auteur à avoir dramatisé le rapport à la teinte blanche et à la neige : la tradition américaine d'exploration de la blancheur (qui s'étend donc à d'autres genres que la poésie) souligne la symbolique ambivalente de cette non-couleur (que l'on définit comme une valeur), à la fois pureté édénique, effacement, mais également synecdoque du traumatisme, vide symbolique, (« blank ») et menace. Frost emprunte ainsi à John Greenleaf Whittier l'aspect défamiliarisant de la neige qui, dans « Snow-Bound », sonne la tombée d'une nuit blanche, changeant en silhouettes diaphanes et fantomatiques les poteaux portant les fils du linge :

The gray day darkened into night,
A night made hoary with the swarm
And whirl-dance of the blinding storm,
As zigzag, wavering to and fro
Crossed and recrossed the wingèd snow:
And ere the early bed-time came
The white drift piled the window-frame,
And through the glass the clothes-line posts
Looked in like tall and sheeted ghosts. [...] ⁶

L'aspect inquiétant de la blancheur n'est pas le seul apanage de Whittier, et Frost semble également exploiter dans son traitement du blanc un sous-texte melvillien de dangereux éblouissement : dans *Moby-Dick* (1851), Herman Melville associe la blancheur aux

⁵« Digging », le célèbre premier poème de son deuxième recueil, *Death of a Naturalist* (London: Faber and Faber, 1966). Les dernières strophes du poème reviennent sur cette plume-pioche qui pénètre la tourbe d'Irlande, dans le sillage du souvenir du grand-père du personnage :

My grandfather could cut more turf in a day
Than any other man on Toner's bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up
To drink it, then fell to right away
Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulder, digging down and down
For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mold, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head.
But I've no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it.

Seamus Heaney, « Digging ». *Death of a Naturalist*. London: Faber and Faber, 1966.

⁶ John Greenleaf Whittier, « Snow-Bound: A Winter Idyl ». Boston: Knor and Fields, 1866.

traumatismes et blessures physiques de la baleine (blanche) et de son poursuivant acharné. Le sous-texte est également clairement dickinsonnien chez Frost, le blanc n'étant pas seulement trauma et solitude, mais aussi pureté et simplicité : chez Emily Dickinson, la teinte envahit son vêtement autant que ses poèmes, et à partir de 1866, elle est aperçue toujours vêtue d'une robe de coton blanc, trahissant ce blanchissement de son univers – (poème 1138) « A Spider sewed at Night / Without a Light / Upon an Arc of White ».⁷

*

L'**an**crage des personnages frostiens dans le paysage est, on l'a dit, un **en**crage au premier sens du terme dans la mesure où l'impression sur le paysage se fait à la fois en noir et blanc, et en couleurs. L'impression en noir et blanc qui est évoquée au fil des recueils est liée à l'omniprésence de la teinte noire sur la palette frostienne, au même titre que la teinte blanche, faisant verser les poèmes vers le stade d'un entre-deux pictural. Le noircissement progressif de la palette est visible notamment au début du long poème « The Black Cottage » :

We chanced in passing by that afternoon
To catch it in a sort of special picture
Among tar-banded ancient cherry trees,
Set well back from the road in rank lodged grass,
The little cottage we were speaking of,
A front with just a door between two windows,
Fresh painted by the shower a velvet black. [...]
(*CPPP, NOB, 59*)

Les vieux cerisiers de ces premiers vers arborent de manière presque défamiliarisée, presque sur le mode de l'inquiétante étrangeté (« special picture ») leur bandage de goudron (« tar-banded »), à la fois pansement empoisonné et écharpe de deuil ; ces arbres mènent au cottage qui doit son ravalement inégal récent, en peinture noir velours, à une averse-cocktail d'une grande force : le vers 7 joue ici sur le sens caché de « black velvet », à la fois averse salissante et boisson alcoolisée. Ajoutons, de manière anecdotique, que la couleur noire est liée également au succès d'édition et de fréquente réimpression des recueils de Frost, « the best-printed American writer », comme le souligne Joseph Blumenthal dans *Robert Frost and his Printers* : en plus d'avoir élaboré un papier spécial (venu des Pays-Bas) pour l'impression des *Complete Poems* de Frost, on créa au même moment une nouvelle encre pour ce papier, une nouvelle teinte de noir, appelée « Frost Black », et encore utilisée par l'imprimerie de nos jours.⁸ Sur la palette monochrome noire et blanche de Frost viennent éclater quelques tâches

⁷ Poème 1138, Johnson, Thomas H. (ed.). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. London: Faber and Faber, 1975, p. 511.

⁸ Blumenthal, Joseph. *Robert Frost and his Printers*. Austin: W. Thomas Taylor, 1985, p. 12.

de couleurs, au fil des poèmes : le vert de l'herbe, de la mousse des bois, le bleu des rubans dans les cheveux des personnages, le jaune-orangé des feuilles d'automne et de l'été indien de Nouvelle-Angleterre (la « foliage season »), le rouge vif de certains insectes terrifiants, le pourpre et le rose des fleurs dans les prairies.

Au-delà de ces couleurs, la palette frostienne va jusqu'à prendre en considération le très fin, le minuscule, le volatil : la poussière qui permet de conserver les traces des personnages et qui constitue un reste dissimulé, un vestige physique d'une ancienne présence de l'art au sein du poème. Une telle allusion méta-textuelle au travail du peintre permet un renvoi métaphorique au travail du poète. Cette poussière, élément de l'infiniment petit qui s'infiltré dans tous les vers, acquiert la valeur oxymorique chez Frost d'un détritius de grande valeur, d'un résultat final qui aurait valeur de témoignage : beaucoup de titres frostiens la mettent en avant (« Dust in the Eyes », « Dust of Snow ») et elle se transforme souvent en blizzard de neige grise, devenant donc poussière de peinture, élément magique restant après que le travail sur le support a eu lieu. (Dans cette attention portée à la poussière de peinture, on se remémorera une scène du film de William Wyler, *How to Steal a Million* (1966), dans laquelle le père du personnage joué par Audrey Hepburn (spécialiste de la contrefaçon de tableaux qu'il recopie à l'identique dans le secret de son atelier) prend la peine de recréer également de la poussière de palette de peinture, du déchet de peinture, pour rendre sa tentative de contrefaçon plus véridique encore).

Transition :

Cette si grande valeur de la peinture et de la gravure, dispersées thématiquement au fil des volumes, s'explique en partie par les rencontres artistiques décisives que fera Frost au cours de sa carrière. L'enthousiaste collaboration artistique avec l'un des plus célèbres graveurs de son temps, Julius John Lankes (J.J. Lankes) en est la plus emblématique. Après avoir rappelé les circonstances de leur travail commun, nous souhaiterions nous intéresser à un exemple de poème frostien illustré par le truchement d'une gravure sur bois, "After Apple-Picking".

II- "The sheer love of the thing" : J.J. Lankes et le poème illustré

L'inter-discursivité entre poésie, peinture et gravure est à relier à la prolifique collaboration que Frost mena avec le graveur sur bois J.J. Lankes. Cette rencontre ne relève en rien du hasard, mais résulte au contraire d'une combinaison discrète de facteurs qui poussèrent chacun, des années avant leur première rencontre en 1924 ou leur première correspondance en 1923, à s'intéresser vivement au travail de l'autre et à y chercher des prolongements de sa propre réflexion artistique. Frost aimait qualifier ces affinités mutuelles de goût de hasard artistique, de partage esthétique, « a coincidence of taste ». La coïncidence et la collaboration artistiques entre Frost et Lankes allaient de pair avec un lien amical fort et une longue correspondance entretenue depuis les années 1920 : (comme l'écrit Welford Dunaway Taylor) « the two carried on a correspondence that, at least in the 1920s and early 1930s, constitutes a stimulating artistic dialogue and bears testimony to a meaningful friendship. Lankes visited Frost at least four times in South Shaftsbury, Vermont, and on all of these occasions he sketched profusely ».

Robert Frost découvrit ainsi pour la première fois le travail de Lankes au travers de la gravure « Winter », en couverture d'un numéro du magazine *Liberator*, en janvier 1922, et le premier poème par lequel Lankes envisagea le travail de Frost fut « After Apple-Picking » (paru en 1918 dans *The New Poetry—An Anthology*) qu'il allait par la suite illustrer à cinq reprises, révélant à chaque fois un nouvel aspect du poème au travers de sa représentation par la gravure. Le cas de la collaboration entre Frost et Lankes est intéressante dans le sens où surgit le paradoxe de l'adaptation à sens unique, de l'*ekphrasis* inversée (si l'on peut dire) : le tableau naît à partir du poème, et non l'inverse, le tableau met en image le poème alors que Frost ne décrivit jamais (en mots) une gravure de Lankes. Ceci s'explique par le fait que Frost, malgré les louanges qu'il faisait du talent du graveur, fut souvent le commanditaire des illustrations de Lankes. Sur les quarante ans que dura leur collaboration artistique (qui se termina par la mort de Lankes en 1960, une collaboration dont Frost tira toujours davantage profit que son camarade, par sa notoriété littéraire et publique déjà très assise), plus de 125 gravures sur bois furent réalisées pour Frost uniquement, dont Lankes illustra quatre recueils de poèmes : *New Hampshire* (1923), *West-Running Brook* (1928) et deux éditions de *Collected Poems* (1930 et 1939).

[Lankes was] the primary pictorial interpreter of Frost, who is probably the most frequently illustrated of all twentieth-century American poets. The pairing of the two was anything but random. Years before they met in 1924, or even began corresponding in 1923, each had discovered mutual affinities between his own work and that of the other. Frost characterized these similarities as 'a coincidence of taste'. [...] and was responsible for the initial combining of talents by designating Lankes to illustrate 'the Star-Splitter', but subsequent editors and publishers continued to unite

the work of the two men. [...] The relationship was symbiotic on both an artistic and a personal level; however, Frost, for all his praise of Lankes' s skills, and for all the pride he took in the joining of their talents, was the greatest contributor. For one, his success far outweighed that of Lankes, thus he frequently assumed the role of counsellor and, on occasions, that of promoter.⁹

Le premier poème frostien illustré par Lankes, « The Star-Splitter » (*CPPP, NH*, 166), fut écrit et publié l'année où Lankes prit en charge les gravures du recueil *New Hampshire*. La gravure de Lankes, intitulée également *The Star-Splitter* fut d'abord publiée avec le poème dans *The Century Magazine* en 1923.

(Je souhaiterais clôturer cette partie sur un exemple de cette mise en miroir) : Les deux éléments, poèmes et gravures, objets de curiosité mutuelle pour chaque artiste, se ressemblaient par leur attachement à représenter la ruralité, les objets du quotidien, la grâce de l'ordinaire : la réalisation par Lankes, à une époque où il ne connaissait pas encore personnellement Frost, de cinq gravures sur bois illustrant le poème « After Apple-Picking » (écrit en 1914) en est un bon exemple. L'ultime gravure, exécutée en 1921, ne porte pas le même titre que le poème, mais s'intitule *October (Moonlight and Apple-Tree)*.

My long two-pointed ladder's sticking through a tree
Toward heaven still,
And there's a barrel that I didn't fill
Beside it, and there may be two or three
Apples I didn't pick upon some bough.
But I am done with apple-picking now.
Essence of winter sleep is on the night,
The scent of apples: I am drowsing off.
I cannot rub the strangeness from my sight
I got from looking through a pane of glass
I skimmed this morning from the drinking trough
And held against the world of hoary grass.
It melted, and I let it fall and break.
But I was well
Upon my way to sleep before it fell,
And I could tell
What form my dreaming was about to take.
Magnified apples appear and disappear,
Stem end and blossom end,
And every fleck of russet showing clear.
My instep arch not only keeps the ache,
It keeps the pressure of a ladder-round.
I feel the ladder sway as the boughs bend.
And I keep hearing from the cellar bin
The rumbling sound

⁹ Welford Dunaway Taylor, « J.J. Lankes », *op. cit.*, pp. 181-82.

Of load on load of apples coming in.
 For I have had too much
 Of apple-picking: I am overtired
 Of the great harvest I myself desired.
 There were ten thousand thousand fruit to touch,
 Cherish in hand, lift down, and not let fall.
 For all
 That struck the earth,
 No matter if not bruised or spiked with stubble,
 Went surely to the cider-apple heap
 As of no worth.
 One can see what will trouble
 This sleep of mine, whatever sleep it is.
 Were he not gone,
 The woodchuck could say whether it's like his
 Long sleep, as I describe its coming on,
 Or just some human sleep.

(*CPPP, NOB, 70*)

Le poème décrit une scène rêvée après la cueillette automnale des pommes où le personnage est gagné par le sommeil, provoqué par la fatigue de la cueillette. Les éléments de la réalité, les « effets de réel », tels que l'échelle appuyée au pommier (« my ladder »), le tonneau (« a barrel »), le verger (« the orchard »), l'abreuvoir (« the drinking trough »), ou la marmotte (« woodchuck ») sont peu à peu engloutis dans le rêve, franchissant la frontière du sommeil. Cette frontière est à la fois celle de la conscience, chez le personnage s'abandonnant aux bras de Morphée, mais aussi celle de la lentille de glace déformante que le personnage a ôtée de l'abreuvoir et au travers de laquelle il s'amusait à regarder les objets autour de lui : « a pane of glass / I skimmed this morning from the driking trough / And held against the world of hoary grass ». Le lecteur ne sait bientôt plus s'il se trouve dans la réalité ou le rêve, tant l'état de veille et de sommeil se superposent, deviennent flous, se dissolvent l'un dans l'autre. Cette image de l'échelle permettant de s'élever jusqu'au rêve se retrouve plus tard chez René Char (dans *Fureur et Mystère*) qui rajoute à l'entre-deux permis par la lentille-glace et par le crépuscule hivernal, une dimension d'extraction salvatrice de la réalité, de tentative d'échapper à la mort, au « winter sleep » frostien : (je cite René Char) « À l'âge d'homme j'ai vu s'élever et grandir sur le mur mitoyen de la vie et de la mort une échelle de plus en plus nue, investie d'un pouvoir évasion unique : le rêve. Ses barreaux, à partir d'un certain progrès, ne soutenaient plus les lisses épargnants du sommeil ».¹⁰ Les barreaux de l'échelle, dans la gravure de Lankes, se noient rapidement dans l'entremêlement des branches, ne laissant ainsi apparaître que deux immenses et maigres bras s'étirant en vain vers les cieux (« my long two-pointed ladder's sticking through a tree / Toward heaven still »).

¹⁰ René Char. *Fureur et Mystère*. Paris : Gallimard, 1962, p. 65.

L'aspect étrange, presque défamiliarisé de cette scène onirique (« I cannot rub the strangeness from my sight ») est propre à l'état d'entre-deux que s'attache à décrire le poème : celui de la somnolence, étape intermédiaire entre veille et sommeil - là où le monde initial fond, s'effondre d'un côté de la lentille déformante et retrouve sa tenue habituelle de l'autre. Entre contrôle et abandon au sommeil, la typographie du poème semble ne pas vouloir trancher et s'attarder sur ce seuil, ce va-et-vient, que l'alternance de vers polymétriques confirme.

C'est cet état d'entre-deux et d'écart somnolent que propose également la gravure de Lankes : la synecdoque de l'échelle trouve toute sa place dans la mise en image du rêve du poème, et les branches nouées, emmêlées de l'inquiétante silhouette de Gorgone dessinée par le pommier, comme vue sous l'effet de la lentille de glace déformante, font écho au processus de défamiliarisation mis en scène dans le poème. L'entre-deux est également renforcé par la présence à demi-tapie de la lune d'automne, élément surprenant d'un froid décor de campagne entre chien et loup. La déformation est au cœur de l'utilisation même de l'arbre dans la gravure : cette silhouette arborescente nue et décharnée qui aurait pu être utilisée pour suggérer une sorte de présence anthropomorphe tourmentée, perdue au sein d'un vaste paysage sublime, est ici au contraire utilisée avec un cadrage très rapproché qui la domestique, la met davantage en rapport avec un espace domestique restreint qu'avec un paysage naturel vaste. Une telle domestication et trivialisation de l'arbre nu est renforcée par l'ajout de l'échelle, qui sous-entend l'utilisation de cet arbre par un être humain, à des fins de cueillette. L'entre-deux entre onirisme et veille, présent dans le poème et la gravure, se double ainsi d'un entre-deux entre espace vierge et espace pastoral domestiqué, mais cet espace domestique et domestiqué reste néanmoins en proie à une inquiétante étrangeté. Ces silhouettes d'arbres dans une atmosphère crépusculaire, réappropriées au sein de la gravure de Lankes, ne sont pas sans rappeler celles que peignait le Romantique allemand Caspar David Friedrich : le tableau *Corbeaux sur un Arbre / L'Arbre aux Corbeaux (côte de la Mer Baltique)* (1822) en est un bon exemple.

Pour conclure cette partie, je souhaiterais rappeler que ce qu'on a appelé la « Frost-Lankes connection » n'est bien sûr pas le seul exemple de collaboration entre littérature et gravure : on peut ainsi penser, dans la tradition européenne, aux *Contes* de Charles Perrault (*les Contes de ma mère l'Oye*), ou aux *Fables* de la Fontaine illustrées par Gustave Doré, ou encore aux *Histoires Comme ça (Just So Stories)* de Rudyard Kipling, qui illustre lui-même ses écrits. J.J. Lankes travailla pour d'autres auteurs contemporains de Frost, notamment l'anglaise

Beatrix Potter, dont il illustra les histoires (*Wag-by-Wall*, publié de manière posthume en 1944).

Transition :

A l'heureuse coïncidence de goût esthétique et la collaboration à distance de Frost et Lankes, vient faire écho sa rencontre, plus brève, avec le peintre américain Andrew Wyeth, héritier d'une dynastie de grands artistes (son père Newell Convers Wyeth était illustrateur, et son fils Jamie Wyeth est peintre lui aussi). S'il ne partage pas non plus avec Frost son lieu de naissance (il vient de Pennsylvanie), Andrew Wyeth a en commun avec le poète son inscription géographique, une inclination pour une peinture régionaliste, pour des paysages de Nouvelle-Angleterre (notamment le Maine), ou du Nord-Est plus généralement. Nés de ce même souffle créateur lié à l'esprit d'un lieu (à plusieurs années d'intervalle), nous souhaiterions mettre en relation le poème de Frost "To the Thawing Wind" (1913) et la tempera de Wyeth, "Wind from the Sea" (1947) dans lesquels le *pneuma*, souffle d'inspiration poétique, fait osciller toutes les lignes de repères, mais devient aussi paradoxalement un élément dont on se love dans le sillage, au plus près du mouvement, "close to the swaying line", comme le décrit Nancy Vogel dans son étude comparatiste des travaux de Wyeth et Frost.¹¹

III- "The closeness to the swaying line": la poésie a tempera (Wyeth)

Premier Américain à être reçu à l'Académie des Beaux-Arts (en 1977) depuis John Singer Sargent, Andrew Wyeth s'est vu exposer au MOMA de New York par suite du succès retentissant rencontré par son énigmatique tableau *Christina's World* en 1948. Le fait que son genre pictural de prédilection soit la tempera (sur toile, non sur des retables comme dans la tradition) est très vivifiant dans le cadre d'une comparaison avec Robert Frost, quant au travail sur les jeux d'ombre et de lumière que permet cette texture : elle adhère bien à toutes les surfaces, sèche relativement vite (plus vite que la peinture à l'huile) et devient insoluble, ce qui donne aux artistes la possibilité de peindre par-dessus sans retirer les couches précédentes. De plus, elle s'éclaircit en séchant, si bien que les artistes peuvent l'utiliser pour des couleurs claires, et lui donner un fini mat (contrairement à la peinture à l'huile, qui brille). Une tempera est une détrempe (une peinture ayant pour liant de l'eau additionnée de colle ou de gomme)

¹¹ Vogel, Nancy. "Robert Frost and Andrew Wyeth : Closeness to the Swaying Line". Master's thesis, University of Kansas, 1965.

dont le liant est une émulsion, spécialement à base de jaune d'œuf. "Wind from the Sea" qui fut peint à tempera, attira l'attention de Robert Frost alors déjà âgé, et que le magazine *Time* venait de mettre au défi, proclamant ce tableau "Robert Frost's favorite painting", tant les échos avec son poème étaient indéniables. Précisions que par la suite, les deux artistes se rencontrèrent une fois à New York et qu'ils restèrent intéressés par le travail de l'autre.

Nous souhaiterions à présent terminer cette étude par un bref commentaire croisée de cette tempera et du poème "To the Thawing Wind", qui appartient au premier recueil de Frost, *A Boy's Will*. Ce poème de 15 vers se présente comme une sorte d'"Ode to the South Wind" (équivalent moderne et frostien de l'"Ode to the West Wind" de Shelley), dans laquelle le fil thématique (directeur) du souffle est compris à travers différents prismes. Il apparaît d'abord comme un souffle naturel de renaissance du paysage environnant, permettant une action de type palimpsestique mais par dévoilement ici et non par recouvrement : le vent du Sud, par l'harmonie imitative des allitérations en /s/ au vers 4, rend possible la lente révélation visuelle du sol endormi, le retour d'une chaleur et la fonte de la neige. On assiste à un passage de l'état solide à l'état liquide, à un flot soudain d'eau, de paroles, d'actions, tout en préservant de manière paradoxale une certaine sécheresse du sol, comme indiquée par sa couleur de terre en germe ("find the brown beneath the white"). Ce souffle est également souffle de vie et force de mouvement, au sein d'un poème-bloc ne comprenant qu'une seule phrase rythmée par une succession d'impératifs sans ponctuation forte. L'intérieur devient l'extérieur, sans limite reconnaissable, car le souffle éparpille l'inspiration même, *l'ex-pire*, la porte à l'extérieur, et bouscule les cadres qui jusqu'à présent faisaient loi ("the wall, the floor, the door") dans une invitation organisée à la folie. Le cadre est encore rigide dans le tableau de Wyeth, la fenêtre demeurant une sorte de mise en abyme du cadre même du tableau, mais il est attribué à cette fenêtre un rôle de seuil primordial de par son rôle d'accès unique à un extérieur. Si le souffle est celui qui fait voler les pages de poèmes éparpillées sur le sol dans la maison du poème, il est celui qui gonfle la dentelle du rideau et laisse voir en transparence absolue l'étendue de la liberté possible en dehors du cadre. De même que dans le poème, l'invitation au souffle énergisant se fait au départ vers l'intérieur, vers le cadre, vers la boutique étroite de la voix poétique ("burst into my narrow stall"). C'est une réflexion sur l'énergie primaire et sur les quatre éléments (terre, air, eau et feu - rendu ici par le jeu des couleurs claires et l'impression de chaleur dans le tableau) qui réunit donc ici les deux artistes.

Conclusion :

La sensibilité extrême aux différentes formes d'art semble donc caractériser la poésie de Frost dans laquelle ils interagissent de façon non-problématique et épanouissante, traversant les recueils sous forme de thématiques, de leitmotiv, de références culturelles.... Parmi ces différentes formes d'art qui s'entrecroisent, la peinture et la gravure, par l'intermédiaire des collaborations avec J.J. Lankes et Andrew Wyeth, permettent une mise en relation efficace du texte poétique et de l'image, et sont une aide pour approfondir la micro-lecture de l'un par l'autre. L'intérêt de Robert Frost pour son contemporain Edward Hopper, que nous n'avons pas encore exploré (mais sur lequel peu de commentaires critiques existent), pourra quant à lui par exemple s'envisager à travers le prisme commun du travail sur la notion de solitude, qu'elle soit urbaine et non, due à la foule ou provoquée par un isolement géographique et humain, générée par l'environnement naturel ou par des situations de travail en groupe.

Les contours du poème frostien, à l'épreuve de l'empreinte d'encre et de l'encrage d'empreinte, sont donc à envisager dans un dialogue permanent avec un extérieur, un au-delà du mot, une « coïncidence » heureuse qui l'illustre autant qu'elle le complexifie.