“ Cacher son jeu : la poésie frostienne à l’épreuve du sibyllin ”

Candice Lemaire

▶ **To cite this version:**

Candice Lemaire. “ Cacher son jeu : la poésie frostienne à l’épreuve du sibyllin ”. Séminaire “ Poéthiques ” (poète invité Michel Deguy), Nov 2013, Toulouse, France. hal-02428054

HAL Id: hal-02428054

https://u-bourgogne.hal.science/hal-02428054

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.

Candice LEMAIRE (UTM / Université de Bourgogne)
Journée d'étude « Poéthiques », laboratoire CAS
Toulouse, 29 novembre 2013, Salle du Sénéchal

Cacher son jeu : la poésie frostienne à l'épreuve du sibyllin

INTRODUCTION :

La poésie de l'Américain Robert Frost se conçoit comme un espace de jeu intertextuel intense. Il y « a du jeu », dans les deux sens du terme, dans ses recueils, qu'il s'agisse d'un léger décrochage, ou bien d'un écart par rapport à la tradition poétique dans l'utilisation d'une métrique héritée, dans la distance prise avec des formes fixes comme celle du sonnet, dans l'art de l'ajout, de l'invention. Le jeu intertextuel frostien qui s'attache à « laisser du jeu » en dépit de sa « rage de l'ordre », construit progressivement la figure implicite du participant à ce jeu, qui doit être capable de repérer ces écarts entre l'écriture frostienne et les formes fixes dont il joue et se joue. C'est à cette figure du joueur frostien que cette communication souhaite s'attacher, véritable enquêteur-lecteur qui prend part à un jeu de lecture, et apprend progressivement à en déjouer les rouages. Le jeu que le poète développe avec lui est inégal : énigmes du sens, obscurité des références, absence d'indices et opacification du symbole caractérisent les recueils, et le lecteur en cours d'éducation sort rarement vainqueur de l'épreuve de la devinette et de l'énigme frostiennes. Il fait ainsi l'expérience d'un obscur jeu de pistes dans lequel le poète dissimule ses intentions sous le masque du secret et du sibyllin. Si l'« instant de poésie » frostien est un instant de jeu, il est ainsi également un instant exigeant de déchiffrage perplexe : souvent difficiles à appréhender, les poèmes frostiens sont sibyllins dans ce qu'ils exigent de leur lecteur une certaine culture littéraire pour reconnaitre les différents hypotextes, et une lecture demandant de se confronter à des références gommées. L'« instant de poésie » prend donc racine au cœur de ce jeu caché dans lequel le poète cache son jeu.

I) Bouger d'un iota : deviner l'infime

Le titre du quatrième chapitre du *Robert Frost Handbook* de James L. Potter, « 'My Kind of Fooling' : the Deceptiveness of Robert Frost »,[1] choisit d'associer le concept du jeu frostien avec celui d'illusion, d'erreur, de tromperie visuelle et d'errance du jugement : la pratique poétique de Frost fait en effet la part belle aux stratégies de dissimulation, aux non-dits, aux fausses apparences, dans un jeu où les détails les plus infimes sont à prendre en compte, et constituent des indices dont le lecteur ne découvre la valeur qu'a l'issue du jeu de lecture. Le jeu frostien se présente comme l'affirmation de petits éléments d'apparence insignifiants, et comme l'omniprésence paradoxale de ce qui est tenu caché et secret : face à un poète-maître du jeu qui « cache son jeu », tait ses intentions, et ne pose que peu de jalons auxquels se raccrocher dans des poèmes où le sens est remis en question au détour de chaque vers, la méthode du lecteur devra être celle de l'enquête minutieuse. La première strophe du poème « Iota Subscript » (*CPPP, SB,* 351) fournit au lecteur, sous couvert d'une comparaison avec l'écriture du grec, la méthode d'investigation à appliquer :

> Seek not in me the big I capital,
> Not yet the little dotted in me seek.
> If I have in me any I at all,
> 'Tis the iota subscript of the Greek. […]
> (*CPPP, SB,* 351)

Le iota souscrit est un diacritique de l'alphabet grec, formé par un petit iota situé sous une voyelle. En grec ancien, le iota souscrit est utilisé pour les diphtongues « longues », c'est-à-dire les diphtongues dont la première lettre est une voyelle longue, alpha /α/, êta /η/ et oméga /ω/. Il prend la forme d'un trait vertical situé sous la lettre. A l'image de ce signe diacritique du iota souscrit,[2] le jeu frostien est celui du petit rien qui veut tout dire, du signe minuscule qui est caché sous un élément plus proéminent et qu'il convient de voir et de faire ressurgir pour comprendre de manière pleinement juste. L'attention doit être portée à l'infiniment petit, au petit point de pointillé (« little dotted ») qui doit ensuite orienter la réflexion et les recherches du lecteur. Percevoir le signe plein du iota et son signe majuscule (« the big I capital ») n'est précisément pas « capital », ni porteur de sens : cela reste une illusion, à l'image de l'apostrophe du pronom élidé « it » dans la contraction verbale « 'Tis », iota déplacé et incorrectement interprété parce qu'il constitue un leurre visuel à l'œil novice. La recherche du lecteur frostien porte ses fruits lorsqu'elle est déplacée et prise par l'autre

[1] James L. Potter. *Robert Frost Handbook. op.cit*., pp. 47-69.
[2] Il doit son écriture sous la voyelle aux manuscrits anciens dans lesquels le manque de place dans la calligraphie ne permettait pas d'inscrire la diphtongue de manière pleine.

bout de la lorgnette, à l'image du verbe « seek », propulsé de sa position forte et spondaïque en ouverture de vers (« Seek not »), vers une position finale au vers 2, après une série de négations (« not », « nor yet »). Pour contourner la majuscule et atteindre **le** minuscule, ce qui est sous la surface, sous l'écriture même (« subscript »), il convient d'observer les mots eux-mêmes et ce qu'ils contiennent. La solution est en leur sein, « in me « (répété trois fois dans la strophe), elle est à rechercher du côté de l'esprit et non de la (grande) lettre, dont les manifestations envahissent pourtant le texte à trois reprises : « I » majuscule, à la fois « I » et « eye », c'est-à-dire créateur du je(u) et œil qui permet d'en trouver la solution, doit devenir le symbole d'un iota souscrit et non surenchéri, que le lecteur ne confond plus avec son avatar déformé, « 'T ». L'homophonie entre « I » et « eye », qui n'est jamais clairement écrite (mais pourtant « souscrite », elle aussi), dit l'importance du regard explorateur du lecteur frostien : voir le caché, c'est prendre part au jeu de pistes auquel invite Frost, et devenir un nouveau lecteur, l'enquêteur-lecteur d'un jeu de pistes qui ne dit jamais son nom.[3] Un tel jeu d'opacification du symbole est inégal, face à un poète qui possède toutes les cartes et les distribue à loisir, sous différentes formes : les recueils témoignent d'un art de l'énigme et de la devinette, mais aussi d'un certain plaisir à faire errer son lecteur dans un dédale de références intratextuelles obscures ou effacées. De poèmes sibyllins aux références floues ou manquantes, aux poèmes menant parfois jusqu'en marge du sens, le secret du sens frostien est bien gardé et ne se partage qu'avec l'enquêteur-lecteur qui saura jouer et déjouer l'implicite.[4]

Dans son ouvrage *Names, Proverbs, Riddles, and Material Text in Robert Frost*, Timothy D. O'Brien explore l'art de l'énigme et de la devinette frostienne (« riddle ») et fait émerger la figure du poète poseur d'énigmes : « Frost the riddler ». L'énigme et la devinette sont des techniques d'opacification du symbole et du sens, certains poèmes utilisant tout à tour l'une ou l'autre, mais en fournissant rarement la solution dans le cadre du poème : le sens opaque découle donc d'une réponse volontairement omise et demeurant en suspend. Une énigme est un jeu d'esprit où l'on donne à deviner une chose en la décrivant en termes

[3] Cette dimension du jeu de pistes frostien s'est récemment vu remise à l'ordre du jour par la découverte d'un poème inconnu (« War Thoughts at Home ») écrit de la main de Frost en 1918 et portant sur la Première Guerre mondiale. Tenu secret pendant près de quatre-vingt-dix ans grâce à son improbable cachette (rédigé sur l'une des pages blanches d'un exemplaire de *North of Boston* emprunté par un de ses proches amis), le poème a pu être exhumé en 2006 grâce aux recherches d'un étudiant de l'Université de Virginie. Les détails de ce jeu de pistes, publiés dans *The Virginia Quarterly Review*, sont narrés dans l'article suivant : http://www.vqronline.org/articles/2006/fall/stilling-between-friends/ (consulté le 10 septembre 2012).

[4] « Frost's tendency to make of his poetic voice the riddler who poses an implied question, the answer to which must somehow be found out by the subject-reader » (Timothy D. O'Brien, chapitre « Frost's Riddle Poems ». *Names, Proverbs, Riddles, and Material Text in Robert Frost*. New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 105).

obscurs, souvent à double sens, et également un problème difficile à comprendre. Ce qui la différencie de la devinette est précisément ce caractère obscur et grave : la devinette est une question plus légère et source de jeu que l'on pose à quelqu'un en lui demandant de trouver la réponse. O'Brien ajoute à sa définition de l'énigme et de la devinette la notion de surprise créée par le décalage humoristique ou conceptuel de la réponse à trouver, et l'écart créé entre la connaissance littérale de l'objet soumis à devinette et la description détournée qui en est faite :

> The riddle is a minor genre of an interrogative form that compares an object to another entirely different object and whose essence consists in the surprise created by the solution to the question begged by the comparison, often a comparison that exposes the arbitrariness of our taxonomies. The riddle consists of two descriptions of an object, one figurative and one literal, and confuses the hearer who endeavors to identify an object described in conflicting ways.[5]

Si les devinettes et les énigmes de Frost ne sont pas posées sous forme interrogatives, mais sous forme d'affirmations, c'est précisément parce qu'elles sont des semi-énigmes ou des semi-devinettes, ne faisant figurer sur la page que la première partie de ce jeu, et en omettant volontairement la réponse. La relation qui s'engage alors entre celui qui propose la structure de la devinette et celui qui tente de la résoudre s'ancre encore davantage dans un rapport inégal de hiérarchie intellectuelle et de tension : il se crée un lien de subordination entre l'émetteur et le récepteur, entre l'auteur de l'énigme et celui qui l'écoute (« riddler and riddlee »), comme le décrit O'Brien.

> **As genre and real transaction between author and receiver, the riddle asks or implies a question and requires a name, almost always the name of some object. It positions the poser of the question as the all-knowing 'authority' and the receiver as the subordinate; it is an exercise, then, in power dynamics.** Dan Pagis describes the structural and social dynamics of the riddle in this way: 'Every riddle contains two parts of unequal length: the encoded text and revealed solution. These parts are opposites to seek to unite, thus eliminating the tension of opposition between them. The riddle, however, exists for the sake of that very tension, which reflects the social tension, the context between riddler and riddlee. The division in two is thus textual as well as social; the encoded text is presented to the riddlee, while the solution remains hidden with the riddler until the riddlee discovers it by himself, or until he gives up the game. When the riddlee finds the solution and adds it to the text, the tension dissolves and the text ceases to be a riddle".[6]

L'absence de réponse aux devinettes frostiennes signifie donc que le lecteur n'est pas libéré par l'acte de nomination que le scripteur pourrait effectuer, mais s'abstient d'accomplir, préservant ainsi son autorité et son pouvoir de manière absolue. Le jeu avec le lecteur reste, sur ce plan, très inégal, et la stratégie sibylline de camouflage du sens ressort renforcée par ce

[5] *Ibid*., p. 98.
[6] Pagis, Dan. « Toward a Theory of the Literary Riddle », pp. 83-4 (*Ibid*., p. 98).

non respect de la règle du jeu qui permet à la **figure du poète-Sphinx** de rester maître.[7] C'est ainsi la technique utilisée dans le tercet « One Guess » qui correspond à l'idée de la simple armature, du « squelette de devinette » sans réponse, évoqué par O'Brien.[8]

> He has dust in his eyes and a fan for a wing,
> A leg akimbo with which he can sing,
> And a mouthful of dye stuff instead of a sting.
> (*CPPP, AFR,* 282)

Dans ce poème écrit en 1911 et dont le titre initial était « A Riddle—Who Is Intended », le vers manquant de la réponse participe tout autant de l'effet de jeu frostien que la dimension surprenante de la comparaison, telle que théorisée précédemment par O'Brien. La personnalisation et la corporéisation (« eyes », « leg », « mouthful ») de l'objet à découvrir ajoutent autant à la dimension énigmatique et humoristique de cette devinette que le titre lui-même, présentant ironiquement ce tercet comme un jeu d'enfant tout ce qu'il y a de plus évident. Nancy Lewis Tuten donne deux réponses possibles à cette devinette : la sauterelle (« the grasshopper ») ou la figure du poète lui-même. Les yeux translucides et l'aile ne permettant à l'insecte qu'un vol maladroit deviennent poussière et éventail au cœur de la devinette, tandis que sa posture humaine de « patte sur la hanche / leg akimbo » fait écho à son absence d'aiguillon remplacée par une mâchoire-mandibule en étoffe teinte (« dye stuff instead of a ring »). A cette réponse peu évidente, Tuten offre (une autre réponse,) celle de l'auto-portrait d'une *persona* :

> Frost might also be describing, in comic terms, the poet. The 'dust in the eyes' would then suggest the poet's vision, perhaps clouded by romantic delusions or limited simply by the dust of his mortality. The poet may wish to fly but, like the grasshopper, is instead reduced largely to hopping in mock flight.[9]

Qu'il soit sauterelle ou poète, l'objet caché de la devinette est une figure dont le caractère mystérieusement majestueux est diminué, entravé, à l'image de l'albatros baudelairien : le jeu

---

[7] **Frost introduit la figure du Sphinx dans son discours « On Taking Poetry » (1955) et insiste paradoxalement sur l'importance de pouvoir répondre au poseur d'énigme, de le mettre en difficulté : « you've got to have something to say to it—to the Sphinx. That's what the Sphinx is there for. And you don't have to do it with presence of mind. And it's nice when you do—when you sass it right back » (*CPPP*, 826).**

[8] La devinette « One Guess » présente les mêmes caractéristiques de structure incomplète que deux autres poèmes du même recueil, « Waspish » situé juste avant, et « A Trial Run » (*CPPP, AFR*, 279) : pour une vue d'ensemble des poèmes en forme de devinette fonctionnant en diptyque incomplet (sans réponse à l'énigme), on pourra se référer à l'analyse du recueil *A Further Range* faite par O'Brien dans son troisième chapitre « The Riddle of It All » (Timothy D. O'Brien. *op. cit*., pp. 95-124).

[9] Nancy Lewis Tuten, « One Guess ». Lewis Tuten, Nancy and John Zubizarreta (eds). *The Robert Frost Encyclopedia*. *op.cit*., p. 255.

frostien de la devinette incomplète et de l'énigme opaque participe donc d'une mise à l'épreuve du lecteur au travers d'une comparaison cryptique.

TRANSITION :

Il est ainsi possible de conclure à une double vision de l'énigme dans les recueils, à la fois moderniste et frostienne : les poèmes à énigme ou à devinette se présentent comme des jeux modernistes dont la caractéristique majeure est la difficulté de lecture provoquée notamment par les ambiguïtés référentielles. Toutefois, cette difficulté ne signifie pas pour autant l'exclusion du lecteur, mais plutôt la délégation d'un important travail d'interprétation de son côté. Frost choisit d'assimiler cette technique moderniste à sa propre vision de l'énigme, et tout en conservant une grande exigence vis-à-vis de son lecteur, il fait du poème le lieu d'une complicité ludique, un lieu où le jeu prime, et non simplement le lieu d'un défi interprétatif.

II) Ref-errances floues

Certains autres poèmes frostiens, tout aussi sibyllins bien que n'étant pas à proprement parler des énigmes ou des devinettes, posent également ce problème de l'opacification du sens, en ce qu'ils emprisonnent le lecteur dans un dédale d'interprétations en brouillant le réseau de références et de référents linguistiques. Le lecteur en quête de ces références floues est en errance au sein du poème, dans un jeu inégal avec le poète qui ne partage pas ce qu'il cache, ni le secret de ses intentions. Les poèmes obscurs de Frost attirent leur enquêteur-lecteur à la marge du sens, vers un extrême où l'opaque du symbole se fait à la fois plus riche et plus épais : entre une impossibilité à trancher sur un sens possible, et l'impossibilité de déchiffrer le code de références du poème, comme le dit Bob Perelman dans son étude sur la richesse de la marge, « such 'marginal' qualities as undecidability and indecipherability ».[10] Pour ce lecteur indécis de poèmes dont le sens est engagé, le problème n'est plus simplement l'ambiguïté référentielle, mais l'errance que cette ambiguïté engendre.[11] Le sonnet « The

[10] Bob Perelman. *The Marginalization of Poetry*. *op.cit*., p. 9.

[11] Notre utilisation du terme « référence » est à entendre dans son sens premier : il désigne la fonction par laquelle un signe linguistique renvoie à un objet du monde réel, et notamment à un élément du paysage ou à un personnage chez Frost. Nous ne traitons pas de la référence dans le sens où l'analyse Michel Collot, c'est-à-dire comme « référent ultime », référence de la poésie elle-même en tant qu'objet, parce qu'en ce sens la poésie de Frost présente les mêmes caractéristiques problématiques que tous les autres poèmes : « La référence poétique est problématique, parce que son référent ultime est énigmatique ; elle fait question dans la mesure où ce dont il est question dans le poème, c'est la question même de l'Ëtre, qui est sans réponse. La vérité du poème n'est pas l'adéquation à tel étant particulier, mais *aletheia*, voilement-dévoilement conforme à la vérité de l'être. C'est pourquoi Michel Deguy propose de l'appeler 'référance', pour bien marquer qu'elle intègre en elle la différence

Oven Bird » (auquel nous consacrerons notre dernière analyse, en troisièm partie) est un des poèmes frostiens les plus sibyllins, en ce qu'il pose des problèmes de référent caché ou effacé qui entravent sa compréhension globale. Ce sonnet manifeste le même phénomène d'ambiguïté référentielle ou de référence incorrecte que deux autres sonnets dont il annonce la venue : « Stopping by Woods on a Snowy Evening » (*CPPP, NH,* 207) et « The Silken Tent » (*CPPP, AWT*, 302). Dans ces trois poèmes, la présence d'un pronom personnel sujet de la troisième personne du singulier fait débat, soit parce qu'elle n'est pas grammaticalement censée être utilisée pour désigner son référent, soit parce qu'elle intervient dans le poème sans avoir été anaphoriquement amenée par une référence précédente.

Dans « Stopping by Woods on a Snowy Evening », la première strophe introduit la mention d'un deuxième homme, en plus du cavalier et de son cheval : un personnage dont rien ne préparait la venue et qui entre dans le poème *in medias res*, par l'intermédiaire brutale du pronom relatif de possession « whose » :

> Whose woods these are I think I know.
> His house is in the village though;
> He will not see me stopping here
> To watch his woods fill up with snow. […]
> (CPPP, NH, 207)

L'ambiguïté référentielle soulevée par la mention de ce tiers est proportionnelle à son omniprésence linguistique au sein de la strophe, où le pronom personnel « he » et l'adjectif possessif « his » envahissent chaque vers. Elle est également proportionnelle à la surprise qu'elle occasionne chez le lecteur qui ne retrouve ensuite plus cette référence dans la suite du poème : le sonnet se concentre ensuite sur le personnage et son cheval, et la nouvelle combinaison « he / his » qui fait ensuite son apparition est une référence explicite au cheval qui est alors anthropomorphisé.

---

ontologique et vise un terme indéfiniment différé, puisqu'il n'est autre que l'horizon insaisissable de l'être. Si l'on entend par référent une chose particulière qu'il serait possible d'identifier, il faut admettre que le poème n'a pas de référent : la chose de la poésie n'est aucun 'objet'. Pourtant la poésie est 'référance', lieu d'un rapport actif s'ouvrant à autre qu'elle, un autre qui n'est pas objet ». Pour Michel Collot, si ce « référent ultime » est inatteignable et ne peut être exprimé, c'est aussi par ce que le langage lui-même lui fait défaut à cet égard, faisant du poète un éternel Sisyphe du langage, condamné à pousser sans fin son rocher le long de la montagne du langage sans jamais atteindre l'être profond de ce qu'il souhaitait décrire : « Précisément parce qu'elle est inépuisable, la chose est toujours au-delà de ce qu'on en dit. Face à elle, le langage est pour le poète un 'organe-obstacle'. Il lui donne la toute-puissance de mettre au jour, grâce à des alliances de mots imprévus, des rapports jamais vus entre les choses, mais il est impuissant à atteindre l'être même de la chose. Le *a* de 'référance' fait signe vers cette incapacité du poème à coïncider avec a chose, vers cette différence toujours maintenue entre le lieu et la formule. La référence poétique est donc toujours un rapport *à distance* entre le mot et la chose, épreuve douloureuse de leur séparation dans la mesure même où elle essaie de les faire se rejoindre. Elle est une tension perpétuelle, puisqu'elle ne saurait abolir tout à fait cette distance, ni s'y résigner. La poésie garde la nostalgie d'une proximité absolue ; le monde est sa patrie, mais il lui faut s'en exiler dès lors qu'elle veut le dire » (Michel Collot. *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : PUF, 1989, pp. 180, 182-3).

Dans « The Silken Tent », l'énigme de la présence du pronom personnel sujet « she » en début de poème n'est pas seulement due à son ambiguïté référentielle, car la critique frostienne a élucidé cette référence comme étant un possible hommage discret à la femme de Frost, Elinor : l'ambiguïté réside également dans la comparaison filée qui est établie entre cette présence féminine et une tente de soie, de sorte que l'on peine parfois à distinguer qui, de la tente ou de la jeune femme, possède les caractéristiques mentionnées et la valeur d'une telle comparaison.

She is as in a field a silken tent
At midday when the sunny summer breeze
Has dried the dew and all its ropes relent,
So that in guys it gently sways at ease […].
(CPPP, AWT, 302)

TRANSITION :

Si le sonnet « The Oven Bird » soulève tout autant d'interrogations, c'est parce qu'il multiplie intentionnellement les embûches à destination de son lecteur, qu'elles soient de l'ordre de l'ambiguïté du référent, de la clarté du propos, de la polyphonie des termes, ou de symboles trop opaques pour qu'on puisse les lire sans encombres : « People say, 'Why don't you say what you mean?' We never do that, do we, being all of us too much poets. We like to speak in parables and hints and indirections », se justifiait Frost.[12]

III) « The Oven Bird » : un champ du signe

There is a singer everyone has heard,
Loud, a mid-summer and a mid-wood bird,
Who makes the solid tree trunks sound again.
He says that leaves are old and that for flowers
Mid-summer is to spring as one to ten.
He says the early petal-fall is past
When pear and cherry bloom went down in showers
On sunny days a moment overcast;
And comes that other fall we name the fall.
He says the highway dust is over all.
The bird would cease and be as other birds
But that he knows in singing not to sing.
The question that he frames in all but words
Is what to make of a diminished thing.
(*CPPP*, *MI*, 116)

[12] Robert Frost, « Education by Poetry », cité par David Sanders, « The Oven Bird ». Lewis Tuten, Nancy and John Zubizarreta (eds). *The Robert Frost Encyclopedia*. *op.cit.*, p. 262.

L'ambiguïté première heurte le lecteur dès le titre du poème, et le premier vers l'accentue encore davantage, comme l'explique Robert Pack :

> Frost begins 'The Oven Bird' with a playful and strategic lie: 'There is a singer everyone has heard'. A reader, unaccustomed to Frostian trickery, will simply accept this line for what it states, but Frost knows perfectly well that not every reader has heard the call of an oven-bird.[13]

Les « tours joués par Frost au lecteur » (la « trickery » dont parle ici Pack) consistent donc à présenter de manière faussement informelle, ou dans ce cas précis, à négliger de commenter le sujet du poème qui est volontairement très spécifique, très énigmatique et semblerait au contraire exiger plusieurs commentaires éclairants : la fin du poème poursuit ce jeu de pistes, en commentant, sans expliciter, sur la différence essentielle existant entre cet oiseau et les autres espèces, « The bird would cease and be as other birds ». Si un lecteur américain peut rencontrer une gêne quant à la caractérisation de l'« oven bird », l'embarras référentiel d'un lecteur non américain sera d'autant plus grand et préjudiciable au déchiffrage. Un « oven bird » est une paruline couronnée, une sorte de passereau nichant en Amérique du Nord, à l'est des Rocheuses et hivernant au sud des États-Unis, et jusqu'au Panama ou au Venezuela. La femelle paruline construit seule le nid, en forme de coupe, posé au sol et recouvert d'un dôme, ce qui lui donne l'air d'une marmite.[14] Le présentatif « there is » au début du vers 1, suivi du verbe être au présent gnomique, temps que l'on retrouve tout au long du poème, et du généralisant « everyone » participent ainsi du jeu frostien qui évite de définir la thématique du poème et qui en opacifie les symbolismes. S'il ne définit pas l'oiseau en tant que tel, le poème s'attache cependant à le décrire à travers un de ses attributs majeurs, son chant, mais d'une façon si énigmatique que l'opacification du sens s'en trouve redoublée. Ce sonnet, circulaire dans sa construction, est bâti sur un croisement entre l'isotopie du son, et l'isotopie de la parole, l'oiseau prétendu chanteur n'étant en réalité qu'un (beau) parleur qui discourt et crie plus qu'il ne chante : le champ lexical du chant bruyant (« singer », « loud », « make sound ») occupant les trois premiers vers réapparaît dans le dernier quatrain (« in singing not to sing »), après avoir été supplanté par un long discours courant sur sept vers, et scandé par un rythme ternaire de l'anaphorique « he says ». La force vocale de l'oiseau est rendue par l'alternance

[13] Robert Pack. *Belief and Uncertainty in the Poetry of Robert Frost*. Hanover: Middlebury College Press, 2003, p. 137.

[14] *Ibid*., p.138. David Sanders propose une définition de cet « oiseau-four » frostien : « The poem takes its title from a warbler found in mature American woodlands, where, in the sparse undergrowth, it can build its unusual ground-nest resembling a miniature Dutch oven » (David Sanders. *op. cit*., p. 260). Pour davantage de précisions sur la paruline couronnée, on pourra se référer à la définition qu'en donne le Museum of Zoology de l'Université duMichigan :http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Seiurus_aurocapillus.html (consulté le 10 septembre 2012).

iambique et spondaïque du vers 3, « Who makes the solid tree trunks sound again », clotûrant un tercet parsemé des plosives /t/ et /d/ : « heard », « loud », la combinaison triplement accentuée « mid-wood bird », « solid », « tree trunks », « sound ». David Sanders apporte quelques précisions sur le « cri musical » de cet oiseau invisible que l'on ne reconnaît qu'à l'ouïe et jamais à l'aspect :

> The oven bird's primary 'song', which it broadcasts late into summer from high in the trees, makes it more often heard than seen. Frost acknowledges that the bird's cry is hard *not* to hear, especially as it continues long after other birds have fallen silent for the season. The poem develops the irony of this insistent and persistent crier who 'knows in singing not to sing' yet 'says' and 'says', exposing painful truths and posing the hard question.[15]

Frost fait donc de cet oiseau, invisible « crieur », un symbole énigmatique, aussi énigmatique que le message même qu'il est censé transmettre et la position adoptée pour le faire : cet « oven bird » est le porte-parole ou plutôt le porte-voix du changement, que celui-ci soit décrit en termes de changement cyclique et saisonnier, ou de changement dans la sphère humaine. La voix de l'oiseau est la métaphore de la voix poétique, et la position d'entre-deux occupée par l'animal est ce point d'équilibre, ce « vantage point » défini par Frost dans ses recueils comme le lieu de la vision idéale, qui est à la fois vision idéale et vision d'instabilité. C'est cette instabilité, ce changement des saisons qui définissent la dimension générique du poème, qui prend l'apparence d'une élégie, d'un *memento mori* traditionnel, réutilisant les marqueurs du genre : la fin de l'été et le sacrifice d'une saison pour permettre la venue d'une autre, symbole du déclin de la vie humaine et de la nécessité d'une philosophie du *carpe diem*.

> The ovenbird occupies a middle ground between nature itself, always destroying the beauty it makes, and our human awareness, which mourns what is passing and tries to hold what it loves. Here, the bird, speaking unseen within nature, announces its changes with apparent authority. […] The blunt and unsparing announcement 'leaves are old', like the ratio 'one to ten', suggests an unwillingness to disguise the painful truth: Spring's wealth of blossom—and birdsong, as this survivor reminds us—is gone, and the loss hurts.[16]

Le ton de son *memento mori* (champ du signe / chant du cygne) n'est donc un ton de plainte qu'en apparence, mais bien plutôt un constat froid et détaché, presque mathématique, car sa position invisible et protectrice de « vantage point » lui assure la connaissance pour pouvoir survivre à ce déclin, et dépasser sa condition d'oiseau en changeant de rôle : « be as other

[15] David Sanders. *op. cit.*, p. 260. En complément de lecture à son article, Sanders propose également les indications suivantes concernant le chant de l'oiseau : « Regarding the ovenbird itself, *The Audubon Society Field Guide to North American Birds (Eastern Regions)* (New York: Knopf, 1977) mentions a 'bubbling' and 'exuberant' flight song, often uttered at night, in addition to the bird's regular 'loud, staccato' song » (*Ibid.*, p. 262).

[16] *Ibid.*, p. 261.

birds », « he knows ». Sa position médiane est aussi, comme toujours dans le cas d'un « vantage point », une position d'observation, une prise de distance en hauteur : un éloignement des sentiers battus, de la sphère publique (« highway »), pour un retour vers un intime propice à la réflexion.

> But in its refusal to follow other birds into midsummer silence, the ovenbird parallels the poet, who knows the mortal implications of spring's passing. […] The 'highway dust' is the dust of transit, of passing, of earth, to which all mortal things must return.[17]

L'oiseau, *persona* du poète, transcende donc la chute, pourtant au cœur du poème, pour s'élever vers une hauteur capable de préserver sa voix et son discours de vérité. La plurivocité du terme « fall », qui renvoie ici à la chute des feuilles, aux fleurs fanées, à fin de l'été, au ciel brumeux, à l'extinction des chants d'oiseaux, se réfère, comme souvent dans les recueils, à la Chute biblique qui coïncide avec l'expulsion du jardin d'Eden.

> Such 'falling off' is made quite literal in the poem's most arresting visual image of 'early petal-fall'. The cloud of petals naturally precipitates further announcements by poets and bird. The wordplay moves among 'falls' literal and figurative, visual, seasonal, and mythic. The 'petal-fall' suggests not only the coming 'fall' of autumn leaves and the snowfalls beyond that, but also the Fall from grace in Eden from which descends all pain and death.[18]

Le poème se clôt sur une affirmation plus cryptique encore que les contradictions internes du poème qui hésite entre la caractérisation de l'oiseau-poète comme porteur de vérité et celle qui le réduit à un chanteur privé de mots (« in all but words ») : c'est un oiseau protégé de la Chute par la forme de son nid, par son statut de crieur, qui est paradoxalement choisi par le poète pour poser la question de cette même Chute. L'isotopie de la diminution et du déclin surgit dès le vers 5, à travers la comparaison mise en place par le poète : la fin de l'été se lit donc comme une réduction mathématique du printemps, l'automne est perçu comme un déclin de l'été, les cendres (« hightway dust ») sont le reste diminué et transformé d'une vie, la Chute de l'Eden est un déclin mythique, et le cri est une version dégradée du chant. La question finale de l'oiseau donne une valeur métatextuelle au poème dans le sens où elle oblige le lecteur à reposer avec l'oven-bird la question de la définition du déclin et celle du genre même de l'élégie. Dans ce cadre générique pourtant reconnaissable du *memento mori* dont le poème possède toutes les caractéristiques, le lecteur, comme l'oiseau, ne sait que faire et surtout ne sait quoi penser du phénomène de déclin : le jeu sur la plurivocité de l'expression « to make of [it] » signifie à la fois la création à partir d'un reste, et la compréhension de la

[17] *Ibid*., p. 261.
[18] *Ibid*., p. 261.

symbolique de ce reste. « The Oven Bird » est une remise en question générique dans le sens où le poème hésite entre une tonalité élégiaque affirmée et une tonalité plus neutre, moins expressive, qui fait naître le doute dans les derniers vers. Le brouillage frostien des pistes du poème est rendu possible par le paradoxe qui consiste à poser une véritable question de définition sous des apparences rhétoriques.

Le jeu de pistes frostien dans « The Oven Bird », qui débute avec un refus de définition et une absence précise de référence, ne donne donc à voir qu'une version diminuée et déclinante de la vérité : de même que la question de l'oiseau reste implicite, sans mots pour la former, et dans le cadre du flou énigmatique, le lecteur aux prises avec ces poèmes labyrinthiques ne doit jamais sortir de ce cadre pour espérer en trouver l'issue. « Savoir quoi faire », mais aussi « quoi comprendre » de la version bancale d'une énigme, lorsque l'absence d'éléments porte atteinte au sens, c'est accepter que la solution puisse se trouver au sein même du poème, mais qu'elle se dérobe sans cesse.

CONCLUSION :

Dans la stratégie frostienne d'opacification du symbole, le jeu avec l'enquêteur-lecteur implicite repose donc sur la construction d'un réseau d'éléments dissimulés dans lequel le jeu de pistes devient une pratique de l'écart, une sorte d'intertextualité qui ne dit pas son nom. Que ce soit dans l'utilisation de références multiples, ou dans leur dissimulation totale, l'énigme du sens reste souvent entière dans des poèmes sibyllins qui cachent leur dimension de jeu intratextuel. Mais, dans d'autres poèmes, le lecteur cultivé et aguerri qu'exige cette pratique frostienne devra également être attentif et posséder de bonnes qualités de mémorisation lorsque le jeu intratextuel qui lui est proposé n'est plus celui de l'invisible mais devient celui du cache-cache. Les recueils basculent ainsi de références cachées vers des références amenées à ressurgir de manière ponctuelle au fil des textes : ce cache-cache intratextuel qui se manifeste sous forme de réapparition de mots et de reprises thématiques, à l'identique ou avec un léger écart, transforme les recueils en une vaste chambre d'échos, dont la compréhension implique plusieurs lectures et plusieurs étages de sens. Lorsqu'ils résonnent de poème en poème et se déforment légèrement pour prendre une autre apparence, les échos sonores et thématiques frostiens bâtissent une structure de résurgences, un parcours de cache-cache où tout élément masqué pourra être trouvé et élucidé au fur et à mesure d'une patiente lecture. Pour Frost, cacher son jeu, c'est donc le démultiplier, et faire en sorte qu'atteindre l' « instant de poésie » ne soit jamais, précisément, instantané.