

# Contourner l'abîme

Les poètes-combattants britanniques  
à l'épreuve de la Grande Guerre



**Sarah Montin**



Le premier conflit mondial qui met fin à l'après-midi doré de l'époque édouardienne signe l'entrée du Royaume-Uni dans le *xx<sup>e</sup>* siècle politique et esthétique. La place unique qu'occupe la Grande Guerre dans l'imaginaire collectif britannique participe de la popularité de la *war poetry*, devenue un véritable lieu de mémoire textuel. Élevés en symboles, les poètes de guerre, tels que Wilfred Owen et Siegfried Sassoon, font aujourd'hui partie intégrante du récit national. Sarah Montin revient sur l'importance de la figure du poète-combattant dans le paysage culturel anglais, tout en étudiant la place de la poésie de la première guerre mondiale dans le canon poétique britannique du *xx<sup>e</sup>* siècle.

L'émergence d'une nouvelle forme de *war poetry* en 1914, écrite principalement au front et distincte de la poésie impérialiste de l'ère victorienne, relance le débat sur le rôle du poète dans la Cité. Hésitant entre un formalisme esthétique dégagé du monde et une morale de l'engagement, la poésie de combattant anticipe les contradictions de toute celle du *xx<sup>e</sup>* siècle, tiraillée entre compromission politique et refus de l'Histoire. Troublée par les questions de l'indicible, du trauma et du deuil qui marqueront la contemporanéité littéraire et artistique, à cheval entre le post-romantisme édouardien et l'avant-garde moderniste, la *war poetry* représente aujourd'hui un texte de référence, problématisant, de la guerre d'Espagne à la guerre en Irak, le rapport du poète britannique à la guerre moderne.

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, agrégée d'anglais, Sarah Montin est maître de conférences à l'université Sorbonne Nouvelle. Elle est également traductrice et a publié plusieurs traductions en français des poètes de guerre britanniques, notamment Ivor Gurney et Isaac Rosenberg pour les Éditions Alidades.

[sup.sorbonne-universite.fr](http://sup.sorbonne-universite.fr)

CONTOURNER L'ÂME



## mondes anglophones

COLLECTION « MONDES ANGLOPHONES »

Série « Sillages critiques », dirigée par Élisabeth Angel-Perez

Dernières parutions

*« We said objectivist ».*

*Lire les poètes Lorine Niedecker, George Oppen,  
Carl Rakosi, Charles Reznikoff, Louis Zukofsky*

Xavier Kalck

*Matière à réflexion.*

*Du corps politique dans la littérature  
et les arts visuels britanniques contemporains*

Catherine Bernard

*Spectres de Shakespeare dans l'œuvre d'Howard Barker*

Vanasay Khamphommala

*Jonathan Coe. Les politiques de l'intime*

Laurent Mellet

*The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*

Pascal Aquien et Xavier Giudicelli (dir.)

Sarah Montin

# Contourner l'abîme

Les poètes-combattants britanniques  
à l'épreuve de la Grande Guerre

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES  
Paris

Ouvrage publié avec le concours de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2018, 2023  
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0619-0

Maquette : Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Issigeac)  
Mise en page : Atelier Christian Millet

**SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

à Adrien,

Elsa valse et valsera



## NOTE ÉDITORIALE

Afin d'éviter toutes ambiguïtés, le terme *war poet(s)* désigne, sauf indication contraire, les poètes du corpus : Richard Aldington, Edmund Blunden, Ford Madox Ford, Robert Graves, Ivor Gurney, Wilfred Owen, Siegfried Sassoon, Charles Sorley et Isaac Rosenberg.

En l'absence d'œuvres complètes (à l'exception de celles de Wilfred Owen et d'Isaac Rosenberg), les citations de poèmes proviennent de recueils publiés et de manuscrits inédits répertoriés dans la bibliographie (p. 457-470).

Les abréviations suivantes concernent les éditions complètes d'Owen et de Rosenberg ainsi que la correspondance publiée et les mémoires de guerre des *war poets*. Les recueils de poésie sont, quant à eux, toujours cités en toutes lettres.

- Undertones* Edmund Blunden, *Undertones of War*, London, R. Cobden-Sanderson, 1928.
- GTAT* Robert Graves, *Goodbye to All That: an Autobiography*, London, Anchor, 1929.
- IBI* Robert Graves, *In Broken Images: Selected Letters of Robert Graves (1914-1946)*, éd. Paul O'Prey, London, Hutchinson, 1982.
- WL* Ivor Gurney, *The War Letters*, éd. R.K.R. Thornton, Manchester, The Mid Northumberland Arts Group Carcanet New Press, 1983.
- CL* Ivor Gurney, *Collected Letters of Ivor Gurney*, éd. R.K.R. Thornton, Ashington, The Mid Northumberland Arts Group, 1991.
- CL* Wilfred Owen, *The Collected Letters of Wilfred Owen*, éd. Harold Owen et John Bell, London, Oxford UP, 1967.
- CP* Wilfred Owen, *The Complete Poems and Fragments*, éd. Jon Stallworthy, London, Chatto and Windus, 1983.

- CM* Siegfried Sassoon, *Complete Memoirs of George Sherston*, London, Faber and Faber, 1937.
- SJ* *Siegfried's Journey, 1916-1920*, London, Faber and Faber, 1947.
- Diaries* Siegfried Sassoon, *Diaries, 1915-1918*, éd. Rupert Hart-Davies, London, Faber and Faber, 1983.
- CW* Isaac Rosenberg, *The Collected Works of Isaac Rosenberg: Poetry, Prose, Letters and Some Drawings*, éd. Gordon Bottomley et Denys Harding, London, Chatto and Windus, 1937.
- SPAL* Isaac Rosenberg, *Selected Poems and Letters*, éd. Jane Liddiard, London, Enitharmon Press, in association with the European Jewish Publication Society, 2003.
- 10** *Letters* Charles Sorley, *The Letters of Charles Sorley with a Chapter of Biography*, éd. W.R. Sorley, Cambridge, Cambridge UP, 1919.

Sauf mention contraire, je traduis.

CHANTER LES ARMES  
ET L'HOMME D'AUJOURD'HUI

## OÙ SONT LES GUERRES D'ANTAN ?

Le rêve paradoxal d'un âge d'or de la guerre, d'un passé immémorial peuplé de guerriers illustres, illumine l'histoire de la poésie de son éclat nostalgique. Cet élan poétique rétrospectif entretient le fantasme millénaire de la belle guerre et le désir d'enracinement mythique, si particulier au fait militaire. Même le récit des origines biblique évoque l'existence de guerriers légendaires qui auraient habité la terre avant les hommes, les « héros d'autrefois, les hommes de renom » (Genèse, VI, 4), tout comme l'*Iliade* les *hémithéoi*, les demi-dieux d'antan qui, devenus poussière, se confondent désormais avec le sable et l'eau. La tradition médiévale, nourrie de la nostalgie de l'*ubi sunt* latin, imagine, à l'ombre du récit épique, les splendeurs militaires évanouies, comme « The Wanderer » (« L'Errant »), poème anglo-saxon du x<sup>e</sup> siècle :

Où est le cheval d'autrefois ?  
Où est le cavalier ?  
Où est celui qui partage le trésor ?  
Où sont les sièges du festin ?  
Où sont les fêtes du château ?  
Hélas, la coupe brillante !  
Hélas, le guerrier en cote de mailles !  
Hélas, la splendeur du prince !  
Comme ce temps a fui,  
Noirci sous la chape de la nuit, comme s'il n'avait jamais été<sup>1</sup>.

1 « Where is the horse gone? / Where the rider? / Where the giver of treasure? / Where are the seats at the feast? / Where are the revels in the hall? / Alas for the bright cup! / Alas for the mailed warrior! / Alas for the splendour of the prince! / How that time has passed away, / grown dark under cover of night, as if it had never

À travers le catalogue de ses pertes, le guerrier célèbre et déplore le souvenir des choses lumineuses, la splendeur du seigneur et de la « coupe brillante », les fêtes de jadis qui contrastent avec les ténèbres d'un présent « noirci », dégénéré. C'est cet écart tragique entre un passé glorieux et un présent toujours déjà en déclin, ce sentiment de ruine et d'exil au monde qui forme le cœur de l'expérience guerrière, que l'on entend résonner, dix siècles plus tard, chez Guillaume Apollinaire :

Où sont-ils ces beaux militaires  
Soldats passés Où sont les guerres  
Où sont les guerres d'autrefois<sup>2</sup>

- 12 Sous cette reprise à la fois sincère et ironique de l'*ubi sunt*, se devine le désarroi de celui qui a dû confronter le mythe héroïque de la guerre à la réalité des tranchées. Cette impression se confirme chez les *war poets*, poètes britanniques de la première guerre mondiale qui, préférant l'affirmation à la question, entérinent la disparition définitive des héros d'antan, ainsi que de leur fantômes, dans les champs de France. Ainsi écrit C.S. Lewis en 1916, année de la bataille de la Somme :

Roland est mort, la bannière de Cuchulain est baissée,  
Les armes brisées dépérissent et rouillent,  
Et les yeux d'Hélène, la bouche d'Iseult, ne sont plus que poussière<sup>3</sup>.

## LE POÈTE-COMBATTANT D'AUJOUR'HUI

Le choc éthique et esthétique de la première guerre mondiale a rendu caduc l'*ubi sunt* célébrant la nostalgie du guerrier. Le regret du beau combat, du héros superbe, n'est plus un geste poétique acceptable

---

been.» (Anonyme, « The Wanderer » (traduction du vieil anglais Michael Alexander, *The Earliest English Poems*, London, Penguin, 2006 [1975], p. 115).

2 Guillaume Apollinaire, « C'est Lou qu'on la nommait », dans *Calligrammes ; Œuvres poétiques complètes*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 218.

3 « Roland is dead, Cuchulain's crest is low, / The battered war-rear wastes and turns to rust / And Helen's eyes and Iseult's lips are dust » (C. S. Lewis, « Victory », dans *Spirits in Bondage*, London, Heinemann, 1919, p. 16).

dans les décombres de la Grande Guerre. La question lancinante de la disparition du guerrier revient dès lors sous une autre forme lors des conflits suivants. « Où sont les poètes de guerre ? », insistent, en 1940, les journaux britanniques. Plus de soixante ans plus tard, James Campbell reprend la question dans le *Guardian*<sup>4</sup>, cette fois-ci à propos du traitement littéraire de la guerre en Irak et en Afghanistan.

Cet appel lancé par la presse britannique est doublement frappant pour un public français : d'abord parce qu'il demande, encore aujourd'hui, au poète de jouer un rôle en temps de détresse, ensuite parce que les conflits du xx<sup>e</sup> et, maintenant, du xxi<sup>e</sup> siècle, sont encore mesurés à l'aune de la première guerre mondiale. De la guerre d'Espagne à la guerre en Irak, les poèmes de 1914-1918 sont en effet pris comme texte de référence, problématisant et guidant le rapport du poète britannique à la guerre moderne. Premier poète de l'ère contemporaine appelé à incarner la conscience collective au moment même où il est aussi acteur de la guerre, le *war poet* (dont le nom générique est en venu à désigner quasi exclusivement le poète de la première guerre mondiale) devient un modèle d'engagement contre lequel s'évaluent et se confrontent les générations ultérieures.

Pour comprendre l'ampleur du phénomène, il faut d'abord revenir à la place unique qu'occupe la première guerre mondiale dans l'imaginaire collectif britannique. La mobilisation de masse de toute une population, l'entrée dans la guerre totale, en vue d'affronter l'une des plus grandes puissances du continent européen fut un événement sans précédent dans l'histoire du Royaume-Uni : « L'effort demandé à la population toucha la vie de tous les Britanniques et ce particulièrement à travers le traumatisme que représenta la mort de près d'un million d'hommes<sup>5</sup> ». Il se développe ainsi autour du conflit un puissant sentiment de communauté et d'identité nationale. Perçu comme un moment proprement eschatologique, point de rupture symbolique entre l'ancien et le nouveau monde, la guerre qui met fin à l'après-midi

4 James Campbell, « In the Line of Fire », *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2007/>, mis en ligne le 8 septembre 2007, consulté le 14 mars 2015.

5 Dan Todman, *The Great War, Myth and Memory*, London, Bloomsbury Academic, 2013, p. xi.

doré de l'époque édouardienne et marque le début de la fin de l'Empire britannique, signe l'entrée de l'Angleterre dans le xx<sup>e</sup> siècle. Le *topos* de la fin d'une civilisation, la fascination du cataclysme, se retrouvent chez les poètes modernistes W. B. Yeats (« The Second Coming »), T.S. Eliot (*The Wasteland*) ou D.H. Lawrence (« l'ordre ancien est parti [...] et l'ère de l'amour et de la démocratie également<sup>6</sup> »), comme en France, Paul Valéry. Le sentiment d'une perte inexorable de *romance*, symbolisée pour Virginia Woolf par les voix éteintes d'Alfred Tennyson et Christina Rossetti, se double d'un appauvrissement indéfini et généralisé de la sensibilité, marque de la mélancolie d'après-guerre :

14

Pourquoi Alfred a-t-il cessé de chanter : « Elle vient, ma douce colombe, ma bien-aimée » ? Pourquoi Christina a-t-elle cessé de répondre : « Mon cœur est plus joyeux que tous ceux-là / Car mon amour est venu à moi »<sup>7</sup> ?

La figure du poète-combattant, avec ses associations byroniennes, réinjecte une forme de *romance*, voire de sacré, dans le récit du conflit. Dès 1914, la figure du soldat-poète fascine : le *war poet* exemplaire est alors incarné par le séduisant Rupert Brooke (« dont la beauté [...], la légende de demi-dieu ont servis sa gloire<sup>8</sup> », écrit Julien Green), auteur de cinq sonnets patriotiques en préparation au combat. À sa mort en avril 1915, Winston Churchill, alors Premier Lord de l'Amirauté, prononce une élogie funèbre qui participe grandement à la célébrité de Brooke et à l'édification du *war poet* en un monument d'anglicité : « Il représentait tout ce que l'on pouvait souhaiter des fils les plus nobles de l'Angleterre, en ce moment où seul le plus précieux des sacrifices est acceptable, d'autant plus précieux qu'il est offert sans espoir de

6 « The old order has gone [...] and the era of love and peace and democracy with it » (Lettre à Thomas Seltzer, 3 juin 1921, dans *The Collected Letters of D.H. Lawrence*, éd. Harry T. Moore, New York, Viking, 1962, vol. 1, p. 167).

7 « Why has Alfred ceased to sing "She is coming, my dove, my dear"? Why has Christina ceased to respond "My heart is gladder than all these / Because my love is come to me?" » (Virginia Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford, Oxford UP, 2015, p. 12).

8 Julien Green, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1977, p. 634.

récompense<sup>9</sup> ». L'attraction exercée par la figure du soldat-poète (en particulier Brooke puis, plus tard, Wilfred Owen) s'accroît après le conflit, et ce, malgré la montée du pacifisme et du discours anti-belliciste de l'entre-deux-guerres. L'écrivain pacifiste Philip Toynbee décrit ainsi ce paradoxe :

Les poèmes pleins de compassion de Wilfred Owen nous avaient fait une impression forte, complexe, stimulante, au point où nous envisions plus que nous ne ressentons de la pitié pour cette génération qui avait tant souffert. Même pendant nos campagnes pacifistes contre la guerre au début des années 1930, nous étions à moitié épris des horreurs que nous dénoncions<sup>10</sup>.

Cette ambivalence au creux même de la réception, entre pacifisme et fascination pour l'image du poète-combattant, est encore d'actualité aujourd'hui. Pris entre détestation de la guerre et fascination de l'héroïsme, le public contemporain célèbre le soldat dès lors qu'il est acteur et chroniqueur de son destin, une idée de « duplicité insupportable » déjà partagée par Charles Péguy, lorsqu'il reprochait à la France son « hypocrisie pacifiste » :

[le peuple] demande à la guerre et aux militaires un exercice de malédiction, de réprobation morale, sentimentale, publique, oratoire, officielle, philanthropique, scientifique, éloquente, savante, socialiste, matérialiste historique, syndicaliste révolutionnaire [...]. Il demande à la guerre et aux militaires un sujet d'inspiration, un exercice d'imagination, quand, remontant dans le passé, quand interprétant le présent, quand, anticipant l'avenir, il veut se faire croire qu'il n'a point perdu le goût des aventures ; quand enfin il est las de s'embêter dans des images de paix<sup>11</sup>.

9 « He was all that one would wish England's noblest sons to be in the days when no sacrifice but the most precious is acceptable, and the most precious is that which is most freely proffered » (cité dans Edward Marsh, *Rupert Brooke: A Memoir*, New York, Lane, 1918, p. 186).

10 Philip Toynbee, *Friends Apart*, London, MacGibbon and Kee, 1954, p. 91-92.

11 Charles Péguy, *Œuvres en prose complètes*, éd. Robert Burac, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1988, p. 41.

Emblèmes d'une génération tragique en prise avec la première guerre de masse, les *war poets* sont invariablement présentés comme des poètes protestataires (bien que très peu d'entre eux aient réellement écrits contre la guerre) et des victimes d'une guerre qui a besoin de visages émouvants et reconnaissables. Mais on retiendra surtout d'eux leur expérience directe des tranchées qui leur garantit le statut de témoin, figure fondamentale du paysage historique, politique et philosophique du xx<sup>e</sup> siècle, « l'ère du témoin » selon la formule d'Annette Wieviorka<sup>12</sup>. Le rapport quasi mystique que la société britannique entretient avec la figure du poète-combattant est essentiellement fondé sur son statut de témoin oculaire, garantie de son « élection » – « La guerre m'a révélée la vérité / Elle m'a élu<sup>13</sup> », clame ainsi le poète Ivor Gurney. Les *war poets* sont peu à peu devenus les garants d'une vérité sur la guerre, « mémoire vivante, réceptacle sacré d'informations inouïes, caution et gardien d'une vérité inaccessible [...], approchant le statut du "monument" et de "document vivant"<sup>14</sup> ».

Cette figure de héros moderne, un individu critique mais qui se sacrifie pour le bien commun, en somme un soldat-poète citoyen, n'a pas d'équivalent en France où la production des poètes-combattants ne bénéficie pas du même poids historique, symbolique et mémoriel que celle des poètes britanniques. Ceci peut être imputé à une romantisation moindre de la figure du « poilu poète », à la faible présence de la poésie dans les médias de masse et dans la sphère publique française, mais également au manque de considération dont souffre traditionnellement la poésie de circonstance en France. Anti-parnassienne par nature, la poésie de guerre est loin des préceptes esthétiques de la fin du xix<sup>e</sup> siècle, qui demandent aux poète de « s'isoler d'heure en heure du monde de l'action pour [se] réfugier dans la vie contemplative et savante comme un sanctuaire de repos et de purification<sup>15</sup> ». Les poètes de guerre français

12 Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

13 « War told me Truth / [...] I was elect » (Ivor Gurney, « While I write », v. 9-10).

14 Luc Vigier, « Figure et portée du témoin au xx<sup>e</sup> siècle », *Fabula*, <https://www.fabula.org/atelier.php?>, mis en ligne le 12 juillet 2013, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014.

15 Leconte de Lisle, préface aux *Poèmes antiques*, cité dans Olivier Parenteau, *Quatre poètes dans la Grande Guerre (Apollinaire, Cocteau, Drieu la Rochelle, Éluard)*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 17.

(Charles Vildrac, Georges Duhamel, André Salmon, René Dalize<sup>16</sup>), à l'exception de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars ou Charles Péguy, sont ainsi restés à l'ombre de leurs confrères romanciers, contrairement au Royaume-Uni où les poètes sont les premiers dépositaires de la mémoire de la guerre : « Notre mémoire de la Grande Guerre repose [...] sur le soldat inconnu et le poète que tout le monde connaît<sup>17</sup> ». En France, la mémoire du conflit repose davantage sur l'autobiographie et le roman, peut-être en partie dû au succès des *Témoins* (1929) de Jean Norton Cru qui récuse les formes de mémoire les plus « littéraires », la poésie en premier lieu<sup>18</sup>, dans sa hiérarchisation des témoignages de guerre.

Au Royaume-Uni, les *war poets* suscitent, aujourd'hui encore, un fort engouement populaire, marqué par leur présence régulière dans la culture populaire (chansons et albums<sup>19</sup>) et les médias, *broadsheets* comme *tabloids*. Ainsi, la vie amoureuse de Wilfred Owen ou la découverte de manuscrits controversés<sup>20</sup> de Siegfried Sassoon ont fait l'objet de scoops récents et témoignent de la fascination continue du public anglais pour des poètes devenus, depuis une cinquantaine d'années, un phénomène culturel et médiatique. Ces publications révèlent par ailleurs l'étendue du discours mythique qui entoure ces poètes, devenus un véritable enjeu

16 Pour une étude approfondie des poètes-combattants français, voir l'ouvrage de Laurence Campa, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

17 Geoff Dyer, *The Missing of the Somme*, Harmondsworth, Penguin, 1995, p. 29.

18 « On pourrait cependant y glaner des impressions de guerre, mais comme la part de la littérature y est plus grande que la part de renseignement documentaire, les inconvénients de l'admission de la poésie sont plus grands que ses avantages » (Jean-Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 11).

19 On citera ainsi l'album du groupe The Libertines intitulé *Anthem for Doomed Youth* (2015) d'après l'un des poèmes les plus connus de Wilfred Owen ou le chanteur populaire Mika formulant dans sa chanson « Good Guys » (2015) un *ubi sunt* moderne : « la romance des quatorze ans / Mes héros habillés d'or / [...] Wilfred Owen, Kinsey, Whitman et Rimbaud [...] / Où sont-ils partis tous les mecs bien, où sont-ils partis ? / Où sont-ils partis tous les mecs bien ? »

20 Dalya Alberge, « Draft Siegfried Sassoon poem reveals controversial lines cut from "Atrocities" », *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2013/feb/03/>, mis en ligne le 3 octobre 2013, consulté le 10 décembre 2014.

du débat sur l'histoire et la mémoire. Élevés en symboles, ils participent aujourd'hui à la construction d'une mythologie nationale :

Depuis la première guerre mondiale, la figure ou l'idée du *war poet* a été un foyer de pensée et de sentiment mythique. [...] Nul ne peut nier que leur attrait [celui des *war poets*] réside, en grande partie, sur le fait qu'ils aient été les témoins mais aussi les victimes de la tragédie d'une grande nation. Mais nous devons aussi reconnaître que notre jugement esthétique est de très près lié, si nous sommes des lecteurs anglais, à l'histoire du Royaume-Uni et à des sentiments mythifiés sur l'identité et la continuité nationale<sup>21</sup>.

18

La *war poetry* a ainsi donné lieu à la création d'une entreprise mémorielle parallèle, une seconde mémoire, qui vient renforcer celle, déjà très puissante au Royaume-Uni, de la première guerre mondiale. Les vies individuelles des *war poets* ont donné naissance à de très nombreuses biographies destinées au grand public et leurs tombes sont aujourd'hui des lieux de pèlerinage. Étudiée sur les bancs de l'école et de l'université, la *war poetry* représente un véritable « lieu de mémoire » textuel. Chaque nouvelle anthologie de *war poetry* retisse les liens de ce que l'ancien poète lauréat, Andrew Motion, qualifie de « texte national sacré<sup>22</sup> ». Une anthologie récente (*1914: Poetry Remembers*, 2014) éditée par la poète lauréate actuelle, Carol Ann Duffy, travaille explicitement la notion de palimpseste en invitant divers poètes contemporains à réécrire les poèmes de 1914-1918. La *war poetry* glisse ainsi insensiblement du statut d'objet littéraire à celui de sujet poétique. Les réécritures romanesques de leurs histoires par Susan Hill (*The Strange Meeting*, 1971), Stephen MacDonald (*Not About Heroes*, 1983), Pat Barker (*Regeneration Trilogy*, 1991-1995) ou Alan Hollinghurst (*The Stranger's Child*, 2011), ainsi que leur fréquentes figurations dans les romans de tous genres, confirment la « littérisation » des *war poets*, transformés en personnages de fiction. Ils représentent le pendant plus fantasmatique de la figure du combattant

21 Bernard Bergonzi, « Poetry, Scholarship, Myth », dans Michel Roucoux (dir.), *English Literature of the Great War Revisited*, Amiens, Presses de l'UFR Clerc, 1986, p. 16.

22 Andrew Motion, *First World War Poems*, London, Faber and Faber, 2003, p. 11.

traumatisé qui peuple la littérature moderniste d'après-guerre, de Septimus Smith (Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, 1925), à Chris Baldry (Rebecca West, *The Return of the Soldier*, 1918), en passant par Christopher Tietjens (Ford Madox Ford, *Parade's End*, 1924-1928).

Récupérée dès sa publication par des idéologies et instances contradictoires, des poètes marxistes des années 1930 à l'État qui l'inscrit au programme scolaire dans les années 1960, et aujourd'hui par les éditeurs et les médias, la *war poetry* est ainsi devenue un objet politique et médiatique, qui domine la conception, l'imagination et la mémoire de la première guerre mondiale au Royaume-Uni.

### UNE PARENTHÈSE POÉTIQUE ?

La place unique qu'elle occupe, sa forte visibilité dans le paysage culturel britannique, peut dès lors paraître démesurée par rapport à celle qu'elle occupe dans l'histoire et le canon de la poésie du xx<sup>e</sup> siècle. À l'image du long poème épique, *In Parenthesis* (David Jones, 1937) qui représente l'expérience de la première guerre mondiale comme une parenthèse dans l'histoire, la *war poetry* est souvent considérée comme un détour dans le cours de la poésie britannique du xx<sup>e</sup> siècle. Son héritage poétique, *a priori* restreint et ponctuel<sup>23</sup>, favorise la vision d'une poésie surgie *ex nihilo* de la guerre, qui s'écrit en parallèle du courant dominant du modernisme, sans ouvrir de voies de traverse ni d'issues poétiques vers l'avenir.

Pourtant, Wilfred Owen, Siegfried Sassoon, Edmund Blunden ou Isaac Rosenberg sont des poètes fortement ancrés dans les mouvements littéraires de leur temps. Ils commencent à écrire (et certains à publier) avant la guerre, à un moment où l'art et la littérature britannique et européenne sont en pleine transition : en 1909, les monuments de la poésie victorienne, A.C. Swinburne et George Meredith, viennent de mourir, Ford Madox Ford vient de lancer *The English Review*,

23 Les poètes politiques des années 1930 (Stephen Spender, Louis MacNeice, W. H. Auden) et, plus tard, Philip Larkin, Seamus Heaney, Geoffrey Hill, pour citer les plus éminents.

T.E. Hulme écrit ses premiers poèmes imagistes et T.S. Eliot entame la rédaction de « The Love Song of J. Alfred Prufrock ». À Paris, le manifeste du futurisme est signé par Marinetti au moment où paraît le premier numéro de *La Nouvelle Revue française*. En 1910, la mort du roi Édouard VII, et l'accession au trône de son fils George V, signent la fin de la stagnation politique, économique et artistique d'une époque finissante marquée par la mélancolie et la nostalgie. La formule célèbre de Virginia Woolf capture l'esprit de l'époque : « Vers décembre 1910, le caractère de l'être humain a changé <sup>24</sup> ».

20

C'est dans cette atmosphère de mutation, voire en certains cas de révolution, esthétique que paraît à Londres en 1912 la première anthologie de *Georgian Poetry*<sup>25</sup>, dirigée par Edward Marsh et publiée par Harold Monro. Cette anthologie, nommée ainsi en l'honneur du nouveau monarque, se destine à bousculer le paysage poétique établi (composé de « morceaux de stuc mignards et plein de sentiments faciles<sup>26</sup> », selon D.H. Lawrence), incarné par le poète lauréat, Alfred Austin. Réunissant une quarantaine de poètes dont Ezra Pound à ses débuts, le recueil s'inscrit contre le mouvement esthète de la fin de siècle ainsi que les poètes victoriens plébiscités par le public édouardien<sup>27</sup>. Refusant l'idée qu'un poète se mesure à « sa capacité à exprimer une philosophie sensée en vers<sup>28</sup> » et encourageant le retour à une conception wordsworthienne de la poésie (simplicité de la langue et humilité du sujet), la « révolte géorgienne<sup>29</sup> » entend éradiquer toute trace de « victorianisme<sup>30</sup> » et d'académisme poétique. La langue simplifiée de la *Georgian poetry* se

---

24 « In or around December 1910, human character changed » (Virginia Woolf, *Mr Bennett and Mrs Brown* [1924], dans *Essentials of the Theory of Fiction*, éd. M.J. Hoffmann, P. D. Murphy, Durham, Duke UP, 2005, p. 22-35).

25 L'anthologie est publiée en cinq temps (1912, 1915, 1917, 1919, 1922).

26 « scraps of sweetly moulded plaster of Paris sentiment » (Lettre à Blanche Jennings, 17 juillet 1907, dans *The Collected Letters of D.H. Lawrence*, éd. cit., p. 21).

27 Alfred Austin, Henry Newbolt, William Watson, Laurence Binyon, W. E. Henley, poètes très populaire du début du xx<sup>e</sup> siècle.

28 George Walter (éd.), *The Penguin Book of First World War Poetry*, London, Penguin, 2006, p. 11.

29 D'après le titre de l'étude de Robert Ross, *The Georgian Revolt. Rise and Fall of a Poetical Ideal (1910-1922)*, London, Faber and Faber, 1967.

30 Insistance sur la piété et le décorum, chauvinisme littéraire et didactisme moral.

construit contre les conventions poétiques « archaïsantes » du XIX<sup>e</sup> siècle et la croyance en la mission civilisatrice de la poésie : « la poésie géorgienne allait être anglaise sans être agressivement impérialiste, panthéiste plutôt qu'esthète, et simple comme un livre pour enfants<sup>31</sup> ». Cette nouvelle poésie, moulée sur les rythmes de la conversation ordinaire, se veut sincère, réaliste, précise, non didactique et non médiatisée par les mots de leurs précurseurs, afin de « rappeler ce qu'était la poésie avant que Keats et Tennyson ne l'ornent tellement qu'elle ne court et ne sonne que trop rarement<sup>32</sup> », selon la formule d'Edward Thomas. Le compte rendu critique de D.H. Lawrence sur *Georgian poetry* insiste sur la métaphore de l'aube nouvelle, caractéristique du discours avant-gardiste :

Ce recueil est comme un grand bol d'air frais au sortir d'une nuit de rêves oppressants. Le nihiliste, l'intellectuel, les hommes sans espoir – Ibsen, Flaubert, Thomas Hardy – incarnent le rêve dont nous sortons. C'était un rêve de destruction où le néant générait le néant. Tout nous était pris. Et maintenant nos poumons sont plein de cet air nouveau et nos yeux voient qu'il fait jour<sup>33</sup>.

Conçu comme un mouvement vers la vie après l'enfermement dans la stase de la fin de siècle victorienne, le renouveau géorgien s'inspire d'une conception organiciste de l'art qui s'inscrit dans le prolongement du romantisme, renouvelé par les théories vitalistes contemporaines de Nietzsche (*Le Gai Savoir*, 1882) et de Bergson (*L'Évolution créatrice*, 1907), qui vont aussi inspirer les appels à la guerre en France comme

31 « Georgian poetry was to be English but not aggressively imperialistic; pantheistic rather than atheistic; and as simple as a child's reading book » (Laura Riding Jackson, Robert Graves, *A Survey of Modernist Poetry*, Manchester, Carcanet Press, 2002 [1927], p. 57).

32 « [...] recall what poetry was before Keats and Tennyson had so adorned it that it could run and ring too seldom » (cité dans Judy Kendall, *Edward Thomas: The Origins of his Poetry*, Cardiff, University of Wales Press, 2012, p. 31).

33 « This collection is like a big breath taken when we are waking after a night of oppressive dreams. The nihilist, the intellectual, hopeless people – Ibsen, Flaubert, Thomas Hardy – represent the dream we are waking from. It was a dream of demolition. Nothing was but nothing. Everything was taken from us. And now our lungs are full of new air, and our eyes see it is morning. » (N.H. Reeve, John Worthen [dir.], *The Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence [Introduction and Reviews]*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 201).

au Royaume-Uni. Les poètes géorgiens rejoignent en cela la mouvance française du début du siècle qui cherche à ancrer la poésie dans « la vie » ou « la réalité », afin de rompre avec un symbolisme fin-de-siècle jugé trop abstrait dans sa célébration de l'art et du langage au détriment du monde. Cette nouvelle importance accordée à l'élan vital participe de l'esprit du temps puisqu'on le rencontre aussi bien chez les poètes géorgiens que chez les futuristes, qui célèbrent la vitesse et l'énergie du monde moderne, prélude à la révolution Dada et au surréalisme.

Harold Monro, propriétaire du « Poetry Bookshop » à Londres, où l'anthologie *Georgian Poetry* voit le jour, accueille également des poètes aux idées plus avant-gardistes, notamment le courant des imagistes, réunis autour d'Ezra Pound, fortement inspiré par la nouvelle poésie française accueillie par Remy de Gourmont au *Mercure de France*. Deux ans après la première publication de *Georgian Poetry*, Monro publie ainsi l'anthologie de la rupture, l'historique *Des imagistes* (1914) au titre français, où figurent les grands noms du modernisme émergent dont James Joyce, William Carlos Williams, Amy Lowell, Ford Madox Ford et H.D. Cette parution, qui crée le choc dans le paysage littéraire britannique, souhaite aller plus loin que la « révolte géorgienne », contre laquelle ils se placent en opposition. Ces deux anthologies, aux objectifs similaires mais aux méthodes radicalement différentes (rénovation contre révolution), sont aux origines de la fracture entre les tenants de la tradition dite « américaine » (Ezra Pound et T.S. Eliot) et ceux de la tradition « anglaise » (Thomas Hardy puis W.H. Auden) qui divise la poésie britannique du xx<sup>e</sup> siècle.

Malgré les points de rencontre entre la *Georgian poetry* et l'imagisme<sup>34</sup>, les deux courants se heurtent à la question fondamentale du refus ou de l'acceptation du romantisme ainsi qu'au problème de la forme et en particulier du vers libre qui vient d'être introduit au Royaume-Uni. Si l'absence de préceptes est délibérée dans la poésie géorgienne et

34 La porosité entre les deux courants a souvent été sous-estimée. Publié à la fois dans *Georgian Poetry* et *Some Imagist Poets* (1915), D.H. Lawrence est typique du va-et-vient entre les mouvements à leurs débuts. Ils ont en commun l'insistance sur la précision de l'image et de l'émotion ainsi que la volonté de faire « retour » à une poésie classique favorisant l'économie du langage et l'émotion nue.

participe de son esprit de liberté, Pound formule un véritable mot d'ordre esthétique, une exigence de nouveauté alliée à une discipline formelle sévère dans « Quelques interdictions de la part d'un imagiste » (1913)<sup>35</sup>. Réfléchissant, entre autres, à l'impact du mètre sur l'unicité du sens, Pound déclare que l'usage traditionnel et mécanique de la métrique trahit l'unité organique du poème, et encourage ainsi l'adoption du vers libre<sup>36</sup>. L'un des ténors du courant géorgien, Lascelles Abercrombie, maintient, au contraire, le rôle formel fondamental joué par la métrique dans l'expression directe de l'émotion : « le mètre donne aux mots du poète la forme qui est elle-même l'expression directe de l'émotion contenue dans le mot<sup>37</sup> ».

C'est dans ce courant poétique, plus traditionnel, que se placent une majorité des *war poets*. À l'image de leur maître, le romancier et poète Thomas Hardy qui joint le XIX<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup>, les *war poets* sont le reflet et les représentants d'une période de transition artistique et historique, premiers modernes à faire le lien entre la poésie victorienne et le modernisme émergent. On peut ainsi les comparer aux poètes néo-symbolistes français (« médiateurs » ou « hommes de synthèses » dans les mots de Denis Labouret), qui « participant au renouveau, ne cultivent pas cependant la rupture pour elle-même<sup>38</sup> ». À la fois classique et innovante, respectueuse des formes mais encline à l'expérimentation, l'œuvre des *war poets* se range du côté des modernistes classicistes plutôt que des modernistes avant-gardistes tels que Eliot ou Pound.

Novatrice avant le conflit, la *Georgian poetry* devient, avec la publication de son dernier tome en 1922, le symbole d'une arrièregarde aux yeux des modernistes qui ont su conquérir sinon l'adhésion populaire, du moins la critique, pendant la guerre. Dénuée de pensée

35 Ezra Pound, « A Few Don'ts by an Imagist », dans *The Literary Essays of Ezra Pound*, éd. T.S. Eliot, London, Faber and Faber, 1954, p. 4-6.

36 « The rhythm form is false unless it belongs to the particular creative emotion or energy which it purports to represent » (Ezra Pound, *Selected Prose 1909-1965*, éd. William Cookson, New York, New Directions, 1973, p. 374-5).

37 « Metre gives to the poet's word a form which is itself a direct expression for the emotion which the words enclose » (Lascelles Abercrombie, « The Function of Poetry in Drama », *Poetry Review*, vol. 1, 1912, p. 107-18).

38 Denis Labouret, *Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 197.

politique, trop proche des poètes romantiques mais sans leurs souffles ni leur capacité philosophique révolutionnaire, la poésie géorgienne qui représentait la modernité en 1912 devient, en une décennie, synonyme de passéisme et de réaction. Qualifiés de « non-recognizers<sup>39</sup> » (« ceux qui nient la modernité ») par le poète Stephen Spender, les poètes géorgiens sont accusés de refuser la complexité du monde moderne en faisant de leur poésie une échappatoire à la réalité.

24

La réputation littéraire de la *war poetry* a longtemps souffert de son association avec la *Georgian poetry* (à l'exception de Rosenberg et Aldington, ils seront tous publiés dans la *Georgian Anthology* de James Reeves en 1962). L'influence fondamentale de T.S. Eliot et de F.R. Leavis sur la formation universitaire et esthétique de plusieurs générations de critiques britanniques détermine la réception des *war poets* et la place qui leur est accordée dans le canon poétique du xx<sup>e</sup> siècle, dominé par les poètes formalistes. *New Bearings in English Poetry* (1932) se concentre en effet sur les trois figures majeures du mouvement moderniste avant-gardiste : Yeats, Eliot et Pound. Jugée selon le prisme de l'expérimentation qui gouverne toute la poésie moderne, la *war poetry* est écartée en raison de son absence d'innovation formelle : « On ne peut dire qu'ils ont remis en cause les courants poétiques dominants<sup>40</sup> ». Quelques décennies plus tard, l'essai de C.K. Stead, *The New Poetic, Yeats to Eliot* (1964), confirme la place centrale qu'occupent les poètes modernistes dans le canon britannique du xx<sup>e</sup> siècle. Là encore, les *war poets* sont évoqués surtout par souci de comparaison et afin de fournir un tremplin conceptuel à l'introduction de l'œuvre de T.S. Eliot :

La particularité de l'expérience dans l'œuvre des nouveaux *war poets* fut un immense progrès sur la tendance à la généralisation facile que montraient leurs prédécesseurs impérialistes. Mais leurs poèmes ne sont pas non plus à la hauteur de notre étalon : « Easter 1916 » de Yeats. La relation entre le poète et son expérience est désormais honnête :

---

39 Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, Berkeley, University of California Press, 1963, p. 159.

40 F.R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, London, Peregrine Books, 1963 [1932], p. 64.

voici le poète et voici son expérience qu'il affronte sans idée préconçue. Il reste cependant à d'autres poètes – ou du moins à un poète – de s'approcher de ce que Yeats a réalisé : la transformation de son expérience personnelle en image universelle<sup>41</sup>.

En dehors de la question de la qualité esthétique de l'œuvre des *war poets*, Stead formule une distinction essentialiste en opposant la « particularité » de la poésie de guerre à l'« universalité » des œuvres de Yeats ou Eliot. Cette tension fondamentale est omniprésente dans le discours critique sur la *war poetry*, toujours ramenée à la question de la circonstance.

## UNE QUESTION DE CIRCONSTANCE

La question de la « contingence » ou de l'« universalité » de l'image poétique est en effet centrale dans l'étude de la *war poetry* (parfois restreinte à « trench-poetry », poésie des tranchées) qui est, par définition, une poésie circonstancielle<sup>42</sup>, circonscrite par son cadre spatial et temporel. C'est une poésie née de l'événement et qui prend l'événement pour objet dans un but qui peut être poétique, didactique, politique ou mimétique. Elle est souvent rapprochée en cela de la poésie à thèse où l'importance de la signification l'emporte sur la forme.

La question du rapport du poème à la circonstance s'inscrit dans un débat plus large qui divise poètes et critiques depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Entre les partisans de l'œuvre « pure » débarrassée des contingences, et ceux qui militent en faveur de la fonction politique et sociale de la littérature, se dessine la question de la place du poète dans la Cité et la finalité (ou l'absence de finalité) du poème moderne. La production circonstancielle et engagée des *war poets* sera en partie définie par la

41 C. K. Stead, *The New Poetic: Yeats to Eliot*, London, Hutchinson, 1964, p. 92.

42 Predrag Matvejevič (*Pour une poétique de l'événement*, Paris, UGE, coll. «10/18», 1979) distingue trois types de poésie de circonstance : la poésie issue d'une circonstance subjective (à rapprocher de la formule de Goethe « Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstance »), la poésie de circonstance cérémoniale, sur le modèle antique (les odes de Pindare, par exemple), et enfin la « poésie de la circonstance historique » propre au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, qui se confond souvent avec la poésie engagée et que l'on appelle aussi « poésie circonstancielle ». C'est dans la dernière catégorie que l'on place la *war poetry*.

problématique de l'œuvre « impure<sup>43</sup> » et celle de l'autonomie de l'art, un débat qui s'accroît<sup>44</sup> au contact des événements historiques du xx<sup>e</sup> siècle et qui cristallise les tensions autour des liens entre esthétique et politique, dans un « va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art pour l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie<sup>45</sup> ». En France comme en Angleterre, la pratique poétique dominante tend à prendre de la distance avec l'actualité en focalisant son activité sur la forme dès la fin du xix<sup>e</sup> siècle (les poètes « esthètes » réagissent ainsi contre la mission sociale du poète et du critique : « La sphère de l'Art et la sphère de l'Éthique sont absolument distinctes et séparées<sup>46</sup> », écrit Oscar Wilde).

26

Ce biais contre une poésie à vocation politique, inscrite dans les circonstances de son temps, n'est pas neuf. Avec Aristote déjà, les classiques considèrent que le réel relève du seul discours historique en distinguant l'objet de l'historien (« ce qui a eu lieu ») de celui du poète (« ce qui pourrait être »). Très en vogue encore aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, c'est dans le prolongement du romantisme allemand que l'œuvre de circonstance perd de son prestige auprès du critique comme du poète. Pour Schiller, la recherche poétique de l'Idéal est compromise « en faisant aux dépens de la nécessité interne trop de place à une nécessité extérieure ou à une contingence du moment<sup>47</sup> ». Dans ses *Leçons sur l'esthétique*, Hegel déclare que l'inféodation du poème à l'occasion et sa fonction utilitaire (politique et ou didactique) vont à l'encontre de l'idéal romantique de l'autonomie artistique : « En se rattachant à un

43 On reprend le mot de Louis MacNeice dans *Modern Poetry: A Personal Essay*, London, Haskell, 1938, p. i.

44 Le débat est particulièrement vif dans les années 1930 : Louis MacNeice écrit la préface de *Modern Poetry* (*ibid.*) contre l'œuvre « pure » des poètes modernistes et géorgiens (« This book is a plea for impure poetry », « ce livre est un plaidoyer pour une écriture impure »). En France la fin de la seconde guerre mondiale voit la parution du pamphlet *Le Déshonneur des poètes* (1945) rédigé par Benjamin Péret contre la poésie de la résistance.

45 Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 138.

46 « The sphere of Art and the sphere of Ethics are absolutely distinct and separate » (*Oscar Wilde: The Critical Heritage*, éd. Karl Beckson, London, New York, Routledge, 1974).

47 Friedrich Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1947, p. 249.

événement du jour, la poésie de circonstance retombe dans un état de dépendance et c'est pourquoi on a toujours attribué à ce genre une valeur secondaire<sup>48</sup> ». La pensée d'Hegel repose sur un dualisme conceptuel qui oppose l'universel et le particulier, l'essentiel et le contingent, l'objet poétique et l'objet historique. Ce dualisme induit un paradoxe propre à l'écriture de circonstance, forcée de ne pas traiter l'événement si elle veut être reconnue comme poésie, comme le souligne Marian Sugano dans son étude des poèmes de circonstances de Stéphane Mallarmé :

La meilleure poésie de circonstance [...] est celle qui nie l'être. Le scandale de la littérature de circonstance c'est qu'elle n'est estimée que si elle résiste à sa propre définition. La poésie de circonstance aborde mieux la circonstance en ne l'abordant pas<sup>49</sup>.

La « meilleure » poésie de circonstance se définirai donc par la transcendance du moment, en prenant, comme Mallarmé dans ses « vers de circonstance », l'événement le plus frivole comme prétexte à l'universel. Pour d'autres, la dimension circonstancielle du poème est posée comme un « obstacle » à l'appréciation esthétique, comme le démontre Eliot dans son introduction à la poésie de Rudyard Kipling :

Un autre obstacle à l'appréciation des poèmes de Kipling se trouve dans leur caractère circonstanciel et leurs références politiques. Les gens sont enclins à dénigrer la poésie qui n'a aucun rapport avec les événements d'aujourd'hui mais ils vont toujours ignorer ce qui semble exclusivement se rapporter aux événements d'hier. Une référence politique peut aider à attirer l'attention sur le poème dans l'immédiateté mais ce sera en dépit de cette référence que le poème sera lu (s'il est lu) demain. [...] La question n'est pas qu'est-ce qui est éphémère mais qu'est-ce qui est permanent. [...] C'est bien de la poésie que Kipling nous livre mais là n'était pas son intention première<sup>50</sup>.

48 G. W. F. Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1944, t. III, partie 2, p. 146.

49 Marian Sugano, *The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford, Stanford UP, 1992, p. 11.

50 « A further obstacle to the appreciation of many of Kipling's poems is their topicality, their occasional character, and their political associations. People are inclined to

Tout en prenant la défense du poète, Eliot rejoint ses détracteurs en supposant que l'intention première de Kipling n'est pas poétique et que la valeur de son œuvre ne survient qu'*en dépit* de la nature circonstancielle et politique de son travail. Dans l'un de ses rares poèmes de circonstance, « A Note on War Poetry » (1942), Eliot revient sur cette idée, en prenant précisément le cas de la *war poetry*. Si, écrit-il, « Il semble tout juste possible qu'un poème se produise / Pour un très jeune homme » pendant la guerre, ceci ne fait pas de lui un poète car « un poème n'est pas de la poésie », tout comme la guerre n'est pas « la vie » mais « une situation »<sup>51</sup>. La perspective d'Eliot est emblématique du courant moderniste, mais aussi, plus généralement, de la pensée formaliste : sans renier l'importance de l'événement historique, le poète travaille à l'élaboration d'un poème autonome qui ne communique ni objet, ni « signification » particulière. Les poètes du haut modernisme ont en effet pour objectif déclaré une « révolution du mot » qui déconnecte le langage du monde. Par contraste, la *war poetry*, qui conçoit le poème comme un acte inscrit dans une communication sociale, et dont l'accent est mis sur le signifié et son rapport à un référent historique, fonctionne à contre-courant du modèle formaliste. Les poètes de guerre, pour qui la littérature a une valeur de conscience, d'expérience, voire de salut, se montrent plus humbles dans leurs expérimentations car ils visent obstinément la communication de l'incommunicable. La différence majeure entre les deux courants se situe donc au niveau de la réception. Pour opérer une distinction sartrienne, la *war poetry*, croyant encore à la capacité

---

disparage poetry that has no bearing on the situation to-day; but they are always inclined to ignore that which appears to bear only on the situation of yesterday. A political association may help to give poetry immediate attention: it is in spite of this association that the poetry will be read, if it is read, to-morrow [...]. But the question is not what is ephemeral, but what is permanent. [...] Kipling does write poetry but that is not what he is setting out to do» (*A Choice of Kipling's Verse*, éd. T.S. Eliot, New York, Charles Scribner's Sons, 1943, p. 6).

51 « It seems just possible that a poem might happen / To a very young man: but a poem is not poetry— / That is a life. / War is not a life: it is a situation » (« A Note on War Poetry », v. 14-17 ; T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, London, Harcourt Brace, 1991, p. 215).

de la poésie à transmettre le monde, se place du côté du *dévoilement*<sup>52</sup> (d'une vérité, d'un objet, « dire la vérité sur la guerre<sup>53</sup> » dans les mots de Sassoon) plutôt que de l'*acte créateur*, centré sur la forme.

Cette question de l'*acte* est fondamentale pour Philip Larkin, dans son analyse de la *war poetry*. Dans l'opposition entre « action » et « réaction », c'est la question de l'autonomie, de la liberté créatrice du poète qui est posée :

Un poète de guerre n'est pas quelqu'un qui choisit de commémorer ou de célébrer une guerre mais quelqu'un qui réagit quand une guerre lui est imposée ; autrement dit il est enchaîné à un événement historique, qui se trouve être, de surcroît, extraordinaire. Aussi génial soit-il [...] nous avons tout de même tendance à retenir nos éloges sur le principe que le choix d'un sujet poétique devrait se faire sur la base d'une action et non d'une réaction. On ne peut s'empêcher de penser que le « Wreck of the Deutschland », aurait été bien inférieur si Hopkins avait été un survivant inscrit sur la liste des passagers. Encore une fois, le poète de premier ordre devrait ignorer l'accident sordide de la guerre. Sa vision devrait être assez puissante pour ne pas le prendre en compte<sup>54</sup>.

La *war poetry* n'est pas, de fait, affranchie des obligations extérieures. Elle est au contraire définie par son extériorité, surtout quand elle s'engage à parler au nom des soldats chez Owen ou à dire la « vérité » de

52 Pour Sartre, c'est l'écrivain engagé qui agit par la parole qui dévoile (« je dévoile la situation [...] à moi-même et aux autres pour la changer » [*Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 29]), tandis que le poète demeure concentré sur le langage et la création.

53 Siegfried Sassoon, *Siegfried's Journey, 1916-1920*, London, Faber and Faber, 1947, p. 40.

54 « A war poet is not one who chooses to commemorate or celebrate a war but one who reacts against having a war thrust on him: he is chained, that is, to a historical event, and an abnormal one at that. However well he does it [...] there is still a tendency for us to withhold our highest praise on the grounds that a poet's choice of subject should suit an action, not a reaction. "The Wreck of the Deutschland", we feel, would have been markedly inferior if Hopkins had been a survivor from the passenger list. Again the first-rate poet should ignore the squalid accident of war: his vision should be powerful enough to disregard it » (Philip Larkin, *Required Writing. Miscellaneous Pieces 1955-1982*, London, Faber and Faber, 2012, p. 159).

la guerre chez Sassoon. Quand elle ne s'engage pas explicitement, elle reste malgré tout imprégnée de la circonstance qui pénètre et menace l'équilibre formel, de l'aveu d'Isaac Rosenberg : « Il y a toujours derrière ou à travers mon propos, la sensation pressante d'une chose étrangère, immédiate et impersonnelle, qui gêne et disjoint ce qui autrement aurait pu avoir de la cohérence ou du poids<sup>55</sup> ». Yeats refuse d'intégrer Owen dans l'*Oxford Book of Poetry* (1936), car la « souffrance passive » n'est pas, selon lui, un thème poétique<sup>56</sup>. C'est le même concept de « passivité » qui sous-tend la formule de Larkin (« une action et non une réaction ») : dans les deux cas, la parole est assujettie à l'événement et le travail poétique, qui fait du texte le miroir de l'histoire, n'effectue pas de transformation créatrice. Si Larkin ne le dit pas explicitement, c'est encore l'idée que la *war poetry* véhicule une vérité circonstancielle plutôt qu'une « vérité universelle » qui est suggérée ici. Les *war poets* ont en effet régulièrement insisté sur la « vérité » contextuelle de leurs poèmes, invitant le lecteur à y lire le témoignage d'une génération. À cela s'ajoute la rareté de commentaires formels dans leurs préfaces, rareté qui laisse supposer une absence de réflexivité, délaissée en faveur de leur sujet (« Je ne m'intéresse pas à la poésie. Mon sujet c'est la guerre<sup>57</sup> »). La place centrale de la représentation de l'événement dans le processus poétique explique que la *war poetry* soit souvent étudiée comme un document historique<sup>58</sup> alors que c'est avant tout un texte littéraire qui nous est présenté.

Les *war poets* eux-mêmes entretiennent un rapport complexe à la « circonstancialité » de leurs propres œuvres. Gurney et Rosenberg

55 « There is always behind or through my object some pressing sense of foreign matter, immediate and not personal, which hinders and disjoints what would otherwise have coherence and perhaps weight » (Isaac Rosenberg, *Selected Poems and Letters*, éd. Jean Liddiard, London, The European Jewish Publication Society, 2003, p. 144).

56 « La souffrance passive n'est pas un thème poétique. Dans toutes les grandes tragédies, la tragédie est une joie pour l'homme qui meurt. En Grèce le chœur tragique dansait » (« Passive suffering is not a theme for poetry. In all the great tragedies, tragedy is a joy to the man who dies; in Greece the tragic chorus danced » ; William Butler Yeats, « Introduction to the Book of Modern Verse », dans *The Collected Works of W.B. Yeats*, éd. William H. O' Donnell, New York, Scribner, 1994, t. V, p. 199).

57 « I am not interested in Poetry. My subject is war » (Wilfred Owen, *CP*, t. 1, p. 535).

58 Voir Dan Todman, *The Great War, Myth and Memory*, op. cit., p. 56.

n'hésitent pas à admettre qu'ils écrivent des poèmes « d'actualité » mais refusent d'être assimilés à leurs contre-modèles civils, les poètes de circonstance patriotiques. Owen défie le critique par son refus de la forme en faveur de son sujet (« Je ne m'intéresse pas à la poésie ») mais raye le mot « war » de sa préface, ouvrant son propos à l'universalité : « all a war poet can do today is warn<sup>59</sup> » (« tout ce qu'un poète de guerre peut faire aujourd'hui c'est prévenir »). L'écriture de Robert Graves oscille entre réalisme circonstanciel et recherche purement formelle, dénuée d'ancrage politique ou historique. Rien, du reste, ne semble prédisposer ces poètes à écrire une poésie focalisée sur la seule évocation du conflit<sup>60</sup>. Influencés par la seconde génération de poètes romantiques pour qui l'idée de permanence est essentielle (« Tout objet de beauté est une joie éternelle<sup>61</sup> »), héritiers des poètes esthètes victoriens inspirés par les discours de l'autonomie littéraire des symbolistes français, écrivant en même temps que les imagistes qui cherchent à « isoler la poésie à la façon dont un chimiste extrait une espèce pure de la matière brute<sup>62</sup> », les *war poets* décident cependant de répondre à l'appel de l'Histoire. Ils ne sont pas les seuls poètes de leur génération à réagir aux événements : les deux recueils de D.H. Lawrence (*Look We Have Come Through*, 1917 ; *Bay*, 1919), les poèmes de guerre d'Archibald MacLeish, Carl Sandburg, e.e. cummings, et ceux, après la guerre, d'Eliot et de Pound ainsi que d'autres poètes, britanniques comme américains, puisent leurs sources dans le conflit. L'originalité des *war poets* dépend de la réflexion qu'ils ont menée sur la capacité du langage à pouvoir encore rendre le réel, réflexion qui a mis au centre de leur poétique un enjeu fondamental de la poésie du xx<sup>e</sup> siècle ; celui de la dialectique entre réflexivité et expression.

On unit en effet généralement les *war poets* principalement en fonction des dates de composition et de leur sujet, la guerre de 1914-1918.

59 Owen, *CP*, p. 35.

60 Certains poètes, comme Edward Thomas ou Louis Aragon en France, n'ont rien écrit sur leur temps dans les tranchées. Le silence de Thomas est noté par Gurney dans « The Poets of My Country » : « Gardait ses mains prêtes / Pour la baïonnette plus que la plume » (« Kept his hands for / Bayonet readier than the pen », v. 2-3).

61 Voir Predrag Matvejevitich, *Pour une poétique de l'événement*, *op. cit.*, p. 56.

62 Roger Caillois, *Les Impostures de la poésie*, Paris, Gallimard, 1945, p. 27.

Cet ouvrage se propose d'étudier comment leurs œuvres s'unissent autour du travail sur l'instant historique envisagé comme un matériau poétique, ainsi que les diverses tensions formelles et symboliques que ce travail génère au sein du poème de guerre circonstanciel. Marian Sugano, à la suite de Paul De Man, place le poème de circonstance dans la catégorie des textes hybrides (« à la fois littéraires et référentiels<sup>63</sup> ») et ajoute : « tous les textes hybrides et en particulier les poèmes de circonstances sont soumis aux impératifs contradictoires du monde et du texte<sup>64</sup> ». Hésitant entre l'écriture *pour la forme* et l'écriture *pour l'action*, mettant en question la pratique même de la poésie au moment où elle est confrontée à ses limites, la *war poetry* met en présence les exigences de la poésie formaliste et celles de la poésie engagée. Écrivant à un moment de crise de la littérature où la poésie ne semble plus capable de prendre en charge le réel, pris entre la sacralisation romantique du poète et la perte de confiance en son rôle social, le *war poet* doit renégocier son rapport à l'activité poétique. C'est en ce sens, et en tant que poésie écrite par l'acteur de l'histoire plutôt que par le spectateur engagé du XIX<sup>e</sup> siècle, que la *war poetry* s'établit comme une poésie des circonstances pour le nouveau XX<sup>e</sup> siècle et un modèle d'engagement britannique.

### S'AFFRANCHIR DES TRANCHÉES

Quelle attitude adopter face à l'objet d'étude qui se situe au croisement de l'histoire et de la littérature ? La formule de l'historien de la première guerre mondiale Stéphane Audoin-Rouzeau pourrait résumer l'attitude d'une grande partie de la critique de la *war poetry* :

Il y a toujours quelque péril [...] à s'affranchir peu à peu, sans en avoir conscience, des réalités les plus triviales de l'expérience des hommes, de l'expérience des soldats. Les lieux, les corps, les armes, jamais il ne faut

63 « Partly literary and partly referential » (Paul De Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale UP, 1979, p. 3).

64 Marian Sugano, *The Poetics of the Occasion*, op. cit., p. 12.

les perdre de vue si l'on ne veut pas risquer de s'éloigner un peu trop de la matérialité atroce de la guerre<sup>65</sup>.

La poésie de guerre qui met en jeu l'histoire et le récit personnel du soldat, demande au lecteur de ne pas, dans les mots de l'historien, « s'affranchir de l'expérience du soldat », et au critique de ne pas « déshumaniser » le débat littéraire. Il est difficile de ne pas prendre en compte l'expérience du soldat, puisque c'est précisément la confusion entre l'homme et l'œuvre que recherchent ces poèmes. La phrase programmatique d'Owen, « la poésie est dans la pitié<sup>66</sup> », ne définit donc pas uniquement la posture du poète mais aussi celle du lecteur, sommé de ressentir de l'empathie à l'égard du poète. Virginia Woolf, l'une des premières à commenter la *war poetry*, met le doigt sur ce problème dans son étude de la poésie de Sassoon :

Il est normal de ressentir un élan de charité envers les poèmes écrits par des jeunes hommes qui ont combattu [...]. Il est difficile de le juger impartialement, de le juger en poète, parce qu'il est impossible d'oublier qu'il écrit en sa qualité de soldat<sup>67</sup>.

De la critique moderniste à la critique *new historicist*, le problème reste le même. L'introduction de l'étude d'Adrian Caesar (*Taking it Like a Man. Suffering, Sexuality and the War Poets*, 1993) exprime les failles de la critique face à l'ampleur de la souffrance exprimée dans les poèmes :

La profondeur de leur souffrance inspire notre respect et notre hommage. Ils sont les héros de leurs propres poèmes qui, s'ils sont lus de manière humaniste, peuvent représenter le triomphe de l'esprit humain sur l'adversité<sup>68</sup>.

65 Stéphane Audoin-Rouzeau, *Les Armes et la chair. Trois objets de mort en 14-18*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 55.

66 « The poetry is in the pity » (Owen, *CP*, p. 535).

67 « It is normal to feel an impulse of charity towards the poems written by young men who have fought. It is difficult to judge him [Sassoon] dispassionately as a poet, because it is impossible to overlook the fact that he writes as a soldier » (Virginia Woolf, « Two Soldier Poets », *The Times Literary Supplement*, 11 juillet 1918, p. 323).

68 Adrian Caesar, *Taking It Like a Man: Suffering, Sexuality and the War Poets*, Manchester, Manchester UP, 1993, p. 2.

Cette « lecture humaniste », c'est-à-dire l'interprétation de la *war poetry*, non pas comme seul acte de langage, mais comme triomphe de l'homme sur l'adversité, a tendance à substituer l'apologie à la critique. Philip Larkin, lecteur attentif d'Owen, évoque le « problème humain<sup>69</sup> » qui sous-tend cette poésie, un « problème » que tentent de résoudre nombre d'études qui évoquent la lutte abstraite du poète contre « l'inhumanité » de la guerre. C'est à cause de cette « périlleuse intimité entre la vie et l'art » dans la *war poetry*, écrit Santanu Das, que les études de la *war poetry* restent l'un des derniers bastions de la critique « libérale humaniste<sup>70</sup> ».

34

Il faut attendre les années 1950 pour que les *war poets*<sup>71</sup> entrent dans le discours universitaire. S'ils font l'objet de commentaires par divers poètes (Yeats, Day Lewis, Spender) dans les années 1930 et 1940, leurs œuvres traversent les années d'après-guerre et de la seconde guerre mondiale, sans être prises comme objet d'étude académique. Edmund Blunden, premier<sup>72</sup> universitaire à livrer une étude générale sur la poésie de guerre (*War Poetry, 1914-1918*, 1958), éditeur d'Owen et de Gurney, est lui-même un ancien *war poet*, ami de Sassoon et de Graves. Le ton de l'ouvrage est caractéristique du courant de critique « humaniste », où l'empathie pour l'objet d'étude se fait souvent au détriment de l'analyse objective et formelle. L'essai de Blunden fonde le canon universitaire des *war poets* tels qu'on les connaît aujourd'hui, avec, en son centre, Owen et Sassoon (« Les deux plus grands poètes de la première guerre mondiale<sup>73</sup> »). C'est aussi avec ce texte que se confirme le mythe du *war poet* « pacifiste » et « protestataire » qui perdure encore. Régulièrement consulté par les critiques des années 1960 (Dominic Welland,

69 Philip Larkin, *Required Writing*, London, Faber and Faber, 2012, p. 239.

70 Santanu Das (éd.), *The Cambridge Companion to Poetry of the First World War*, New York, Cambridge UP, 2013, p. 9.

71 Sur l'histoire des termes *war poet* et *war poetry*, voir ci-dessous, p. 64-79.

72 Sturge Moore réunit en 1920 un recueil d'articles sur les poètes-combattants aux rangs desquels Owen, encore inconnu à l'époque, ne figure pas. On y trouve Julian Grenfell, Brooke, R.E. Vernède, Charles Sorley, Francis Ledwidge, Edward Thomas, F.W. Harvey, Aldington, Alan Seeger ainsi que la « demi-pléiade » (« half-pleiade ») composée de Robert Nichols, Sassoon et Graves (*Some Soldier Poets*, New York, Harcourt, Brace and Howe, 1920).

73 « The two bests poets of World War One » (Edmund Blunden, *War Poets, 1914-1918*, London, Longmans, 1958, p. 57).

Brian Gardner), Blunden aura aussi une influence sur la narrativisation du parcours psychologique (de l'illusion à la désillusion) du *war poet* type, qui domine les études des années 1960 aux années 1990.

C'est au début des années 1960<sup>74</sup> qu'apparaît la première œuvre dédiée à l'étude d'un *war poet*. Avec sa biographie critique d'Owen<sup>75</sup>, Dennis Welland fournit une grille de lecture (« le récit owenien de l'expérience de guerre<sup>76</sup> ») à travers laquelle les autres *war poets* seront systématiquement étudiés : celle d'un poète sensible et révolté, à la conscience sociale et politique aiguisée. La mode de la biographie critique, qui mêle analyse formelle et histoire personnelle, est encore dominante aujourd'hui dans la critique de la *war poetry*<sup>77</sup>. De fait, il n'existe qu'une seule étude formelle réunissant tous les *war poets*, publiée en 1964 par John Johnston<sup>78</sup>. La décennie 1965-1975 correspond à la mort des derniers poètes (Blunden, Sassoon et Graves) et à la parution d'études

- 
- 74 Décennie marquée par quatre ans de commémoration du cinquantième anniversaire de la première guerre mondiale, par la composition du *War Requiem* (autour de neuf poèmes d'Owen) de Benjamin Britten en 1962 (créé pour la reconstruction de la cathédrale de Coventry) et du *musical* de Joan Littlewood, *Oh! What a Lovely War* (1963).
- 75 D. S. R. Welland, *Wilfred Owen: A Critical Study*, London, Chatto and Windus, 1978, [1960].
- 76 « the Owenesque narrative of war experience » (Matthew George Walter, *The Penguin Book of First World War Poetry*, London, Penguin, 2006, p. xix).
- 77 Voir Martin Seymour-Smith, *Robert Graves: His Life and His Work*, London, Bloomsbury, 1982 ; John Lucas, *Ivor Gurney*, Devon, Northcote House, 2001 ; Guy Cuthbertson, *Wilfred Owen*, New Haven/London, Yale UP, 2014 ; Jon Stallworthy, *Wilfred Owen: A Biography*, Oxford, Oxford UP, 1974 ; Dominic Hibberd, *Wilfred Owen: A New Biography*, London, Weidenfeld and Nicholson, 2003 ; Gertrude M. White, *Wilfred Owen*, New York, Twayne, 1969 ; Merryn Williams, *Wilfred Owen*, Bridgend, Seren, 1993 ; Joseph Cohen, *Journey to the Trenches: Life of Isaac Rosenberg 1890-1918*, London, Robson Books, 1975 ; Jean Liddiard, *Isaac Rosenberg: The Half-Used Life*, London, Gollancz, 1975 ; Deborah Maccoby, *God made Blind: Isaac Rosenberg, his Life and Poetry*, Northwood (Middlesex), European Jewish Publications Society, 2000 ; Jean Moorcroft Wilson, *Isaac Rosenberg, Poet and Painter: A Biography*, London, C. Woolf, 1975 ; *Isaac Rosenberg, The Making of a Great War Poet: A New Life*, London, Weidenfeld and Nicholson, 2007 ; John Stuart Roberts, *Siegfried Sassoon*, London, Richard Cohen, 1998 ; Jean Moorcroft Wilson, *Siegfried Sassoon, the Making of a War-Poet: A Biography 1886-1918*, London, Duckworth, 1998 ; Paul Moeyes, *Siegfried Sassoon. Scorched Glory*, London, Macmillan, 1997.
- 78 John Johnston, *English Poetry of the First World War: A Study of the Evolution of Lyric and Narrative Form*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1964.

générales sur la *war poetry*, agencées par chapitres monographiques. Bernard Bergonzi, dans *Heroes' Twilight* (1965), et Jon Silkin, dans *Out of Battle* (1972), mettent l'accent sur les poètes de la *working class* et les simples soldats, sans cependant revenir sur le canon des *war poets* établi par Blunden. Le seul ouvrage français sur la question (Roland Bouyssou, *Les Poètes-combattants anglais de la Grande Guerre*, 1974) s'inscrit dans ce mouvement critique qui favorise la monographie à l'étude générale. Fondée sur des analyses détaillées de chaque poète, Bouyssou propose une approche formelle et symbolique globale de l'œuvre des *war poets*.

36

Ces études définissent les caractéristiques génériques de la *war poetry*, devenus, plus tard, des lieux communs critiques : le réalisme et le pacifisme<sup>79</sup> de la *war poetry*, le primat de la sensibilité et de la sincérité dans l'écriture, ainsi que ce qu'Elizabeth Vandiver appelle le « vieux paradigme<sup>80</sup> » de la compassion du *war poet*. Le courant de critique « humaniste » encourage l'analyse du fond au détriment de la forme, des symboles au détriment des structures, de la question des convictions morales du poète plutôt que celle du travail poétique. C'est de là que vient le parti d'associer le *je* poétique au *je* biographique dans la *war poetry*, lecture biographique de l'œuvre des *war poets*, qui reste courante aujourd'hui. Cet ouvrage se propose de se détacher de cette lecture biographique et « humaniste » qui finit par nuire au poème.

En 1975, le critique américain Paul Fussell fait entrer la *war poetry* dans le domaine de la critique culturelle avec son étude *The Great War*

79 Les critiques des années 1960-1970 sont revenus sur leurs positions dans des articles ultérieurs et rééditions de leurs études critiques : ainsi Dominic Hibberd dans « Who Were the War Poets Anyway? » (Michel Roucoux [dir.], *The Literature of the Great War Revisited*, Amiens, Presses de l'UFR Clerc, 1986) et la postface de Bernard Bergonzi dans la version révisée de *Heroes' Twilight* en 1996, qui ouvre le canon à d'autres poètes.

80 « Le vieux paradigme qui part du principe que protester contre la guerre et avoir de la compassion pour les soldats sont les caractéristiques essentielles d'un *war poet*, tant et si bien que les critiques en sont venus à définir les *war poets* de la première guerre mondiale comme des "observateurs de leur époque, exprimant leur compassion et leur amertume face à l'injustice". On suppose toujours que la poésie de guerre est, par nature, contre la guerre » (Elizabeth Vandiver, *Stand in the Trenches, Achilles: Classical Reception in British Poetry of the Great War*, Oxford, Oxford UP, 2010, p. 2).

*and Modern Memory*. La parution coïncide avec la fin de la guerre du Vietnam, l'intérêt croissant pour la question des représentations de la guerre dans l'histoire des idées, et le début du « boom mémoriel<sup>81</sup> » dans les études universitaires. Fussell s'inspire des outils et de la méthodologie de l'histoire culturelle et livre une vision générale de la littérature de guerre en associant l'analyse littéraire aux considérations historiques, sociales et psychologiques. Cette étude renouvelle l'interprétation de la *war poetry* en l'envisageant du point de vue de l'imaginaire collectif. La première guerre mondiale, première catastrophe du xx<sup>e</sup> siècle, fonde la littérature moderne et le rapport que l'époque contemporaine entretient avec la culture et la mémoire. Dans le prolongement de Fussell, Samuel Hynes (*Soldier's Tale, Bearing Witness to Modern War*, 1997 et *A War Imagined: The First World War and English Culture*, 1999) étudie la littérature de guerre en tant qu'objet symbolique et culturel, emblématique de la modernité.

Ce tournant culturel a une profonde influence sur la critique de la *war poetry* en l'ouvrant à la méthode pluridisciplinaire. Au même moment, les avancées dans le champ des *gender studies*, de la psychohistoire et de la psychanalyse fondent les études novatrices des années 1990 et 2000, à l'image de *Taking It Like a Man: Suffering, Sexuality and the War Poets* (Adrian Caesar, 1993) ou *Touch and Intimacy in First World War Literature* (Santanu Das, 2005). Les études ne se concentrent plus uniquement sur les hommes combattants mais aussi sur les femmes qui ont contribué à l'héritage littéraire de la première guerre mondiale (Vera Brittain, Mary Borden). Le *Oxford Handbook* et le *Cambridge Companion*<sup>82</sup> de la *war poetry*, tous deux publiés dans les années 2000 confirment la vivacité des études sur la littérature de guerre mais contribuent également à renouveler le cadre de la *war poetry*, en proposant des nouveaux horizons critiques. Aujourd'hui,

81 Voir Jay Winter, *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven, Yale UP, 2006, p. 1.

82 Vincent Sherry (dir.), *The Cambridge Companion to Literature of the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2005 ; Santanu Das (éd.), *The Cambridge Companion to the Poetry of the Great War*, New York, Cambridge UP, 2013 ; Tim Kendall (éd.), *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2007.

un nombre important d'études sur les *war poets* s'intègrent dans le domaine florissant des *war studies*<sup>83</sup>, qui étudient la guerre d'un point de vue littéraire, philosophique, historique, stratégique et militaire. Les guerres contemporaines (Afghanistan, Irak) ont avivé l'intérêt pour les questions de la représentation et de la médiatisation de la guerre moderne et contemporaine. La relation de la guerre au langage (« établir la relation entre la guerre et les mots<sup>84</sup> ») est un point central de cette recherche, que l'on retrouve chez Vincent Sherry, Mary Favret, Kate McLoughlin ou David Williams<sup>85</sup>.

### DÉFINIR AUTREMENT LA WAR POETRY

Mon propos a pour ambition d'apporter une vision d'ensemble, et non monographique, de la production des *war poets*, afin de dégager une poétique propre à l'« écriture combattante » britannique, doublement circonstanciée par l'expérience de la guerre et celle du front. La volonté de faire ressortir une cohérence au sein de cette production très hétérogène a motivé le choix d'un corpus hybride, composé d'œuvres très commentées (les poèmes d'Owen et de Sassoon en particulier) et de textes n'ayant pas encore fait, ou sinon très peu, l'objet d'études critiques, ni de traductions en français (les poèmes tardifs de Gurney, écrits à l'asile, les poèmes d'après-guerre de Blunden réunis dans *The Waggoner and Other Poems* [1920], les poèmes de guerre d'Aldington, les bouts-rimés de Ford). En outre, je reviens sur les bornes temporelles (1914-1918) conventionnellement associées à la *war poetry*<sup>86</sup>. Alors qu'on les présente

83 Adam Piette, Mark Rawlinson, *The Edinburgh Companion to Twentieth Century British and American War Literature*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2012, p. 1.

84 « establishing the relationship between war and words » (David Bevan [dir.], *Literature and War*, Amsterdam, Rodopi, 1989, p. 9).

85 Kate McLoughlin, *Authoring War: The Literary Representation of War from the Iliad to Irak*, Cambridge, Cambridge UP, 2011; Mary Favret, *War at a Distance. Romanticism and the Making of Modern Wartime*, Princeton (NJ), Princeton UP, 2009; David Williams (dir.), *Media, Memory, and the First World War*, Montreal, McGill-Queen's UP, 2009.

86 Voir Bertram Lloyd (éd.), *Poems Written During the Great War, 1914-1918: An Anthology*, London, Allen and Unwin, 1918; Brian Gardner (éd.), *Up to the Line of Death, The War Poets, 1914-1918*, London, Methuen, 1964; E. L. Black (éd.),

comme des textes rédigés entre 1914 et 1918, une partie des poèmes de guerre (notamment ceux de Blunden, Gurney, Sassoon) sont en réalité écrits de manière rétrospective, dans les années 1920 et, plus rarement, les années 1930. La définition même de la *war poetry* s'en trouve changée, puisque celle-ci n'est plus circonscrite par le moment ou par le lieu du premier conflit mondial mais par des enjeux rhétoriques, poétiques et symboliques communs à l'écriture de la première guerre de masse moderne.

La première partie de cet ouvrage montre comment les *war poets* ont donné forme aux circonstances inédites de la première guerre mondiale dans des poèmes qui montrent l'écllosion progressive de leur style. Malgré la rupture stylistique et idéologique amorcée par la *war poetry* dans la représentation conventionnelle de la guerre, l'œuvre des *war poets* est profondément ancrée dans la poésie de guerre romantique et victorienne. Travaillés par les questions de représentation, de l'illusion référentielle et de la *mimesis*, les *war poets* se tournent vers la tradition littéraire pour médiatiser une expérience qu'ils considèrent incommunicable et « non poétisable ». Leurs premiers poèmes de guerre forment ainsi une mosaïque d'emprunts qui, à travers le filtre d'une littérature antérieure, modèlent leur rapport à la réalité. En même temps que s'affirment progressivement leurs pouvoirs poétiques, les *war poets* amorcent une lecture « révisionniste » de leurs modèles, tout en conservant des aspects du langage romantique et victorien. Ce mouvement s'articule au refus de la « rhétorique de circonstance » employée par les poètes patriotiques, et à laquelle les *war poets* essayent d'offrir une alternative poétique. Afin de dépasser les tensions propres à une voix qui s'élabore sur le vif, certains *war poets* choisissent de privilégier une poétique de la simplicité, soumise à l'impératif d'unicité, de clarté et de sincérité. L'adoption d'un style naturaliste qui entend se rapprocher de la « voix vivante » du soldat, favorise l'écllosion d'une

---

1914-1918 in *Poetry: An Anthology*, London, London UP, 1970; Robert Nichols (éd.), *An Anthology of War Poetry 1914-1918*, London, Nicholson and Watson, 1943.

voix polyphonique et communautaire, propre à tous les *war poets* et représentative du moment et du milieu dans lequel ils écrivent.

40

La deuxième partie se pose la question de cette voix composite, mettant en scène une multiplicité de locuteurs : qui parle dans la poésie de guerre ? existe-t-il un sujet poétique propre à la *war poetry* ? Rangée dans le genre de la littérature engagée et testimoniale, la *war poetry* est régulièrement présentée comme une poésie du *je*, dont l'identité se confond avec celle du sujet biographique. Élaborer un sujet poétique adapté aux circonstances, qui se distingue du *je* romantique et du locuteur de la poésie patriotique, s'avère en réalité problématique pour les *war poets*. L'instabilité, voire parfois l'ambiguïté, du sujet poétique reflète les tâtonnements éthiques et esthétiques du *war poet*, tendu entre l'impératif de vérité qu'il s'est fixé et le désir de s'affranchir de la réalité par la transfiguration poétique de l'expérience. Oscillant entre un *je* biographique et un *je* fictif, entre l'appel du monde et celui du texte, les *war poets* hésitent au seuil de la biographie. L'emploi d'un sujet de circonstance collectif, *nous*, permet au poète de se dégager d'un *je* problématique et d'aborder des questions de positionnement éthique. La poésie de guerre esquisse ainsi une sortie progressive du *moi* vers le monde, du singulier au collectif jusqu'à l'impersonnel, derrière laquelle se dessine une véritable « poétique » de la circonstance.

Enfin, la troisième partie de cet ouvrage étudie comment l'absence de fixité du sujet poétique reflète le manque de fixité formelle du poème de guerre, caractérisé par une tendance à l'inachèvement et au fragmentaire. L'« imperfection » de l'œuvre n'est pas cependant imposée par les circonstances d'écriture puisqu'elle relève, le plus souvent, d'un choix esthétique volontaire de la part du poète. J'ai choisi d'étudier comment le conflit entre éthique et esthétique fonde le rapport à l'écriture poétique, au langage et à la forme dans la *war poetry*. Certains poètes vont choisir de s'émanciper de la nécessité de la « signification » politique du poème de circonstance, en recherchant le plaisir textuel dans l'expérimentation verbale et le jeu poétique spontané. Cette recherche d'absolu qui se manifeste dans la pratique d'une écriture dégagée, prend la forme d'un non-fini et d'un inachèvement au contact des formes codifiées et des éléments structurels du vers comme la rime. Les *war poets* repoussent

les limites formelles afin de porter atteinte à la « forme-sens » du poème, à son intégrité. La béance qui s'installe au creux du texte signale une tension symbolique vers l'infini et l'absolu. Le dernier chapitre étudiera ainsi comment la *war poetry* est touchée par l'inachèvement formel et symbolique, marque de ce qui lui échappe, cet impossible à définir que Maurice Blanchot nomme « désastre » dans l'écriture. Le refus ou l'impossibilité de la clôture et la résistance au travail de deuil laissent une absence au cœur de la poésie de guerre autour de laquelle les poètes élaborent une poétique de la répétition et de la hantise, dans un geste créateur toujours renouvelé.

## CHRONOLOGIE. 1914-1919 : GUERRE ET POÉSIE

Recueils des <i>war poets</i>	Autres recueils publiés
<p><b>1914</b></p> <p>4 août : Entrée en guerre du Royaume-Uni            23 août : Bataille de Mons            5-9 septembre : Bataille de la Marne</p>	<p>Thomas Hardy, <i>Satires of Circumstances</i>            Ezra Pound, <i>Des imagistes: An Anthology</i>            W.B. Yeats, <i>Responsibilities</i></p>
<p><b>1915</b></p> <p>9 mai-8 juin : Bataille d'Artois            25 septembre-8 octobre : Bataille de Loos            Arrivée, en mai, sur le front de Charles Sorley,            de Siegfried Sassoon et de Robert Graves            Mort de Rupert Brooke (23 avril)            Mort de Charles Sorley (13 octobre)</p>	<p>Rupert Brooke, <i>1914 and Other Poems</i>            T.S. Eliot, <i>The Love Song of J. Alfred Prufrock</i>            Wilfrid Gibson, <i>Battle</i>            Alice Meynell, <i>Poems of the War</i>            Ezra Pound, <i>Cathay</i>            Herbert Read, <i>Song of Chaos</i>            Edith Sitwell, <i>The Mother and Other Poems</i></p>
<p><b>1916</b></p> <p>21 février-18 décembre : Bataille de Verdun            1<sup>er</sup> juillet-18 novembre : Bataille de la Somme            Arrivée sur le front d'Edmund Blunden en mai,            d'Ivor Gurney, d'Isaac Rosenberg et de Richard            Aldington en juin, de Ford Madox Ford en juillet</p>	<p>Richard Aldington, <i>Images 1910-1915</i>            Edmund Blunden, <i>Poems 1913 and 1914</i></p> <p>Robert Graves, <i>Over the Brazier</i>            Edmund Blunden, <i>Pastorals; The Barn;</i>  <i>The Silver Bird of Hernýdýke Mill; Sane Street;</i>            Robert Graves, <i>The Gods of the World Beneath; The Harbingers</i>            Robert Graves, <i>Over the Brazier</i>            Charles Sorley, <i>Marlborough and Other Poems</i></p> <p>W.H. Davies, <i>Collected Poems</i>            Hilda Doolittle (H.D.), <i>Sea Garden</i>            Robert Frost, <i>Mountain Interval</i>            Thomas Hardy, <i>Selected Poems</i>            D.H. Lawrence, <i>Amores</i>            Ezra Pound, <i>Lustra</i>            Edward Thomas, <i>Six Poems</i>            W.B. Yeats, <i>Responsibilities</i> (éd. revue)</p>

	Recueils des <i>war poets</i>	Autres recueils publiés
1917		
9 avril-4 mai : Batailles d'Arras	Robert Graves, <i>Fairies and Fusiliers</i>	Walter de la Mare, <i>The Sunken Garden and Other Poems</i>
31 juillet-10 novembre : Bataille de Passchendaele (3 <sup>e</sup> bataille d'Ypres)	Ivor Gurney, <i>Severn and Somme</i> Robert Nichols, <i> Ardours and Endurances</i> Stegfried Sassoon, <i>The Old Huntsman</i>	Thomas Hardy, <i>Moments of Vision</i> W.B. Yeats, <i>The Wild Swans at Coole</i> William Carlos Williams, <i>A Book of Poems: Al Que Quiere!</i>
Arrivée sur le front, en janvier, de Wilfred Owen		
1918		
15 juillet-5 août : 2 <sup>e</sup> bataille de la Marne	Ford Madox Ford, <i>Heaven and Poems Written on Active Service</i>	Laurence Binyon, <i>The New World</i>
8 août-3 septembre : 3 <sup>e</sup> bataille de Picardie	Siegfried Sassoon, <i>Counter-Attack</i>	G.M. Hopkins, <i>Poems</i> (éd. Robert Bridges)
8 août-3 septembre : 2 <sup>e</sup> bataille de la Somme		Aldous Huxley, <i>The Defeat of Youth and Other Poems</i>
4 novembre : Bataille de la Sambre		D.H. Lawrence, <i>New Poems</i>
11 novembre : Armistice		Edith Sitwell, <i>Chaucer's House</i> W.B. Yeats, <i>Nine Poems</i>
Mort d'Isaac Rosenberg (1 <sup>er</sup> avril)		
Mort de Wilfred Owen (4 novembre)		
1919		
28 juin : Signature du traité de Versailles	Richard Aldington, <i>Images of War; War and Love: Poems 1915-1918</i> Ivor Gurney, <i>War's Embers</i> Wilfred Owen, <i>7 Poems in Wheels</i> (éd. Edith Sitwell) Stegfried Sassoon, <i>The War Poems</i>	T.S. Eliot, <i>Poems</i> Rudyard Kipling, <i>The Years Between</i> Ezra Pound, <i>Homage to Sextus Propertius</i> W.B. Yeats, <i>The Wild Swans at Coole</i> (éd. revue)



PREMIÈRE PARTIE

Le poète face à la guerre :  
genèse de la *war poetry*



Dans un célèbre chapitre de *La Foire aux vanités* (1848) consacré au récit héroïco-comique de la bataille de Waterloo, Thackeray met en scène des guerriers en dentelles contant fleurette, dansant et menant leurs intrigues à proximité du canal de la Sambre que Napoléon I<sup>er</sup> vient de franchir pour rencontrer l'armée de Wellington. Inconscient du cruel palimpseste tracé par l'histoire militaire européenne, Wilfred Owen décrit, à un siècle de distance mais depuis le même endroit, ses dernières heures dans les crevasses de la bataille de la Sambre, offensive finale des forces alliées au cours de laquelle il mourra le 4 novembre 1918, quelques jours avant l'Armistice. Entre ces deux évocations de la guerre que ne sépare qu'un siècle, l'une ironique et désinvolte, l'autre pathétique et grave, le contraste de ton et de style est à la fois éloquent et symbolique pour le lecteur contemporain habitué à une approche plus violemment critique, voire anti-belliciste, de la guerre. La première guerre mondiale, couramment représentée comme un moment charnière, une crise politique, historique et symbolique sans précédent dans la modernité occidentale, marque en effet, pour beaucoup de ses commentateurs, un point de non-retour dans l'histoire des mentalités : « Jamais plus, cette innocence<sup>1</sup> » écrira, avec une nostalgie dénuée d'ironie, le poète Philip Larkin dans « MCMXIV ». L'histoire littéraire occidentale pense aussi la première guerre mondiale comme un moment de rupture dans les modes de représentation traditionnels, en premier lieu dans l'écriture du conflit. Dans la critique britannique, on oppose ainsi couramment les stratégies rhétoriques de la poésie de guerre du XIX<sup>e</sup> siècle à celles de 1914, l'idéalisme romantique de la poésie napoléonienne et victorienne au

1 « Never such innocence again » (Philip Larkin, « MCMXIV », dans *The Whitsun Weddings* [1964], London, Faber and Faber, 2012, p. 33).

réalisme désillusionné de la *war poetry*, le registre héroïque de la poésie martiale aux nuances ironiques et modernistes de la poésie protestataire.

Cependant, loin d'effectuer une coupure aussi radicale avec la tradition, les *war poets* s'inscrivent dans une continuité historique et poétique qui remonte aux guerres napoléoniennes (1799-1815), à la naissance des techniques du conflit moderne, à la croissance des médias de masse, ainsi qu'à l'importance nouvelle accordée à la subjectivité dans les arts. Si la poésie de guerre existe au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est avec la première guerre mondiale qu'elle commence cependant à être définie et constituée en tant que genre. Dans le passage d'une poésie aux accents martiaux et nationalistes, écrite loin du champ de bataille par des poètes civils, à une poésie fondée sur l'expérience personnelle du combattant, c'est une nouvelle poétique de l'écriture de guerre qui s'élabore. S'appuyant sur la tradition littéraire, et en particulier leurs modèles romantiques et victoriens, les *war poets* cherchent à forger une voix poétique nouvelle, propre à médiatiser l'expérience « incommunicable » de la première guerre mondiale.

POÉSIE DE GUERRE ET *WAR POETRY* :  
LA FORMATION D'UN GENRE

ÉCRIRE LA GUERRE, DE L'ÉPOQUE ROMANTIQUE À LA PREMIÈRE GUERRE  
MONDIALE

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la poésie et la guerre sont plus que jamais liées, le véhicule poétique traditionnel se prêtant aussi bien aux louanges héroïques qu'au blâme et à l'expression de la souffrance, sa forme favorisant une distribution et une circulation rapide dans les nouveaux médias. À mesure que la guerre se désincarne au long du XIX<sup>e</sup> siècle en perdant de sa réalité dans des théâtres éloignés, les représentations de la guerre se font paradoxalement moins abstraites et cherchent à toucher les cœurs davantage que les esprits, en jouant sur le rapprochement empathique (l'« empathie de l'imagination » de la littérature sentimentale<sup>1</sup>) entre le soldat et le lecteur. Ce mouvement d'incarnation, puis, à l'époque victorienne, de *vocalisation* de la guerre à travers la voix du soldat, est perceptible dans les poésies populaires et savantes. L'investissement éthique dans la personne du soldat s'accompagne d'une ambiguïté croissante des textes poétiques, oscillant entre glorification nationaliste et critique de l'impérialisme victorien. Ces tensions stylistiques, rhétoriques, rythmiques qui fondent une écriture de plus en plus autoréflexive et dégagent des contradictions inhérentes à la posture publique du poète, ouvrent la voie à la poésie contestataire de la première guerre mondiale.

1 Neil Ramsey, *The Military Memoir and Romantic Literary Culture (1780-1835)*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 10.

« Qu'Hamlet se retire, désormais nous voulons Fortinbras<sup>2</sup> » :

poésie de guerre au XIX<sup>e</sup> siècle anglais

Le XIX<sup>e</sup> siècle a vu la création du terme *war poem*, un an après la fin de la guerre de Crimée (1857), pour désigner le poème « Maud » d'Alfred Tennyson<sup>3</sup>. Le *Oxford English Dictionary* répertorie une dizaine d'autres néologismes liés au thème de la guerre, apparus sous le règne de Victoria, comme *war-footing* (« être sur le pied de guerre », 1847), *war-news* (« nouvelles de guerre », 1857), ou encore *war machine* (« machine de guerre », 1881), *war picture* (« image de guerre », 1883) et *war film* (« film de guerre », 1897)<sup>4</sup>. L'emploi de ces termes génériques répond aux besoins des nouveaux médias comme le journalisme de masse, la photographie et le cinéma, qui accordent une place croissante au reportage des conflits, depuis la fin des guerres napoléoniennes jusqu'aux guerres des Boers (1880-1881, 1899-1902), en passant par la guerre de Crimée (1853-1856) et les multiples expéditions militaires (Afrique, Proche-Orient, Asie) de l'Angleterre impériale.

50

Dès l'époque romantique, « l'âge de guerre », défini par les conflits révolutionnaires et napoléoniens, la guerre devient un sujet récurrent dans la production littéraire des poètes amateurs ainsi que des poètes « professionnels » tels que Robert Burns, William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge. La guerre dans ses multiples incarnations envahit le paysage poétique contemporain : l'image « du mendiant, de l'orphelin, de la veuve, du matelot, du soldat et du vétéran [...] tous naissent en grande partie de l'expérience de la guerre<sup>5</sup> ». L'effraction de la guerre dans tous les domaines du quotidien s'inscrit dans le tournant révolutionnaire de 1793 que met en lumière Carl von Clausewitz : « La guerre était

---

2 « Let Hamlet stand aside, we want Fortinbras now » (Henry et Franklin Lushington, *La Nation Boutiquière and Other Poems Chiefly Political and Points of War*, Cambridge, Macmillan, 1855, p. 25).

3 *The Letters of John Addington Symonds*, éd. Herbert M. Shueller, Robert L. Peters, Detroit, Wayne State UP, 1967, p. 105.

4 Tim Kendall (dir.), *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2007, p. 10.

5 Betty T. Bennett, « British War Poetry in the Age of Romanticism », *Romantic Circles*, rc.umd.edu/editions/warpoetry/intro.html, mis en ligne septembre 2004, consulté le 15 juin 2015.

soudain devenue l'affaire du peuple [...]. La participation du peuple à la guerre à la place d'un cabinet ou d'une armée, faisait entrer une nation entière dans le jeu avec son poids naturel<sup>6</sup> ». En même temps, les romans, les mémoires, les poèmes consacrés à la guerre, dans la continuité de l'âge de la sensibilité<sup>7</sup> et en écho à la montée de l'individualisme romantique, se tournent vers une représentation plus subjective et sentimentale de la guerre, à laquelle se mêle une volonté de réalisme. L'histoire individuelle du soldat comme point d'entrée dans l'imaginaire de la guerre indique un tournant dans l'histoire de la représentation poétique du conflit, consacrée essentiellement aux récits des batailles et aux hauts faits militaires ; ainsi émerge « une culture moderne de la guerre, dans laquelle l'histoire personnelle du soldat prend de plus en plus d'importance et circule comme nouveau mode de réflexion sur la guerre<sup>8</sup> ».

Ce mouvement est lié de près à la naissance de la presse de masse, qui accorde un rôle important à la poésie dans la représentation des guerres révolutionnaires et napoléoniennes, ainsi que dans leur médiation auprès du public. Depuis 1793, la publication quotidienne de vers mettant en scène les conflits révolutionnaires en France et en Europe, fait ainsi du genre poétique l'un des premiers relais de l'expérience de la guerre moderne dans l'imaginaire collectif britannique. L'écart entre journalisme et poésie, entre le récit des faits historiques et leur transfiguration poétique, questions centrales de la poésie de la première guerre mondiale, n'inquiètent guère le poète et le lecteur contemporain. N'ayant pas vocation à faire témoignage, c'est l'imagination, voire l'invention poétique, qui prime dans le poème de guerre du début du XIX<sup>e</sup> siècle. La presse protège ainsi davantage qu'elle n'expose la population civile au conflit, en formant un rempart de rythmes et d'images qui, en s'éloignant de la réalité concrète des campagnes militaires, contribuent à déréaliser son drame. La guerre est perçue

6 Carl von Clausewitz, *De la guerre*, trad. Denise Naville, Paris, Éditions de Minuit, 1955, p. 126.

7 L'« âge de sensibilité » désigne la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, marquée par les romanciers et poètes précurseurs du romantisme (Thomas Gray, Edward Young). Voir, à ce sujet, Northrop Frye, « Towards Defining an Age of Sensibility », *ELH*, 23/2, 1996, p. 144-162.

8 Neil Ramsey, *The Military Memoir and Romantic Literary Culture*, op. cit., p. 110.

à travers le filtre des conventions poétiques de l'époque, qui servent à « invisibiliser<sup>9</sup> », mais également à fantasmer les guerres de la Révolution et de l'Empire, premiers grands conflits européens menés dans l'ère de la sphère publique.

La fascination pour la guerre, alimentée, voire en partie produite, par une industrie médiatique en pleine croissance, s'accroît à mesure que le conflit s'éloigne de l'Europe dans des contrées exotiques :

On ne compte qu'un an seulement, entre l'accession au trône de Victoria et le début de la guerre des Boers, où les Britanniques n'aient pas été engagés dans une guerre outre-mer. Que ce soit en Inde, en Chine, en Afrique, au Proche-Orient ou aux Antipodes, le conflit se passe, de façon significative, toujours loin de la patrie en Europe. Celles-ci n'étaient que de « petites guerres », menées par des professionnels, cependant les journaux, les divertissements populaires, les imprimés éphémères, ont constamment imprégné la conscience victorienne de l'idée que la guerre était quelque chose d'incroyablement « chic », qui se passait dans des contrées lointaines<sup>10</sup>.

52

L'invention de la photographie (1839 pour le daguerréotype) et du télégraphe (1840) contribue cependant à rendre la guerre plus visible aux yeux des Victoriens : la guerre de Crimée (1853-1856) est le premier conflit européen à bénéficier d'artistes et de photographes de campagne<sup>11</sup>, dont les reportages sont publiés quotidiennement dans les journaux. Le lecteur peut ainsi réagir de manière quasi instantanée aux circonstances, comme Tennyson en 1854 :

La littérature pouvait répondre aux gros titres des journaux (le poème de Tennyson, « The Charge of the Light Brigade », fut rédigé quelques instants après que le poète avait lu le reportage sur la Crimée de William Howard Russel, publié dans le *London Times*), ce qui

9 Mary A. Favret, « Coming Home: The Public Spaces of Romantic War », *Studies in Romanticism*, 33/4, 1994, p. 539.

10 Robert Giddings, *The War Poets*, London, Bloomsbury, 1988, p. 7.

11 Voir, à ce sujet, Matthew Paul Lamina, *Realism and Politics in Victorian Art of the Crimean War*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.

favorisait une plus grande familiarité et une plus grande empathie pour le sort des soldats<sup>12</sup>.

La guerre de Crimée donne lieu à une floraison de poésie de circonstance, des poèmes bellicistes de Gerald Massey (*War Waits*, 1855) et James Friswell (*Songs of the War*, 1855), aux vers anti-militaristes de E.C. Jones (*The Battle Day and Other Poems*, 1855) et Alexander Smith et Sydney Dobell (*Sonnets on the War*, 1855). Le poème de Tennyson, « The Charge of the Light Brigade », incarne la double polarité de la poésie de guerre victorienne et sa méfiance croissante vis-à-vis de la rhétorique héroïque, utilisée couramment à l'époque romantique. D'une part glorification de la mort au combat, de l'autre, réflexion sur les bavures commises par l'état-major (qui s'inscrivent dans la texture de la rime dont les sonorités martèlent inlassablement l'erreur [*to err*] : « *thundered, wondered, soldier, gunner, sabre*<sup>13</sup> »), le poème entend célébrer le héros sans glorifier la conduite de la guerre, un mélange de confiance et de méfiance envers le modèle martial héroïque qui s'incarne dans les tensions de la voix poétique et du rythme.

En partie suscitées par les nouveaux médias qui privilégient un réalisme nouveau à la suite de la guerre de Crimée, ces nuances au cœur du registre héroïque contribuent à détourner plus encore les poètes de l'évocation abstraite du combat pour se concentrer davantage sur la figure individuelle du soldat, sans cependant renier la tradition épique. Dans la lignée de Thomas Carlyle (*On Heroes and Hero Worship*, 1841), qui tente de restaurer la foi moderne en la figure du héros, la romance épique fait la part belle au chevalier arthurien chez Tennyson (*Idylls of the King*, 1859-1885) et William Morris (*The Defence of Guinevere and Other Poems*, 1858). Les deux recueils mettent à l'honneur les vertus médiévales du guerrier chrétien sur fond d'épées rouillées, de vallées de larmes et de royaumes en perdition<sup>14</sup>,

12 Kate McLoughlin (dir.), *The Cambridge Companion to War Writing*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, p. 135.

13 Matthew Bevis, « Fighting Talk », dans Tim Kendall (dir.), *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, op. cit., 2007, p. 16.

14 Images étudiées par Timothy Lovelace, *The Artistry and Tradition of Tennyson's Battle Poetry*, New York/London, Routledge, 2003, p. 165.

nuances dans le tableau idéal qui reflètent une inquiétude vis-à-vis de l'idéologie impérialiste contemporaine. D'autre part, le mouvement du « muscular christianity<sup>15</sup> », construit autour de l'évangélisme sportif incarné par les romans de Charles Kingsley et Thomas Hughes, forge la figure héroïque du soldat-chrétien-sportif. Celui-ci incarne l'esprit *public-school* développé par Henry Newbolt dans son poème à succès « Vitaï Lampada » et imprègne les idées de John Ruskin: « La grande justification de ce jeu [la guerre], c'est qu'il permet de distinguer, quand il est rondement mené, le meilleur joueur, le plus racé, le plus prompt au sacrifice, le plus courageux, l'homme aux nerfs les plus aguerris, à l'œil et à l'esprit le plus vif<sup>16</sup> ». La résilience et la force masculine, thèmes fondateurs d'« Invictus », poème plébiscité par le public victorien, sont fêtées par W.E. Henley dans *The Song of the Sword and Other Verses*<sup>17</sup> (1893) et *For England's Sake* (1900). Le développement de l'Empire voit l'introduction de l'exotisme dans la description, souvent circonstancielle, de batailles lointaines qui insistent régulièrement sur l'héroïsme, le *fair-play* ou la ferveur patriotique et impérialiste chez des poètes aussi divers que Henry Newbolt, Thomas Hardy, Christina Rossetti, Robert Browning ou A.C. Swinburne.

Parallèlement à la figure du héros chrétien, on voit apparaître son pendant populaire, le simple « Tommy Atkins » (nom générique désignant le simple soldat) à la langue fruste, qui instaure un nouveau rapport à la figure du militaire et à la vision de la guerre que celui-ci médiatise. Souvent dépeint comme un marginal, brutal et licencieux, c'est à la fin du siècle que cette figure du soldat anonyme (déjà

15 Voir, à ce sujet, Catherine Mary McLoughlin, *The Cambridge Companion to War Writing*, op. cit., p. 36.

16 « The great justification of this game [war] is that when truly well played, it determines who is the best man, who is the highest bred, the most self-denying, the most fearless, the coolest of nerve, the swiftest of eye or head » (John Ruskin, *The Crown of Wild Olive: Three Lectures on Work, Traffic and War*, London, Smith, Elder and Co, 1866, p. 167).

17 « Clear singing, clean slicing; / Sweet spoken, soft finishing / Making death beautiful / I am the will of God / I am the sword » (W.H. Henley, « The Song of the Sword », dans *London Voluntaries: The Song of the Sword and Other Verses*, London, David Nutt, 1892).

célébrée par Francis Hastings Doyle en 1860<sup>18</sup>) est popularisée par Rudyard Kipling dans l'un des recueils de poésie les plus lus de son époque : les *Barrack-Room Ballads* (1892-1896). Influencé par les chansons des music-halls de G.W. Hunt, Kipling dresse le portrait d'un soldat à la destinée ordinaire et aux origines populaires, en net décalage avec les paladins de Tennyson et Morris. Ce faisant, il façonne, à la première personne, la voix « authentique » du « Tommy » aux inflexions cockney, telle que se l'imagine le public victorien et, plus tard, le public édouardien. Prendre la défense du simple soldat en développant la sympathie et l'identification du public, remettre en question la figure traditionnelle du héros de guerre (« on n'est pas des héros minces en tunique rouge, nous<sup>19</sup> ») dans un mélange de tonalités comiques et tragiques, signent la nouveauté de Kipling. Les antécédents de la poésie protestataire de la première guerre mondiale sont ici, bien qu'aucun des *war poets* ne veuille avouer un quelconque lien de filiation avec Kipling (Wilfred Owen se défend de cette influence : « Je n'ai certainement pas écrit des *Barrack-Room Ballads*<sup>20</sup> ! »). Kipling condamne en effet l'hypocrisie des civils et l'indifférence de l'état-major dans « Danny Weaver » ou « Stellenbosh »<sup>21</sup>. Oscillant entre la critique de l'écriture idéaliste de la guerre et la glorification de la mission impérialiste, le poète s'éloigne de la tradition héroïque et livre le portrait d'un soldat honorable mais ordinaire, qui incarne la nation et les valeurs de l'empire britannique.

La réaction poétique à la guerre des Boers, conduite contre des peuples européens ou de descendance européenne et non des peuples indigènes, constitue une répétition générale de la première guerre mondiale. Le ton triomphal perceptible dans la première poésie impérialiste victorienne se mue en optimisme teinté de mélancolie, le pressentiment de la perte d'un empire et du dérèglement de l'histoire à

18 Francis Hastings Doyle, *The Return of the Guards and Other Poems*, London, Macmillan and Co, 1866.

19 « We ain't no thin red heroes » (Rudyard Kipling, « Tommy », dans *Barrack-Room Ballads and Other Verses*, London, Methuen, 1897, p. 8).

20 « I have written no Barrack-room Ballads! » (Wilfred Owen, *CL*, p. 493).

21 Prise de position qui annonce celle de Siegfried Sassoon dans « The General » ou « Base Details », ainsi que celle d'Ivor Gurney dans « Servitude ».

venir. *A Shropshire Lad* (*Un gars du Shropshire*, 1896) de A.E. Housman, souligne de façon continue la tension entre le sentiment patriotique et l'horreur de la guerre, par des contrastes macabres que les quasi-zeugmes mettent sur le même plan (« Chers aux amis et chair à canon », « garçons charmants et morts et pourrissants<sup>22</sup> »). Ce recueil nostalgique qui évoque la déstabilisation du rapport du poète au monde et son refuge dans la pastorale, aura une influence majeure sur la poésie de la première guerre mondiale. Le sentiment d'appréhension et d'inquiétude, qui problématise les doutes croissants vis-à-vis du nationalisme impérialiste, se ressent dans les poèmes de Kipling (« Mais la paix est partie et le profit est fait / Les jours anciens et sûrs se retirent / Et nos maisons semblent étrangères quand nous rentrons à l'aube<sup>23</sup> ! »), Alfred Noyes et William Watson. La co-présence de deux types de discours, l'un public, destiné à galvaniser le lectorat, l'autre énonçant des doutes privés, est encore plus perceptible dans les « Poèmes de guerre » (*Poems of Past and Present*, 1901) de Hardy qui font entendre une marche militaire parfois claudiquante, un refus de l'héroïsme (« The Souls of the Slain ») et une ironie envers les prétentions de l'impérialisme qui s'exercent au détriment des classes populaires (« Drummer Hodge »). Hardy incarne avec nuance l'esprit de cette fin de siècle partagé entre le vieux rêve de la romance de guerre (que l'on retrouve chez Sassoon, Owen et Rosenberg) et l'horreur du conflit, qui annihile tout espoir de progrès humain. Cette dualité s'inscrit dans la forme-même des *Dynasts* (« Un drame épique sur la guerre avec Napoléon », 1904-1908<sup>24</sup>), interprétée par Isobel Armstrong comme « l'aboutissement d'une tradition poétique du dix-neuvième siècle, résistante à la politique, et un nouveau début

22 « Dear to friends and food for powder », « Lovely lads and dead and rotten » (A.E. Housman, *A Shropshire Lad*, XXXV, New York, John Lane, 1917, p. 51).

23 « But the peace is gone and the profit is done / With the old sure days withdrawn / That our own houses show as strange when we come back in the dawn! » (R. Kipling, « The Dykes », dans *The Works of Rudyard Kipling*, éd. R.T. Jones, London, Wordsworth, 1994, p. 317).

24 *The Dynasts: An Epic Drama of the War with Napoleon* (1904, 1906, 1908).

pour la poésie comme expérience moderniste<sup>25</sup> ». Son drame épique aux échos romantiques aura une influence fondamentale sur Sassoon, Blunden, Gurney ou Sorley, qui le lisent pendant la guerre. Écrit quelques années avant le premier conflit mondial, *The Dynasts* finit sur l'espoir que la civilisation moderne sera marquée par l'absence de guerres, un souhait que traduisent les résonances heureuses du « To a Skylark » de Shelley :

Mais – un frisson anime l'air  
Là, comme l'annonce joyeuse  
Que la rage  
Des âges  
S'éteindra<sup>26</sup>...

La réaction de Hardy à la déclaration de guerre en 1914 formule ainsi un désespoir sans nuance :

La guerre, supposait-il, était devenue trop froidement scientifique pour ranimer durablement toute la romance qui l'avait caractérisée jusqu'à l'époque Napoléonienne, quand les batailles les plus intenses ne duraient qu'une journée et que les tactiques et les stratégies les plus exaltantes ne faisaient relativement que peu de morts. Ainsi personne ne fut plus surpris que lui quand l'Allemagne envahit la Belgique, et la contemplation de ce désastre le mena, dès lors, à désespérer de l'histoire du monde<sup>27</sup>.

Bien qu'il livre, dans sa voix « publique », des poèmes de propagande pendant le conflit (« Poems of War and Patriotism », dans *Moments of Vision*, 1917), Hardy n'écrira plus de manière privée sur la guerre, cédant à la tentation d'un silence désespéré.

25 Isobel Armstrong, *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*, London, Routledge, 1993, p. 479.

26 « But – a stirring thrills the air / Like to sounds of joyance there / That the rages / Of the ages / Shall be cancelled... » (Thomas Hardy, « After Scene », III, v. 105-109, dans *The Dynasts: An Epic Drama of the War with Napoleon*, London, Macmillan, 1920, p. 256).

27 Florence Emily Hardy, *The Later Years of Thomas Hardy (1892-1928)* [1930], Cambridge, Cambridge UP, 2011, p. 162.

Août 1914 : « une grave épidémie de poètes<sup>28</sup> »

La déclaration de guerre du Royaume-Uni le 4 août 1914 provoque un véritable déferlement de poésie, alors même que les écrivains craignent que ne sonne le glas de la littérature, « écrasée sous la botte prussienne<sup>29</sup> », comme l’imagine Wilfred Owen dans son sonnet « 1914 » :

Déchirées, les voiles du progrès. Déchirés, ferlés,  
Tous les pavillons de l’Art. La poésie pleure. Maintenant commencent  
Les famines de la pensée et du sentiment<sup>30</sup>.

58

Au contraire, les éditeurs republient Wordsworth, Tennyson et Kipling (qui vend plusieurs milliers d’exemplaires par an des *Barrack-Room Ballads* pendant la guerre, 29 000 exemplaires pour la seule année 1915) et le *Times* reçoit des centaines de contributions poétiques par jour<sup>31</sup>. Les journaux des tranchées, comme le *Wiper Times*, devront, face à cette « infection » poétique, demander à leurs contributeurs de se tourner vers la prose.

La bibliographie récente établie par Catherine Reilly dénombre quelque 3 104 recueils poétiques parus au Royaume-Uni entre 1914 et 1918<sup>32</sup>, écrits par 2 225 poètes, civils et combattants, dont 552 femmes. Jamais un événement historique n’a engendré une telle production poétique de circonstance<sup>33</sup>. Paul Fussell et Samuel Hynes évoquent tous deux le fort taux d’alphabétisation (96 % de la population) atteint en 1914 grâce, notamment, aux réformes de l’éducation menées pendant les ères victorienne et édouardienne, l’importance de la notion victorienne de « développement personnel » par la culture et l’étude, ainsi que la

28 Twells Brex, « A Serious Outbreak of Poets », *The Daily Mail*, 23 juin 1915, p. 11.

29 « Trodden in the mud by the jack-boot of the Prussian » (Edmund Gosse, *Inter Arma: Being Essays Written in Time of War*, London, Scribners, 1916, p. 9).

30 « Rending the sails of progress. Rent or furled / Are all Art’s ensigns. Verse wails. Now begin / Famines of thought and feeling » (« 1914 », v. 5-7).

31 Ted Bogacz, « “A Tyranny of Words”: Language, Poetry and Anti-Modernism in England in the First World War », *The Journal of Modern History*, 58, septembre 1986, p. 643-668.

32 Catherine Reilly, *English Poetry of the First World War: a Bibliography*, London, G. Prior, 1978, p. xix.

33 Elizabeth Marsland, *The Nation’s Cause: French, English and German Poetry of the First World War*, London, Routledge, 1991, p. 3.

prééminence de l'écrit sur toute autre forme de médium, pour expliquer la fièvre d'écriture qui s'empare du pays lors de la déclaration de guerre. La poésie représente, pour la classe moyenne édouardienne, un objet culturel de consommation quotidienne :

À une époque où les médias reposaient principalement sur l'écrit – le cinéma était alors encore à ses débuts –, la poésie représentait, pour une grande partie de la société édouardienne, un élément de la vie quotidienne. Les poètes contemporains tels que Sir Alfred Austin, Rudyard Kipling et Henry Newbolt étaient lus non seulement en leur capacité de divertissement mais aussi pour les leçons qu'ils inculquaient<sup>34</sup>.

La population éduquée, exposée très tôt à l'école au patrimoine de la poésie patriotique et héroïque, connaît par cœur les rythmes d'Austin, de Kipling et de Tennyson. La majorité des poèmes envoyés au *Times*, poèmes de circonstance patriotiques ou ouvertement bellicistes, ne sont pas destinés à la postérité mais à la consommation immédiate, comme le souligne, non sans regret, le poète Edward Thomas en 1914 :

Plus personne ne veut lire de grande poésie. L'heure est aux écrivains qui reprennent les idées ou les tournures à la mode, ou les inventent, et qui ont le pouvoir de les transformer, purement et simplement, en strophes. La plupart des journaux emploient un ou plusieurs de ces messieurs [...]. À l'image des hymnes, ces poèmes jouent avec les idées communes, les mots et les noms que les gens ont en tête en ce moment. La plupart d'entre eux me semblent pompeux, hypocrites ou absurdes mais soit ils vont droit au cœur du grand public qui ne lit pas de poésie, soit les éditeurs, s'attendant à ce qu'ils le fassent, continuent de les publier<sup>35</sup>.

34 George Walter (éd.), *The Penguin Book of First World War Poetry*, London, Penguin, 2006, p. 11.

35 « Great poetry is not wanted. It is the hour of the writer who picks up popular views or phrases, or coins them, and has the power to turn them into downright stanzas. Most newspapers have one or more of these gentlemen [...]. Like hymns they play with common ideas, with words and names which most people have in their heads at the time. Most seem to me bombastic, hypocritical or senseless: but either they go

Il existe cependant quelques publications qui apportent un point de vue différent sur la guerre : *The New Statesman* (journal de gauche, fondé en 1913 et auquel collabore très fréquemment le pacifiste Bertrand Russell) ainsi que *The Nation* (qui publie notamment les poèmes de Sassoon et le premier poème publié d'Owen, « The Miners ») évitent poètes du dimanche et vers bellicistes.

Si les journaux publient de façon quotidienne des dizaines de textes poétiques, les anthologies, formes très populaires à l'époque (Reilly en dénombre une cinquantaine publiées – et republiées – entre 1914 et 1918) permettent de rassembler, et de commercialiser, les fleurons de la poésie nationaliste. *Poems of the Great War, Songs and Sonnets for England in War Time: A Collection of Lyrics by Various Authors Inspired by the Great War*, publié dès fin 1914, récupère les rythmes et les inflexions de Shakespeare, Tennyson, Kipling et Henley, afin de définir une rhétorique patriotique qui puisse refléter et rendre hommage à la langue nationale.

60

Mort au large de Gallipoli en avril 1915, avant même d'entrer dans le conflit, Rupert Brooke devient à la fois l'inspiration et le modèle de la poésie patriotique et nationaliste. Son cycle de sonnets<sup>36</sup> dédié à l'Angleterre, ainsi que sa mort dite héroïque<sup>37</sup>, font de lui l'emblème du jeune homme sacrifié pour la patrie. Ouvrage posthume, *1914 and Other Poems*, connaît un succès prolongé (réimpression toutes les huit semaines pendant quatre ans), et institue un style de poésie patriotique, mélange d'images abstraites et consolatrices (« gloire infinie », « paix éblouissante ») que l'on voit se déployer dans son sonnet « The Dead (II) » :

Il laisse une gloire

Infinie, immaculée, un bouquet d'éclat,

Une largeur, une paix éblouissante, sous la nuit<sup>38</sup>.

---

straight to the heart of the great public which does not read poetry or editors expect them to and accordingly supply the articles » (Edward Thomas, « War Poetry », *Poetry and Drama*, II/8, décembre 1914).

36 « Peace », « Safety », « The Dead (I) », « The Dead (II) », « The Soldier ».

37 Bien que présenté comme un héros de guerre, Brooke est mort de septicémie avant même d'atteindre le front, sur un navire-hôpital français, au large de Gallipoli.

38 « He leaves a white / Unbroken glory, a gathered radiance, / A width, a shining peace, under the night » (Rupert Brooke, « The Dead [II] », v. 12-14, dans 1914, *Five Sonnets*, London, Sidgwick and Jackson, 1915, p. 4).

Le devoir du poète de guerre n'est pas, écrit le critique Clutton Brock, dans le *TLS* d'octobre 1914, d'exposer la laideur du conflit mais de réfléchir et d'exalter la grandeur du geste patriotique :

L'essence même de leur mission est d'être les miroirs grossissants de cette partie de notre vie qui a de l'importance et de la grandeur. Et quand bien même ils sont bien plus conscients qu'auparavant de la face stupide et laide de la guerre, la plupart d'entre eux continueront, et ce à juste titre, de mettre tout cela de côté afin d'insister sur le fait que la seule chose qui compte dans la guerre n'est pas le gâchis, la perte du corps et de ses richesses, mais l'évasion de l'esprit dans le monde de l'éternel où la mort physique n'est rien comparée au triomphe d'une idée<sup>39</sup>.

Une grande partie de la poésie patriotique se situe dans cette veine d'idéalisme ou de mysticisme chrétien qui, désintéressée de la réalité quotidienne du conflit, reste concentrée sur l'âme du soldat au détriment du corps, aseptisant ainsi la mort insupportable. La poésie de propagande, qui fait l'apologie du combat, invective les « Huns » ou appelle au bain de sang pour reflleurir le jardin de l'Angleterre, n'est qu'une incarnation plus meurtrière de cette ferveur nationaliste :

Quand des milliers seront passés par le fer  
Les forêts vertes seront vertes à nouveau. [...]  
Du sang, du sang encore, doit être répandu  
Pour rendre leur rouge aux roses<sup>40</sup>.

39 « It is the very essence of their business to be magnifying mirrors of that fraction of our life which is great and significant. And so, though they are far more aware than they used to be of the ugly and stupid side of war, they will still, and quite rightly for the most, pass all that by and insist that for them the thing that matters in war, is not the waste and loss of the body and the goods of the body, but the escape of the spirit into that eternal world in which bodily death is nothing compared with the triumph of an idea » (Clutton Brock, « War and Poetry », *The Times Literary Supplement*, 8 octobre 1914).

40 Geoffrey Howard, « Without Shedding of Blood », dans *Soldier Poets: Songs of the Fighting Men*, éd. Galloway Kyle, London, Erskine Macdonald, 1916.

Les écrits de Jessie Pope, journaliste et poète, dédicataire du « Dulce et Decorum Est » de Wilfred Owen, donnent un autre exemple de cette poésie belliciste, construite sur les rythmes de la ballade populaire et la chanson chauvine du music-hall, souvent destinée au recrutement de nouveaux soldats :

Qui veut la tranchée  
Toi, mon p'tit gars?  
Qui suivra la France –  
Toi, mon p'tit gars?  
Qui trépigne d'y aller?  
Qui va pour gagner?  
Et qui veut sauver sa peau –  
Toi, mon p'tit gars<sup>41</sup>?

62

Son recueil, *Jessie Pope's War Poems* (1915), est tiré à des dizaines de milliers d'exemplaires pendant la guerre, comme celui de son contemporain Robert Seaman, rédacteur en chef du magazine *Punch* et auteur de *War-time* (*En temps de guerre*, 1916), l'un des recueils de poésie patriotique les plus lus de son époque. À titre de comparaison, Wilfred Owen ne publie que cinq poèmes de son vivant dont deux dans la revue *The Hydra* de l'hôpital psychiatrique de Craiglockhart.

Loin du style mais proches dans le ton et l'esprit des poètes de propagande, les poètes de l'*establishment* littéraire participent activement à l'effort de guerre. Ainsi « The Hun at the Gate » (« Le Hun à nos portes »), écrit par Kipling en septembre 1914, formule des sentiments similaires au poème de Geoffrey Howard. En effet, les hommes de lettres éminents, institutions de la poésie victorienne et édouardienne, s'engagent aux côtés du gouvernement pour produire une littérature de guerre « admise » qui définit une version officielle des causes de la guerre et véhicule des valeurs bellicistes en accord avec celles du gouvernement. Le poète lauréat Robert Bridges, Rudyard Kipling, Henry Newbolt

---

41 « Who's for the trench / Are you my laddie? / Who'll follow French – / Will you my laddie? / Who's fretting to begin? / Who's going out to win? / And who wants to save his skin – / Do you my laddie? » (« The Call », dans *Jessie Pope's War Poems*, London, Grant Richards, 1915, p. 38).

(qui est le premier à publier un « poème de guerre » le 5 août 1914<sup>42</sup> dans le *Times*), John Masefield (auprès duquel le Bureau de guerre passe commande pour livrer le récit héroïque de la bataille des Dardanelles en 1916<sup>43</sup>), mais également Thomas Hardy et G.K. Chesterton, sont invités le 2 septembre 1914 au Bureau de la propagande de guerre où ils sont encouragés à écrire au nom de la patrie. Les grandes voix de la poésie victorienne et édouardiennes participent ainsi, dès 1914, à l'élaboration collective de l'anthologie *Poems of the Great War*, qui comporte, en guise de préface, un texte programmatique du poète lauréat (« Wake Up England » : « Debout l'Angleterre »). Le recueil, ainsi placé sous la figure tutélaire du premier poète du royaume, est caractérisé par une rhétorique héroïque et évangélique (« Hymne avant le combat », « Hymne en temps de guerre »), par la suite adoptée par les journalistes et les écrivains. Bien qu'il soit nécessaire d'établir des nuances entre poètes (la production de Hardy ne véhicule pas les mêmes idées ni les mêmes intonations que celle de Kipling) et entre leurs écrits du début et de la fin du conflit (qui passent, pour certains, de l'éloge à la condamnation discrète), ces écrivains de l'*establishment* sont, de manière générale ostracisés après la guerre et exclus du canon de la *war poetry*. Ce sont les « les rodomonts chenus<sup>44</sup> », « les poètes-guerriers de fauteuil<sup>45</sup> » dénoncés par Bertram Lloyd, les accusés d'un conflit intergénérationnel représenté à plusieurs reprises dans la poésie des combattants (« Abraham and Isaac » d'Owen, « The Blood of the Young Men » d'Aldington, « The Fathers » de Sassoon). Ces accusations, contre la trahison des clercs et des pères, sont anticipées par les éditeurs qui, dès 1916, commencent à se détourner des poètes de l'*establishment* pour se concentrer sur la publication des poètes-combattants. Ce sont

42 Écrit en réalité en 1897 et « recyclé » par le poète en 1914.

43 Recommandé comme le meilleur des *war poets* en 1916 par Gurney : « If you can get hold of Masefield's "Philip the King" read it. Besides Philip there is a poem named "August"—the best of the war poems » (Gurney, *WL*, p. 27-28).

44 « Silver-headed swashbucklers, poetical armchair-warriors ». Bertram Lloyd, dans la préface de son anthologie *The Paths of Glory*, est l'un des premiers à dénoncer, après le conflit, le discours militariste sur la guerre (London, George Allen and Unwin, 1919, p. 10).

45 *Ibid.*, p. 8.

cependant ces poètes de l'ancienne génération qui ont donné l'exemple et ouvert la voie aux poètes-combattants : ainsi, note Tim Kendall, « c'est l'une des bizarreries de l'histoire littéraire que ce sont des poètes civils qui ont appris aux soldats comment écrire la guerre. Ce faisant, ils ont signé leur arrêt de mort<sup>46</sup> ».

#### DU SOLDIER POET AU WAR POET : UNE FIGURE D'ANTHOLOGIE

64

« La mort de Graves en 1985 a emporté le dernier des *war poets*<sup>47</sup> », écrit Bernard Bergonzi, une distinction reprise en 1992 dans le *LA Times* pour annoncer la mort de Geoffrey Dearmer (« le dernier poète de 1914<sup>48</sup> »). On utilise couramment aujourd'hui le terme générique *war poet* et *war poetry* pour désigner les poètes et la production poétique de la première guerre mondiale. Pourtant, ce terme ne va pas de soi : de *soldier poet* (poète soldat) à *war poet*, en passant par *trench poet* (poète des tranchées), l'évolution de la nomenclature est liée de près à des choix éditoriaux et idéologiques qui se sont exercés tout au long du siècle, auprès des éditeurs, des universitaires, et du grand public. Des anthologies publiées pendant le conflit aux anthologies critiques des années 2000, du produit commercial au statut de dissident, on voit naître la figure et le mythe du poète-combattant. Le *war poet*, comme la *war poetry*, est une invention du xx<sup>e</sup> siècle.

---

46 Tim Kendall (dir.), *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, op. cit., p. 200.

47 Bernard Bergonzi, « Poetry, Scholarship, Myth », dans Michel Roucoux (dir.), *English Literature of the Great War Revisited*, Amiens, Presses de l'université de Picardie, 1986, p. 16.

48 Graham Heathcote, « Last British War Poet Recalls Gaiety, Heartbreak », *LA Times*, 2 mai 1993, mise en ligne le 14 février 2003, [http://articles.latimes.com/1993-05-02/news/mn-30228\\_1\\_imperial-war-museum](http://articles.latimes.com/1993-05-02/news/mn-30228_1_imperial-war-museum), consulté le 20 juin 2015.

Ce n'est pas le travail des poètes professionnels qui ont vu dans la guerre un matériau exaltant et bienvenu; mais, de manière plus générale, l'expression spontanée d'un sentiment sincère – le sentiment du soldat dans les tranchées.

Frank Foxcroft, *War Verse*, 1918<sup>50</sup>

Dès 1915, certains anthologistes commencent à se tourner vers la production des écrivains-combattants, dont ils perçoivent d'emblée la valeur marchande. La commercialisation jusqu'aux États-Unis<sup>51</sup> de la voix du soldat et, plus généralement, des représentations littéraires et témoignages de la guerre, n'échappe pas aux auteurs du corpus. Gurney commente, avec un brin de cynisme, le titre de son propre recueil, choisi par son editrice Marion Scott : « Le titre *Severn and Somme* [*Le Severn et la Somme*] fera peut-être vendre un peu plus. On dirait une affiche de recrutement mais sinon il n'y a rien à redire<sup>52</sup> ». Robert Graves refusera plus tard de republier ses poèmes de guerre dans ses œuvres complètes

49 « Marketable sentiment » (Hugh Haughton, « Anthologizing War », dans Tim Kendall [dir.], *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, op.cit., p. 422). Pour approfondir l'histoire des maisons d'éditions, déchirées entre conscience patriotique et profit commercial pendant la guerre, voir Mary Hammond, Shafquat Towheed (dir.), *Publishing in the First World War: Essays in Book History*, London, Palgrave Macmillan, 2007.

50 « It is not the work of professional verse writers who have seen in the events of the war stirring and timely literary material ; but, to a large extent, it is the spontaneous expression of sincere feeling – the feeling of the soldier in the trenches [...] or the feeling of the wounded man in the hospital or of the nurse who cares for him [...] some of the poems by little-known writers in this collection rise to as high a level as the writing of the recognized poets; regarded as the expression of true feeling, they often rise much higher » (Frank Foxcroft, *War Verse*, New York, Thomas Y. Crowell, 1918, p. vi).

51 Robert Nichols (pendant la guerre) et Siegfried Sassoon (après la guerre) font des tournées de lectures aux États-Unis.

52 « The title *Severn and Somme* might sell the book a little better. It sounds like a John Bull poster but otherwise there is nothing objectionable about it » (Gurney, *WL*, p. 165).

considérant qu'il a déjà profité de ce qu'il appelle le « boom de la poésie de guerre<sup>53</sup> ».

Le critique et poète Edmund Gosse, dans *Some Soldier Poets (Quelques poètes-soldats)*, accueille avec enthousiasme la nouvelle poésie de combattants qui annonce, selon lui, un tournant esthétique et moral dans la représentation de la guerre. Les analogies de Gosse présentent un exemple de la rhétorique médiévo-idéaliste qui sature les revues et les anthologies de l'époque :

66

Les bardes se muèrent en soldats et, lors de la traversée vers la France et les Flandres, ils emportèrent leur flûte dans leur équipement. Ils commencèrent à renvoyer chez eux des vers dans lesquels ils avaient traduit en musique leurs expériences véritables et leurs émotions authentiques. Voilà que nous écoutions des jeunes gens qui avaient quelque chose de nouveau, et mieux encore, quelque chose de noble à nous dire : nous retrouvions là l'esprit national qui avait inspiré les Chansons de Geste au xi<sup>e</sup> siècle<sup>54</sup>.

Alors que l'année 1915 met à l'honneur les chansons de soldats (notamment *Songs of the Irish Brigades* de T. M. Kettle), c'est en 1916, avec *Soldier Poets: Songs of the Fighting Men* (augmenté en 1917, *More Songs from the Fighting Men*) que Galloway Kyle présente le *soldier poet* et lui confère ses lettres de noblesse en le sortant du registre de la chanson populaire. C'est dans cette anthologie très appréciée du grand public et qui bénéficie d'un tirage spécial à la couverture kaki, conçue pour être emportée dans les tranchées, que Galloway Kyle énonce sa mission :

Un coup d'œil, même rapide, aux pages du volume montrera que les auteurs sont des soldats dont le service militaire remonte, dans la

53 Robert Graves, *The Common Asphodel*, New York, Haskell, 1949, p. 307.

54 « The bards became soldiers, and in crossing over to France and Flanders, each had packed his flute in his kit. They began to send home verses in which they translated into music their actual experiences and their authentic emotions. We found ourselves listening to young men who had something new, and what was better, something noble to say to us, and we returned to the national spirit which inspired the Chansons de Geste in the eleventh century » (Edmund Gosse, *Some Diversions of a Man of Letters*, London, Heinemann, 1919, p. 265).

plupart des cas, au début de la guerre, sinon avant, et non des rimailleurs fraîchement conscrits qui ont trouvé là un nouveau stimulant à un exercice littéraire usé. [...] Les soldats-poètes laissent la mièvrerie et l'héroïsme de pacotille, le style sanglant et le maniement terrifiant de la Mort et de ses alliés, au civil névrosé qui est resté à l'arrière pour jubiler des horreurs et des désagréments fantasmés du front et attendre le pénible trépas de ses amis. La tempête a frappé de mutisme les « demi-hommes aux chansons sales et mornes » [...] alors que le choc de la guerre a poussé les esprits les plus courageux à écrire<sup>55</sup>.

En même temps qu'il place le soldat au-dessus du poète (« On pourrait dire que ce volume représente le soldat-poète plutôt que le poète-soldat<sup>56</sup> »), Galloway Kyle se livre à une attaque virulente contre les « civils névrosés » et les poètes en fauteuil, patriarches victoriens d'un autre âge mis en cause par Rupert Brooke dans son sonnet « Peace ». Non content de généraliser à l'endroit des poètes civils, Kyle distingue également le combattant, engagé dès le début de la guerre, des « rimailleurs conscrits » (la conscription obligatoire est établie en janvier 1916 aux Royaume-Uni) aux motivations et au patriotisme suspects. On note cependant que Kyle évite de donner une définition exacte du *soldier poet*, ni de préciser son origine sociale : la liste des poètes-combattants (indiqués par leur grade) dans la table des auteurs est en ce sens parlante puisqu'on ne trouve que trois simples soldats sur une vingtaine d'officiers.

C'est donc en 1917 que le glissement sémantique et idéologique de *poet-soldier* à *soldier poet* se concrétise, un changement de nomenclature qui déplace l'accent sur l'authenticité de l'expérience et la sincérité de

55 « Even a cursory glance at this volume will show that the authors are soldiers whose military service dates back in most cases to the early days of the war, if not earlier, and not conscript poetasters who have found a new stimulant to jaded literary exercises. The note of pessimism and decadence is absent, together with the flamboyant and hectic, the morose and the mawkish. The soldier poets leave the maudlin and the mock-heroic, the gruesome and fearful handling of Death and his allies to the neurotic civilian who stayed behind to gloat on imagined horrors and inconveniences and anticipate the uncomfortable demise of friends. "The half-men, with their dirty songs and dreary" were stricken dumb by the storm » (*Soldier Poets: Songs of the Fighting Men*, éd. cit., p. 7-8).

56 « One may claim that this volume represents the soldier as poet rather than the poet as soldier » (*ibid.*, p. 8).

l'auteur plutôt que sur la valeur proprement poétique des textes. En 1917 sort l'anthologie éditée par E. B. Osborn, *La Muse guerrière : un recueil de poèmes de guerre écrits, pour la plupart, au combat par des marins, des soldats et des aviateurs qui servent ou qui ont servi dans l'armée pendant la Grande Guerre*, qui elle aussi met l'accent (en premier lieu par l'énumération du titre) sur l'expérience vécue du soldat plutôt que sur la valeur esthétique des œuvres. On y retrouve certains poètes de notre corpus, cités plusieurs fois (Sassoon, Gurney, Graves et Sorley<sup>57</sup>), entourés de poètes tels que Rupert Brooke, Julian Grenfell, F.W. Harvey, Robert Nichols, et Leslie Coulson. La préface d'Osborn explique son projet :

68

Le but de cette anthologie est de montrer ce qui se passe dans l'âme du guerrier britannique quand, dans les moments d'aspiration ou d'inspiration, avant ou après le combat ou pendant les journées chargées où il prépare son propre sacrifice, il entrevoit la signification ultime de la guerre. Ce recueil, avec toutes ses imperfections formelles, est le premier autoportrait des humeurs et des émotions du guerrier britannique à l'heure du combat. Pour cette raison, ce document est bien plus précieux que l'immense moisson de poésie écrite par les faiseurs de vers civils<sup>58</sup>.

Encore une fois, la langue fruste et authentique du guerrier-poète (Osborn préfère les connotations épiques du terme *guerrier* au plus ordinaire *soldat* favorisé par Kyle) est opposée à la rhétorique flamboyante des « poètes professionnels qui ont tissé d'ouï-dires leurs étincelantes toiles de rhétorique<sup>59</sup> ». La sincérité prêtée au guerrier-poète fournit une excuse aux faiblesses de style qui deviennent un gage d'authenticité<sup>60</sup>. L'introduction d'Osborn énumère ainsi les

57 « To the Poet Before Battle », « Strange Service », « To A Certain Comrade », « Afterwards » (Gurney), « Big Words », « Goliath and David », « Escape » (Graves), « Two Sonnets », « Germany », « The Army of Death » (Sorley), « Absolution », « The Rear-Guard » (Sassoon). Ce sont tous des poèmes écrits au début de la guerre.

58 *The Muse in Arms: A Collection of War Poems for the Most Part Written in Action, by Seamen, Soldiers and Flying Men Who Are Serving, or Have Served in the Great War*, éd. E.B. Osborn, London, Erskine McDonald, 1917, p. i.

59 « [...] professional poets who wove out of hearsay their gleaming webs of poetical rhetoric » (*ibid.*, p. ix).

60 Plus réussis que les poèmes allemands qui ont, selon Osborn, « moins de valeur que les chants des zoulous » (« of less value than Zulu-chants », *ibid.*, xvii).

caractéristiques vertueuses du soldat-poète : franchise, bravoure, sincérité et humilité, autant de qualités qui se traduisent dans le style par un nouveau « réalisme littéraire ». Bien que Kyle et Osborn semblent déterminés à promouvoir l'idée d'un soldat-poète de tout rang (« an all-ranks soldier »), c'est manifestement le poète-officier (3 simples soldats pour 21 officiers dans la liste d'auteurs chez Kyle, 2 pour 45 chez Osborn), très éduqué<sup>61</sup> et dont le style rodé ne représente nullement la réalité de la langue au front, qui prime. Les titres des sections éclairent l'idéologie dominante du recueil, empruntée aux préceptes du « muscular christianity » victorien : « Le soldat chrétien », « École et université », « Un sport de gentleman ». Reprochant à Kipling d'avoir fabriqué de toute pièce l'image du soldat moderne dans ses *Barrack-Room Ballads*<sup>62</sup>, et d'avoir ainsi contribué à dégrader en la « popularisant » la figure du guerrier, Kyle et Osborn, privilégient le regard rétrospectif, un conservatisme moral et idéologique qui fait des poètes-combattants des « Michels et Rolands de notre civilisation », ou encore des « Sidneys et Raleighs » du xx<sup>e</sup> siècle<sup>63</sup>. Les vertus aristocratiques du chevalier du Moyen Âge sont déplacées sur le combattant des tranchées, fondant ainsi le mythe du soldat-gentleman et de l'officier-poète qui a longtemps occulté la figure et la voix du simple soldat.

61 Comme semble le confirmer l'usage du latin dans les titres « The New Aenid », « Per Ardua And Astra », « Ave Mater – Atque Vale » ou les allusions institutionnelles : « Harrow's Honour », « A Dream of New College », « An Oxford Retrospect ».

62 Osborn insiste sur le fait que l'emploi des *cockneyisms* est une invention de Kipling, popularisée par Albert Chevalier (comédien du *music-hall*, 1861-1923) et nullement avérée dans les faits : « Les hommes de la Nouvelle Armée en veulent beaucoup à la mode littéraire qui les fait parler comme les personnages typiquement cockney de Chevalier. [...] Si seulement les auteurs de littérature populaire écoutaient les soldats au lieu d'imiter la diction des *Barrack-Room Ballads* » (*The Muse in Arms*, éd. cit., p. xiii).

63 *Ibid.*, p. xix (Philip Sydney et Walter Raleigh, poètes-soldats de l'époque élisabéthaine). E.B. Osborn publie en 1919 un essai critique *The New Elizabethans*, dans lequel il compare les soldats-poètes de la première guerre mondiale aux poètes-soldats du règne élisabéthain. On note que sur les 22 poètes étudiés par Osborn, pas un seul poète connu aujourd'hui sous le nom de *war poet* ne figure au sommaire de son œuvre, à l'exception de Charles Sorley.

Dans l'une des rares anthologies consacrées à la production du soldat de base, *Tommy's Tunes*<sup>64</sup> (*Mémoires de Tommies*, 1917), F.T. Nettleingham donne la parole au simple « Tommy » des tranchées qui, loin de s'adonner à la versification maîtrisée, et donc nécessairement suspecte, des poètes-officiers, se contente de fredonner des « mélodies » (« tunes »). L'intention principale de cette anthologie est de « vulgariser le Tommy, de le rendre plus compréhensible<sup>65</sup> », à travers la publication de chansons populaires « authentiques ». Les allitérations humoristiques du titre, ainsi que l'absence de poèmes, remplacés par des chansons de troupiers dans le premier volume, signalent une simplicité de ton et de style, absente des recueils antérieurs mais toute aussi révélatrice des préjugés de classe qui sous-tendent la hiérarchisation esthétique des productions de guerre. Les similarités avec les collections de Kyle et Osborn sont nombreuses, à la différence qu'il est annoncé dès l'introduction que l'anthologiste est lui-même soldat et ainsi détenteur d'une autorité supérieure à celle de ses collègues. On retrouve les mêmes *topoi* sur le caractère joyeux et loyal du soldat anglais ainsi qu'un patriotisme virulent :

L'avantage moral et spirituel du Tommy se trouve dans sa gaieté. Si nous prenons notre plaisir avec tristesse et nos affaires avec sérieux, nous prenons nos guerres avec légèreté. C'est bien sûr pourquoi le Britannique (qu'il soit soldat de l'armée régulière, volontaire ou conscrit) accomplit non seulement les prodiges de courage qui siéent à notre race, mais fait la guerre avec tant de superbe. [C'est] cet esprit qui a préservé vos rivages, vos femmes et vos filles, du viol et de la contamination de la main du Hun<sup>66</sup>.

Ce sont ces trois grandes anthologies qui ont contribué à faire naître la figure, socialement ambiguë mais moralement cohérente et « acceptable », du *soldier poet* au Royaume-Uni. Les trois recueils

64 « A comprehensive collective of soldiers' songs, marching melodies, rude rhymes and popular parodies ». Publié chez Erskine Macdonald où F.T. Nettleingham publie *More Tommies' Tunes* en 1918.

65 F.T. Nettleingham, *Tommy's Tunes*, London, Erskine MacDonald, 1918, p. 7.

66 *Ibid.*

sont publiés par une même maison d'édition, Erskine MacDonald<sup>67</sup>, créée par Galloway Kyle, également fondateur et directeur de la *Poetry Review* qui publie essentiellement de la poésie de combattant pendant la guerre, ainsi que leurs recueils individuels<sup>68</sup>. C'est donc quasiment une maison d'édition, et un homme derrière elle, qui est responsable de la popularisation de la figure du *soldier poet* pour des raisons à la fois idéologiques et commerciales. Le terme *soldier poet* – repris par la critique de l'époque<sup>69</sup> – est de moins en moins employé aujourd'hui pour désigner les poètes britanniques de la première guerre mondiale mais davantage pour évoquer une poésie mineure, écrite par des combattants et poètes occasionnels ou amateurs (notamment ceux de la guerre du Vietnam mais également, dans les années 2000, les poètes vétérans des guerres d'Afghanistan et d'Irak). Chez les critiques (Lorie Goldensohn, Basil Jay, John Lucas), le terme est employé pour désigner les poètes-combattants par opposition aux non-combattants, sans entrer dans le détail de l'expérience des tranchées (le terme *trench poets*<sup>70</sup> existe à l'époque et est encore utilisé aujourd'hui mais s'applique peu car il est à la fois vague et de portée trop restreinte<sup>71</sup>). Le terme *soldier poet* permet en outre d'éviter le terme épineux de *war poet* qui pose problème aujourd'hui.

67 Galloway Kyle dirige sa maison d'édition (« *vanity press* » s'il en est, puisqu'il faisait payer une partie des frais de publication aux écrivains) sous le pseudonyme d'Erskine MacDonald. Voir, à ce propos, le récit qu'en donne Dominic Hibberd dans *Harold Monro, Poet of the New Age*, Basingstoke, Palgrave, 2001.

68 On peut citer, de manière non-exhaustive : P.H.B. Lyon, *Song of Youth and War* (1918), C.A. Renshaw, *Battle and Beyond* (1917), Theodore Maynyard, *Drums of Defeat* (1917), H. Smalley Sarson, *From Field and Hospital* (1916), Gilbert Waterhouse, *Raid Head and Other Poems* (1916), Colin Mitchell, *Trampled Clay* (1917), Leslie Coulson, *From an Outpost and Other Poems* (1917). C'est également Erskine MacDonald qui publie les *Pastorals* d'Edmund Blunden en 1916.

69 Edmund Gosse (*Some Soldier Poets*, 1917), Thomas Sturge Moore (*Some Soldier Poets*, 1920) ou Alice Corbin Henderson (« A Soldier Poet », *Poetry Review*, 1919).

70 Satirisés par Edgwell Rickword dans « Trench Poets » et Gilbert Frankau dans « The Other Side ».

71 Ceux qui ont écrit ou ceux qui ont vécu dans les tranchées. Ainsi par exemple Edward Thomas, qui a composé des poèmes de guerre avant d'arriver au front mais n'a rien écrit dans les tranchées, échappe aux deux définitions.

## Naissance du mythe du *war poet*<sup>72</sup> et du canon de la *war poetry*

À chaque fois qu'on me parle de guerre  
Je sens  
Celle que l'on nomme Grande envahir mes pensées.  
Vernon Scannell, « The Great War », 1962<sup>73</sup>

Les *war poets* de notre corpus lisent avec intérêt les « poèmes de soldats » au moment de leur parution dans les anthologies ou dans la *Poetry Review*, mais, de manière générale, ne s'y reconnaissent pas. Ainsi Gurney –

72

Pour m'encourager, j'ai acheté *More Soldier Songs* [*Encore des chansons de soldats*] chez Bluth. Mon Dieu ! Je suis peut-être poète, en fin de compte<sup>74</sup>.

– tout comme Rosenberg –

On m'a envoyé dernièrement quelques poèmes publiés dans la *Poetry Review* : je pense que les auteurs devraient être pendus ou plutôt leur éditeur. Ils sont peut-être de bons soldats mais ce sont de bien piètres poètes<sup>75</sup>.

– refuse de s'identifier à la production littéraire des soldats qui écrivent en dilettantes. Aucun des *war poets* n'utilise le terme de *soldier-poet* pour se désigner pendant la guerre : les connotations péjoratives du mot naissent en même temps que son usage de masse. Le terme *war poet*<sup>76</sup>,

---

72 *War poet* ou *soldier poet* sont presque toujours traduits par « poète-combattant » ou « poète des tranchées », termes qui insistent sur l'expérience du combat. C'est le choix que fit Roland Bouyssou pour sa thèse, *Les Poètes-combattants anglais de la Grande Guerre*, 1974.

73 « Whenever war is spoken of / I find / The war that was called Great invades the mind » (Vernon Scannell, « The Great War », dans *Selected Poems*, London, Allison and Busby, 1971, p. 40).

74 « To spur me on, I bought *More Soldier Songs* at Bluth. O Dear! Perhaps I am a poet after all » (Gurney, *WL*, p. 238).

75 « I've had some poems sent me lately in the *Poetry Review* but I think the writers should be hung or the Editor rather. They may be good soldiers but they're poor poets » (Isaac Rosenberg, éd. Vivien Noakes, Oxford, Oxford UP, 2008, p. 334).

76 Selon le *OED*, le mot *war poet* apparaît en 1818 (*Blackwood's Edinburgh Magazine*, juillet 1818) et désigne le romancier Walter Scott. Google Ngram Viewer (application permettant d'observer l'évolution de la fréquence d'utilisation d'un mot à travers les

d'usage moins fréquent en 1914-1918, et de portée plus générale, désigne les poètes civils comme les poètes-combattants, hommes et femmes. Au début des années 1920, Gurney, inquiet de sa réputation, sera le premier à porter le nom de *war poet* comme un titre de gloire. Le terme revient plusieurs fois sous sa plume dans sa poésie inédite, écrite à l'asile, où il se proclame « Premier Poète de Guerre<sup>77</sup> » en 1922.

C'est au début des années 1930 que le terme de *war poet* (tel qu'on l'entend maintenant, c'est-à-dire poète de la première guerre mondiale), apparaît dans le discours critique et l'usage courant. De manière paradoxale, ce ne sont pas les poèmes mais les récits, les mémoires et les romans autobiographiques<sup>78</sup> des anciens combattants, publiés à la fin des années 1920, qui ont forgé l'image contemporaine que nous avons du *war poet* : « le poète de guerre archétypal, c'est-à-dire un soldat traumatisé par le combat et qui écrit pour protester contre la guerre<sup>79</sup> ». Le premier à utiliser ce mot, en grande partie pour se différencier des « soldats-poètes » de Kyle et Osborne, est Edmund Blunden dans sa préface de l'anthologie de Frederick Brereton, *An Anthology of War Poems* (1930). Cette anthologie est à l'origine du canon, toujours d'actualité aujourd'hui, de la *war poetry* : Sassoon et Owen sont placés au centre de la pléiade, et remplacent les figures iconiques de Rupert Brooke et Julian Grenfell. Ces poètes-martyrs de 1915, incarnations des valeurs du milieu aristocratique, sont ainsi détrônés par la figure du poète anti-militariste aux sympathies socialistes, bien qu'aux origines souvent bourgeoises. C'est aussi dans cette anthologie que le poète juif de la *working class*, Isaac Rosenberg, fait son apparition pour la première fois parmi les représentants de la *war poetry*.

---

époques) montre la rareté de l'emploi du terme au XIX<sup>e</sup> siècle, puis le boom pendant la première guerre mondiale, cependant dépassé par le pic de la seconde guerre mondiale.

- 77 En référence à la signature qu'il appose sur une enveloppe à la place du sceau, étudiée par Kendall dans le podcast « Gurney: First War Poet », mis en ligne janvier 2010, <https://podcasts.ox.ac.uk/tim-kendall-ivor-gurney-first-war-poet?audio=1>, consulté le 28 août 2023.
- 78 Aldington, *Death of a Hero* (1929) et *Roads to Glory* (1930) ; Graves, *Goodbye to All That* (1929) ; Blunden, *Undertones of War* (1928) ; Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* (1930), *Memoirs of George Sherston* (1937) puis, plus tard, *Siegfried's Journey, 1916-1920* (1945).
- 79 Hugh Haughton, « Anthologizing War », art. cit.

Les poètes marxistes et engagés des années 1930 (W. H. Auden, Stephen Spender, Cecil Day Lewis) contribuent à créer l'idée d'une communauté (fictive) de *war poets* avec, en son centre, Wilfred Owen, dont ils se déclarent les héritiers : « les héritiers de la mission des *war poets*, arrêtée par la mort de Wilfred Owen<sup>80</sup> », selon la formule de Stephen Spender. La décision de Yeats de ne pas inclure Owen dans le *Oxford Book of Modern Verse* en 1936 (« La souffrance passive n'est pas un thème poétique. Dans toutes les grandes tragédies, la tragédie est une joie pour l'homme qui meurt ; en Grèce, le chœur dansait<sup>81</sup> ») représente donc un choix aussi esthétique que politique.

74

Dans la nomenclature des anthologies de l'époque, on remarque ainsi un glissement progressif de *poésie de soldat* à *poésie de guerre* (*war poetry*), choisi notamment pour le titre de l'*Anthology of War Poetry, 1914-1918* (Robert Nichols, 1943) et tout au long des années 1960. Les termes de *soldat-poète* et *poème de soldat*, associés aux pratiques de publication de masse pendant la première guerre mondiale, prennent une connotation commerciale et évoquent une écriture non-professionnelle. C'est avec la seconde guerre mondiale cependant que le terme de *war poet* se précise pour en venir à désigner uniquement les poètes du premier conflit mondial. En réponse à la question insistante des journaux « Où sont les *war poets*? », Cecil Day Lewis évoque le cynisme de l'époque et l'œuvre de propagande qui empêchent une nouvelle génération de *war poets* de voir le jour :

C'est la logique de notre temps  
 Et non le sujet de vers immortels –  
 Que nous qui vivions de rêves honnêtes  
 Défendons le mauvais contre le pire<sup>82</sup>.

80 «[...] The inheritors of the task of the war poets which has been broken off with the death of Wilfred Owen » (Stephen Spender, « War Poetry Between the Wars », *Tribune*, 22 septembre 1944).

81 « Passive suffering is not a theme for poetry. In all the great tragedies, tragedy is a joy to the man who dies; in Greece the tragic chorus danced » (William Butler Yeats, « Introduction to the Book of Modern Verse », *The Collected Works of W. B. Yeats*, éd. William H. O' Donnell, New York, Scribner, 1994, t. V, p. 199).

82 « It is the logic of our times / No subject for immortal verse / That we who lived by honest dreams / Defend the bad against the worse » (Cecil Day Lewis, « Where are the War Poets? », dans *The Complete Poems*, Stanford, Stanford UP, 1992, p. 313).

La contribution de Robert Graves assure que le terme *war poet* (ainsi que le parcours symbolique de l'illusion à la désillusion qui lui est couramment attribué) en vient à désigner exclusivement les poètes de la Grande Guerre :

Je dois signaler que les termes *war poet* et *war poetry* sont des expressions d'abord utilisées pendant la première guerre mondiale, et qui leur est peut-être propre. Les conflits antérieurs ont eu leurs vers patriotiques et leurs poèmes [...]. Mais ce n'étaient pas des poèmes de guerre dans le sens communément admis aujourd'hui<sup>83</sup>.

Pour Graves, l'expérience de la première guerre mondiale est éminemment idiosyncratique, impossible à reproduire :

L'armée de la seconde guerre mondiale n'est pas l'armée d'amateurs désespérés, insoucians, *ragtime*, pouilleux, de la première guerre mondiale. [...] Le genre de soldat qui serait naturellement devenu un *war poet* sent maintenant un brouillard kaki s'élever entre lui et son imaginaire<sup>84</sup>.

Les poètes-combattants de la seconde guerre mondiale ont eux aussi contribué à la fabrication du mythe : « L'enfer ne se peut se déchaîner deux fois », écrit Keith Douglas, « tout ce qu'un poète engagé dans les rangs aujourd'hui pourrait être tenté d'écrire serait tautologique<sup>85</sup> », sentiment qu'il explore dans son poème « Desert Flowers » (« Fleurs du désert ») : « Rosenberg, je ne fais que répéter ce que tu dis<sup>86</sup> ».

83 « I have to point out that war poet and war poetry are terms first used in WWI, and perhaps peculiar to it. In previous wars there has been patriotic verse and poems written in time of war. [...] But none of these were war poems in the now accepted sense » (Graves, *The Common Asphodel*, *op. cit.*, p. 307).

84 « The army of WWII is not the amateur, desperate, happy-go-lucky, ragtime, lousy army of WWI. [...] The sort of soldier who would have naturally become a 'war poet' now feels a khaki-blanco mist rise between him and the world of his imagination » (*ibid.*, p. 310).

85 « Hell cannot be let loose twice, almost all that a modern poet on active service is inspired to write would be tautological » (Keith Douglas, « Poets in this War », dans *The Letters*, éd. Desmond Graham, Manchester, Carcanet Press, 2000, p. 352).

86 « Rosenberg I only repeat what you are saying » (Keith Douglas, « Desert Flowers », dans *Complete Poems*, éd. Desmond Graham, Oxford, Oxford UP, 1978, p. 102).

Le renouveau d'intérêt critique pour la poésie de guerre dans les années 1960-1970, pendant le cinquantenaire et au moment de la guerre du Vietnam, voit également un resserrement du canon des *war poets* : *Up to the Line of Death* (1964) de Brian Gardner réunit les poètes-combattants qui ont placé le mouvement de désillusion au centre de leur poésie, omettant, de manière significative, d'inclure les poètes civils. Plus frappant encore, la construction éditoriale de l'anthologie *Men Who March Away* (1965) par Ian Parsons, reprise par nombre d'anthologistes ultérieurs, inscrit le parcours de l'illusion à la désillusion dans l'évolution des titres de section : « Visions de Gloire », est suivi de « L'âpre vérité », puis de « Trêve de plaisanteries », « La pitié de la guerre », « Les blessés », « Les morts », et enfin « Lendemain »<sup>87</sup>, quitte à parfois à jouer avec la chronologie pour mieux appuyer son argument – ainsi le recueil s'ouvre sur le poème « La Trompette » (« The Trumpet ») d'Edward Thomas, composé en 1916, et se clôt sur le poème de Hardy, « In Time of the Breaking of Nations » (« À l'heure de la crise des nations »), qui lui est daté de 1915.

Cette version très narrativisée et politisée de la poésie de la première guerre mondiale aura un fort impact sur l'image du *war poet* que l'on associe de plus en plus à la figure du combattant désillusionné, tout entier engagé contre la guerre, alors qu'en réalité ceci ne s'applique qu'à Sassoon et, en partie seulement, à Owen et Graves. Samuel Hynes résume ainsi le mythe critique et la grille de lecture interprétative d'une grande partie de la *war poetry* :

Le mythe [...] est le suivant, à peu de choses près : une génération de jeunes hommes innocents se sont engagés afin de rendre le monde plus sûr pour la survie de la démocratie. Ils se sont fait massacrer dans des batailles stupides menées par des généraux stupides. Les survivants, traumatisés, désillusionnés et aigris par leur expérience de la guerre, ont compris que leurs véritables ennemis n'étaient pas les Allemands mais les vieux barbons qui leurs avaient menti. Ils rejetèrent les valeurs de la

87 « Visions of Glory », suivi de « The Bitter Truth », « No More Jokes », « Pity of War », « The Wounded », « The Dead », « Aftermath ».

société qui les avaient envoyés à la guerre et, ce faisant, ont coupé leur génération du passé et de leur héritage culturel<sup>88</sup>.

La naissance de l'image du *war poet* comme « poète protestataire » a trait au contexte de la guerre du Vietnam et aux mouvements de *civil rights* qui l'accompagnent. C'est ainsi que des poètes comme Robert Nichols, poète-combattant assez favorable à la guerre et pourtant bien représenté dans les anthologies antérieures, ou Richard Aldington, poète-combattant imagiste suspecté, en tant que moderniste, d'avoir éludé la souffrance du combattant en faveur de la recherche formelle, commencent à disparaître des anthologies. À la suite d'Edmund Blunden en 1958, le *Penguin Book of First World War Poetry* (1979) de Jon Silkin, poète aux sympathies marxistes, fait du *war poet* archétypal un poète révolté, à la conscience politique et sociale aiguisée<sup>89</sup>. Ce faisant, il établit le canon « officiel » des *war poets*, sélectionnés pour la valeur esthétique de leur production mais surtout leur attitude critique vis-à-vis de la guerre. De manière assez paradoxale, c'est au même moment que les poètes accèdent à la canonisation institutionnelle par leur ajout aux programmes scolaires et universitaires, aux côtés des plus grands poètes romantiques (Wordsworth, Shelley, Byron). La consécration politique vient en 1985 quand leurs noms sont gravés dans la pierre de l'abbaye de Westminster<sup>90</sup> aux côtés d'Eliot et de Browning, tout près, symboliquement, des lieux du pouvoir que certains ont critiqués autrefois ouvertement.

Malgré des efforts pour s'ouvrir à d'autres poètes, le canon a peu à peu été consolidé, en partie par les universitaires eux-mêmes qui ont choisi de définir la *war poetry* comme une poésie écrite dans les tranchées (« trench

88 Samuel Hynes, *A War Imagined: The First World War and English Culture*, London, The Bodley Head, 1999, p. xi-xii.

89 Silkin explicite les quatre étapes de la prise de conscience politique des *war poets* : « Patriotisme », « Colère et Protestation contre la guerre », « Compassion », « Désir de changement social ».

90 La liste n'est pas exhaustive mais elle comporte des poètes civils au même titre que des poètes-combattants : Richard Aldington, Laurence Bynion, Edmund Blunden, Rupert Brooke, Wilfrid Gibson, Robert Graves, Julian Grenfell, Ivor Gurney, David Jones, Robert Nichols, Wilfred Owen, Herbert Read, Isaac Rosenberg, Siegfried Sassoon, Charles Sorley, Edward Thomas.

lyric»), poésie combattante, anti-belliciste et réaliste, parfois pacifiste, alors même que Rosenberg, Gurney ou Aldington n'écrivent pas *contre* la guerre, ou qu'Owen, Sassoon et Blunden rédigent un grand nombre de poèmes loin du front, en Angleterre. Cette définition canonique du *war poet* est résumée par Fran Brearton :

La *war poetry* est une poésie de soldat, elle est toujours contre la guerre et toujours fondée sur l'expérience. La *war poetry*, si elle se veut de qualité, naît de la désillusion et non du patriotisme; elle est censée choquer un public auto-satisfait. Les *war poets* partagent, en quelque sorte, une volonté commune<sup>91</sup>.

78

Aujourd'hui encore, dans le langage courant, le terme *war poet* désigne essentiellement le poète-combattant de la première guerre mondiale, comme le révèlent la page d'accueil de la *War Poets Association*<sup>92</sup>, la définition du *OED* (« poète qui écrit sur la guerre, notamment – aujourd'hui – quand il a effectué son service militaire pendant la première guerre mondiale<sup>93</sup> ») ou celle du *Oxford Dictionary of National Biography*<sup>94</sup>. Les politiques scolaires qui mettent les *war poets* au programme du *GCSE* et des *A levels* ne concernent que les poètes de la première guerre mondiale que l'on a évoqués ci-dessus. Cependant, dès les années 1980, certaines anthologies « révisionnistes » ont cherché à ébranler l'image désormais canonique du *war poet*, en

91 Fran Brearton, « A War of Friendship: Robert Graves and Siegfried Sassoon », dans Tim Kendall (dir.), *The Oxford Handbook of British and Irish Poetry*, op. cit., p. 208.

92 Voir la réponse de la *War Poets Association* (ouverte aux poèmes de toutes époques et origines), à la question « Qu'est-ce que la *war poetry*? » posée sur sa page d'accueil : « Les poètes ont écrit sur l'expérience de la guerre depuis les Grecs mais les jeunes poètes de la première guerre mondiale ont établie la poésie de guerre en genre. Le chœur de leurs voix est devenu l'un des textes majeur de l'Europe au <sup>xx</sup>e siècle » (*War Poets Association*, mise en ligne 2012, <http://www.warpoets.org/>, consulté le 18 mars 2015).

93 « War poet », dans *Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com/>, consulté le 13 mars 2015.

94 « *War poet* (act. 1914-1918) est un terme pratique, quoique quelque peu confus, qui désigne en premier lieu les soldats-poètes qui se sont battus pendant la première guerre mondiale, dont beaucoup sont morts au combat ». Santanu Das conclut cependant sur la difficulté de s'entendre sur une définition commune (s.v. « War poet », dans *Oxford Dictionary of National Biography*, <http://www.oxforddnb.com/public/themes/95/95402.html>, consulté le 13 mars 2015).

ouvrant leurs pages aux poètes femmes comme Vera Brittain ou Mary Borden (particulièrement dans *Scars upon My Heart: Women's Poetry and Verse of the First World War*, 1981, de Catherine Reilly), aux civils, aux poètes populaires (Simon Featherstone, *War Poetry*, 1995), à la poésie homo-érotique (Martin Taylor dans *Lads: Love-Poetry of the Trenches*, 2002) ou aux poètes oubliés (*Voices of Silence. The Alternative Book of First World War Poetry*, Vivien Noakes, 2006)<sup>95</sup>, dans un effort de sortir du mythe des « poètes protestataires », et de revenir à l'usage d'origine du terme *war poet*, c'est-à-dire celui ou celle qui écrit sur (et non forcément dans) la guerre.

Si on a pu voir que la *war poetry* n'opère pas une coupure radicale mais s'inscrit dans la continuité de la poésie guerre du XIX<sup>e</sup> siècle, de la *war poetry* comme poésie de circonstance à son établissement en tant que genre pendant la première guerre mondiale, elle n'en réalise pas moins plusieurs déplacements de taille par rapport à ses modèles antérieurs. Très consciente d'elle-même en tant que genre, la poésie de la première guerre mondiale problématise son rapport à la tradition poétique et sa propre légitimité, forçant le poète à renégocier sans cesse le mode d'écriture qu'il s'est choisi. Les problématiques du témoignage, de la vérité, du réalisme et de la littéarité, du nouveau rapport à la langue instauré par le conflit, ne se présentent pas de manière aussi insistante et concrète dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, qui prend la guerre comme sujet du discours poétique plutôt que comme objet total d'écriture. La crainte de trop littéariser, de mettre en forme une réalité innommable

95 Relevant également d'une visée anti-canonique : *Poetry of the Great War: an Anthology* (Dominic Hibberd et John Onions, 1986) ; *Never Such Innocence Again: A New Anthology of War Verse* (Martin Stephen, 1988) ; *Minds at War: Essential Poetry of the First World War in Context* (David Roberts, 1998) ; *In Flanders Fields: Poetry of the First World War* (George Walter, 2004). L'ancien poète lauréat Andrew Motion a également publié sa propre anthologie, *First World War Poems* (2003), avec, là aussi, une ouverture sur les poètes femmes ainsi que les modernistes (Yeats, Eliot, Pound, souvent mis de côté), travail poursuivi plus récemment par l'anthologie de Tim Kendall (*Poetry of the First World War*, 2014). La poète lauréate actuelle, Carol Ann Duffy, publie, quant à elle, une anthologie de poèmes portant sur les événements et les poètes de la première guerre mondiale (*1914: Poetry Remembers*, 2014).

dans une forme esthétique, de « mondaniser<sup>96</sup> », pour reprendre la formule de George Molinié, l'expérience de la guerre qui obsède les *war poets*, n'est pas présente dans la littérature romantique et victorienne qui s'efforce au contraire de pallier les manquements de l'expérience par la force de l'imagination poétique. Le passage du discours extérieur à « la guerre comme expérience intérieure<sup>97</sup> » dans les mots d'Ernst Jünger, du *il* au *je*, d'une poésie de circonstance à une poésie de la circonstance pose des questions d'ordre poétique et esthétique que ni Hardy ni Kipling n'ont eues à traiter.

---

96 Georges Molinié, *Sémiostylistique*, Paris, PUF, 1998, p. 8-9.

97 Ernst Jünger, *La Guerre comme expérience intérieure*, Paris, Christian Bourgois, 2008 [1922].

## ÊTRE POÈTE-COMBATTANT : UNE EXPÉRIENCE LITTÉRAIRE DU FRONT

« Comment Keats pourrait-il m'apprendre à me servir d'une mitrailleuse et à faire une manœuvre, comment Shelley pourrait-il m'enseigner la haine ou tout autre poète m'expliquer la trajectoire d'une balle<sup>1</sup> ? », se révolte Wilfred Owen lors de son arrivée en France en janvier 1917, face à l'inégalité des armes sur le front. « On ne peut être à la fois un bon soldat et un bon poète<sup>2</sup> », écrit Siegfried Sassoon, soulignant l'incompatibilité fondamentale de l'activité militaire et poétique : « L'activité du soldat dépend d'une multitude de petits détails ; rien ne doit lui échapper. La poésie, elle, dépend d'humeurs vagabondes et d'émotions soudaines<sup>3</sup> ». C'est ainsi que le poète de guerre exprime souvent un sentiment de travestissement en endossant l'uniforme militaire, révélant l'existence d'un conflit de nature éthique et esthétique au cœur de leur fonction ; Edmund Blunden se dépeint sous les traits bucoliques d'un « jeune berger dissimulé sous une capote de soldat<sup>4</sup> », alors qu'Isaac Rosenberg adopte l'image du serpent, emblème récurrent chez lui, du mal qui corrompt dans l'ombre et de l'hypocrisie : « Ayant à peine eue une pensée pour la poésie ou la peinture [...] J'ai l'impression de muer comme un serpent<sup>5</sup> ».

- 1 « What does Keats have to teach me about the machine gun and drill, how will Shelley show me how to hate, or any poet teach me the trajectory of a bullet » (Conversation avec son frère, Harold Owen, dans Jon Stallworthy, *Wilfred Owen: A Biography*, Oxford, Oxford UP, 1977, p. 131).
- 2 « One cannot be a good soldier and a good poet at the same time » (Siegfried Sassoon, *Diaries*, p. 271).
- 3 « Soldiering depends on a multitude of small details; one must not miss any of the details. Poetry depends on wayward moods and sudden emotions » (*ibid.*).
- 4 « [...] a harmless young shepherd in a soldier's coat » (Edmund Blunden, *Undertones*, p. 191).
- 5 « Having hardly given poetry or painting a thought [...] I feel I am casting my coat like a snake » (Lettre à Mrs. Schiff, décembre 1915, dans Jean Moorcroft Wilson, *Isaac Rosenberg: The Making of a Great War Poet*, Chicago, Northwestern UP, 2007, p. 20).

Publiés en 1917, *Severn and Somme, Fairies and Fusiliers* (Robert Graves), comme *War and Love* (Richard Aldington) ou même *Heaven and Other Poems Written on Active Service* (Ford Madox Ford), ainsi que *With Lightning and Music* (titre provisoire du recueil posthume d'Owen) inscrivent le conflit et la dualité dans les sonorités du titre et au cœur même de la construction, toute en juxtapositions, du recueil. La poésie de guerre porterait ainsi en elle une dichotomie essentielle, empêchant l'acteur de l'histoire de pleinement habiter le monde en poète. Cette dichotomie s'inscrit au fondement de la poétique de guerre et suggère des problématiques d'ordre esthétique : que signifie lire et écrire dans un contexte qui semble condamner d'avance l'activité poétique et créatrice ? Les véhicules de la poésie traditionnelle (incarnés dans le titre des recueils par des images allégoriques : « Fées », « Amour », « Paradis », « Musique ») peuvent-ils être confrontés à l'écriture du réel ? La vie militaire a un impact non négligeable sur le travail et l'inspiration poétique, que la lecture, stratégie de résistance à l'anéantissement de la voix dans la guerre, vient résorber. L'indicible, ou l'inadmissible, de l'expérience de guerre va être contourné, dans un premier temps, par un retour au répertoire canonique et aux conventions de la tradition poétique qui aident le *war poet* à mettre en forme son expérience.

#### LE FRONT COMME OBSTACLE À L'ÉCRITURE

Pour la génération d'artistes des années 1910, la déclaration de guerre en août 1914 ouvre le champ des possibilités esthétiques : source inespérée de renouveau et d'inspiration, la guerre, réelle ou fantasmée, représente, un sujet d'une richesse inégalée pour l'artiste. Avant l'arrivée au front et la découverte du quotidien militaire, le conflit symbolise une ouverture providentielle de l'horizon, une échappée hors des sentiers balisés de la « civilisation » pour des poètes qui se sentent cloisonnés dans leur vie et leur art. Sortir du parc pour renouer avec la forêt dans un élan émersonien ou en finir avec « l'étroit sillon coloré<sup>6</sup> » de la mentalité et de

6 « The narrow painted groove » (Charles Sorley, *Letters*, p. 114). On retrouve cette même idée chez Sassoon : « Je ne veux pas revenir à mon ancienne vie inepte, qui m'a

l'art bourgeois, sont des préoccupations qui rejoignent celles de toute une jeunesse artistique européenne, influencée par la fièvre futuriste et unanimeste. La déclaration programmatique de Rosenberg sonne ainsi comme un manifeste poétique : « Je ne laisserai aucun pan de ma conscience recouvert mais me saturerai des conditions étranges et extraordinaires de cette vie nouvelle<sup>7</sup>. » Si la guerre ne précipite pas toujours une réinvention immédiate du rapport au monde, elle n'en représente pas moins la promesse d'un enrichissement sensoriel et intellectuel, une possibilité de régénération personnelle et poétique. Le « baptême du feu » s'associe au baptême poétique : la guerre forgera le poète, sinon l'homme : « Je deviendrai enfin un bon poète<sup>8</sup>! », écrit Siegfried Sassoon en 1915. Les images de purification et de fertilité s'associent à l'idée de régénération spirituelle, vitale et artistique, poncifs de la pensée providentialiste du début du conflit, en Angleterre comme en France, et que l'on retrouve, par exemple, chez Isaac Rosenberg :

Ô ancienne malédiction pourpre!  
Corrode, consume!  
Rends à l'univers  
Son éclat immaculé<sup>9</sup>.

Cette exaltation généralisée face à la perspective d'une nouvelle vie, fondée sur une vision idéalisée de la guerre et de ses vertus régénératrices, se défait brutalement au contact des réalités concrètes du front. Le contraste entre la *romance* de la guerre fondée sur une idée du combat empreinte de mysticisme et la réalité du métier de soldat constitue une première étape de désillusion, que décrit Charles Sorley lors de son arrivée au front :

---

toujours semblée comme un prison. Je veux la liberté, pas le confort» (« I don't want to go back to the old inane life which always seemed like a prison. I want freedom, not comfort » [Siegfried Sassoon, *Diaries*, p. 22]).

- 7 « I will not leave a corner of my consciousness covered up but saturate myself with the strange and extraordinary new conditions of this life » (Isaac Rosenberg, *SPAL*, p. 161).  
8 « 'll be a decent poet at last! » (Sassoon, *Diaries*, p. 97).  
9 « O ancient crimson curse! / Corrode, consume! Corrode, consume! / Give back this universe / Its pristine bloom » (« On Receiving News of the War », v. 17-20).

Une grande quantité de désordre organisé qui tue tout élan. Tout est vague et monotone, dénué de romantisme ; on est assis là, immobile, à quelques centaines de mètres du frère Boche. Il y a quelque chose de pourri dans ce royaume. On le sent sans pouvoir précisément dire pourquoi. [...] Ce n'est pas l'Enfer que j'espérais, mais le lac des Limbes, où pullulent la mousse verdâtre et les vairons<sup>10</sup>.

Plus encore que l'inaction, c'est l'absence d'horizon esthétique (et physique) qui revient le plus souvent sous la plume des poètes. Convaincus de trouver là une matière artistique extraordinaire, ils se retrouvent confrontés à une toile sans relief et à la déception d'un sujet dénué d'intensité : « la vie que nous menons ici n'est que contours arides et étendues vides, tellement dénués de couleur et de parfums...<sup>11</sup> » La stérilité du paysage représente une forme d'anti-poésie pour des poètes encore très inspirés des théories romantiques de la Beauté, dont la quête s'avère condamnée d'avance<sup>12</sup>. Confronté à sa première vision du front, Wilfred Owen exprime ainsi un dégoût esthétique, sous couvert de condamnation morale :

Je suppose que je peux endurer le froid, la fatigue, et le face-à-face avec la mort aussi bien que n'importe qui, mais s'ajoute à cela, pour moi tout particulièrement, la Laideur omniprésente. Des paysages hideux, des bruits ignobles, un langage odieux et rien que des grossièretés même sur sa propre langue (car nous sommes tous possédés par le démon), tout est contre nature, brisé, éclaté<sup>13</sup>.

- 
- 10 « A large amount of organized disorderliness, killing the spirit. A vagueness and dullness everywhere: an unromantic sitting still 100 yards from Brother Bosch. There's something rotten in the state of something. One feels it but cannot be definite of what [...]. This is not Hell as I hoped but Limbo Lake with green growths on the water, full of minnows » (Charles Sorley, *Letters*, p. 275).
- 11 « The existence one leads here is so much a thing of naked outlines and bare expanses, so empty of colour and fragrance... » (Siegfried Sassoon, *Diaries*, p. 55).
- 12 « The quest for beauty doomed » (*ibid.*, p. 74-75).
- 13 « I suppose I can endure cold and fatigue and the face-to-face death as well as another, but extra for me there is the universal pervasion of Ugliness. Hideous landscapes, vile noises, foul language and nothing but foul even from one's own mouth (for all are devil-ridden), everything unnatural, broken, blasted » (Wilfred Owen, *CL*, p. 431).

Owen insiste en poète sur le langage qui, à l'image du monde qu'il désigne, est tordu, blasphématoire; une incarnation du chaos infernal. L'arrivée au front correspond alors, de manière plus conventionnelle, à la disparition de la muse. L'aphasie qui en découle est rendue par le bégaiement de la polyptote chez Ivor Gurney : « Comment chanter / Puisqu'elle ne me chante plus / De chants maintenant<sup>14</sup> ? »

### Souffrance

Le premier contact avec le front coïncide en effet avec la découverte des multiples exigences quotidiennes de la vie de soldat qui font obstacle au travail poétique. Ce sont les contraintes matérielles (le travail en communauté, l'absence de temps pour penser et composer, l'accès difficile pour les simples soldats aux outils de composition comme le papier et le crayon) qui pèsent le plus sur l'écriture et qui condamnent une grande partie des œuvres, ébauchées au front, à être achevées en permission ou en convalescence. La vie au front n'offre que peu d'occasions de composer, en particulier pour le soldat d'infanterie qui ne maîtrise pas l'emploi de son temps : « C'est seulement lorsque on nous donne un peu de temps pour nous reposer et que les autres parient ou se chamaillent que je peux rajouter un vers ou deux<sup>15</sup> », explique Rosenberg. La discipline et la monotonie paralysantes de la vie de régiment, sont perçues comme un obstacle à la contemplation et à l'inspiration. Loin de l'évocation de combats héroïques, le travail usant, les brimades, les souffrances morales et physiques qui accompagnent la vie quotidienne au front, deviennent le thème principal de la plainte du soldat :

Si ce n'était pour l'Angleterre, qui supporterait  
 Cette servitude accablante un instant de plus ?  
 Tenir un bordel, balayer et laver le sol  
 Des bouges les plus infâmes, serait noble à côté

14 « How shall I sing now, / Since she sings not to me / Songs anymore? » (« Spring, Rouen, 1917 », v. 29-30).

15 « It is only when we get a bit of rest & the others might be gambling or squabbling I add a line or two » (Lettre à Edward Marsh, mai 1918, dans *Isaac Rosenberg*, éd. Vivien Noakes, Oxford, Oxford UP, 2008, p. xix).

De cette vie à passer la brosse à reluire. Ici puis là,  
 Harcelé de bêtise, examiné avec curiosité  
 Par des sots gonflés d'orgueil et pétris  
 De vieilles saillies usées jusqu'à la corde<sup>16</sup>.

La correspondance de Wilfred Owen révèle également les souffrances morales attachées au travail d'officier, par le biais de l'analogie christique, qui prend un sens littéral dans le paysage du *no man's land* :

86

J'ai travaillé 14 heures d'affilée hier, enseignant au Christ comment porter ses nombreuses croix, comment ajuster sa couronne d'épines et oublier sa soif jusqu'à la dernière étape. J'ai assisté à son Repas pour m'assurer qu'il n'y aurait aucune plainte et examiné ses pieds pour qu'ils soient dignes du clou. [...] Je l'achète tous les jours avec des pièces d'argent et, avec des cartes, je lui apprends la topographie du Golgotha<sup>17</sup>.

On retrouve cette image, censurée par les autorités, dans une lettre du simple soldat Rosenberg, adressée à Edward Marsh : « Ce qui m'arrive en ce moment est plus tragique que la passion du Christ. Le Christ n'a jamais enduré ce que j'endure. Tout cela me brise complètement<sup>18</sup>. » La souffrance physique est corrélée à la douleur spirituelle dans « Pain » (« Douleur ») d'Ivor Gurney, qui évoque la plainte du héros dans le *Samson Agonistes* de Milton :

Douleur, douleur encore, douleur toujours

16 « If it were not for England, who would bear / This heavy servitude one moment more? / To keep a brothel, sweep and wash the floor / Of filthiest hovels were noble to compare / With this brass-cleaning life. Now here, now there / Harried in foolishness, scanned curiously o'er / By fools made brazen by conceit, and store / Of antique witticisms thin and bare » (Gurney, « Servitude », v. 1-8).

17 « For 14 hours yesterday I was at work – teaching Christ to lift his cross by numbers, and how to adjust his crown; and not to imagine his thirst to the last halt. I attended his Supper to see that there would be no complaints; and inspected his feet that they should be worthy of the nail. [...] With a piece of silver I buy him every day, and with maps I make him familiar with the topography of Golgotha » (Wilfred Owen, *CL*, p. 478).

18 « What I endure is no more tragic than the passion play. Christ never endured what I endure. It is breaking me completely » (Isaac Rosenberg, *SPAL*, p. 173).

Terrible, même pour les plus aguerris, mais pour ceux  
 Avides de beauté... nul ne sait, ni le plus sage  
 Ni le plus compatissant, ce que signifiait même une heure  
 Dans les méandres de ces chemins. Une monotonie grise  
 Pesait sur le ciel gris et la boue grise où  
 Se traînait une armée grise d'épouvantails trempés,  
 Indifférents enfin au sort le plus cruel.  
 [...] Jusqu'au jour où, écrasé de douleur ou de léthargie,  
 Le cœur stupéfait crie sa colère envers Dieu<sup>19</sup>.

La douleur se colore d'une valeur métaphorique et ne se distingue plus de la souffrance spirituelle pour l'individu aux aspirations artistiques, « avide de beauté ». Plus encore que l'épuisement physique, c'est la monotonie, évoquée par les répétitions, le jeu des rimes internes (« pain/grey »), l'enchevêtrement complexe des sonorités qui font retour (« the wending / Of one hour's way meant », « scarecrows in rows / Careless ») et l'omniprésence achronique de la couleur grise, qui pousse l'homme à sombrer dans la léthargie ou à se révolter contre Dieu. L'expérience de l'ennui existentiel face à l'absence de transcendance et de finalité historique, mène au renoncement spirituel, motif clé de la poésie romantique remotivé dans la littérature de guerre.

### Ennui

L'évocation de la léthargie propre à la vie militaire se retrouve chez Sorley sous son nom allemand (« Je suis si profondément noyé sous le *Denkfaulheit*<sup>20</sup> ») et chez Rosenberg qui conçoit cette absence de volonté

19 « Pain, pain continual; pain unending; / Hard even to the roughest, but to those / Hungry for beauty... Not the wisest knows, / Nor the most pitiful-hearted, what the wending / Of one hour's way meant. Grey monotony lending / Weight to the grey skies, grey mud where goes / An army of grey bedrenched scarecrows in rows / Careless at last of cruellest Fate-sending. / [...] Till pain grinds down, or lethargy numbs her, / The amazed heart cries angrily out on God » (Gurney, « Pain », v. 1-8, 13-14).

20 « I am sunk so deep in *Denkfaulheit* [paresse, paralysie mentale]. L'emprunt à l'allemand est ici peut-être un clin d'œil à son passage à l'université d'Iéna, en Allemagne, juste avant le début du conflit (Charles Sorley, *Letters*, p. 295).

comme une atténuation de l'être : « Parfois je cède et je suis atterré par l'effet dévastateur que cette vie a eu sur mon tempérament. Elle semble avoir émoussé tout mon être<sup>21</sup> ».

Bien plus que l'éclatement, la fragmentation ou la brèche, *topoi* courants dans l'analyse esthétique et philosophique de la guerre moderne, c'est l'évocation de l'aboulie, de la dérive et de la dissolution que l'on retrouve chez des *war poets* : « [la guerre] donne naissance à une nouvelle partie de soi, qui ne méprise ni ne désire le plaisir, qui glisse mollement à travers les minutes, [...] comme un ruisseau à travers les joncs<sup>22</sup> ». Ce mouvement lent de dissolution suggère l'annihilation de tout désir et une paralysie de la volonté qui sont au fondement de l'impuissance créatrice. L'émoussement des sens et de la sensibilité, est ainsi présenté comme une conséquence directe de la vie militaire, le lot du soldat, comme le montre Wilfred Owen dans « Insensibility » :

Comment voir notre tâche  
Autrement que par ses yeux morts et sans cils ?  
Vivant, il n'est jamais trop vif,  
Mourant, il n'est jamais trop mort,  
Ni triste, ni fier,  
Ni curieux de rien,  
Il ne peut distinguer de la sienne  
La placidité des vieillards<sup>23</sup>.

21 « There is no chance whatever for seclusion or any hope of writing poetry now. Sometimes I give way and am appalled at the devastation this life seems to have made in my nature. It seems to have blunted me » (Rosenberg, *SPAL*, p. 173).

22 « [The war] brings out a new part of one's self, neither scorning nor desiring delights, gliding listlessly through the minutes [...] like the stream through the rushes » (Sorley, *Letters*, p. 269).

23 « How should we see our task / But through his blunt and lashless eyes? / Living, he is not vital overmuch; / Dying, not mortal overmuch; / Nor sad, nor proud, / Nor curious at all. / He cannot tell / Old men's placidity from his » (Owen, « Insensibility », v. 40-47).

## Impuissance

La cécité du soldat et du poète, comme son mutisme et l'amoindrissement de son être, sont des tropes courants dans la poésie de guerre, que l'on retrouve dans le double oxymore à la fin de « Zonnebeke Road » : « Ô cri muet ! Ô grincement sourd des dents<sup>24</sup> ! » La cécité renvoie à la figure classique du poète (Homère, et Milton dans la tradition anglaise), doté d'une puissance visionnaire, ici renversée en impuissance : « Sur mes rêves passés / Est tombée une cécité, silencieuse et lente<sup>25</sup> », écrit Sorley. La guerre parasite le processus de création poétique et mène à l'impuissance, sous laquelle Aldington place d'emblée son recueil de guerre par son « Proem » introductif :

Chaque jour je m'inquiète davantage,  
Je vois cette forme austère qui m'échappe  
J'assiste, impuissant, à mille misères,  
Et toujours je reste muet<sup>26</sup>.

La perte des pouvoir visionnaires et langagiers du poète n'est nulle part évoquée aussi concrètement que chez Rosenberg, qui sent que sa langue se délite à mesure que la guerre avance :

Depuis que j'ai quitté l'hôpital toute poésie semble m'avoir déserté.  
Il me semble même que j'oublie des mots et je crois bien que si je  
rencontrais quelqu'un avec des idées je resterais muet<sup>27</sup>.

Je n'ai pas vu de poésie depuis une éternité maintenant – ne soyez  
pas trop critique. Mon vocabulaire, déjà peu impressionnant avant la  
guerre, est maintenant pauvre et nu<sup>28</sup>.

24 « O screaming dumbness! O dull clashing teeth! » (Bunden, « Zonnebeke Road », v. 34).

25 « Across my past imaginings / Has dropped a blindness, silent and slow » (Sorley, « Lost », v. 1-2).

26 « Each day I grow more restless, / See the austere shape elude me, / Gaze impotently upon a thousand miseries / And still am dumb » (Aldington, « Proem », v. 5-8).

27 « All the poetry has gone quite out of me. I seem even to forget words and I believe if I met anybody with ideas I'd be dumb » (Isaac Rosenberg, *SPAL*, p. 173).

28 « I've seen no poetry for ages now so you mustn't be too critical – My vocabulary small enough before is impoverished and bare » (*ibid.*, p. 174).

Son poème « In War » s'attache ainsi à évoquer la disparition prochaine de sa voix :

Quand le jour sera trop calme,  
Sourd à ta présence  
Et à ton sourire muet,  
L'air sans harmonie frôlera l'immobilité  
À l'endroit que creusait ta voix –

Cette voix qui jadis reflétait  
Les remous profonds  
De l'être vivant,  
Touchée par l'écho des voix proches,  
Soudainement tue pour toujours<sup>29</sup>.

90

C'est l'extinction de sa propre voix qu'évoque ici le poète à travers le contraste entre l'énergie de ces vers aphoristiques, suspendus par l'absence de ponctuation et le tiret en fin de vers 5, et le battement final du dernier vers dont le premier dactyle sonne comme un glas (« Suddenly stilled for ever »). Le balancement rythmé du dimètre aux vers 2 et 3 de chaque strophe lutte contre l'immobilité, le figement redouté de la voix, alors que les fricatives liquides (« shall », « smile », « shall », « lap », « still ») évoquent une fluidité vitale à l'intérieur même de l'immobilité. Tout le conflit du poème est contenu dans le couple de mots homophoniques et antynomiques *stirred* (stimuler, émouvoir) et *stilled* (immobiliser), qui évoquent d'un côté le mouvement, les remous de l'être vivant et de l'autre la paralysie de la parole qui signale l'anéantissement de l'être. C'est la mort dont parle ici le poète à travers le renversement de la perception dans les premiers vers : « Sourd à ta présence / Et à ton sourire muet ». Rosenberg annonce la disparition de sa voix, remplacée par l'air non-musical (« untuned »), c'est-à-dire le néant poétique, l'espace vide qui reprend ses droits (« à l'endroit où était jadis ta voix »). L'art ne peut que

---

29 « When day shall be too quiet, / Deaf to you / And your dumb smile, / Untuned air shall lap the stillness / In the old space for your voice — / The voice that once could mirror / Remote depths / Of moving being, / Stirred by responsive voices near, / Suddenly stilled for ever » (Rosenberg, « In War », v. 1-10).

capturer un instant le vacillement de l'âme, avant de sombrer à nouveau dans l'obscurité :

Comme l'art humain fit  
Clignoter l'âme obscure  
Jusqu'à ce qu'elle sombre encore<sup>30</sup>

Le poème finit sur l'image de l'impuissance, la figure du soldat pris dans une immensité allégorique qui le dépasse :

Que nous importe la ruine immense des royaumes,  
À nous, emportés  
Par la houle violente,  
Contre elle nous nous brisons,  
Mon frère, notre cœur et nos années<sup>31</sup>.

Les poètes évoquent ainsi, à des degrés divers, l'effet destructeur de la guerre sur la psyché et les pouvoirs linguistiques du poète. Le sentiment d'impuissance et de dé-subjectivation, thème récurrent de la poésie de guerre, se traduit par la mise en forme de l'impuissance de la langue, le ressassement des mêmes thèmes, sonorités et images. Le sentiment intime de l'inadéquation du langage face à la réalité et la crainte de ne pouvoir formuler un énoncé fidèle au ressenti de la guerre, parasitent l'écriture poétique. Si la première expérience poétique de la guerre, est une expérience de l'impuissance, la poésie elle-même n'est pas cependant remise en cause, l'expression poétique restant l'aboutissement suprême du langage. Ainsi, si le thème de l'impuissance traverse toute la poésie de guerre, l'absence d'inspiration devient une source d'inspiration et l'impossibilité d'écriture devient l'objet même de l'écriture, un paradoxe hérité de la tradition poétique du XIX<sup>e</sup> siècle, qui permet de remettre en marche la machine poétique. L'acte d'écriture, quel qu'il soit, représente ainsi un acte de résistance (aux circonstances, au chaos, au métier même de soldat) de la part du poète, au même titre que la lecture critique et le

30 « How human art won / The dark soul to flicker / Till it was lost again » (*ibid.*, v. 33-35).

31 « What are the great sceptered dooms / To us, caught / In the wild wave / We break ourselves on them, / My brother, our hearts and years » (*ibid.*, v. 60-65).

travail de la citation qui deviennent une stratégie de contournement de l'impuissance créatrice.

## LECTURES ET INFLUENCES DANS LES TRANCHÉES

Je ne voulais pas mourir – du moins pas avant  
d'avoir fini *Le Retour au pays natal*<sup>32</sup>

Siegfried Sassoon, *Mémoires  
d'un officier de l'infanterie*, 1930

92

L'impuissance créatrice évoquée par le poète de guerre est contrebalancée par un travail de lecture extraordinaire, assidu – activité fertile et fondamentale pour le poète qui se tourne vers les livres pour remédier aux défaillances de l'écriture : « C'est nos jeunes poètes qui m'apportent du secours. Shakespeare et Shelley aussi [...], Keats est parfois bon pour cela aussi<sup>33</sup> », explique Gurney en 1916. La lecture s'assimile ainsi à une consommation et à une production, une forme d'écriture en devenir :

[...] non plus d'images antérieures, de projections, de fantasmes, mais à la lettre, le *travail* : le produit (consommé) est retourné en production, en promesse, en désir de production, et la chaîne de désir commence à se dérouler, chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini<sup>34</sup>.

Cette lecture active investit l'écriture, influe sur le mode d'expression de la guerre : de John Donne, qui accompagne Rosenberg au front, aux *Poems and Ballads* de Swinburne retrouvés dans l'équipement d'Owen après sa mort, les images, les voix et les rythmes de la tradition britannique participent à la mise en forme poétique de l'expérience de la Grande Guerre. Les lettres et les journaux des *war poets* sont tissés de

32 « I didn't want to die – not before I had finished *The Return of the Native* anyhow » (Siegfried Sassoon, *CM*, p. 357).

33 « It is our younger poets who gave me help. Shakespeare and Shelley also [...], Keats is sometimes good in that way » (Ivor Gurney, *WL*, p. 85).

34 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1993 [1984], p. 44-45.

notes de lecture, méta-discours critiques qui contribuent à l'élaboration d'une poétique rhapsodique.

Paul Fussell souligne la rareté des distractions offertes au soldat et ainsi la place importante tenue par les jeux de langage et la lecture dans la vie quotidienne au front :

En 1914 [...], mis à part le sexe et l'alcool, le divertissement était en grande partie fondé sur le plaisir d'une langue mise en forme, que ce soit à travers les livres ou les périodiques, le théâtre ou le music-hall, ou dans les anecdotes racontées par soi-même ou des amis, tout comme les rumeurs et les constructions linguistiques astucieuses<sup>35</sup>.

Encouragée par la mise en place de bibliothèques mobiles et par la rapidité de la poste<sup>36</sup>, la lecture fait en effet partie intégrante de la vie militaire, et en vient à désigner, par une association humoristique, des pratiques quotidiennes comme la recherche de poux (« lire sa chemise<sup>37</sup> »). La lecture est favorisée par le développement d'un marché de masse du livre, destiné à la consommation de centaines de milliers de mobilisés. Ouvrages portables (« éditions de tranchées » recouverts d'un tissu vert kaki), collections de poèmes ou de romans, en particulier les œuvres « glorifiant la culture nationale<sup>38</sup> », sont destinés aux soldats. En France comme au Royaume-Uni, la publication et la réédition d'anthologies généralistes encouragent les mobilisés à se plonger dans le patrimoine littéraire, représenté par une sélection de morceaux de bravoure. Remotivant les rythmes et sonorités séculaires de la langue anglaise, *The Palgrave Anthology*, *The Oxford Book of English Verse* ou l'anthologie composée par le poète lauréat Robert Bridges, *The Spirit of Man*, figurent largement dans l'équipement des soldats. Le journal

35 Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford UP, 1975, p. 178.

36 Plus de 500 000 livres par semaine étaient envoyés au front, à partir de septembre 1915. Voir, à ce sujet, Randall Stevenson, *Literature and the Great War, 1914-18*, Oxford, Oxford UP, 2013, p. 84.

37 « Reading one's shirt » (Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, op. cit., p. 164).

38 Benjamin Gilles, *Lectures de poilus, 1914-1918. Livres et journaux dans les tranchées*, Paris, Flammarion, 2013, p. 98.

du front de Sassoon foisonne d'extraits d'anthologies, dont il évoque le plaisir de lecture :

Et après le petit déjeuner je m'assieds entre le feu et le soleil pour lire l'anthologie du poète lauréat, sirotant des petites gorgées de Shelley qui fait toujours tellement d'effet quand on lit ses extraits. « Et les ténèbres divines nous entourent », écrit-il dans *Prometheus*. « Les ténèbres divines »...c'est un peu « l'obscurité profonde et éblouissante » de Vaughan<sup>39</sup>.

94

P.B. Shelley, Henry Vaughan, A.C. Swinburne, William Blake structurent ainsi l'écriture intime de Sassoon et lui permettent d'appréhender la guerre à travers le langage familier de la poésie, en particulier celui de la poésie métaphysique, à laquelle *The Spirit of Man* accorde une place de choix. Ivor Gurney lit également cette anthologie à sa sortie en 1916 mais se montre plus critique :

C'est un bon livre mais bien au-dessous de ce qu'il pourrait être. Pourquoi tout ce Shelley, ce Dixon, ce Hopkins (ou quelque chose dans le genre), au style si follement précieux ? [...] Où sont Wordsworth, Stevenson, Whitman, Browning ? [...] Les extraits de Yeats sont bons mais il a oublié des textes un peu rares comme « Kathleen ni Houlihan » et « The Fiddler of Dooney ». On ne s'attend pas à ce que Bridges inclut Belloc, c'est un vieil homme après tout. Mais le livre en aurait été meilleur<sup>40</sup>.

Si les *war poets* lisent des romans au front (Thomas Hardy, Henri Barbusse cité en épigraphe du recueil *Counter-Attack* de Sassoon, ou

39 « And after breakfast I sit half-way between the fire and the sunshine to read the Laureate's anthology, sipping small doses of Shelley who always makes such an effect when one reads in small extracts. "And the gloom divine is all round" as he says in "Prometheus". "The gloom divine" – something like Vaughan's "deep but dazzling darkness" » (Siegfried Sassoon, *Diaries*, p. 40-41).

40 « It is a good book though very far below what it might be. Why all that Shelley and Dixon and Hopkins, or what's his name of the crazy precious diction? Where is Wordsworth, Stevenson, Whitman, Browning? The Yeats things are good but he has omitted rare stuff, as "Kathleen ni Houlihan" and "The Fiddler of Dooney". One would not expect Bridges to include any Belloc, he is an old man; but the book would be better for it » (Ivor Gurney, *WL*, p. 99).

Samuel Butler, dont l'*Erewhon* est lu pour la sixième fois par Graves), la poésie reste leur objet principal. La pratique d'une lecture dynamique, impliquée, souvent critique, est sous-tendue par la peur de perdre le goût de la lecture dans le quotidien du front. Les nombreuses demandes de livres formulées par Gurney à son amie Marion Scott révèlent, à travers le classicisme de ses choix, un désir d'approfondir sa connaissance du canon du XIX<sup>e</sup> siècle : la collection « Steads Penny Poets » qui publie les œuvres choisies de Keats, Shelley, Tennyson, Browning, Whitman, accompagne Gurney au front. Les lectures des *war poets* s'ordonnent ainsi principalement autour des auteurs classiques d'une part (Owen lit les poètes bucoliques grecs Moschus et Bion), ainsi que les grands textes romantiques et victoriens et, d'autre part, les *Georgian poets* contemporains. C'est, dans les mots de Roland Barthes, le « texte de plaisir »<sup>41</sup>, associé à une « pratique confortable de la lecture » d'œuvres classiques qui est recherché par les *war poets*. Emportant avec lui John Clare, Edward Young et Leigh Hunt (à qui il dédie ses deux premiers volumes de poèmes), Blunden rappelle cependant l'importance que joue le hasard dans son parcours littéraire : les livres qu'il découvre au détour des expéditions (dans les décombres de villages, chez ses hôtes) ouvrent ses horizons littéraires : Jules César (*De bello Gallico*), H.G. Wells, Horace et Alfred Tennyson émailent et colorent son parcours de combattant. De la même manière, les *war poets* lisent les poètes francophones contemporains (Émile Verhaeren, Paul Claudel, Charles Péguy) dont les écrits font échos à leur propre expérience de la guerre.

#### Lire pour écrire

En ce sens, la lecture au front représente à la fois un divertissement et un lieu de résistance de la littérature, pour des poètes qui se sentent exilés du centre de la vie artistique à Londres. On ne peut sous-estimer

41 Le « texte de plaisir » (« contente, emplit, donne de l'euphorie ; [...] il vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture ») et « texte de jouissance » (« celui qui met en état de perte, celui qui déconforte peut-être jusqu'à un certain ennui, celui qui fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur »), deux concepts développés par Roland Barthes, dans *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 25-26.

la valeur de refuge, de rempart contre les circonstances, que prend la lecture (ainsi la métaphore de l'enceinte, « entouré de tous mes livres<sup>42</sup> » est souvent évoquée dans leurs poèmes et correspondances). Cependant, l'acte de lecture permet également de recréer l'expérience esthétique et spirituelle (clairement illustrée chez Sassoon et Rosenberg par leur lecture des poètes métaphysiques, Henry Vaughan et John Donne) qui leur fait défaut au front, de renouer avec un langage éloigné des préoccupations quotidiennes. La lecture, « conductrice du désir d'écrire<sup>43</sup> », devient ainsi un acte créateur qui catalyse l'imaginaire, émoussé par le quotidien de l'armée : « Mais Walt Whitman – il m'a en quelque sorte *revivifié*<sup>44</sup> », écrit Gurney. En lisant, les poètes mettent à l'épreuve et modèlent leurs propres rythmes et images, à même les vers d'autrui, dans un procédé parfois proche du palimpseste : Graves écrit une partie des poèmes d'*Over the Brazier* dans la marge de l'édition *Everyman* de Keats, et Owen écrit « Sonnet to my Friend – with an Identity Disc » au dos du sonnet 104 de Shakespeare. Au-delà même de la référence, ce sont les rythmes, les cadences de leurs lectures que l'on retrouve dans leurs œuvres imprégnées de leurs modèles : l'usage de l'anapeste chez Sassoon dans « Aftermath », « The Triumph » ou « I stood with the Dead... », coïncide ainsi avec sa lecture des *Poems and Ballads* de Swinburne en 1916-1917, comme chez Owen, la structure antithétique d'« Insensibility ». Le « rapport fétichiste au texte »<sup>45</sup> est particulièrement développé chez les *war poets* qui recopient les vers dans leurs carnets : les descriptions prosaïques de la vie quotidiennes se mêlent aux nombreux fragments de poèmes dans le journal de Sassoon, comme chez Blunden.

La lecture permet aussi d'établir des correspondances entre poètes, de souligner les échos mais aussi les divergences de l'expérience : les

42 « Surrounded by all my books, (Sassoon, « Letter to Robert Graves », v. 58).

43 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, op. cit., p. 44-45.

44 « But Walt Whitman – why he has after some fashion *renewed* me » (Ivor Gurney, *WL*, p. 87).

45 « Le lecteur a, avec le texte lu, un rapport fétichiste : il prend plaisir aux mots, à certains arrangements de mots ; dans le texte, des plages, des isolats se dessinent, dans la fascination desquels le sujet-lecteur s'abîme, se perd » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 44-45).

derniers vers de « The Evening Star » (William Blake) et de « Night » (Henry Vaughan), cités dans le journal de Sassoon, permettent au poète de mesurer, à l'aune d'une expérience commune, l'étrangeté radicale des tranchées dont l'absence de spiritualité est comparée à la nuit de l'âme chez Henry Vaughan. C'est ce que souligne Blunden dans *Undertones of War* :

Chaque fois que j'avais un moment de libre, je lisais les *Pensées nocturnes sur la vie, la mort et l'immortalité* de Young, et je sentais les bienfaits de cette voix grave et intellectuelle qui me parvenait depuis le calme profond du XVIII<sup>e</sup> siècle, usant souvent de métaphores qui faisaient mouche même dans une casemate. Le simple plaisir de trouver des vers qui pouvaient s'appliquer à la situation présente me préservait du désespoir<sup>46</sup>.

La mise en relation avec d'autres textes intensifie et ordonne l'expérience : le dialogue entre poètes se fait par-delà les siècles et les circonstances. Mais c'est aussi la lecture des textes qui conditionnent parfois leur appréhension de la réalité : aussi la vision d'une péniche sur le canal de la Somme évoque à Owen les féeries d'Edmund Spenser : « J'ai descendu le Canal en remorqueur sur une dizaine de kilomètres... Je n'avais pas vu ou rêvé d'un tel paysage depuis ma lecture de *The Faerie Queene*<sup>47</sup> ». Tisser des liens poétiques réciproques entre littérature et réalité, ou mettre en miroir l'expérience permet, à des poètes en début de carrière, de s'inscrire dans une lignée poétique tout en se différenciant de leurs aînés : « Je me demande ce que Hardy aurait pensé de la vie dans les tranchées. [...] Comme les préraphaélites auraient détesté »<sup>48</sup> imagine Sassoon tandis qu'Owen juge Tennyson à

46 « At every spare moment I read in Young's *Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, and I felt the benefit of this grave and intellectual voice speaking out of a profound eighteenth century calm, often in metaphor which came home to one even in a pillbox. The mere amusement of finding lines applicable to crisis kept me from despair » (Edmund Blunden, *Undertones*, p. 217).

47 « I sailed in a steam-tug about 6 miles down the Canal [...]. The scenery was such as I never saw or dreamed of since I read *The Faerie Queene* » (Wilfred Owen, *CL*, p. 509).

48 « I wonder what Hardy would have thought of life in the trenches. [...] How the pre-raphaelites would have hated it » (Siegfried Sassoon, *Diaries*, p. 96).

l'aune de son expérience : « J'ai lu une biographie de Tennyson où il est écrit qu'il était malheureux même riche, célèbre et heureux en amour. Sublime insatisfaction! Mais quant à la souffrance, s'est-il déjà senti mourir de froid avec des cadavres pour édredon<sup>49</sup>? »

#### Faire ses armes dans les tranchées

Pour ces jeunes poètes, encore au début de leur carrière, la lecture représente avant tout une forme d'apprentissage intellectuel et esthétique qui permet de forger le style et de se positionner dans la tradition poétique, ambition clairement résumée par Gurney :

98

La meilleure manière d'apprendre à écrire c'est de lire les classiques, comme Milton, Keats, Shakespeare et les poètes Géorgiens. Des premiers on apprend la forme et le vrai usage de la langue, des derniers la souplesse et le phrasé moderne. Le mélange d'ancien et de moderne est le meilleur régime pour la jeunesse<sup>50</sup>.

L'influence la plus déterminante à cet égard est celle des poètes romantiques, cristallisée autour de la figure de Keats qui joue un rôle essentiel dans l'imaginaire collectif des poètes de guerre. Owen, Sassoon, Blunden et Gurney relisent Keats dans les tranchées ; lecture qui suscite chez eux, du moins au début de la guerre, non un « écrire-comme, ni même un écrire-sur, mais un écrire-pour-vivre entre Beauté et Vérité<sup>51</sup> ». Ainsi, la phrase d'Owen (« Qu'est-ce qui me permettrait de tenir sur le champ de bataille? Le sentiment que je perpétue la langue dans laquelle écrivaient Keats et les autres poètes<sup>52</sup> ») peut s'appliquer à l'ensemble des *war poets* qui, sinon dans le travail sur le langage du moins dans

49 « I read a biography of Tennyson, which says he was unhappy, even in the midst of fame, wealth and domestic serenity. Divine discontent! But as for misery, was he ever frozen alive, with dead men for comforters? » (Owen, *CL*, p. 182).

50 « The best way to learn to write is to read classics like Milton, Keats and Shakespeare and the Georgian poets. One learns form and the true use of language from those, and flexibility and the modern touch from these. Remoteness and modernity mixed, is the best diet for youth » (Ivor Gurney, *WL*, p. 196).

51 Marc Porée, « Keats au miroir des poètes », dans Christian La Cassagnère (dir.), *Keats ou le Sortilège des mots*, Lyon, PUL, 2003, p. 211.

52 « What would hold me together on the battlefield? The sense I was perpetuating the language in which Keats and the rest of them wrote » (Wilfred Owen, *CL*, p. 300).

l'esprit, mettent à l'épreuve de la guerre sa philosophie de la beauté. La dévotion quasi christique que Keats inspire à Owen (« Rossetti a guidé ma main tâtonnante dans la blessure et j'ai touché un instant le Cœur Incandescent de Keats<sup>53</sup> »), outre les nombreuses références intertextuelles à son œuvre, s'illustre par la figuration de Keats dans ses poèmes de guerre et le premier titre de son recueil (*With Lightning and Music*, citation du poème « Adonais », XII, v. 104), double hommage à Shelley et Keats. Rosenberg, poète autodidacte, évoque également la figure séminale de Keats dans sa correspondance : « Personne ne m'a jamais dit ce que je devais lire, ni recommandé de poésie. Je pense que j'ignorais ce qu'était la vraie poésie avant d'avoir lu Keats<sup>54</sup> ». Gurney, comme tant d'autres de sa génération, ressent aussi une affinité naturelle avec le poète romantique : « Je me sens très proche de Keats. Il a disparu avant que sa plume n'ait pu glaner la moisson de son cerveau fécond<sup>55</sup>. » La référence au sonnet « When I Have Fears that I May Cease to Be... » (« Quand j'ai peur que je puis cesser d'être... ») confirme l'identification du *war poet* à la figure du jeune poète mort avant l'heure, dont l'agonie romantique peut être mise en relation avec les souffrances du soldat-poète. Dans le prolongement des romantiques, les *war poets* lisent également les poètes victoriens tels que Tennyson (dont Owen achète *The Holy Grail and Other Poems* [1870] en juillet 1917) et plus encore Swinburne, dont la sensibilité musicale et les rythmes complexes ainsi que le mélange du morbide et de l'érotique se retrouvent dans la représentation de la guerre chez Sassoon et Owen ou, de manière plus humoristique, dans les lettres de Gurney : « [le gaz] avait une odeur swinburnienne, un parfum de serre chaude, entêtant et sale mais aussi voluptueux et plein de danger<sup>56</sup> ».

53 « Rossetti guided my groping hand right into the wound, and I touched for one moment the Incandescent Heart of Keats » (*ibid.*, p. 161).

54 « Nobody ever told me what to read or put poetry my way. I don't think I knew what real poetry was until I read Keats » (Isaac Rosenberg, *SPAL*, p. 9).

55 « I feel rather like Keats [...] He went before his pen had gleaned his teeming brain » (Ivor Gurney, *WL*, p. 92).

56 « [The gas] had a heavy hothouse Swinburnian filthy sort of odour – voluptuous and full of danger » (Gurney, *CL*, p. 326).

S'élevant contre les « excès » de la poésie victorienne, mais également contre les influences du symbolisme français sur la poésie moderniste<sup>57</sup> et les principes poétiques des imagistes<sup>58</sup>, les *war poets* se tournent aussi vers la poésie édouardienne contemporaine, elle-même très influencée par le romantisme. Si quelques grandes figures isolées comme Thomas Hardy, W.B. Yeats, ou Walt Whitman figurent de manière récurrente dans leurs correspondances, c'est en effet le groupe des *Georgian poets* édouardiens qui y occupe une place majeure, en particulier à partir de 1916. Dans son poème « Sorley's Weather », Robert Graves abandonne Keats et Shelley pour se tourner vers le jeune poète Charles Sorley, mort au front en 1915 :

De vieux vins et de viandes usées  
 Dois-je m'emplir la panse ?  
 Vais-je me goinfrer avec Keats ?  
 Boire avec Shelley ?  
 [...]  
 Repose ici, Shelley, sur le rebord de la fenêtre,  
 Car bien que les vents amènent grande froidure  
 Je pars rejoindre la colline battue par la pluie,  
 Et le fantôme de Sorley<sup>59</sup>.

Sorley, grand lecteur de John Masefield (poète lauréat de 1930 à 1967), fait partie des poètes qui figurent dans l'anthologie *Georgian Poetry* publiée par Edward Marsh de 1911 à 1922. Cette anthologie,

- 
- 57 « They're all Café Royal now » (Isaac Rosenberg, *SPAL*, p. 38). Le Café Royal, à Londres, était associé au mouvement décadent britannique, en raison de sa clientèle qui comptait toute l'avant-garde des années 1890, dont Arthur Symonds, Max Beerbohm, Aubrey Beardsley et, plus tard, Ronald Firbank.
- 58 « Quant aux Imagistes – je hais tous ceux qui essayent de donner une définition exacte de la beauté, qui est une chose à demi saisie, entraperçue » (« As for the Imagists – I hate all attempts at exact definition of beauty, which is a half caught thing, a glimpse » [Ivor Gurney, *WL*, p. 194]).
- 59 « With old wine and drowsy meats / Am I to fill my belly? / Shall I glutton here with Keats? / Shall I drink with Shelley? / [...] Rest there, Shelley, on the sill, / For though the winds come frorely, / away to the rain-blown hill / And the ghost of Sorley » (Graves, « Sorley's Weather », v. 9-12, 17-20).

extrêmement populaire en son temps est lue par tous les poètes au front, avec un mélange d'admiration et de distance :

Je lisais ce soir le livre de *Georgian Poetry* et c'est ce qui m'a fait prendre la plume pour vous écrire. Nos jeunes poètes pensent beaucoup comme nous, ou plutôt ce que nous penserons quand nous aurons le corps et l'âme tranquilles<sup>60</sup>.

On y trouve également le poète resté sur le *home front*, Wilfrid Wilson Gibson, auteur à succès du recueil de guerre *Battle* (1915), dont le style naturaliste et incisif eut une influence décisive sur les *war poets*.

La lecture des *Georgian Anthologies* et de la *Poetry Review* de Galloway Kyle sera donc fondamentale pour la formation esthétique des *war poets*. Owen (qui écrira avec fierté en octobre 1917 « Les poètes géorgiens me considèrent désormais comme un pair. Je suis un poète de poètes. Je suis lancé<sup>61</sup> ») lit l'œuvre de Robert Nichols dans les tranchées (*Ardours and Endurance*, 1917) ainsi que celle de John Drinkwater (*Tides*, 1917), l'une des figures de proue du groupe des *Dymock poets*, qui comprenait également Rupert Brooke et Robert Frost. C'est cette constellation de *Georgian poets* que Gurney pense mettre en musique après la guerre, dans une liste où les poètes de l'avant-garde moderniste brillent par leur absence :

Tant de choses à mettre en musique *après la guerre* ! Quels noms ! Brooke, Sorley (je ne l'ai pas lu), Katharine Tynan, Nichols, Sassoon, Gibson, John Freeman, Laurence Binyon, F.W. Harvey, Masfield et... (mais pas par moi) Gurney<sup>62</sup>.

Les *war poets* lisent activement leurs contemporains (se croisant ainsi par lectures interposées : Graves lit Sorley tandis que Gurney découvre

60 « Tonight I have been reading the Georgian Poetry book and it is this that had made me write to you. Our young poets think very much as we, or rather as we shall when body and mind are tranquil » (Ivor Gurney, *WL*, p. 25).

61 « I am held peer by the Georgians, I am a poet's poet. I am started » (Wilfred Owen, *CL*, p. 520-521).

62 « What stuff there will be to set *après la guerre* ! What names ! Brooke, Sorley (I have not read him), Katharine Tynan, Nichols, Sassoon, Gibson, John Freeman, Laurence Binyon, F. W. Harvey, Masfield and... (but not for me) Gurney » (Gurney, *WL*, p. 182).

Sassoon et Graves<sup>63</sup>) envers lesquels ils affichent une plus grande distance critique que vis-à-vis de leurs modèles romantiques. En effet, les poètes sont plus attentifs aux textes qui paraissent pendant la guerre et qui traitent du conflit, dans la mesure où elles interrogent de plus près leur propre création. Les *war poets* lisent ainsi davantage d'œuvres tournées vers l'actualité de la guerre, publiées dans les magazines *middle-brow* (*The Bookman*, où Wilfred Owen gagne un prix de consolation de poésie en mai 1917) ou plus *high-brow* (*The Atheneum*), mais très rarement dans les revues confidentielles de l'avant-garde comme *The Palatine Review* ou *The Signature*. Seuls Aldington et Rosenberg lisent et sont publiés dans la revue de poésie la plus influente de son époque ; *Poetry: a magazine of verse*, de Harriet Monroe. Plus proches de l'*establishment* littéraire édouardien que de la nouvelle génération de poètes assemblés autour d'Ezra Pound, les poètes-combattants n'ont pas ou peu de contact avec l'avant-garde littéraire de leur époque, restée à Londres.

C'est pourquoi Rupert Brooke, figure iconique des cercles littéraires édouardiens, est d'abord très admiré par les *war poets* (« Sa langue musicale, retenue, raffinée mais non sibylline ou conventionnellement surannée, et qui se lit comme du langage ordinaire, est exactement ce que j'essaye, tant bien que mal, d'atteindre<sup>64</sup> », écrit Graves en 1916). L'évolution de leur opinion illustre le malaise croissant que les *war poets* ressentent à la lecture de leurs contemporains qui écrivent sur la guerre, en trahissant ou en évacuant la réalité du front :

Je n'aime pas les sonnets de R.B. que tu viens de m'envoyer. Il me semble que Rupert Brooke n'aurait gagné ni en qualité, ni en profondeur, avec l'âge. Sa manière est devenu un maniérisme, à la fois dans le rythme et la langue. Ça ne m'a pas plu. [...] Les grands poètes, les grands créateurs, ne sont pas influencés outre mesure par les événements immédiats ;

63 « Sorry that the reviewers think Graves cannot write; for he is a poet and I am not » (*ibid.*, p. 251).

64 « His is exactly the language I'm floundering to catch – musical, restrained, refined yet not crabbed or conventionally antique, reading almost like ordinary speech » (Robert Graves, *Strange Meetings: The Poets of the Great War*, éd. Harry Ricketts, London, Chatto and Windus, 2010, p. 63).

ceux-ci doivent pénétrer les fondements mêmes de l'être et être absorbés. Rupert Brooke s'en est imprégné très rapidement et les a ressortis avec beaucoup de facilité. Nous pouvons lui en être reconnaissants mais qu'en sera-t-il en 1920? *Quid* du pendant des *Dynasts* qui pourrait bien reposer dans le cerveau d'un autre Hardy d'ici cent ans<sup>65</sup>?

Rosenberg, quant à lui, se concentre davantage sur la question de la langue et du maniement de l'image :

Les poèmes des soldats sont vigoureux, certes, mais je les trouve un peu banals. Je n'ai pas aimé les sonnets glorifiés de Rupert Brooke pour cette même raison. Je veux dire que des phrases usées comme « les feux vacillants » etc., nuisent à sa réalité, à sa force. La guerre devrait être abordée d'une manière plus froide, plus abstraite, avec moins de ces millions de sentiments que chacun ressent<sup>66</sup>.

Sorley critique sa posture poétique, selon lui sentimentale :

Sa dernière série de sonnets qui a reçu tous les éloges et dont tu m'as envoyé la critique du *Times Lit[erary] Sup[plement]*, a été, je trouve, trop encensée. Il est beaucoup trop préoccupé par son propre sacrifice, voyant son engagement (et celui des autres) comme un exploit extraordinaire, remarquable et sacrificiel, alors que c'est simplement la conduite qu'on lui demande (ainsi qu'à d'autres) d'adopter dans ces circonstances et que le refus d'une telle conduite lui aurait rendu la vie impossible. Ce n'est pas qu'« ils » ont renoncé aux choses énumérées dans l'un de ses

65 « The sonnet of R.B. you sent me I do not like. It seems to me that Rupert Brooke would not have improved with age, would not have broadened; his manner has become a mannerism, both in rhythm and in diction. I do not like it. [...] Great poets, great creators are not much influenced by immediate events; those must sink into the very foundations and be absorbed. Rupert Brooke soaked it in quickly and gave it out with great ease. For all that we have very much to be grateful for; but what of 1920? What of the counterpart to *The Dynasts* which may still lie within another Hardy's brain a hundred years today? » (Lettre à Marion Scott, août 1915, dans Ivor Gurney, *WL*, p. 34).

66 « The poems by the soldiers are vigorous, but I feel a bit commonplace. I did not like R. Brooke's begloried sonnets for the same reason. What I mean is second hand phrases like 'lambent fires' etc. takes from its reality and strength. It should be approached in a colder way, more abstract, with less of the million feelings everybody feels » (lettre à Mrs Cohen, juin 1916 [?], dans Isaac Rosenberg, *SPAL*, p. 154).

sonnets, mais que l'essence même de ces choses étaient menacées par des circonstances qu'il ne pouvait contrôler et que la seule manière de les retrouver était de partir se battre. Sa position est parée de belles paroles mais c'est une position sentimentale<sup>67</sup>.

De cette critique stylistique et esthétique des *Sonnets* (1914) de Brooke se dégagent déjà les contours d'une poétique spécifique, définie en premier lieu contre le « maniérisme » circonstanciel et sentimental des poètes de l'arrière. La lecture minutieuse que Gurney fait du recueil de Sassoon *Counter-Attack* (1917) esquisse la critique d'une écriture à l'autre extrémité du spectre poétique :

104

« They » devait être écrit mais c'est du journalisme, pur et dur. Quel est le sens de « Before Day » ? De même : que veut dire le vers 4 ? C'est la clé, le cœur du problème, à proprement parler. Il n'arrive pas encore tout à fait à maîtriser son matériau. Même chose pour le vers 8. De manière générale, c'est vide<sup>68</sup>.

En partie un relevé d'« erreurs » stylistiques, la critique de Gurney pose des questions esthétiques et éthiques fondamentales pour le poète de guerre : la transmission d'une émotion sincère peut-elle se faire au détriment de la maîtrise technique ? L'impératif de vérité doit-il dépasser les exigences d'une langue poétique ? C'est en lisant Sassoon que Gurney sera amené à problématiser sa propre démarche poétique. La lecture critique est le support de l'activité poétique chez les *war poets*, stimulant leur propre

---

67 « That last sonnet-sequence of his, of which you sent me the review in the Times Lit. Sup., and which has been so praised, I find [...] overpraised. He is far too obsessed with his own sacrifice, regarding the going to war of himself (and others) as a highly intense, remarkable and sacrificial exploit, whereas it is merely the conduct demanded of him (and others) by the turn of circumstances, where non-compliance with this demand would have made life intolerable. But it was not that 'they' gave up anything of that list he gives in one sonnet: but that the essence of these things had been endangered by circumstances over which he had no control, and he must fight to recapture them. He has clothed his attitude in fine words: but he has taken the sentimental attitude » (Charles Sorley, *Letters*, p. 263).

68 « "They" needed to be said but it is journalism pure and simple. What does "Before Day" mean? Again line 4 means – What? This is the key, the chief part of the puzzle, so to speak. He cannot fully manage his material as yet. Line 8 ditto. As a whole, empty » (Ivor Gurney, *WL*, p. 189).

création, elle permet également, à des poètes peu enclins à théoriser, de poser des questions de poétique et en premier lieu celle de la représentation de la guerre (comment dire la guerre ? comment se placer par rapport à autrui ?) La fièvre critique de Gurney ou de Rosenberg révèle une insatisfaction et une inquiétude latente chez tous les *war poets* : insatisfaction vis-à-vis de leurs modèles autant que de leur propre production, inquiétude quant à la capacité à transmettre, à trouver un langage et une voix adéquats, enfin inquiétude sur le « maintien [même] de la poésie ; interroger son sens, son pourquoi, sa valeur<sup>69</sup> ». De manière générale, la mise en examen constante, délibérée, distanciée, de la production de guerre par les *war poets* suggère une crise de la représentation et de la poésie.

## CONTOURNER L'INEFFABLE

La différence l'emportait en toute chose<sup>70</sup>  
Edmund Blunden, *Undertones of War*, 1929

### La comparaison impossible

Les récits et les œuvres poétiques des combattants insistent sur l'étrangeté de la guerre, vécue comme une expérience de l'absolue différence, comme le souligne Samuel Hynes dans *The Soldier's Tale* :

Dans les récits de ces nouveaux soldats, l'étrangeté de la guerre est la base même de l'histoire. Tout mémoire est un catalogue de l'étrange : comment tout énumérer... La guerre, peut-on voir, est méconnaissable dans son étrangeté, différente de tout ce que nous avons connu ou imaginé. C'était une existence vécue dans des conditions d'une *différence* absolue et terrible<sup>71</sup>.

69 Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, p. 276.

70 « There was a difference prevailing in all things » (Edmund Blunden, *Undertones*, p. 182).

71 « In the narratives of these new soldiers, the strangeness of the war is the ground base of the story. Every memoir is a catalogue of strangeness; how is one to enumerate it all... The war, we see, was unrecognizably strange, unlike anything we have ever known or imagined; it was life lived in conditions of terrible absolute *difference* »

Les *war poets*, de même, se proposent de rendre compte de ce monde nouveau, objet de fascination dans sa différence, dont l'étrangeté est soulignée à l'orée du poème, dans des titres au qualificatif récurrent : « L'Étrange rencontre », « Étrange service », « Enfers étranges ». Comment dire et représenter cette expérience qui se soustrait au langage ordinaire, voire se dérobe à l'expression langagière ? « La guerre est une chose sans nom qui crée un vide dans l'ordre symbolique et conduit au seuil d'une radicale étrangeté : la raison achoppe à cette expérience inouïe<sup>72</sup> », écrit Pierre Glaudes. La littérature de la Grande Guerre est en effet tout entière habitée par la question des limites du représentable et du langage, de l'impossibilité de dire, voire du manque à dire. L'aphasie du combattant représente, selon Walter Benjamin, l'exemple-même de la dégradation de l'expérience communicable dans la modernité :

Non, une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'expérience universelle [...]. N'a-t-on pas alors constaté que les combattants revenaient muets du front ? Non pas plus riches mais plus pauvres en expérience communicable ? [...] Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable hormis les nuages et au milieu, dans un champ de force traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain<sup>73</sup>.

Le sentiment d'impuissance du langage face à ce « paysage où plus rien n'était reconnaissable », l'incapacité de formuler un énoncé fidèle à la réalité, travaille tous les écrivains de guerre. C'est une impuissance d'ordre poétique que souligne Blunden dans son incapacité à opérer des rapprochements entre des réalités dissemblables, à produire des

---

(Samuel Hynes, *The Soldier's Tale, Bearing Witness to Modern War*, New York/London, Viking/Penguin, 1997, p. 52-53).

72 Pierre Glaudes et Helmut Meter (dir.), *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*, Genève, Slatkine, 2001, p. 11.

73 Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » [1933], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », t. II, 2000, p. 365.

analogies, métaphores et comparaisons, qui créeraient un ordre à l'intérieur même d'une réalité incohérente :

Les paysages, les visages, les paroles, les incidents de l'époque sont caractérisés par une telle particularité que, pour l'artiste qui essaye de les sélectionner, la meilleure manière de procéder est encore de les rassembler dans leur incohérence originelle. Je n'ai pas remarqué de ressemblance flagrante entre une bombe utilisée comme un encrier et une bombe dans la main d'un cadavre, ou même entre le regard d'un footballeur qui vient de marquer et celui d'un sergent inspectant des pieds enduits d'huile de baleine. La différence l'emportait en toute chose<sup>74</sup>.

Confrontée à la différence irréductible de chaque objet, la comparaison, qui tire son sens et sa force de l'effacement de l'altérité par le rapprochement entre les choses, résiste au poète.

#### L'emprunt poétique

Aussi les *war poets* contournent-ils l'ineffable en passant par la voie des constructions antérieures de la littérature établie. Plutôt que de chercher à investir un nouveau langage, ou d'écrire à rebours de la tradition, c'est le patrimoine littéraire, celui dont ils font l'apprentissage à travers la lecture, qui leur prête un cadre, des mots et un rythme, pour ramener le radicalement *autre* au *même*, voire au *déjà-dit*. Conscients cependant de l'inadéquation du modèle martial épique (« Les fantômes de Troie sont trop las pour se montrer – ils sont trop littéraires<sup>75</sup> », écrit Sassoon), les poètes se tournent, par citation, allusion ou parodie, vers

74 « A peculiar quality exists for the artist to select sights, faces, words, incidents which characterized the time. The art is rather to collect them, in their original form of incoherence. I have not noticed any compelling similarity between a bomb used as an inkpot and a bomb in the hand of a corpse or even between the look of a footballer after a goal all the way and that of a sergeant inspecting whale-oiled feet. There was a difference prevailing in all things » (Blunden, *Undertones*, p. 182).

75 « The ghosts at Troy are too tired too show themselves – they are too literary » (Siegfried Sassoon, *Diaries*, p. 71). La littérature classique est souvent la cible de l'ironie des *war poets*. On pense notamment à « Arms and the Man » (Sassoon), « Arms and the Boy » (Owen), « Dulce et Decorum Est » (Owen). Cela n'empêche pas cependant le recours à certains *topoi* de la littérature classique grecque, par exemple l'image de la *nekuia* chez Sassoon et Owen, ni les nombreuses références à la figure d'Ulysse.

les auteurs de la Renaissance et de l'époque moderne, de Dante, Bunyan et Spenser jusqu'à Brooke et Housman. La représentation de la guerre se fait mosaïque d'emprunts, de références, de réécritures qui, à travers le filtre d'une littérature antérieure, le plus souvent des textes d'autorité, modèlent, en amont, leur rapport à la réalité. On ne doit pas y voir une pratique littéraire inconsciente, une intertextualité involontaire mais bien une pratique consciente de l'entreglose<sup>76</sup> qui permet de mettre en forme une expérience qui échappe au langage, de dépasser les apories d'une réalité indescriptible.

108

L'évocation du *no man's land*, paysage qui selon les poètes et les artistes défie les lois de la représentation, fournit un exemple probant de cet emprunt de l'imaginaire, du mot et de la langue d'autrui, que pratiquent les *war poets* afin de rendre communicable leur expérience. Le poète convie l'intertexte littéraire et biblique, juxtaposant les références qui fonctionnent comme une aide visuelle en ramenant le lecteur à un canevas connu : ainsi Owen insiste, à travers l'usage d'un indéfini aux résonances mystiques, sur la difficulté à cerner ce lieu avec le langage ordinaire :

C'est le lieu où les dents grincent pour l'éternité ; le Marais de la Tristesse ne pourrait rentrer dans l'un de ces cratères d'obus, les flammes de Sodome et Gomorrhe ne pourraient s'y mesurer [...]. Dans l'air froid, je l'ai perçu et dans l'obscurité je l'ai senti<sup>77</sup>.

Au lieu d'une description naturaliste, Owen jette des ponts entre la réalité et le fictionnel en privilégiant l'allusion biblique et la citation de John Bunyan<sup>78</sup>. Bien qu'insatisfaisante, l'équivalence intertextuelle (qui reste une transposition en termes littéraires plutôt qu'une véritable représentation de l'objet) opère une médiation nécessaire et permet

76 On emprunte le mot à Antoine Compagnon *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979), reprenant Montaigne (*Essais*, III, 13).

77 « It is like the eternal place of gnashing of teeth; the Slough of Despond could be contained in one of its crater-holes, the fires of Sodom and Gomorrah could not light a candle to it [...]. In the dank air, I have perceived it and in the darkness felt » (Wilfred Owen, *CL*, p. 481).

78 *Pilgrim's Progress*, que l'on retrouve en épigraphe de *Undertones of War* : « Yea how they set themselves in battle-array / I shall remember to my dying day » (Edmund Blunden, *Undertones*, p. 6).

au poète, à défaut de montrer, du moins de faire voir ou imaginer le *no man's land* au second degré à son lectorat. Le jeu intertextuel est le seul moyen de communiquer une expérience indicible, en activant le souvenir d'une lecture antérieure. L'analogie littéraire fonctionne donc comme un outil pédagogique, le souci de lisibilité étant primordial pour les *war poets* qui destinent leurs œuvres au lectorat civil :

Inhibés par un souci de décence et croyant à la continuité historique des styles, ceux qui écrivaient sur la guerre devaient faire appel à l'empathie du lecteur en invoquant ce qui lui était familier et en suggérant une ressemblance avec ce que beaucoup d'entre eux estimaient (du moins selon eux) être une situation inédite et surtout incommunicable<sup>79</sup>.

Donner un cadre canonique à l'expérience par le biais de l'allusion ou de la citation intertextuelle, permet également de transformer l'expérience inédite en trope littéraire pour le lecteur qui perçoit les rapports entre une œuvre et celles qui l'ont précédée ou suivie. Ainsi Ivor Gurney place la description de sa première offensive dans le *no man's land* sous les auspices d'une conversation dans les tranchées qui sert à médiatiser l'expérience à venir : « Nous avons parlé des chansons populaires galloises, de George Borrow, de Burns, du R[oyal] C[ollege of] M[usic], d'Oscar Wilde (oui, tout à fait), d'Omar Khayyam, de Shakespeare et de la guerre<sup>80</sup> ». Dans la description du combat, l'allusion et la citation contribuent ici à poétiser le réel, à en affaiblir sa violence et sa réalité concrète (pourtant présente dans l'évocation du corps ensanglanté de son camarade) par la médiation poétique :

Lors des pauses dans le bombardement, je pouvais entendre ce « coucou, coucou » infernal et idiot qui sonnait alors que je tenais Owen, couvert de sang, dans les bras. Comment pourrais-je l'entendre à nouveau!...

<sup>79</sup> Paul Fussell, *The Great World War and Modern Memory*, op. cit., p. 174.

<sup>80</sup> « We talked of Welsh folksongs, of George Borrow, of Burns, of the R. C. M. of – yes – of Oscar Wilde, Omar Khayyam, Shakespeare and the war » (Ivor Gurney, *Stars in a Dark Night. The Letters from Ivor Gurney to the Chapman Family*, éd. Anthony Boden, London, The History Press, 2004 [1980], p. 112).

Gibson a pensé la même chose en entendant le coucou au printemps.  
Shakespeare aussi, peut-être –

Ô ce mot de peur  
Qui heurte l'oreille du soldat<sup>81</sup>.

110

La référence au poète Wilfrid Gibson, l'emprunt à Shakespeare ont pour objet, là encore, de tresser des liens entre l'expérience et la littérature. À l'exception près qu'il tient un homme mourant dans les bras, la position de l'écouter évoque par ailleurs le trope romantique du poète à l'oreille et l'âme tendues vers le chant de l'oiseau. Le poème « First Time In » (« Première entrée »), transcription poétique de cette même scène, insiste sur « l'étrange beauté » de ce premier contact avec la guerre qui est aussi un premier contact avec sa poésie, impression que vient confirmer le jeu sur le néologisme « line-pangs » (les souffrances du front, le pincement du vers), qu'Ulysse lui-même n'aurait pu espérer :

Et ni les canons du lendemain  
Ni les affres du front n'ont pu tout à fait estomper  
Cette étrange et belle entrée dans la débâcle de la guerre  
De bougies, de rations précieuses, partagées, on nous a fait don –  
Ulysse n'a pas trouvé mieux dans ses voyages, j'en suis certain<sup>82</sup>.

À la fin de son poème « Strange Hells » qui évoque plus frontalement l'enfer de la Somme, Gurney fait allusion à « The Rime of the Ancient Mariner » de S.T. Coleridge<sup>83</sup>, référence qui vient replacer la culpabilité

81 « All through the bombardment in the pauses I could hear that infernal silly « Cuckoo, Cuckoo » sounding while Owen was lying in my arms covered in blood. How shall I ever listen again...! ... Gibson may have had this same thought, as he listened to the cuckoo this spring. Shakespeare also maybe – O word of fear / Unpleasing to a soldier's ear » (*ibid.*, p. 113). Gurney fait référence ici au coucou shakespearien (« A word of fear / Unpleasing to the married ear » (*Love Labour's Lost*, V. 2, v. 901-902).

82 « And the next day's guns / Nor any Line-pangs ever quite could blot out / That strangely beautiful entry to war's rout; / Candles they gave us, precious and shared over-rations – / Ulysses found little more in his wanderings without doubt » (Gurney, « First Time In », v. 13-14).

83 « This heart within me burns » (VII, v. 72) repris au vers 14 du sonnet de Gurney « The heart burns – but has to keep out of face ».

du survivant dans un contexte poétique connu du lecteur. Chez Gurney, la citation et l'allusion littéraire aident le poète à s'exprimer quand, de son propre aveu, les mots lui échappent ou qu'il craint de ne pas trouver le mot juste, celui qui fera qu'on l'écoute.

Wilfred Owen est cependant des *war poets* celui qui formule le dessein d'une poésie rhapsodique en déclarant vouloir « perpétuer le langage de Keats et des autres [sur le champ de bataille]<sup>84</sup> ». Derrière cette ambition, c'est aussi une défense de la langue nationale qu'il se propose de faire (« à part sa langue, je ne pourrais dire en quoi l'Angleterre me semble meilleure ou m'est plus chère que les autres pays et les autres peuples<sup>85</sup> »). La volonté d'assurer la continuité de la langue poétique en temps de crise se concrétise en un maillage dense de citations, un entrelacs de différentes références qui tentent de forger une communauté de langage et de culture. Que ce soit par citation explicite (en épigraphe ou dans le texte du poème) ou par citation sans guillemets, la référence intertextuelle, abondante et quasi systématique chez Owen, invite le lecteur à mettre l'expérience du *war poet* au miroir de la littérature.

Le premier poème de guerre d'Owen, le sonnet « 1914 » (septembre 1914) s'ouvre sur sur une allusion au poème « The Revolt of Islam » de Shelley<sup>86</sup> :

La guerre éclate : et maintenant l'hiver du monde  
 Approche, terrible, sous son grand manteau de ténèbres<sup>87</sup>

Owen place ainsi l'expérience de la première guerre mondiale dans le cadre de la révolution politique développée par Shelley, reprenant la même métaphore du cycle de la nature pour suggérer le mouvement transcendant de l'histoire qui avance vers la libération de l'homme : la fin de « 1914 » amorce la promesse d'un renouvellement et d'une libération par le sang. Le vers 6 tresse ensemble les images du sonnet 97

<sup>84</sup> Owen, *CL*, p. 300.

<sup>85</sup> « I do not know in what else England is greatly superior, or dearer to me » (*ibid*).

<sup>86</sup> « This is the winter of the world and here / We die » (« Voici l'hiver du monde et ici / Nous mourrons », IX, 25)

<sup>87</sup> « War broke: and now the winter of the world / With perishing great darkness closes in » (Owen, « 1914 », v. 1-2).

de Shakespeare<sup>88</sup> et l'ode à l'automne de Keats, contredisant la « famine » de la poésie que le sonnet annonce dans son huitain (« Désormais commencent / Famines de la pensée et du sentiment<sup>89</sup> »). Dans le sonnet « Hospital Barge », la lente avancée d'une péniche transportant des blessés du front prend la forme du départ d'Arthur pour Avalon, décrite par Tennyson dans *Idylls of the King* (1859-1885), référence reprise dans « Six o'clock in Princes Street » et « Cramped in that Funnelled Hole... ».

Il serait vain cependant de passer en revue toutes les allusions de Dante à Keats, en passant par Tennyson et Oscar Wilde, que contiennent les textes d'Owen mais plus judicieux de s'arrêter sur un poème controversé qui évoque un double indicible à l'œuvre dans le texte. Le poème « Greater Love » (« Plus grand amour »), dont le titre fait référence à l'Évangile selon saint Jean (xv, 13 : « Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ses amis »), est construit sur la base rythmique et phonique du poème « Before the Mirror » de Swinburne, dont Owen découvre les *Poems and Ballads* en 1917 :

Il n'y a pas de lèvres aussi rouges  
 Que les pierres tachées par les baisers des morts anglais.  
 Caresses de l'amant et de l'amante  
 Semblent une honte à leur amour pur.  
 Ô amour, tes yeux perdent de leur attrait  
 Quand je vois des yeux aveugles en leur place<sup>90</sup>.

Pour certains critiques<sup>91</sup> ce texte, qui dérange par son association de la mort et de l'érotisme dans le contexte des tranchées, est à interpréter comme une parodie de l'esthétique décadente de Swinburne ; l'amour que se portent les combattants s'oppose à la vanité et la ténuité du sentiment exprimé dans « Before the Mirror ». Au contraire, Owen reprend et enrichit ici le thème amoureux de Swinburne, lui donne une

88 « [...] the teeming autumn, big with rich increase » (« Sonnet 97 »).

89 « Now commence / Famines of thought and feeling ».

90 « Red lips are not so red / As the stained stones kissed by the English dead. / Kindness of wood and wooer / Seems shame to their love pure. / O Love, your eyes lose lure / When I behold eyes blinded in my stead! » (v. 1- 6)

91 Par exemple, Jennifer Breen, « Greater Love and Late Romanticism », *English Literature and Transition*, 17/3, 1974, p. 173-183.

nouvelle impulsion. En s'inspirant de la densité de son réseau allitératif (« rose » essaimé dans « grows » et « rows »), Owen relie, par le retour de la fricative /l/, les mots-clés du poème, organisant les sons autour du noyau central « love » : « love / lose / lure / limbs / love / rolling ». Le poète inscrit le double au cœur du tissu phonique du poème : les paires consonantiques<sup>92</sup> ainsi que les paires sémantiques<sup>93</sup> contribuent au balancement binaire créé par le rythme et à la textualisation du couple amoureux dans le rythme même du poème. C'est tout l'univers érotique et esthétique de Swinburne que l'on retrouve ici : le tremblement du corps des amants, les marques de l'exquis et de l'extrême, et celles d'un érotisme cruel qui confond les images de la bataille et celles de l'acte sexuel : « comme des membres transpercés par le couteau / Qui roulent et se tordent là<sup>94</sup> ». Le sentiment qui unit les combattants, ce « plus grand amour », est une chose doublement indicible : il ne peut être compris que par l'initié, celui qui a vécu la guerre (« Cœur tu n'as jamais été brûlant / ni plein, ni grand comme les cœurs grandis par les balles<sup>95</sup> »), thème développé également dans « Apologia Pro Poemate Meo ». Plus encore c'est ici l'indicible de l'amour homosexuel qui est évoqué à travers les codes de la poésie homoérotique décadente : la honte (*shame*<sup>96</sup>) associée à l'amour interdit est ici inversée, rejetée sur le couple hétérosexuel (évoqué phoniquement par l'altérité des phonèmes : « wooed / wooer », et le jeu de mot shakespeareien<sup>97</sup> sur « Kindness ») :

Caresse de l'amant et de l'amante  
 Semblent une honte à leur amour pur.

92 « stained/stones », « kissed/kindness », « wooed/wooer », « seems/shame », « lose/lure », « behold/blinded ».

93 « rolling and rolling », « red/red ».

94 « like limbs knife-skewed / Rolling and rolling there » (v. 8-9).

95 « Heart you were never hot / Nor full, nor large like hearts made great with shot » (Owen, « Insensibility », v. 19-20).

96 Chez Douglas, *shame* est le mot utilisé à la rime pour « The love that dare not speak its name » (Peter Howarth, *British Poetry in the Age of Modernism*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, 197). Howarth parle ici du poète et amant d'Oscar Wilde, Lord Alfred Douglas, qui, dans son poème « Two Loves », évoque la honte de l'amour homosexuel (« The love that dare not speak its name », « L'amour qui n'ose dire son nom »), en faisant rimer les mots *name* et *shame*.

97 Voir *ibid.* « A little more than kin and less than kind » (Shakespeare, *Hamlet*, I, 2).

Owen choisit ici, sous la caution biblique, d'évoquer à travers le sentiment d'amour fraternel, le lien amoureux et érotique qui lie les combattants entre eux : celui-ci est évoqué en sourdine, par la reprise du cadre phonique et des formules chères à Swinburne. La médiation par une poésie antérieure permet à Owen d'évoquer une autre forme d'indicible derrière les codes conventionnels de la langue poétique. Les mots, les rythmes et les sonorités, dérivés de modèles antérieurs fournissent ainsi un cadre stylistique et thématique, une *armature* poétique à la poésie de guerre.

Le thème de l'exil, réel et métaphorique, *topos* de la poésie lyrique et épique<sup>98</sup>, la marque du poète pur, « exilé des occupations réglées et des obligations limitées<sup>99</sup> », selon Maurice Blanchot, est l'un de ces terrains familiers que les *war poets* réinvestissent afin de rendre compte de leur expérience personnelle de la guerre, ainsi que de la souffrance et de l'aliénation du poète-soldat.

114

#### « UN ÉMIGRÉ DES VERTES PRAIRIES » : L'IMAGE DE L'EXIL

Bien qu'engagés volontaires, les *war poets* vont faire de leur expérience de la guerre un bannissement : arrachés à la patrie par le devoir militaire, incapables de transmettre leur expérience lors du retour, la langue poétique et la tradition littéraire deviennent l'instrument et le lieu d'expression de ce déplacement. Exilée du centre de la création littéraire à Londres, la voix du « fils du pays<sup>100</sup> », pour reprendre la formule de Piers Gray, est ainsi infiniment plus déplacée que celle de l'écrivain moderniste : « Si le thème de "l'exil" est au cœur de l'écriture moderniste, c'est celui de l'étranger cosmopolite. La voix déplacée, celle du fils du pays, est en réalité bien plus profondément aliénée<sup>101</sup> ».

98 *Topos* renouvelé au XX<sup>e</sup> siècle avec le mouvement moderniste qui fait de l'écriture de l'exil l'une de ses préoccupations majeures : volontaire, salutaire, fécond, l'exil devient une stratégie d'écriture (« le silence, l'exil et la ruse » sont les seules armes dont l'écrivain dispose pour James Joyce : *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Gloucester, Collector's Library, 2005, p. 286).

99 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 322.

100 Piers Gray, *Marginal Men*: Edwards Thomas, Ivor Gurney, J. R. Ackerley, London, Macmillan, 1991, p. 13.

101 *Ibid.*

## Le poète-combattant en exilé

Lors de son passage en camp d'entraînement, Wilfred Owen exprime un puissant sentiment d'exil, fondé en partie sur le sentiment d'absolue différence ressenti au premier contact de la guerre :

Je suis un exilé ici, soudainement coupé du monde d'aujourd'hui et de ma vie passé, tout à la fois. J'ai encore plus l'impression d'être dans un pays étranger que quand je suis arrivé à Bordeaux<sup>102</sup>!

La notion d'*exil* (étymologiquement « expulsion hors de la patrie<sup>103</sup> »), suppose, à l'origine, un départ forcé, un bannissement motivé par les actions ou les croyances d'un individu qui s'oppose à l'autorité. Il est donc surprenant que ce soit l'image de l'exil forcé que les *war poets* choisissent pour représenter la condition du soldat-poète dont l'engagement volontaire devient paradoxalement un ostracisme, une exclusion involontaire de la communauté des civils et des vivants. Le déplacement des armées prend la forme de l'exode chez Sorley (« Par centaines de milliers de millions, nous avançons minuscules / Tournoyants, titubants sur l'éternel plaine<sup>104</sup> »), dont l'emploi de la gradation hyperbolique fait écho au Livre de l'Exode. Chez Isaac Rosenberg, les soldats de la première guerre mondiale sont identifiés aux exilés d'Israël, déportés à Babylone :

Par ces jours pâles et froids  
Quels visages sombres brûlent  
[...]  
Tandis que sous leur front  
Leur âme orpheline tâtonne

<sup>102</sup> « I am an exile here, suddenly cut off both from the present day world, and from my own past life. I feel more in a strange land than when arriving in Bordeaux! » (Wilfred Owen, *CL*, p. 395).

<sup>103</sup> « Exil », dans P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

<sup>104</sup> « A hundred thousand million mites we go / Wheeling and tacking o'er the eternal plain » (Sorley, « A hundred thousand million mites we go... », v. 1-2).

Vers les lacs d'Hébron,  
La colline d'été du Liban<sup>105</sup>

La structure antithétique des premiers vers qui opèrent un renversement symétrique (« pâles et froids / sombres brûlent ») renforce le sentiment de non-appartenance à son époque, souvent évoqué chez Rosenberg par la métaphore du climat : le présent et la guerre symbolisés par le froid de l'hiver, le passé et les origines par la chaleur de l'été<sup>106</sup>. Les échos du Psaume CXXXVII (« Au bord du fleuve de Babylone, nous étions assis et pleurions... ») inscrivent la nostalgie du poète dans la continuité de la lamentation biblique. L'image de l'enfant abandonné (« l'âme orpheline ») qu'utilise Rosenberg devient, chez Sassoon, celle du proscrit :

116

Ils vivent proscrits dans les ténèbres, tordus, coupés, cloués  
Par le heurt des canons<sup>107</sup>

Dans cette représentation des soldats échoués sur les brisants de leurs propres canons, le mot *cloué* esquisse un rapprochement entre la souffrance des soldats et le martyr du Christ sur la croix. Le soldat est élevé au statut d'être à part, que l'expérience du combat exile du monde : « des hommes *ségrégués* du monde dans cet immense et barbare tumulte<sup>108</sup> », selon la formule de Richard Aldington. La figure du soldat écossais ou gallois, par ses associations romantiques, est souvent choisie pour donner voix à l'exil. Pour Sassoon c'est un *jock* écossais (« Toi, au kilt

---

105 « Through these pale cold days / What darks faces burn / [...] While underneath their brows / Like waifs their spirits grope / For the pools of Hebron again / For Lebanon's summer slope » (Rosenberg, « Through These Pale Cold Days... », v. 1-2, 5-8).

106 Chez Rosenberg, le thème de l'exil est développé de manière personnelle dans sa poésie de guerre, en particulier dans « The Jew » (« Le Juif »), où le poète dénonce l'antisémitisme de ses camarades : « Le blond, le bronze, le roux / Du même sang houleux / Suivent les marées de la lune de Moïse. / Pourquoi donc me méprisent-ils ? » (« The blonde, the bronze, the ruddy / With the same heaving blood / Keep tide to the Moon of Moses / Then why do they sneer at me? », v. 5-8). On trouve déjà ce thème dans ses poèmes d'avant-guerre (« The Exile », « Far Away », « Have We Sailed and Have We Wandered... »).

107 « They dwell in outcast gloom, convulsed and jagged and riven / By grappling guns » (Sassoon, « Banishment », v. 11-12).

108 « Men *segregated* from the world in this immense barbaric tumult » (Richard Aldington, *Death of a Hero* [1929], London, Hogarth Press, 1984, p. 255).

brûlé par l'obus<sup>109</sup>») qui incarne, de manière poignante, le soldat sans attache, avec la route pour seul lit. Pour Gurney, le Gallois (dans « First Time In ») et l'Écossais prennent les traits d'un nouvel Ulysse :

Il disait ses voyages-merveilles multicolores,  
De Glasgow et d'Ypres, la mer brumeuse, les baleines écumantes  
(Plus vivantes encore que ceux des poètes)<sup>110</sup>

Si Gurney compare le soldat à Ulysse voyageur exilé, il est plus souvent identifié à Ulysse revenant à Ithaque sans être reconnu. Après l'exil au front, c'est donc l'exil dans le pays d'origine, et l'exil intérieur, qui hante le poète-combattant : la condition du vétéran, dont l'indifférence des contemporains est vécue comme l'aliénation absolue, est l'un des thèmes majeurs de la littérature de guerre et d'après-guerre :

Comme je suis étranger ici ! Comme ma présence perturbe les plaisirs de ceux qui n'ont pas connu l'enfer ! Tel Ulysse, tout juste sorti du sacrifice sanglant [...], je porte le parfum du tombeau, le reproche des morts dont on ne se souvient plus<sup>111</sup>.

L'image d'Ulysse revenant du pays des morts, exilé au pays des vivants, est reprise par de nombreux poètes. Aldington construit tout son recueil d'après-guerre, *Exile and Other Poems* (1923), autour de ce thème, la figure fantomatique signalant la position spectrale qu'occupe le soldat de retour au pays. Dans « Le Maudit », Aldington identifie le soldat à la figure du damné, transposant l'exil romantique du poète maudit à la condition du soldat de la Grande Guerre : « Seul, debout dans l'obscurité / Comme une sentinelle sans relève / Les yeux sur l'espace stérile / Il attend une fin tardive<sup>112</sup> ». Ce faisant, Aldington fait du

109 « You in the bomb-scorched kilt » (« The Road », v. 11).

110 « He told his coloured wander-tales / Of Glasgow, Ypres, sea-mist, spouting whales / (Alive past words or power of writing men) » (Gurney, « Ulysses », v. 6-8).

111 « How alien I am here ! How my presence troubles the pleasure of those who have not lived in hell ! Like Odysseus, fresh from the bloody sacrifice [...], I bear with me the flavour of the grave, a rebuke from the unremembered dead » (Aldington, « London, 1919 »).

112 « He stands alone in the darkness / Like a sentry never relieved / Looking over barren space / Awaiting a tardy finish » (Aldington, « Le Maudit », v. 23-26).

soldat-poète, et non plus du Poète, la figure archétypale de l'exilé dans la modernité.

Si la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a consacré la figure du poète exilé dans un monde matérialiste avec lequel il ne se sentait plus d'affinités<sup>113</sup>, la poésie de guerre, dans sa confrontation avec le réel dans les tranchées, creuse encore l'écart entre la poésie et le monde. La communauté de destin entre le divin et la poésie transforme en effet l'exil spirituel en exil poétique, le désert spirituel en désert poétique :

Toute la beauté de la France n'est qu'une coquille vide  
La vie intérieure, l'esprit de la beauté, ont fuit  
Vers cette beauté connue, mais désormais si loin  
Des exilés<sup>114</sup>.

118

L'univers du soldat n'est plus que l'ombre creusée de la patrie familière. Dans *Severn and Somme*, dont le premier titre *Songs of Exile* était plus proche du sentiment qui domine le recueil, le locuteur déplore la perte de la beauté dans les tranchées, vécue comme un exil poétique :

Mais les arbres ont depuis longtemps perdu leur verdure  
Et moi, l'exilé, je ne peux que rêver de choses  
Devenues magies de l'esprit<sup>115</sup>.

La pastorale<sup>116</sup> ou la contre-pastorale (le paysage des tranchées) fournit un cadre de référence familier pour figurer cette nostalgie

---

113 « Loin d'expérimenter son accord avec le monde des valeurs et des postulations en vigueur, le poète devient cet étranger sur terre, ce passant désenchanté [...] à la fois distant et attentif » (Pascal Gabelonne, *La Blessure du réel : la poésie et l'art à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 62).

114 « All loveliness of France is as a husk, / The inner living spirit of beauty gone, / To that familiar beauty now withdrawn / From exiles » (Gurney, « Spring », v. 21-24).

115 « But since the trees have long since lost their green, / And I, an exile, can but dream of things / Grown magic in the mind » (Gurney, « Winter Beauty », v. 7-9).

116 Le mode pastoral est notoirement difficile à définir car il échappe aux classifications génériques (à l'origine forme poétique – idylle, églogue –, il envahit petit à petit les autres genres) et n'a jamais donné lieu à une stricte codification esthétique, et ce, malgré plusieurs essais sur le genre, dont celui de Pope (*Discourse on Pastoral Poetry*, 1717). C'est pourquoi, dans son étude (*What is Pastoral?*, 1982), Paul Alpers ne prétend pas répondre à cette question mais seulement montrer les différentes occurrences de ce mode. Cependant, on peut énumérer quelques motifs récurrents

liée à l'exil. L'*Oxford Book of Modern Verse*, emporté par les *war poets* dans les tranchées, donne accès aux plus grands poèmes pastoraux anglais, du « Prothalamion » (1596) de Spenser au « Scholar Gipsy » (1853) de Matthew Arnold<sup>117</sup>. C'est aussi le cas de l'anthologie de Robert Bridges, *The Spirit of Man* (1916)<sup>118</sup>, où figurent, entre autres, l'« Adonaïs » (1821) de Shelley et des extraits des *Arcades* (1634) de Milton. Owen lit les poètes bucoliques grecs dans les tranchées, tandis que Blunden emporte John Clare et les « Augustan poets » pastoraux (Francis Thomson, Edward Young) avec lui au front. C'est donc la tradition poétique anglaise elle-même, fondée en grande partie sur la poésie pastorale, qui fournit un cadre d'écriture à l'exil pour les poètes-combattants.

Bâties sur la nostalgie d'une Angleterre idéale, les réminiscences du paysage de l'enfance se mêlent et se superposent au paysage littéraire : ainsi les descriptions du Severn par Gurney doivent autant à son expérience personnelle qu'à la lecture de son plus grand chantre, A.E. Housman (*A Shropshire Lad*, 1896). Dans ces tableaux du paradis perdu, une couleur emblématique domine : le bleu, couleur mythique des collines du Shropshire (« les collines bleues du souvenir... le pays du bonheur perdu<sup>119</sup> ») évoquée par le poète édouardien. Cet indice suffit

---

caractéristiques du genre : le mythe de l'âge d'or, l'harmonie de l'homme et de la nature, l'harmonie du chant dans la nature, le thème de l'innocence, la retraite du monde, l'opposition entre le rural et l'urbain. La définition qui nous semble la plus claire et que l'on utilisera ici est celle de Raymond Williams : « Un présent tourmenté et chaotique est opposé à un passé plus harmonieux et plus heureux [...] Cela relève donc d'une forme d'idéalisation, qui se fonde sur une situation temporaire et un profond désir de stabilité et qui sert à fuir les contradictions amères du moment » (Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford, Oxford UP, 1975, p. 60.

117 Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, op. cit., p. 231.

118 Gurney, par exemple, le lit et le commente alors qu'il est dans les tranchées. Il figure dans les remerciements de *Severn and Somme*, aux côtés de Hillaire Belloc : « My thanks [...] to Hillaire Belloc whose *Path to Rome* has been my companion in the trenches as well as *The Spirit of Man* » (Ivor Gurney, *Severn and Somme*, p. 7).

119 « Into my heart an air that kills / From yon far country blows / What are those blue remembered hills / What farms, what spires those? / This is the land of lost content, / I see it shining plain, / The happy highways where I went / And cannot come again » (A.E. Housman, *A Shropshire Lad*, XL, v. 1-8, dans *The Poems of A.E. Housman*, éd. Archie Burnett, London, Clarendon Press, 1997). On retrouve une image très similaire dans un poème de Rosenberg, écrit avant la guerre, alors qu'il

à lui seul pour conjurer l'image de la campagne anglaise idéale, *topos* de la *Georgian poetry* : Gurney forme un mot composé à partir du bleu, couleur de l'ancien temps : « les anciens jours-bleus » (« the old blue-days<sup>120</sup> »). Chez Blunden aussi, le bleu est la couleur de la joie nostalgique éphémère, ressentie à la dérobée, entre deux moments de guerre et qui pousse le poète à chanter la beauté de la nature : « Et je chanterai le lin bleu dans le seigle / [...] et les trouées bleues au-dessus des arbres » (« Blue Maison »<sup>121</sup>). Pour Sassoon, le bleu représente la couleur de l'Arcadie et de l'enfance perdue (le titre du poème « Arcady Unheeding » évoque l'aube enchantée de l'humanité) :

Les bergers vont sifflant par les chemins

[...] Dans les vastes bois bleus au-delà des prés brumeux<sup>122</sup>.

120

Pour les *war poets*, la fleur de couleur bleue<sup>123</sup> devient le symbole littéraire d'un passé heureux révolu. Des tropes récurrents viennent ponctuer la description de ce *locus amoenus* commun : l'ouverture des horizons et de l'espace (les « vastes bois » de Sassoon, les jardins, les collines et les vallons) qui s'oppose à la réalité étroite des tranchées, les ruisseaux sauvages, les fleurs, les figurants bucoliques (bergers, moutons)... Autant d'éléments qui tentent de transposer l'Arcadie des poètes antiques dans le paysage rural anglais. Les thèmes mis en valeur par ces images sont les mêmes que ceux des poètes bucoliques grecs : l'enfance de l'humanité, la société innocente (renvoyant au

---

vit en Afrique du Sud : « Have we sailed and have we wandered / Still beyond the hills are blue / [...] Still – O still the hills are blue / [...] That's where our far childhood grew » (« Have We Sailed and Have We Wandered... », v. 1-2, 10, 12).

120 « Hark, Hark, the Lark », v. 8. Dans *Severn and Somme* on ne compte pas moins de quatorze occurrences du terme *bleu* en référence toujours aux espaces, aux ciels, aux eaux d'Angleterre. Dans *The Old Huntsman and Other Poems*, Sassoon fait une douzaine de références au ciel bleu de l'Angleterre.

121 « And I will praise the blue flax in the rye / [...] And in the rifts of blue above the trees ».

122 « Shepherds go whistling on their way / [...] In the wide wealds of blue beyond their misty lea » (Sassoon, « Arcady Unheeding », v. 1,7).

123 Il faut rappeler que la fleur bleue a aussi son importance dans la commémoration des anciens combattants français, en particulier ceux de la première guerre mondiale : le bleuet revêt en effet la même signification que le *poppy* britannique, même s'il est moins dans les usages de le porter à la boutonnière le 11 novembre. Le *no man's land* se couvrait de bleuets (et de coquelicots) quand venait le printemps.

mythe de l'âge d'or) mais aussi et surtout l'harmonie du poète et de la nature, l'adéquation de son chant au monde.

La fleur, motif central de la pastorale anglaise (« la moitié des poèmes anglais portent sur des fleurs et un tiers d'entre eux semblent, d'une manière ou d'une autre, impliquer des roses<sup>124</sup> », souligne avec humour, mais justesse, Paul Fussell), fonctionne comme indice métonymique de l'Angleterre idéale. Il suffit de quelques fleurs pour évoquer à Richard Aldington la terre rêvée, qui se décline en une liste évocatrice : « Les prés étincelants de l'Angleterre [...] Somerset, pays de Galles, Hereford, Worcester, Gloucester<sup>125</sup>... » Quand le poète s'exclame au dernier vers de son poème « Captive » –

Ici, nulle fleur à aimer<sup>126</sup>.

– il souligne le contraste entre la terre florissante des origines et la terre stérile de l'exil, et rappelle le célèbre sonnet de Rupert Brooke, « The Soldier »<sup>127</sup> et en particulier le vers 6 : « L'Angleterre [...] donna jadis ses fleurs à aimer<sup>128</sup> ». Pour Brooke, la fleur est le symbole de la patrie pour laquelle le soldat se sacrifie, mais également le rappel d'une Angleterre édenique qu'il a déjà chantée en exil à Berlin en 1912<sup>129</sup>. Bien que de sensibilité poétique très différente, Aldington joint ici sa voix à celle de Brooke : la fleur est le symbole du jardin dont le poète de guerre a été banni.

124 Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, op. cit., p. 231.

125 « The glittering fields of England [...] Somerset, Wales, Hereford, Worcester, Gloucester... » (« Fatigues »).

126 « Here there are no flowers to love » (v. 16).

127 « If I should die, think only this of me » (Rupert Brooke, « The Soldier », v. 1, dans *The Complete Poems of Rupert Brooke*, London, The John Lane Company, 1920).

128 « England [...] gave once her flowers to love » (*ibid.*).

129 « Just now the lilac is in bloom / All before my little room / And in my flower beds I think / Smile the carnations and the pink / And down the borders, well I know / The poppy and the pansy blow / [...] Would I were in Grantchester, in Grantchester! » (« The Old Vicarage, Grantchester », v. 1-6, 35, dans *ibid.*).

## La guerre comme exil poétique et spirituel

Pour de nombreux *war poets*, la première guerre mondiale signifie également une rupture radicale avec l'« optimisme métaphysique<sup>130</sup> » et l'enthousiasme spirituel qui imprègnent leurs œuvres d'avant-guerre. Un an avant le début du conflit, Charles Sorley écrit ces vers dans *Malborough and Other Poems* qui proclament sa foi en la puissance spirituelle de poésie :

Les portes sont ouvertes sur le chemin

Qui mène à la beauté et à Dieu<sup>131</sup>.

On trouve chez les jeunes poètes les preuves d'une croyance persistante et enthousiaste en l'existence, voire la nécessité, du sentiment spirituel, portail naturel vers la poésie. La guerre n'est pas à l'origine du désenchantement du monde<sup>132</sup>, comme l'attestent l'œuvre poétique de Hardy et celle des poètes victoriens avant lui<sup>133</sup> qui exprimèrent une forme de « malaise de la civilisation<sup>134</sup> » bien avant les poètes de guerre. Mais elle a certainement consacré ce qui a pu être interprété

<sup>130</sup> Roland Bouyssou, *Les Poètes-combattants anglais de la Grande Guerre*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1974, p. 234.

<sup>131</sup> « The gates are open on the road / That leads to beauty and to God » (Sorley, « The Seekers », v. 1-2).

<sup>132</sup> Max Weber, Martin Heidegger et Marcel Gauchet ont théorisé le désenchantement du monde, conséquence de la modernité industrielle : le matérialisme et le rationalisme scientifique, la montée de la culture de masse et de la bureaucratie, la professionnalisation de la connaissance et l'épistémè scientifique ont tous contribué à vider l'existence de la magie, de la spiritualité, du divin. « Nous sommes voués à vivre désormais à nu et dans l'angoisse, ce qui nous fut plus ou moins épargné depuis le début de l'aventure humaine par la grâce des dieux » (Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1982, p. 302).

<sup>133</sup> Voir, à ce sujet, J. Hillis Miller, qui étudie le thème de la disparition de Dieu chez Thomas De Quincey, Robert Browning, Emily Brontë, Matthew Arnold et Gerard Manley Hopkins (*The Disappearance of God: Five Nineteenth Century Writers*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2000).

<sup>134</sup> « Au cours des dernières générations, les hommes ont fait des progrès extraordinaires dans les sciences et dans leur application technique, consolidant leur domination sur la nature d'une façon qu'on ne pouvait se représenter auparavant. [...] Mais ils croient avoir remarqué que cette possibilité nouvellement acquise de disposer de l'espace et du temps, cette soumission des forces de la nature, accomplissement d'une désirance millénaire, n'ont pas augmenté le degré de satisfaction de plaisir qu'ils attendent de la vie, ne les ont pas, d'après ce qu'ils ressentent, rendus plus heureux » (Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* [1930], Paris, PUF, 1981, p. 31).

par certains comme un symptôme du mal de siècle<sup>135</sup>. La guerre, pour filer la métaphore de Sorley et reprendre le mot de Sandra Gilbert, a définitivement refermé les portes du paradis<sup>136</sup>.

Les poètes convoquent la figure adamique dans les tranchées ; chassé du jardin d'Éden, le soldat est un « émigré des vertes prairies » (« migrant from green fields, intent on mire<sup>137</sup> », image mise en valeur par l'épanadiplose d'Owen, qui fusionne l'exil et la boue), banni des prés d'Angleterre et du paradis. Pour évoquer la perte de signification et l'absence d'incarnation dans l'univers précipitées par la guerre, les soldats-poètes se reposent sur la métaphore<sup>138</sup> du rejet ou de l'abandon de Dieu. Particulièrement « attentifs à la trace des dieux enfuis<sup>139</sup> », les poètes construisent leurs poèmes sur des tournures interrogatives qui placent le questionnement et l'interpellation au centre de leur démarche. Leurs questions se répètent et se font écho de poème en poème et, ce faisant, insistent sur l'absence de réponse : « Qui les a jeté là ? Qui<sup>140</sup> ? », s'écrie Rosenberg dans « Dead Man's Dump » devant les morts du champ de bataille, ou devant la corruption de la nature (« Qui a dressé sa table ? [...] / Qui a attiré sa vive beauté<sup>141</sup> ? »). Le poème « Par des centaines de milliers de millions... » de Sorley est bâti sur cette structure en miroir, renforcée par l'antithèse : « Qui nous a

135 Louis Bonnerot, *Matthew Arnold, poète*, Paris, F. Paillard, 1947, p. 23.

136 Sandra Gilbert, « Rat's Alley: The Great War, Modernism and the (Anti)Pastoral Elegy », *New Literary History*, 30/1, 1999, p. 179-201.

137 « Des émigrés des vertes prairies / Fixés sur la boue » (Owen, « The Show », v. 18).

138 On parle ici de métaphore car rares sont les poètes étudiés ici qui expriment une foi fondée dans une pratique ou une croyance réelle. Bien que Wilfred Owen traverse, pendant son adolescence, une phase religieuse qui le porte vers la prêtrise (vocation qu'il abandonne après sa crise de conscience en 1911) ou qu'Isaac Rosenberg convoque à de nombreuses reprises le Dieu de l'Ancien Testament dans ses poèmes (en particulier ses poèmes de jeunesse, dans *Youth*, où apparaît le triptyque « The Blind God », « The Female God », « God »), l'expression religieuse chez eux, comme chez les autres *war poets*, ne dépasse guère la référence ou l'analogie. Richard Aldington, qui évoque la terreur d'être abandonné de Dieu, utilise cette image comme métaphore de l'absence de spiritualité dans le monde moderne. Seuls Charles Sorley et Siegfried Sassoon (malgré son virulent anti-cléricisme) évoquent leur foi dans leurs poèmes de guerre.

139 Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 228.

140 « Who hurled them out? Who hurled? », (Rosenberg, « Dead Man's Dump », v. 26).

141 « Who her table laid? / [...] Who lured her vivid beauty so? » (Rosenberg, « Spring 1916 », v. 4, 13).

envoyé là? / Qui nous ramènera? / Et l'on entend des hymnes chantés – à qui? Et des malédictions jetées – sur qui<sup>142</sup>? » « *Pourquoi* n'est pas une question de soldat<sup>143</sup> », écrit Samuel Hynes dans son étude du témoignage de guerre; et en effet c'est bien un *qui*, une entité plus qu'une finalité, un but ou une cause, que les soldats-poètes interrogent sans cesse. Devant l'absence manifeste de destinataire, les questions se montrent rhétoriques et tournent à vide. La parole du poète se fige ou devient aporétique devant la vacuité de l'univers. Les étoiles sont vides, le ciel reste impassible ou immobile<sup>144</sup>. Des « silences muets et froids » d'Aldington aux « grands silences noyés<sup>145</sup> » de Rosenberg, le mutisme des cieus envahit et creuse l'univers des tranchées.

124

*Images of War* (1919) de Richard Aldington est marqué dans sa forme même par cette hantise de l'absence. La métaphore filée de la déchirure<sup>146</sup> fonctionne comme un rappel permanent de la rupture originelle avec le divin. La construction du recueil dessine le parcours voilé d'une crise spirituelle, de la croyance vers le désespoir, comme l'indique la progression des titres : « Mépris », « Défaite », « Douce », « Terreur », « Apathie »<sup>147</sup>. La distance entre l'homme et le(s) dieu(x) se creuse à mesure que la guerre avance : « Les dieux nous ont-ils abandonnés

142 « Who sent us forth? Who takes us home? / And there is a sound of hymns of praise – to whom? / And curses – on whom curses? » (Sorley, « A Hundred Million Mites », v. 4-6)

143 « *Why* is not a soldier's question » (Samuel Hynes, *Soldier's Tale*, *op. cit.*, p. 11).

144 « Blank sky » (Wilfred Owen, « Spring Offensive », v. 5), « blank stars » (Sassoon, « Trench Duty », v. 14), « still heavens » (Isaac Rosenberg, « Break of Day in the Trenches », v. 21).

145 « dumb bleak silences » (« Doubt », v. 34), « great sunk silences » (« Dead Man's Dump », v. 73).

146 L'image de l'arrachement, de la déchirure (*tear*, qui permet, en anglais, de convoquer également le sème de la tristesse) parcourt tout le recueil et s'inscrit toujours au plus près du corps, dans la chair même, comme pour symboliser l'éclatement de l'être, ou de l'union fusionnelle de deux entités (homme et Dieu, enfant et mère, amant et maîtresse). Quelques exemples de cette image obsédante : « This hostile world / That *tears* us from ourselves / As a child from the womb / As a weak lover from light breasts » (« Doubt », v. 1-5); « Has flesh *torn* flesh / Has soul being *torn* from soul? » (« Doubt », v. 10-11); « They have *torn* the golden tettix / From my ankles / Wrenched » (« Captive », v. 1-3); « You have been *torn* with throes » (« An Earth Goddess », v. 7); « I [...] stand up *torn*, dripping, shaken » (« Civilians », v. 12).

147 « Disdain », « Defeat », « Doubt », « Terror », « Apathy ».

dans le besoin?<sup>148</sup> » demande le poète dans « Mépris ». Dans « Doute », le questionnement est métaphysique : « Pouvons-nous espérer ? / [...] L'âme a-t-elle été arrachée de l'âme ? / Faut-il désespérer<sup>149</sup> ? » La litanie de « Terreur » évoque la terreur et la misère de l'homme sans Dieu. Tout au long du recueil, le syncrétisme d'Aldington (qui mêle polythéisme grec et rhétorique chrétienne) vise à universaliser le sentiment d'abandon :

Désolés, nous avançons sur une terre désolée,  
 Les hautes portes fermées  
 Sans réponse à notre prière<sup>150</sup>.

Il n'y a pas de feuilles, pas de mer,  
 Ni l'ombre d'un riche verger,  
 Seulement un désert stérile et poussiéreux,  
 Vide et menaçant<sup>151</sup>.

La répétition de *désolé* (« Dédain », v. 7) sous la forme de l'antanaclase qui réunit les hommes et le paysage et, de ce fait, englobe l'univers tout entier, revient dans le recueil, et, significativement, dans la dernière strophe du dernier poème (« The Blood of Young Men ») : « Mais nous sommes seuls, nous sommes désolés<sup>152</sup> ». *Désolé* renvoie, par son étymologie (*desolare*, désertifier), directement à cette notion d'abandon : les soldats errant sur cette terre sont à l'image des exilés de Dieu, arpenter le désert. Dans les deux poèmes cités, le désert, cadre archétypal de l'errance et de la rupture avec le monde, rappelle l'exil christique. Ici l'exil ne promet ni régénération ni renouvellement d'inspiration – le « *sterile waste* » d'Aldington anticipe de quelques années *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot.

Ces images du désert de Dieu préfigurent la déperdition et la dérive qui menace celui qui est chassé du paradis : « Ah, faibles comme le roseau

148 « Have the gods left us in our need? » (Aldington, « Disdain », v. 1).

149 « Is there any hope? / [...] Has soul been torn from soul? Must we despair? » (Aldington, « Doubt », v. 6, 11-12).

150 « Desolate we move across a desolate land / The high gates closed / No answer to our prayer » (Aldington, « Disdain », v. 7-9).

151 « There are no leaves, no sea / No shades of a rich orchard / Only a sterile, dusty, waste / Empty and threatening » (Aldington, « Bondage », v. 22-25).

152 « But we, we are alone, we are desolate » (Aldington, « Disdain », v. 65).

près de l'eau qui rugit / Poussés comme des oiseaux de terre par le vaste vent marin<sup>153</sup> ». Ainsi s'expliquent les nombreuses images de l'homme emporté par la houle dans la *war poetry* : elles figurent cet éloignement, cet exil des origines et de la spiritualité. La métaphore de l'eau se retrouve chez Rosenberg, particulièrement dans son usage récurrent du participe *sunk* (« sombré ») qui évoque l'obsession du naufrage de l'homme, son âme sombrant dans un monde d'où les dieux sont absents<sup>154</sup>. La chute ou l'enfoncement dans la terre coïncide avec le mouvement des dieux qui se retirent. Dans cette chute violente, l'âme de l'homme se creuse, vidée de ses essences divines :

126

Terre!  
 [...]
   
Lancés contre ton dos dur,
   
Ne reste que l'enveloppe de leur âme,
   
Vidée de ses ancestrales essences divines<sup>155</sup>

En l'absence de toute transcendance, il ne reste à l'homme que l'« enveloppe de son âme » qui, loin de monter vers le paradis, est jetée violemment au sol. Les essences divines qui composent l'âme, sublimées par des millénaires de croyance, s'évaporent dans la guerre. Au dernier vers de « Third Ypres », Edmund Blunden émet ainsi un cri, proche de celui lancé par Rainer Maria Rilke, deux ans avant la guerre, à Duino<sup>156</sup> :

Mais qui, et avec quel ordre, peut maintenant soulager  
 Mon âme<sup>157</sup> ?

153 « Ah, faint as reed-pipes by the water's roar / Driven like land birds by the vast sea wind » (Aldington, « Doubt », v. 36-37).

154 « The drowning soul was sunk too deep » (« Dead Man's Dump », v. 64) « Frail hands [...] and lips / [...] as in sad faded paintings / Far-sunken and strange » (« Daughters of War », v. 52-54), « The great sunk silences » (« Dead Man's Dump », v. 73).

155 « Earth! / [...] Flung on your hard back / Is their soul's sack / Emptied of God-ancestral essences » (Rosenberg, « Dead Man's Dump », v. 21, 23-25).

156 « Qui, si je criais, entendrait mon cri parmi la hiérarchie des anges ? » (Rainer Maria Rilke, « Première Élégie », dans *Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée*, trad. Joseph François Angelloz, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, p. 41).

157 « But who, with what command, can now relieve / [...] my soul ? » (Blunden, « Third Ypres », v. 128-129).

La relève des anges par la hiérarchie militaire («relieve [...] with what command?») est à la fois cruellement ironique et angoissante puisqu'elle signale la rupture définitive de l'homme et du divin et par là même l'impossible soulagement de l'âme. Si la question signifie, pour Rilke, le début d'une longue quête de sens qui sera, en elle-même, la réponse à sa question initiale, celle de Blunden n'apparaît qu'à la fin de son poème et ne laisse aucun espoir de réponse.

Ainsi les poètes de guerre sont parmi les premiers poètes britanniques à évoquer, de manière systématique, la solitude de l'homme moderne, égaré dans un univers infiniment grand, dépourvu de sacré, désenchanté. La possibilité du renouvellement de l'inspiration qui figure dans les récits d'exil originel est absente : tout n'est qu'aridité et stérilité. Les figures de la résurrection et de la régénération (abondantes dans la poésie patriotique) qui apportent consolation ne sont plus que des figures poétiques. Aussi peut-on nuancer le propos de l'historien Jay Winter qui, face à la multitude de références religieuses et des métaphores de la résurrection, dans les textes des poètes-combattants, en déduit que la *war poetry* représente une « nouvelle forme du sacré<sup>158</sup> ». Comme nous l'avons vu, les poètes utilisent ces références presque uniquement comme des métaphores et c'est dans ce déplacement de sens justement que se situe et s'incarne l'exil spirituel des poètes.

La thématique de l'exil, fondamentale dans l'imaginaire de la *war poetry*, pose aussi la question de la marginalisation des *war poets* vis-à-vis de la communauté littéraire restée à Londres. L'omniprésence des métaphores de l'entre-deux<sup>159</sup> pour désigner le front souligne le sentiment de déracinement du poète, éloigné de l'Angleterre et du centre de la création, écrivant dans un genre, la poésie de circonstance, qui se situe à la marge du canon. La question de la *place* travaille de manière insistante toute la poésie de guerre, en quête d'appartenance par l'écriture. Leurs textes cousus des mots d'autrui suggèrent du reste une forme d'aliénation volontaire de leurs voix individuelles : le *war poet* s'exile un temps de sa langue propre,

158 Jay Winter, « Les poètes-combattants de la Grande Guerre, une nouvelle forme du sacré », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 41/1, 1994, p. 67-73.

159 « A space between, composed of sharp contours and unformed voids » (David Jones, *In Parenthesis* [1937], London, Faber and Faber, 2010, p. x).

opère un retrait derrière le texte des autres afin de mettre en forme une expérience inédite. Ce n'est que vers l'année 1916-1917 que les poètes commencent à s'affranchir de leurs modèles, à se mettre en quête d'une voix propre et à se définir une mission, au-delà de la simple réaction immédiate à l'expérience. De leurs tentatives de se définir autrement face aux critères de la tradition littéraire en faisant de la guerre la matière d'une réappropriation personnelle, on assiste à l'émergence d'un style et d'une voix qui sera le lieu d'une nouvelle communauté.

## ÉMERGENCE D'UN LANGAGE POÉTIQUE DE GUERRE

Quand commence le conflit, ceux qui seront plus tard connus sous le nom de *war poets*, ne sont pas encore des poètes confirmés : Wilfred Owen, Charles Sorley et Robert Graves n'ont jamais publié avant 1914 tandis qu'Ivor Gurney, musicien, et Isaac Rosenberg, peintre, font de la poésie leur violon d'Ingres. La période entre 1914 et 1918 représente ainsi leur moment de maturation, leur « accession à la majorité poétique » si l'on peut dire, étape souvent finalisée, selon Helen Vendler, par l'écriture d'un « poème parfait [...] dans un style cohérent, idiosyncratique et bien maîtrisé, porté par des vers mémorables »<sup>1</sup>. C'est cet état intermédiaire de la voix poétique (rendu chez Rosenberg par l'emploi du progressif *poeting*<sup>2</sup> pour parler de son œuvre plutôt que du produit fini *poem*), propre à une poésie en progrès, encore toute pénétrée d'altérité, que l'on voit s'épanouir pendant la guerre. Les bornes du conflit représentent donc un moment de formation et d'élaboration artistique, cristallisé dans la tension entre l'imitation, la révision, et le renouvellement des modèles antérieurs. Les contradictions générées par les différentes influences qui s'exercent sur leur écriture sont en partie résorbées par une volonté de simplification de la langue poétique qui permet de placer l'expression de la sincérité au cœur de la démarche de la poésie de guerre. L'attention portée au langage courant et oral qui va permettre de façonner progressivement une langue et une texture poétique qui se distingue de celle de leurs modèles romantiques, et à travers elle, une nouvelle voix, propre à la communauté des poètes-combattants.

- 
- 1 Helen Vendler, *Coming of Age as a Poet. Milton, Keats, Eliot, Plath*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2003, p. 2.
  - 2 Isaac Rosenberg, *SPAL*, p. 37.

## LA POÉSIE CONTRE LA POÉSIE : REJETS ET RELECTURES DES MODÈLES

### Se construire contre la poésie patriotique et civile

De manière rétrospective, c'est souvent la bataille de la Somme (juillet-novembre 1916) qui est choisie chez les Britanniques pour marquer le tournant historique dans la conduite de la guerre, à l'instar du poète David Jones dans *In Parenthesis* :

De manière plus ou moins approximative, [la date de juillet 1916] marqua un changement dans la nature même de notre existence de simples soldats sur le front ouest. À partir de ce moment-là, la guerre se durcit, devint impitoyable et mécanique et prit une tournure beaucoup plus sinistre. Le massacre à grande échelle des années ultérieures, les bataillons de conscrits bouchant les trous dans chaque rangée de quatre, détruisirent la vie intime et domestique des petits contingents d'hommes<sup>3</sup>.

130

La bataille de la Somme, qui fit plus d'un million de morts en l'espace de quelques mois (20 000 morts britanniques le premier jour de l'offensive), signe, du moins pour une partie des poètes-combattants, la fin de la croyance victorienne en la « guerre héroïque ». La figure du héros providentiel, l'*aner epiphanes* des historiens et poètes grecs, est détrônée par celle du Soldat inconnu. Ce basculement dans la guerre totale où la mort « mécaniquement reproductible » a perdu « à jamais son "aura" dans la boue des tranchées<sup>4</sup> », entérine, pour certains des *war poets*, le passage à un nouveau mode d'écriture, loin des premiers enthousiasmes de 1914.

Ce changement dans la nature même de la guerre est consacré en poésie par la recherche de nouvelles stratégies de représentation et d'expression : c'est en 1916 que Siegfried Sassoon met au point la manière naturaliste

3 « [The date July 1916] roughly marks a change in the character of our lives in the Infantry on the Western Front. From then onwards, things hardened into more a relentless, mechanical affair, took on a more sinister aspect. The wholesale slaughter of the later years, the conscripted levies filling the gaps in every file of four, knocked the bottom out of the intimate, continuing domestic life of small contingents of men » (David Jones, *In Parenthesis*, London, Faber and Faber, 2010 [1937], p. ix).

4 Enzo Traverso, *À feu et à sang : de la guerre civile européenne, 1914-1945*, Paris, Stock, 2007, p. 245.

et satirique qui deviendra sa signature, conséquence directe de sa désillusion grandissante vis-à-vis de la conduite politique du conflit. Par contraste, la même année, le président de la *Poetry Society* et professeur de poésie à Oxford, Sir Thomas Herbert Warren, fait l'éloge des « mots confortables<sup>5</sup> », citant en exemple le « Dulce et Decorum Est » d'Horace, et « The Charge of the Light Brigade » de Tennyson. Couramment véhiculée par les poètes institutionnels de l'arrière et les représentants de la poésie académique, c'est cette définition de la poésie, composée de mots connus et réconfortants, conçue comme un baume moral et esthétique, qui est immédiatement remise en question par Owen au moment de son arrivée au front : « Les spectacles les plus odieux de la terre [...] en poésie nous les appelons les plus glorieux<sup>6</sup> ». La préface de son recueil, rédigée un an plus tard, est un manifeste contre la pratique de la poésie comme consolation :

Ce recueil ne parle pas de héros... Il ne parle pas non plus d'exploits, de terres, de gloire, d'honneur, de majesté, de domination ou de pouvoir.

Il ne parle que de la Guerre.

Par-dessus tout, je ne suis pas intéressé par la Poésie.

Mon sujet c'est la guerre et la pitié de la Guerre.

La poésie est dans la pitié.

Ces élégies n'apporteront aucune consolation à cette génération.

Peut-être feront-elles à la prochaine. Tout ce qu'un poète peut faire aujourd'hui c'est prévenir. C'est pourquoi le vrai poète se doit d'être sincère<sup>7</sup>.

5 Thomas Herbert Warren, « The Appeal of Poetry to Our Day », *Poetry Review*, 5, octobre 1916, p. 347.

6 « The most execrable sights on earth [...] in poetry we call them the most glorious » (Wilfred Owen, *CL*, p. 341).

7 « This book is not about heroes... Nor is it about deeds or lands nor anything about glory, honour, majesty, dominion or power, except War. Above all I am not concerned with Poetry. My subject is war and the pity of War. The Poetry is in the pity. Yet these elegies to this generation are in no sense consolatory. They may be to the next. All a poet can do today is warn. That is why the true Poet must be truthful » (Wilfred Owen, *CP*, p. 535).

Le devoir du poète, annonce Owen, est de prévenir de la menace et d'inquiéter, d'affliger, le lecteur et non de le reconforter. La « Poetry » dont il se détourne ici est celle-là même célébrée par Sir Herbert Warren et ses confrères : une poésie de guerre patriotique, écrite, en grande partie, par des civils. Fondée sur un idéal guerrier et un code chevaleresque très éloignés des pratiques de la guerre de masse moderne, elle remet les tirades impérialistes victorienne au goût du jour en y insufflant un nouvel esprit de croisade. L'emploi quasi systématique d'un langage que Paul Fussell qualifie de « féodal<sup>8</sup> », fondé sur l'usage d'archaïsmes et de métaphores<sup>9</sup>, souvent relevés de l'ajout d'une majuscule (« Gloire », « Mort », « Paix »), trouve son origine dans les romans d'aventures victoriens pour garçons (George Alfred Henty, Henry Rider Haggard) et les poèmes d'inspiration médiévale d'Alfred Tennyson et de William Morris. La tension entre lettres majuscules et minuscules qui parcourt la poésie des combattants est le reflet typographique de la lutte contre la langue abstraite et idéalisante, livrée par les *war poets* à l'endroit de ces « Grands Mots » (« Big Words »), consignés par Owen au « carnet de poésie ».

L'influence de la poésie géorgienne joue un rôle déterminant dans le tournant anti-idéaliste et anti-rhétorique de la poésie des combattants. Dès la publication de la première anthologie de *Georgian Poetry* (1912), par Edward Marsh, se dessine une nouvelle génération de poètes qu'unit leur défiance envers les « vieilles façons<sup>10</sup> » des poètes victoriens investis d'une mission civilisatrice (Alfred Noyes, William Watson, Stephen Phillips ou Henry Newbolt). En 1915, Robert Graves écrit à Edward Marsh : « Je suis encore un adolescent et quand cette guerre ridicule sera finie, j'écrirai le chapitre II, en haut d'une nouvelle feuille [...] à l'aide des autres jeunes poètes géorgiens, j'essaierai d'éradiquer les traces détestables du victorianisme<sup>11</sup> ». Encourageant le retour à une

8 Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford UP, 1975, p. 20.

9 *Destrier* remplace ainsi le plus prosaïque *cheval*, *soldat* devient *Guerrier* (avec sa majuscule), *assaillir* est préféré à *attaquer*. Voir, à ce sujet, Paul Fussell, *ibid.*, p. 21.

10 « older ways » (William Watson, *A Plea for the Older Ways*, London, Pencilcraft, 1917).

11 « I am still in my teens and when this ridiculous war is over, I will write chapter II at the top of a new sheet [...] with the help of other young Georgians [and] try to root out the obnoxious survivals of Victorianism » (Robert Graves, *IBI*, p. 30).

« poésie simple » dénuée de rhétorique, la révolte géorgienne<sup>12</sup> se dresse contre une poésie perçue comme anachronique, et dont les tendances moralisatrices et chauvines inspirent dégoût et mépris à la nouvelle génération de poètes : « La croix de Victoria, je ne la veux pas ! N'est-elle pas victorienne ? Pouah<sup>13</sup> ! », s'écrie Owen.

Ce désir d'épure rapproche les poètes géorgiens des modernistes, unis contre ce qu'Ézra Pound nomme les « littérarismes<sup>14</sup> » victoriens :

Il ne doit n'y avoir ni mots livresques, ni périphrases, ni inversions [...]. Pas de clichés, pas de phrases toutes faites, pas de jargon journalistique stéréotypé, [...] pas d'adjectifs à cheval (comme « les confuses mousses humides »), ni d'usages tennysoniens [...] tout littérarisme, tout mot livresque fait perdre un peu de patience au lecteur ainsi que sa foi en la sincérité du poète.

Myron Simon rappelle cette proximité de pensée entre deux courants que tout semble opposer : « Les géorgiens et les imagistes rejetaient tous les deux le décorum et la solennité victorienne, le langage orné et ampoulé, le sensualisme las<sup>15</sup> ». C'est le désir d'une poésie spontanée, non médiatisée par des images usées, le rêve d'une voix singulière et authentique qui est à l'œuvre dans ce mouvement qui semble revenir, un siècle plus tard, et au milieu de la Grande Guerre, aux préceptes du premier romantisme. La condamnation de la rhétorique victorienne se fait d'autant plus urgente pendant la guerre où le poète rêve de rendre aux mots leur clarté et leur force expressive afin de traduire son expérience inédite. C'est ce rêve de transparence et de sincérité qui pousse Owen à refuser la mission traditionnelle de la poésie :

12 Voir l'étude de Robert Ross, *The Georgian Revolt. Rise and Fall of a Poetical Ideal (1910-1922)*, London, Faber & Faber, 1967.

13 « The Victoria Cross, I covet it not! Is it not Victorian? Yah, pah! » (Owen, *CL*, p. 426). La croix de Victoria est la plus haute distinction de l'armée britannique.

14 « Literaryisms » ou « book words » (*Literary Essays of Ezra Pound*, éd. T.S. Eliot, New York, New Directions, 1935, p. 48-49).

15 Myron Simon, *The Georgian Poetic*, Los Angeles, University of California Press, 1973, p. 37.

Offrir de la beauté et un soulagement par l'imagination, là où il y a de la brutalité et de la souffrance. Guérir, enrichir, créer des formes visuelles mémorables afin de saisir des réalités terribles : ce sont ces opérations qui ont toujours aidé à définir la mission de la littérature<sup>16</sup>.

Refusant de transformer la souffrance du soldat en gain poétique, Owen s'inscrit contre l'idée de transfiguration symbolique (le recueil n'évoque pas de héros et ne participe donc pas à l'*epos* national) et la *catharsis*, précisant par ailleurs que les poèmes n'ont rien de consolateur. C'est ce mouvement de désenchantement symbolique et stylistique que l'on voit à l'œuvre dans son poème « Dulce et Decorum Est ».

134

« Dulce et Decorum Est » : le désenchantement de la langue poétique

Pendant sa convalescence (fin 1917-début 1918), Owen se promène dans les rues d'Édimbourg avec des photographies de cadavres prises dans les tranchées, qu'il exhibe aux civils pour confronter le fantasme d'une mort glorieuse à la réalité concrète de l'image<sup>17</sup>. C'est une même recherche de monstration et de démythification par l'impact visuel qui sous-tend l'écriture de son poème resté le plus célèbre, « Dulce et Decorum Est ». Sa rencontre avec Sassoon à l'hôpital de Craiglockhart pendant l'été 1917 encourage Owen à purger ses poèmes de tout excès de sensibilité, « une sorte de douceur sirupeuse et sentimentale » qui était, selon le poète plus aguerri, « embarrassante »<sup>18</sup>. À partir de poèmes écrits à la manière de Sassoon, Owen adopte un style plus incisif, fondé sur un lexique concret et prosaïque et des tournures syntaxiques simples, sans pour autant abandonner le travail sur la texture sonore de la langue. Les œuvres majeures d'Owen (écrites pendant son *annus mirabilis* d'août 1917 à août 1918) demeurent ainsi dans un entre-deux esthétique,

16 Sarah Cole, *At the Violet Hour. Modernism and Violence in Modern England*, Oxford, Oxford UP, 2012, p. 40.

17 Peter Howarth, *British Poetry in the Age of Modernism*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 189.

18 « It was the emotional elements, even more than its verbal expression, which seemed to need refinement. There was an almost embarrassing sweetness in the sentiment of his work, though it showed skill in rich and melodious combinations of words » (Sassoon, *S*, p. 59).

mélangeant les harmonies richement sensuelles aux sonorités abrasives, le haut style romantique au langage courant et populaire. Le contraste entre le titre latin du poème et le nom par lequel il le désignait à ses proches (« my gas poem », « mon poème sur le gaz ») éclaire son parti pris de démythification. Écrit en août 1917, destiné originellement à Jessie Pope puis à l'ensemble du public militariste, le poème revient sur un incident qui obsède Owen et qui est à l'origine de son internement pour stress post-traumatique à Craiglockhart : la lente agonie d'un de ses hommes, livré aux vapeurs de gaz sous son regard impuissant.

Pliés en deux, comme de vieux mendiants croulant sous les sacs,  
Genoux cagneux, crachant comme des sorcières contre la boue,  
Le dos tourné sur les éclairs obsédants  
Nous pataugeons enfin jusqu'au lointain repos.

Les hommes marchent endormis. Beaucoup perdent leurs bottes,  
Et boient, chaussés de sang. Tous vont estropiés, tous aveugles ;  
Ivres de fatigue, sourds même aux hululements  
Des obus épuisés qui tombent derrière eux.

Gaz ! gaz ! Vite les gars – Tâtonnements exquis,  
Le masque maladroit tout juste mis,  
Mais quelqu'un hurle et trébuche encore,  
S'enlise comme un homme dans le feu ou la chaux,  
Flou, à travers la vitre brumeuse et l'épaisse lumière verte,  
Comme sous une mer verte, je l'ai vu se noyer.  
Dans tous mes rêves, sous mon regard impuissant  
Toujours il plonge vers moi, vacille, suffoque, se noie.  
Si dans un rêve étouffant vous aussi pouviez suivre  
Le chariot où nous l'avons jeté,  
Et voir les yeux blancs convulser son visage,  
Son visage affaissé, comme un diable que le péché écœure,  
Si vous pouviez, à chaque cahot, entendre le sang  
Gargouiller dans ces poumons corrompus d'écume,  
Obscène comme le cancer, amère comme la rumination  
Des plaies viles, incurables sur des langues innocentes,

Mon ami tu ne clamerais pas avec tant d'allant  
 Aux enfants affamés de gloire misérable,  
 Ce vieux Mensonge : Dulce et Decorum est  
 Pro patria mori.

C'est le corps brutalisé du soldat, dans toute sa matérialité qui est mis au centre du poème. Au premier plan, l'évocation du cancer, de la corruption symbolique qui envahit le corps du soldat au contact de la guerre, et qui s'oppose aux images de fécondité et de renaissance qui accompagnent couramment les élégies patriotiques. Les manuscrits<sup>19</sup> de « Dulce et Decorum Est » permettent de mettre en valeur le travail sur la langue, les images et le tissu phonique du texte, qui vise à faire coïncider l'intention et la forme. Les vers du premier manuscrit –

136

Et pense à son visage jadis comme un bourgeon  
 Frais comme une rose des champs et pur et jeune<sup>20</sup>

– deviennent au deuxième :

Et pense à sa tête jadis comme un bourgeon  
 Frais comme une rose des champs et vif [~~tendu~~/clair/~~propre~~] et jeune<sup>21</sup>

Enfin, dans une inversion totale de la première image dont le poète ne retient uniquement la rime (« bud » devenant « cud »), Owen écrit au dernier manuscrit :

Obscène comme le cancer, amère comme la rumination  
 Des plaies viles, incurables sur des langues [~~embrassées de péché /~~  
~~corrompues~~] innocentes<sup>22</sup>

19 La réécriture compte au moins cinq étapes (avec cinq brouillons existant de ce poème). Voir, à ce sujet, Dominic Hibberd, *Owen the Poet*, Basingstoke, Macmillan, 1986, p. 115.

20 « And think how once his *face* was like a bud / Fresh as a country rose and *pure* and young » (v. 24-25, manuscrit 1).

21 « And think how once his *head* was like a bud / Fresh as a country rose and *keen* [~~tense / light / clean~~] and young » (v. 24-25, manuscrit 2).

22 « Obscene as cancer, bitter as the *cud* / Of vile incurable sores on innocent [~~corrupted / sin-kissed~~] tongues » (v. 24-25, manuscrit 5).

Les vers originels, élégiaques dans leur appel à la nostalgie (« Et pense comme jadis ») et l'usage d'un trope idéalisant (le visage du jeune homme comparé à la rose) appartiennent au registre d'une poésie en décalage avec l'écriture réaliste de ce « poème sur le gaz ». Le premier travail de révision se situe donc au niveau de l'image trop consciemment « poétique » : les différents essais d'Owen tentent de dé-sensualiser, de dé-symboliser, l'image du corps du jeune homme. C'est le visage, lieu de la tension érotique<sup>23</sup> chez Owen qui est dépossédé de son pouvoir d'évocation par le terme plus neutre de « tête ». En parallèle, le poète évacue progressivement le symbole de la pureté et de la lumière (« pur », « clair », « propre », enfin « vif »). L'image précieuse « embrassées de péché » (« sin-kissed ») est évacuée au profit de son contraire « innocent », qui joue sur le contraste avec « corrompues ». De l'image centrale enfin, Owen ne conserve que la rime, en inversant là aussi la signification : de « bud » à « cud » le bourgeon frais devient une bouillie ruminée et amère. Le glissement sonore et sémantique est perceptible dans le passage de « a country rose » (« rose des champs ») à « incurable sore » (« plaie incurable »). Gardant le rythme (deux iambes), ainsi que l'occlusive /k/ qui compose la base sonore du poème, Owen métamorphose, par le biais d'une anagramme, le « rose » en « sore », la rose en plaie béante.

De l'évocation de cette vision cauchemardesque qui hante le poète naît une réflexion sur l'usage des *topoi* poétiques conventionnels et sur la moralité des « mots confortables » qui deviennent synonyme de « ce vieux Mensonge ». C'est un poème où s'affrontent en effet plusieurs langues : la langue conventionnellement poétique de ses premiers travaux et la langue prosaïque inspirée de Sassoon et, de manière plus implicite, l'anglais et le latin. On a souvent commenté dans « Dulce et Decorum » l'importance du lexique de la vision, sans noter le rôle essentiel que tiennent l'ouïe et, par association, la parole, la diction, la prononciation même de ce poème. C'est du côté des sonorités qu'il faut se tourner pour entendre véritablement le travail de dés-enchantement (pris ici dans son sens musical) de la langue poétique auquel se livre ici le poète. Dès les premiers

23 Voir « I Saw His Round Mouth Crimson... », « Arms and the Boy », « Disabled », « Greater Love », « Futility ».

vers, l'entrechoquement des consonnes annonce la cacophonie plutôt que l'euphonie :

Bent double, like old beggars under sacks

Knock-kneed, coughing like hags, we cursed through sludge (v. 1-2)

138

Le heurt des occlusives (« explosives » /b/,/d/,/k/ qui parcourent l'ensemble du poème) et des sifflantes évoquent à la fois le corps meurtri (« knock-kneed ») et les jurons des soldats (« cursed through sludge »). La description hyperréaliste de l'effet du gaz se concentre sur le visage, les poumons et la langue du soldat. La comparaison « Son visage affaissé, comme un diable que le péché écœure » évoque le visage difforme d'une gargouille à la bouche béante, la lèvre pendante, tordue dans un cri. Bien plus que les yeux, c'est toute la zone de la bouche, de la langue, qui provoque l'horreur du poète, comme déjà les aliénés de son poème « Mental Cases ». En travaillant les sonorités de ce passage, Owen fait ressortir les aspérités d'une langue rêche et coupante : les syllabes accentuées sur l'occlusive /k/ (« come, corrupted, cancer, cud, incurable ») évoquent une forme de régurgitation répétée que l'on peut associer à la rumination amère de la rhétorique guerrière. Par le travail sur la (dis)harmonie imitative, tout le poème insiste sur un double mouvement d'étranglement et de régurgitation qu'évoque la présence répété du /g/ guttural : la syntaxe (« confuse, étranglée<sup>24</sup> », selon Dominic Hibberd) de la première partie du poème insiste sur l'obstruction, par l'accumulation de parenthèses descriptives qui engorgent le vers. La transformation de l'image étudiée plus haut donne lieu à un changement de rythme :

x / x / x / x / x /

And think how once his face was like a bud

/ x x / x / x / x /

Fresh as a country rose and pure and young

24 Dominic Hibberd, *Owen the Poet*, op. cit., p. 115.

x / x / x / x x x /  
Obscene as cancer, bitter as the cud

x / x / x / x / x x /  
Of vile incurable sores on innocent tongues (v. 23-24)

Si le rythme de la première version n'effectue que quelques départs du pentamètre iambique classique (inversion trochaïque en début de vers de « Fresh as a country » et à l'hémistiche « rose and pure »), la seconde version, beaucoup plus syncopée à l'oreille (le vers 24 passant du pentamètre balancé au tétramètre), fait tomber l'accent sur les occlusives (/k/, /b/). C'est bien l'obscénité, dans son sens étymologique, que recherche le poète par l'usage de ces occlusives dites « explosives », la projection au-devant du lecteur. Tout est fait pour opposer l'évocation de cette mort réaliste à celle de la belle mort euphonique (« Dulce et decorum ») proposée par le distique final démarquant Horace.

Les mots aux échos onomatopéiques et d'origine saxonne (« trudge » et « sludge »), privilégiés tout au long du poème, accentuent l'impression de sonorités familières, voire communes, opposées à la langue classiquement poétique du dernier distique en latin. Ainsi introduite, la formule d'Horace apparaît dans toute sa richesse sonore au dernier distique :

[...] Dulce et decorum est  
Pro patria mori<sup>25</sup>.

La qualité vocalique du latin réintroduit les riches voyelles colorées (« *Dulce et decorum est pro patria mori* ») dans un poème dont elles semblaient avoir disparu au profit d'agrégats de consonnes. Le changement de prononciation de la lettre C, de l'anglais (occlusive /k/ : « corrupted »,

25 Owen n'est pas le seul poète de guerre à emprunter la formule d'Horace (*Odes*, III, 2, 13) : l'anthologie de Galloway Kyle (*More Songs of the Fighting Men*, 1917) compte deux poèmes patriotiques intitulés « Dulce et Decorum Est Pro Patria Mori » (Harold John Jarvis, Sydney Oswald). Un an après la guerre, Ezra Pound approfondira le sentiment exprimé par Owen dans son poème « Hugh Selwyn Mauberley » : « Died some pro patria / Non "dulce" non "et decor" / Walked eye-deep in hell / Believing in old men's lies then unbelieving / Came home, home to a lie / Home to many deceits / Home to old lies and new infamies » (IV, v. 11-17, dans *New Selected Poems and Translations*, éd. Richard Sieburth, New York, New Directions Books, 2010, p. 113).

« cancer », « cud », « incurable ») au latin (prononcé à l'italienne dans « dulce » par la chuintante /ʃ/) inscrit cette transition d'une langue à l'autre dans la lettre même. Le poème passe subitement de la cacophonie à l'euphonie, piégeant momentanément le lecteur dans l'appréciation de la formule latine.

Par cette discordance finale, Owen entend montrer la dissonance entre la réalité de la guerre et la poésie héroïco-patriotique traditionnelle incarnée par Horace. Mais il ne s'agit pas uniquement avec ce poème de « renverser les poncifs et les conventions de la poésie héroïque<sup>26</sup> » mais également de montrer que la langue poétique doit accepter, à un certain point, d'être désenchantée, « corrompue » par le poète de guerre pour accéder à la vérité – c'est du moins la conclusion suggérée par la démarche poétique de Wilfred Owen. « Je ne dois pas parler de ceci comme je le pourrais<sup>27</sup> », écrit-il au vers 19 de son premier manuscrit (vers ensuite effacé), une obligation morale qui l'encourage à ne pas céder (« comme je le pourrais ») à l'élan de la rhétorique classique ou romantique.

Ce principe de vigilance s'illustre par une révision permanente de la langue chez Owen, un retour toujours critique sur ses premières impulsions poétiques. Le manuscrit de son dernier poème, « Spring Offensive », écrit en septembre 1918, montre Owen plus attentif que jamais aux échos involontaires de la rhétorique héroïque. Bien que l'expérience de la bataille elle-même se prête à l'excès (« Je ne trouve pas d'autre mot pour qualifier mon expérience que celui d'EXTRÊMEMENT<sup>28</sup> », écrit-il à sa mère), le poète lutte contre l'écriture instinctive, le retour des mots pesants qui ont acquis la force de l'habitude (« Glorieux, Fièrement, Splendides ») :

---

26 Roland Bouyssou, *Les Poètes-combattants anglais de la Grande Guerre*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1974, p. 148.

27 « I must not speak of this thing as I might » (Owen, « Dulce et Decorum Est », premier manuscrit, v. 19).

28 « I can find no word to qualify my experience except the word SHEER » (Owen, *CL*, p. 580).

« Spring Offensive » : Manuscrit*	« Spring Offensive » : Version finale**
[Glorieux, avec Légèreté] Bientôt ils filèrent [courèrent / avancèrent] [avec Fierté / le visage lumineux / Splendides]	Bientôt ils gravirent la colline et filèrent ensemble Sur un terrain découvert, plein d'herbes et de bruyère <sup>2</sup>
Sur une [plaine] découverte, pleine de [vent] et de bruyère	

(\*) « Glorious Lightly, So soon [~~Proudly / Bright faced / Splendid~~] raced [went / ran] / Over an open [plain] of [wind] and heather » (manuscrit, v. 1-2).

(\*\*) « So, soon they topped the hill and raced together / Over an open stretch of herb and heather » (dernier manuscrit, v. 1-2).

## Retours sur l'expérience : sortir de l'ombre romantique ?

### La correction comme figure poétique

Si l'examen des manuscrits révèle un travail intensif de révision en amont du poème final, les *war poets* reviennent également sur l'écriture en train de se faire, devant les yeux du lecteur. Faisant du mouvement de révision un trope récurrent de la poésie de guerre, ils privilégient les figures de l'épanorthose et de la correction qui montrent les coutures apparentes du tissu textuel, de l'œuvre en train de se constituer, dans ses dysfonctionnements, ses avancées, ses remises en question. De cette manière, les poètes mettent en scène une écriture qui se cherche, un texte vivant qui avance par balbutiements et ajustements en se raturant, ou en disqualifiant ses propres affirmations, particulièrement propice pour traduire l'inquiétude vis-à-vis de la langue en temps de guerre. Chez Isaac Rosenberg, cette figure particulière de la répétition expose les tâtonnements de son écriture, par la révision/amplification permanente du sens, procédé récurrent dans « Daughters of War » :

J'entends le soupir géant de ces filles puissantes  
Barricadant leur amour de branches mortelles  
Les branches mortelles – l'arbre mortel de la vie<sup>29</sup>

Rosenberg déploie sa phrase avec amplitude, reprenant et reformulant l'image pour modifier, affiner, parfois inverser sa portée. Dans ce tissu

29 « I heard the mighty daughters' giant sighs / [...] Barring their love with mortal boughs across – / The mortal boughs – the mortal tree of life » (Rosenberg, « Daughters of War », v. 10-12).

textuel très serré par les redites et les reformulations, l'épanorthose fonctionne par glissements de sens et essaie dans le mouvement récurrent de répétition/variation et la réverbération des échos (v. 28-29), de cerner ou d'approcher un indicible. Chez Rosenberg, la figure de l'épanorthose signifie un renouvellement permanent de l'écriture, mais également une forme d'épuisement de la langue, un bredouillement face à l'inexprimable de la guerre, qui révèle, dans les mots de Roland Barthes, la peur d'un manque ou d'une insuffisance de la langue : « Le bredouillement (du moteur ou du sujet), c'est en somme une peur : j'ai peur que la machine vienne à s'arrêter<sup>30</sup> ».

142

Chez Graves comme chez Owen, la figure de la correction se déploie de manière plus ouvertement méta-poétique, révélant une insatisfaction avec les codes poétiques en vigueur en même temps qu'une difficulté à trouver le mot juste. Graves corrige sa propre image qu'il condamne comme trop faible (« Non, ça me semble trop joli / Oh bien trop joli ») par le biais d'une épanorthose interne. C'est le paysage des tranchées que le poète met ici à l'épreuve de la métaphore :

Des griffures dans la poussière?  
Non, ça me semble trop joli  
Oh, bien trop joli.  
Les coutures, plutôt, d'une chemise de service  
Et nous sommes les petits poux  
Qui s'y tortillent pendant une semaine ou deux<sup>31</sup>

Cette figure de style microstructurale laisse voir le premier terme, la seconde ne prenant son sens entier que dans la confrontation avec la première : ainsi, l'analogie liminaire déjà peu laudative est corrigée et amplifiée par la seconde qui insiste sur l'absence de noblesse dans le combat (« les petits poux / Qui s'y tortillent ») et l'inanité de l'action humaine. En montrant le processus métaphorique en train de se faire et de se refaire, le poète utilise la figure de la correction comme un outil ironique mais également

30 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1993 [1984], p. 93.

31 « Scratches in the dirt? / No, that sounds much too nice. / Oh, far too nice. / Seams, rather, of a Greyback Shirt, / And we're the little lice / Wriggling about in them a week or two » (Graves, « Trenches », v. 1-6).

pédagogique : le lecteur est invité à mesurer l'impact de la métaphore (« ça me semble trop joli ») à l'aune d'autres poèmes de guerre.

La première strophe d'« *Insensibility* » d'Owen propose une correction plus complexe : à travers la critique des « bêtises larmoyantes de poètes » (v. 8), c'est à la fois les images poétiques conventionnelles et sa propre métaphore inappropriée du front (« le front se fane », v. 6) qu'Owen corrige en passant de l'association conventionnelle et sentimentale des fleurs à celle, plus cynique, de la brèche à combler (v. 9) :

Le front se fane  
 Mais ce sont les troupes qui faiblissent, non les fleurs  
 Des bêtises larmoyantes de poètes  
 Les hommes, des brèches à combler<sup>32</sup>.

Par le jeu de la pararime, le poète effectue une substitution sémantique et phonique : le glissement des fricatives, du /f/ et du /l/ (« *flowers* »/« *tearful foolings* »/« *filling* ») ainsi que la permutation des voyelles reproduisent la figure de l'épanorthose au niveau sonore, dans le « bredouillement » de la langue. C'est la mise en scène de l'erreur et de sa correction qui relance le processus poétique, et oblige le poète ainsi que son lecteur à prendre de la distance avec le poème ainsi que la tradition dans laquelle il s'inscrit.

C'est dans ce même sens que fonctionne l'épanorthose dans « *Vlamertingue: Passing the Château* » d'Edmund Blunden, complexifiée par la référence à Keats au premier vers. Le dernier distique du sonnet crée un effet de palinodie, en révoquant l'envolée lyrique du sizain. Comme chez Graves et Owen, on remarque la référence récurrente aux fleurs et aux poux, images oxymoriques centrales dans la poésie de guerre :

Et ses flancs soyeux parés de guirlandes –  
 Mais nous venons au sacrifice.  
 Doivent-ils avoir des fleurs ceux qui ne sont pas encore partis?  
 Peuvent-ils avoir des fleurs ceux qui vivent parmi la mort et les poux<sup>33</sup>?

32 « The front line withers / But they are troops who fade, not flowers, / For poet's tearful foolings, / Men, gaps for filling » (Owen, « *Insensibility* », v. 6-9).

33 « "And all her silken flanks with garland drest" – / But we are coming to the sacrifice. / Must those have flowers who are not yet gone West? / May those

En citant un vers d'« Ode on a Grecian Urn » au premier vers, Blunden oppose ici la vision du sacrifice antique à la réalité moderne de la guerre, où la chair à canon remplace la génisse sacrificielle (« Mais nous venons » reprend ainsi « Qui sont ces gens venant au sacrifice ? », v. 31 de l'ode de Keats). L'effet bathétique<sup>34</sup> produit par les rimes du premier quatrain participe au processus de correction (« sacrifice / lice », « garland drest' / gone west <sup>35</sup>»). Dans la volte opérée par le sizain, c'est sur sa propre écriture poétique que le poète revient, à travers l'irruption d'une voix pragmatique qui commente les choix sémantiques du poème (« Mais si tu veux mon avis, mon pote<sup>36</sup> »). Le plaisir procuré par la nomenclature des fleurs<sup>37</sup> et des couleurs chatoyantes qui leur sont associées (« rose de Damas », « vermillon ») et l'élan lyrique renforcé par les exclamatives, sont brutalement remis en question dans le dernier distique : « Le choix des couleurs n'est vraiment pas juste ». L'usage du modal (« ce rouge aurait dû être plus fade<sup>38</sup> »), en écho aux vers 3 et 4, souligne la portée morale de la correction finale. La citation de Keats, dans sa brièveté, est à analyser comme un symbole : c'est toute la vision romantique du monde dont l'unique vers de Keats est la synecdoque et le véhicule, que Blunden revoit dans le contexte de l'écriture de guerre.

---

have flowers who live with death and lice?» (Blunden, « Vlamertinghe: Passing the Château », v. 1-4, 9-14).

- 34 Bathétique (adj.) formé sur le nom *bathos* du texte de l'essai *Peri Bathous* (1727, « l'art de ramper en poésie » ou l'anti-sublime) du poète Alexander Pope. Indiquant originellement un procédé involontaire de la part d'un poète exécutant des effets de sublime ratés, le procédé bathétique utilisé sciemment (dans la satire, le burlesque, la parodie), se fonde sur l'usage du contraste et de l'anti-climax. Il s'agit de saper l'envolée lyrique en effectuant une transition subite du sublime au ridicule, en alternant sans transition le registre élevé et le registre vulgaire ou comique, les formes poétiques dites nobles (*heroic couplet*, alexandrin, *iambic pentameter*) et les formes poétiques lourdes ou délibérément mal exécutées.
- 35 « sacrifice / poux », « orné de guirlande / passer l'arme à gauche ».
- 36 « But if you ask me mate » (v. 13).
- 37 On entend également ici les échos floraux des premiers romantiques : les « golden daffodils » (« jonquilles dorées ») de William Wordsworth au vers 9 ainsi que la marguerite de Robert Burns (« To a Mountain Daisy »).
- 38 « the choice of colour is scarcely right / this red should have been duller » (Blunden, « Vlamertinghe: Passing the Château », v. 13-14).

Dans les poèmes de Blunden, de Graves ou d'Owen, l'emploi des figures de l'épanorthose, de la correction et de la palinodie, expose aux yeux du lecteur une langue qui se retourne sur et contre elle-même dans l'instant même de l'écriture. « Vlamertingue: Passing the Château » n'est pas le seul poème dans la *war poetry* à faire acte de relecture et de révision d'une poésie antérieure : ainsi l'héritage des poètes romantiques (en particulier Keats et Shelley) qui ont fécondé l'imaginaire et la langue de la *war poetry*, est régulièrement révisé à l'aune de l'expérience de guerre.

On a vu en effet combien le matériau poétique de la *war poetry* est fortement marqué par l'emprunt et l'appropriation de la parole d'autres poètes<sup>39</sup>. Si les écrits d'avant-guerre, ainsi que ceux des débuts de la guerre se rapprochent de la copie (« Je ne filtre aucun / Des mots de mes maîtres / Et toc<sup>40</sup>! », déclare Owen à propos de Keats), la maturation poétique et la découverte de leurs propres pouvoirs d'expression s'accompagnent d'une relecture et d'une révision, d'une « correction créatrice<sup>41</sup> » pour reprendre le concept de Harold Bloom, de leurs modèles antérieurs. Les fréquentes mises en scène du contraste ironique entre langage ou symboles romantiques et la réalité des tranchées ne sauraient cependant masquer l'ambiguïté du rapport entre *war poets* et poètes romantiques, qui explique les opinions contradictoires exprimées par la critique : « Regardez "Hymne à la jeunesse condamnée", poème que Keats aurait pu écrire s'il était à la tête d'un peloton sur le front ouest<sup>42</sup> », écrit Samuel Hynes, alors qu'au contraire, Sandra Gilbert estime : « S'il était une incarnation de Keats lors de son départ au front, il s'est bientôt métamorphosé en anti-Keats ou, du moins, en contre-romantique<sup>43</sup> ». Le mouvement est en réalité beaucoup plus fluide,

39 Voir ci-dessus, p. 107-114.

40 « I make no filtration / Of words of my betters / So there! » (Owen, « A Rhymed Epistle to E. L. G ». *CP*, p. 29).

41 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford UP, 1997 [1973], p. 30.

42 Samuel Hynes, *A War Imagined: The First World War and English Culture*, London, The Bodley Head, 1999, p. 37.

43 Sandra Gilbert, « Wilfred Owen », dans Santanu Das (dir.), *The Cambridge Companion to Poetry of the First World War*, New York, Cambridge UP, 2013, p. 119.

évolue de poète à poète et à l'intérieur d'une même œuvre : souvent « révisionnistes » et ironiques, les *war poets* ne cherchent cependant pas forcément à dépasser ni à renier ces influences antérieures, mais sont pris dans une dynamique paradoxale d'invocation et d'exorcisme, de reconnaissance et d'indépendance, de rejet et d'acceptation des présences spectrales du romantisme dans leurs œuvres.

« L'angoisse de l'influence » est figurée dans les tensions internes au poème de guerre. C'est très fréquemment par un symbole que la présence romantique est figurée, déplacée, et c'est de ce déplacement que naît l'écart ironique ou tragique. Dans « Returning We Hear the Larks », Rosenberg déplace dans les tranchées l'alouette de Shelley (« Ode to a Skylark »), auquel il emprunte l'image du flot transcendant de musique.

146

La nuit est noire.

Et si nous sommes en vie, nous savons

Quelle terrible menace nous guette.

[...] Mais entends ! Joie – ô joie – étrange joie.

Là ! Les cimes de la nuit résonnent d'alouettes cachées

La musique baigne nos têtes à l'écoute du ciel<sup>44</sup>.

Peut-on ici parler d'ironie (« dévoilant la vacuité des “poétismes” postromantiques<sup>45</sup> ») ou d'un processus bloomien de distorsion révisionniste ? Le glissement de la langue concise, élémentaire, de la première strophe à la richesse sémantique (renforcée par les tournures poétiques désuètes « Hark ! », « Lo ! ») et sonore (échos assonantiques « heights of night », « ringing », « showering », « listening ») de la troisième strophe, n'opère pas un renversement mais une réappropriation momentanée du langage romantique. Cette joie étrange, quasi oxymorique, ressentie par le locuteur, est le reflet thématique de la

44 « Sombre the night is: / And, though we have our lives, we know / What sinister threat lurks there. / [...] But hark! Joy – joy – strange joy. / Lo! Heights of night ringing with unseen larks: / Music showering on our upturned listening faces » (Rosenberg, « Returning, We Hear the Larks », v. 1-3, 7-9).

45 Edna Longley, « The Great War, History and the English Lyric », dans Vincent Sherry (dir.), *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 200.

jouissance du poète, pris dans l'équilibre précaire entre déplacement et récupération du modèle romantique. La même joie mêlée d'inquiétude face à l'irruption du chant de l'oiseau et, par-là, des inflexions d'un langage romantique dans le poème de guerre, imprègne également « Illusions » de Blunden :

Quand, au-dessus de nous, luisait le crucifix étrange  
Et qu'on imaginait une musique, qu'on entendait le chant flûté  
Du fier oiseau, s'élever du puit mousseux dans le soupir des vergers<sup>46</sup>.

Là encore, il est difficile de reconnaître une intention ironique dans cette évocation du chant mélodieux de l'oiseau. Le déplacement d'un symbole romantique familier dans l'univers étranger des tranchées provoque un sentiment de joie *unheimlich* chez le poète. Dans les deux cas, l'élan lyrique, particulièrement sensible chez Rosenberg dans la métamorphose soudaine de son style, renaît au contact du symbole poétique romantique. Ainsi, faire figurer le trope romantique n'est pas en soi synonyme de révision ou de relecture ironique. S'il y a « correction », c'est dans la suite du poème qui engage un retour à la « réalité » après l'exaltation romantique : Rosenberg souligne la similarité du chant et de l'obus (« La mort pourrait tomber du ciel / Tout aussi facilement », v. 10), tandis que Blunden révèle, dans les derniers vers, le mensonge du tableau pastoral : « Mais non, ce sont les fantoches de la mort qui flottent aux barbelés / Pour mystifier la lune<sup>47</sup> ». Le trope romantique, à l'origine du sursaut poétique, est ainsi dans les deux cas associé à l'illusion et au mensonge, si générateur de poésie soit-il.

Si l'on peut lire dans les citations de W.B. Yeats, placées en épigraphe de certains poèmes d'Owen (« The Show », « S.I.W. »), une révision ironique des symboles néo-platoniciens de la poésie du « dernier des romantiques », ce n'est pas le cas des liens, plus ambigus, qu'il entretient

46 « The crucifix hanging over was strangely illumined, / And one imagined music, one ever heard the brave bird / In the sighing orchards flute above the weedy well » (Blunden, « Illusions », v. 4-6).

47 « But O no, no, they're Death's malkins dangling in the wire / For the moon's interpretation » (*ibid.*, v. 14).

avec Shelley et Keats. Son poème « Insensibility »<sup>48</sup> revient sur la théorie de la sensibilité supérieure de l'artiste qui distingue le poète du reste de l'humanité, développée par Shelley dans *Defence of Poetry* :

On dirait qu'une nature plus divine s'insinue et pénètre à travers la nôtre ; mais ses pas ressemblent à ceux du vent sur la mer, que le calme du matin efface, et dont les traces ne restent que sur le sable ridé qui la pave. Ces conditions d'être ou autres correspondantes sont surtout éprouvées par ceux qui jouissent de la plus délicate sensibilité et de l'imagination la plus étendue ; et l'état d'esprit qu'elles produisent est un état de guerre avec tous les désirs inférieurs<sup>49</sup>.

148 À cette vision romantique du poète qui l'écarte des hommes, Owen oppose l'insensibilité et le cœur « dessiné à petits traits » des soldats, passés par le fer –

Heureux sont ceux qui perdent toute imagination  
Ils ont assez à porter avec leurs munitions  
[...] Leur cœur reste dessiné à petits traits  
Leurs sens dans la brûlante cautérisation de la bataille  
Depuis longtemps passés au fer<sup>50</sup>.

– « insensibilité » que le poète doit, paradoxalement, partager s'il veut pouvoir représenter la guerre avec vérité. La posture du poète de guerre suppose en effet un raffinement de la « délicate sensibilité » shelleyenne fondée sur un mouvement d'« interpénétration » qui devient chez Owen

48 Dont l'anaphore centrale « Happy is he... » suggère une reprise parodique du poème de Wordsworth, « Character of the Happy Warrior ».

49 Percy Bysshe Shelley, *Œuvres poétiques complètes*, trad. Félix Rabbe, Paris, Nouvelle Librairie parisienne, 1887, p. 399. « [Poetry] is as it were the interpenetration of a diviner nature through our own; but its footsteps are those of a wind over the sea, which the coming calm erases, and those traces remain only, as on the wrinkled sand that paves it. These and corresponding conditions of being are experienced principally by those of the most delicate sensibility and the most enlarged imagination; and the state of mind produced by them is a war with every base desire » (« Defence of Poetry », dans *The Selected Prose and Poetry of Shelley*, éd. Bruce Woodcock, London, Wordsworth Edition, 1994, p. 657).

50 « Happy are those who lose imagination: / They have enough to carry with ammunition. / [...] Their hearts remain small-drawn. / Their senses in some scorching cautery of battle / Now long since ironed » (Owen, « Insensibility », v. 19-20, 27-29).

une «réciprocité» fondée sur le sentiment de pitié et d'empathie partagé entre le poète et les hommes :

Par choix ils se sont immunisés  
Contre la pitié et tout ce qui pleure en l'homme,  
Contre la mer et les étoiles désolées,  
Tout ce qui pleure quand ils quittent, par milliers, les rives,  
Tout ce qui partage  
L'éternelle réciprocité des larmes<sup>51</sup>.

Plus ironique dans «À Terre», Owen relit l'«Adonaïs» de Shelley à l'aune de l'expérience du combattant : la puissance consolatrice de l'élégie romantique est réduite, à travers un vers indiciel que «le plus bête des tommies» est en mesure de comprendre, à l'expression familière «pushing up daisies» («manger les pissenlits par la racine») :

«Je m'unirai à la nature, aux herbes, aux pierres»  
Me dirait Shelley. Shelley serait sidéré :  
Le plus bête des Tommies chérit cette idée maintenant,  
«Manger les pissenlits», c'est leur credo vous savez<sup>52</sup>.

Le choix du poème «Adonaïs» renvoie à l'une des préoccupations centrales d'Owen : sa filiation et son héritage poétique, sa place dans le canon littéraire. C'est en effet avec cette élégie pastorale que Shelley canonise Keats, lui offre l'immortalité tout en préparant la sienne à travers l'exercice de la «correction créatrice». Dans le sonnet keatsien «Sonnet to my Friend – With an Identity Disc», Owen réfléchit à sa postérité en évoquant le tombeau de Keats dont il envie le calme sous les cyprès (v. 8). Le sizain s'écarte cependant du modèle romantique, préférant l'anonymat du chiffre et la surface rêche de la plaque d'identité, à la «tirade travaillée» (v. 10) de l'inscription funéraire

51 «By choice they made themselves immune / To pity and whatever mourns in man / Before the sea and the hapless stars / Whatever mourns when many leave the shores; / Whatever shares / The eternal reciprocity of tears» (Owen, «Insensibility», v. 54-59).

52 «"I shall be one with nature herb and stone" / Shelley would tell me. Shelley would be stunned: / The dullest tommy hugs that fancy now; / "Pushing up daisies" is their creed you know» (Owen, «À Terre», v. 45-48).

de Keats, critique implicite des excès du langage romantique. Dans « Strange Meeting », auto-élégie prononcée à travers la voix d'un autre combattant, le locuteur-poète revient de même sur ses premières impulsions romantiques, en particulier la quête solitaire de la beauté (« et farouche j'ai chassé / La plus farouche des beautés de ce monde<sup>53</sup> »), en pointant du doigt l'inanité de cette mission poétique (« À présent les hommes seront satisfaits de notre ruine<sup>54</sup> »).

La relecture critique des aspirations, et du rôle du poète romantique, n'atteint cependant pas la langue poétique d'Owen qui demeure tissée d'inflexions keatsiennes. La rupture annoncée vis-à-vis de la posture du poète romantique est toujours en effet contrebalancée par une continuité dans le langage. Le poème « Exposure », qui décrit l'attente des sentinelles par une nuit glacée dans les tranchées, opère ainsi au premier vers une relecture de la fameuse formule de Keats « Mon cœur souffre et une torpeur alanguie peine / Mes sens<sup>55</sup> » en remplaçant l'image de la sensibilité par celle de l'intellect (« Notre cerveau souffre »). Les multiples échos entre les deux poèmes ouvrent une brèche ironique entre la sensibilité romantique et la sensibilité moderne du *war poet*. De la torpeur keatsienne qui associe la volupté, la douleur et la léthargie en appelant à la dissolution du corps, Owen ne retient que la douleur physique (« Notre cerveau souffre sous le vent glacé qui nous poignarde sans merci<sup>56</sup> »). Le rossignol de Keats, symbole de poésie, devient le « merle agité » d'Owen – oiseau commun, désigné avec ironie par le verbe « fuss » (« s'agiter, faire des histoires »). Enfin, l'interrogation d'Owen (« Mourrons-nous? », v. 25) appelle la question de la mort, de manière beaucoup plus directe que le soupir final de Keats : « Était-ce un rêve ou une vision ? / La musique a fui – Est-ce que je veille ou je dors<sup>57</sup>? » Si Keats évoque à regret une mort fantasmée (« à moitié

53 « I went hunting wild / After the wildest beauty in the world » (Owen, « Strange Meeting », v. 17-18).

54 « Now men will go content with what we spoiled » (*ibid.*, v. 26).

55 « My heart aches and a drowsy numbness pains / My sense » (Keats, « Ode to a Nightingale », v. 1-2).

56 « Our brains ache in the merciless ice winds that knife us » (Owen, « Exposure », v. 1).

57 « Was it a vision or a dream? / Fled is that music – do I wake or sleep? » (Keats, « Ode to a Nightingale », v. 79-80).

amoureux d'une mort sereine<sup>58</sup>»), Owen finit sur le tableau figé d'une mort réelle, dénuée de sens. Pour autant, malgré cette révision implicite de la posture du poète romantique, la langue elle-même, dans l'attention qu'elle porte aux propriétés sonores du langage et à la densité sensorielle du signe, se place dans la continuité de Keats :

Tassés dans des trous, revenus aux rêves oubliés, les yeux plongent,  
 abrutis de neige,  
 Au fond des fossés verdoyants. Et nous somnolons, étourdis de soleil;  
 Baignés de bourgeons liquides là où s'agite le merle  
 – Est-ce que nous mourrons?

We cringe in holes, back on forgotten dreams, and stare, snow-dazed  
 Deep into grassier ditches. So we drowse, sun-dozed,  
 Littered with blossoms trickling where the blackbird fusses,  
 – Is it that we are dying<sup>59</sup>?

Le basculement dans le rêve se traduit par une soudaine volupté visuelle et sonore : aux images chatoyantes répondent les réseaux d'assonances et de consonances, soulignés par le jeu de la rime interne et de la pararime (« drowse »/« snow-dazed »/« sun-dozed ») qui produisent un effet d'auto-engendrement des sons. Le jeu euphonique sur la fricative (/l/), les occlusives (/b/, /t/, /d/, /k/) et les sifflantes (/s/, /z/) qui se répondent (« *Littered with blossoms trickling where the blackbird fusses* ») met l'accent sur le caractère matériel et sensuel des signes linguistiques, « le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde<sup>60</sup> » à l'origine du plaisir textuel. Ainsi, la lecture « révisionniste » d'Owen se porte uniquement sur la posture et la sensibilité du poète romantique, sans cependant qu'il ne re-figure sa relation au « palais fin » de Keats (« Ode sur la mélancolie »).

Cette ambiguïté qui est aussi une contradiction, caractérise la relation d'une partie des *war poets* aux poètes romantiques (en particulier

58 « half in love with easeful death » (*ibid.*, v. 51).

59 « Exposure » (v. 22-30).

60 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 89.

Owen, Blunden et Rosenberg). Le poème de guerre représente ainsi un lieu de tensions symboliques et linguistiques souvent irrésolues : deux mouvements inverses s'affrontent, l'un cherchant à revoir et à réécrire l'intertexte romantique, l'autre assurant la continuité d'une langue et de ses symboles, déplacés mais revivifiés dans le contexte des tranchées. La recherche d'une voix et d'un *ethos* propre se fait dans cette oscillation entre le rejet d'une posture romantique impossible à tenir dans la guerre et la persistance d'un langage poétique, source de plaisir textuel (dualité incarnée par les propos contradictoires d'Owen sur ses modèles romantiques<sup>61</sup>).

152

L'usage fréquent de l'épanorthose et de la correction met en scène une voix poétique hésitant entre deux esthétiques, que l'on pourrait schématiser très sommairement en termes de *creux* et de *plein* (ainsi l'image de la fleur devenue « brèche à combler » dans « Insensibility » d'Owen). Si le tournant de la guerre en 1916 pousse en effet les *war poets* vers une représentation plus réaliste de la guerre, servie par une langue appauvrie en symboles et en texture, un mouvement de résistance se fait sentir dans la recherche, menée en parallèle, d'une profusion verbale et symbolique inspirée de Keats, une intensité assignifiante de la langue. Owen en est l'exemple le plus frappant, dans l'importance qu'il accorde à la richesse, la sensualité, la plénitude des signifiants qui étincellent comme autant de « bijoux nimbés de rouge sombre » (« Exposure »), ou Rosenberg qui recherche, pour opposer à ses « étranges mots blancs », la profusion du « grenier » keatsien dans « August 1914 », la richesse synesthésique d'une langue où se mêlent les sons, les images, les luths et les montagnes (« Daughters of War », v. 46). C'est le propre de la *war poetry* d'être figée entre deux esthétiques et deux attitudes envers le langage poétique, comme le suggère la formule contradictoire d'Owen : « Je ne m'intéresse pas à la poésie ». Cependant, une partie des *war poets* (Sassoon, Blunden et Graves ainsi que,

---

61 « To perpetuate the language in which Keats and the rest of them wrote » (Owen, *CL*, p. 300) et « What does Keats have to teach me of the rifle and machine-gun drill, how will Shelley show me how to hate, any poet teach me the trajectory of a bullet? » (Conversation avec Harold Owen, cité dans Jon Stallworthy, *Wilfred Owen: A Biography*, Oxford, Oxford UP, 1977, p. 131).

par à-coup, Rosenberg), qui ont eux-mêmes longuement hésité entre ces deux esthétiques, se tournent vers une poétique de la simplicité et de l'unicité, dans l'espoir de dépasser les contradictions au cœur de la langue de la *war poetry*.

### POUR UNE POÉSIE SIMPLE

Dans un mouvement qui dépasse le procès de la rhétorique, le rejet de l'éloquence et de l'inflation verbale victorienne, la poésie de guerre de la seconde période (1917-1918) est marquée par un choix de simplicité, guidé par la recherche de l'unicité de la forme et du sens. Ce tournant s'accompagne d'une quête de clarté, indispensable pour une poésie soucieuse de toucher au primordial de l'expérience de guerre, en dépit des difficultés de transmission que cela suppose. De manière générale, l'accessibilité de l'œuvre des *war poets* tient de leur méfiance à l'égard d'un langage sophistiqué et des formes complexes (la remarque de Gurney sur Gerard Manley Hopkins, « à la langue follement précieuse<sup>62</sup> », est emblématique), qui détournent, selon eux, de l'intensité du sentiment et de l'idée. Derrière la recherche de simplicité stylistique et sémantique, c'est aussi une éthique de langage qui est en jeu ; c'est-à-dire une simplicité selon eux « vertueuse », qui allierait la sincérité, la franchise et l'authenticité à l'intégrité du locuteur, qualités recherchées également par les imagistes : « Quand on ressent et quand on pense avec vérité, notre langue bégaie de simplicité<sup>63</sup> », déclare Ezra Pound. La question de la « vérité », qui semble jaillir de la simplicité, est centrale dans la poétique des *war poets* : livrer la vérité ou tout du moins une version sincère des événements (« le vrai poète doit être sincère », insiste Owen dans sa préface) paraît d'autant plus important dans un contexte où le langage courant, manipulé par la presse et la propagande, n'est plus reconnu par les poètes.

---

62 Gurney, *WL*, p. 99.

63 « When one really feels and thinks, one stammers with simple speech » (*The Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, éd. D.D. Paige, New York, New Directions, 1971, p. 49).

Ce sont donc une simplicité et une clarté sans équivoque, en totale adéquation avec l'expérience, qui sont recherchées :

Avec des mots féroces, froids comme les crocs des baïonnettes  
Simples comme le fait de tuer ou de prendre sa ration  
Clairs comme le bleu matinal, rouges et grotesques comme les bouches  
béantes des cadavres en hiver<sup>64</sup>.

154

Ces mots « féroces » prennent les qualités de ce qu'ils décrivent dans l'espoir d'une fusion cratylienne du signifié et du signifiant. Le langage poétique est rêvé comme un langage exempt d'ambiguïtés ou de dissimulation. La nostalgie d'un langage simple (« Jadis, je chantais des choses simples<sup>65</sup> ») et intègre, qui se rapprocherait de l'essence, se lit dans la critique de la multiplicité et de l'usure (« les millions de sentiments » et « les phrases usées<sup>66</sup> »), formulée à l'endroit de la poésie contemporaine.

La simplicité n'est pas une donnée immédiate de la *war poetry*, puisque son sujet principal, hétérogène et chaotique, s'y oppose par nature. Alliant le fond à la forme, la simplicité est donc le résultat d'un travail minutieux de dépouillement stylistique et intellectuel. Exprimer avec simplicité une idée ou une émotion nécessite une appréhension particulière du monde qui inquiète un poète comme Rosenberg, qui lutte contre la langue pour formuler une idée complexe dans une forme simple :

La poésie simple : c'est-à-dire une poésie où une pensée riche et complexe trouve sa juste place et son juste ton par rapport à l'idée dominante du poème, de telle sorte qu'elle soit compréhensible et pourtant toujours inaccessible. Je sais que c'est au-delà de mes forces en ce moment, sauf peut-être par bribes, ici et là. J'ai toujours peur d'être creux<sup>67</sup>.

64 « With fierce words, cold as the fangs of bayonets / Simple as the fact that you must kill or go for rations / As clear as the morning blue, as red and grotesque as the open mouths of winter corpses » (Blunden, « On Reading that the Rebuilding of Ypres Approached Completion », v. 18-20).

65 « In other days I sang of simple things » (Leslie Coulson, « From the Somme », v. 1).

66 « Million feelings », « second-hand phrases » (Rosenberg, *SPAL*, p. 154).

67 « Simple poetry – that is where an interesting complexity of thought is kept in tone and right value to the dominating idea so that it is understandable and still ungraspable. I know it is beyond my reach just now, except in bits » (*ibid.*).

Dans la continuité des préceptes de la *Georgian poetry*, un processus de simplification de la syntaxe est perceptible dès 1915 chez Graves ou Sorley, vers 1917 pour les autres *war poets* : d'une grammaire affectée, maniant les inversions et les formules archaïsantes (« thee, thine<sup>68</sup> »), on passe à des constructions plus proches de l'anglais courant, comme c'est le cas dans le domaine lexical. Graves conseille à Sassoon en 1916 d'« utiliser des mots communs et simples [et] et de faire en sorte que les mots ternes fassent le travail des mots colorés<sup>69</sup> ». Passer des mots « colorés » aux mots simples, voire fades, implique une réduction de la richesse sonore et symbolique habituellement associée à certains mots. C'est ce passage du « coloré » au terne que met en scène Blunden dans « Vlamertinghe: Passing the Château » : « Quel rose! Quel vermillon! / Mais si tu veux mon avis, mon pote, ce choix de couleur / N'est pas juste; ce rouge devrait être plus terne<sup>70</sup> ».

« Poèmes-comptines » : une simplicité enfantine

Chez Graves, l'« aplanissement » de la langue se fait par le biais d'un retour au monde de l'enfance, associé depuis le romantisme à la sincérité et à l'authenticité, à la plénitude d'un langage premier. Il y a là une volonté de revenir à une langue originelle et familière, innocente dans sa simplicité :

Le champ tout entier puait tellement;  
On a senti d'abord le pauvre chien  
Son horrible ventre enflé  
Semblait sur le point de crever<sup>71</sup>.

68 « The discarding of archaic diction such as “thee” and “thou” and “floweret” and “whene'er” and poetical constructions such as “winter drear” and “host on armèd host” and of the compositives generally » (Laura Riding Jackson, Robert Graves, *A Survey of Modernist Poetry*, Manchester, Carcanet Press, 2002 [1927], p. 57).

69 « to use common and simple words [and] make the plain words do the work of coloured ones » (Graves, *IBI*, p. 83).

70 « [...] such damask! Such vermillion! / But if you ask me mate, the choice of colour / Is scarcely right; this red should have been duller » (Blunden, « Passing the Château », v. 12-14).

71 « The whole field was so smelly; / We smelt the poor dog first: / His horrid swollen belly / Looked just like going to burst » (Graves, « The First Funeral », v. 1-4, 13-16).

La langue puérile (« smelly », « belly ») des « Nursery Memories » peut déstabiliser le lecteur par son ingénuité parfois forcée mais elle marque une première étape dans la simplification du langage poétique effectuée par les poètes de guerre. Celle-ci s'accompagne d'un effort de réduction et d'unification spatiale des poèmes face aux formes longues de la poésie narrative ou discursive : plus de la moitié des poèmes de guerre ne dépassent pas les quatre quatrains (qui tombent sous la désignation de *short lyric*). La concision de la forme comme de la langue est travaillée en vue du jaillissement clair de l'idée, l'effet du poème devant être unique et immédiat : Sassoon compare l'épigramme à un « coup de poing<sup>72</sup> » pour décrire l'intensité et la violence de son impact, souvent visuel. Dans « Suicide in the Trenches », Sassoon utilise le moule épigrammatique (« un véhicule pour le commentaire naïf et ironique<sup>73</sup> ») pour sa concentration et sa force, mais également pour l'unicité de sens qu'elle permet :

Je connaissais un bon gars, un simple soldat,  
 Qui souriait à la vie pour un rien.  
 [...] Il se brûla la cervelle  
 Personne ne parla jamais plus de lui<sup>74</sup>.

Dans *On Poetry* (1939), Sassoon résume ses préceptes poétiques par ces quelques traits : « la puissance et la franchise, une pensée contrainte qui élimine le superflu, l'amplitude et l'intensité qui fonctionne par transformation de la perception<sup>75</sup> ». « Suicide in the Trenches », au titre explicite, élimine de cette manière l'inessentiel : l'histoire de ce « simple garçon soldat » est évoquée sans détails, avec une syntaxe basique, mise en valeur par un lexique monosyllabique. L'emploi du distique et du tétramètre iambique régulier opère un rapprochement

72 « a knock-out blow » (Sassoon, *SJ*, p. 29).

73 « a vehicle for candid and ironic comment » (*ibid.*, p. 19).

74 « I knew a simple soldier boy / Who grinned at life in empty joy / [...] He put a bullet through his brain / No one ever spoke of him again » (Sassoon, « Suicide in the Trenches », v. 1-2, 7-8).

75 « Strength and directness, [...] contrived thought, eliminat[ing] the inessential, [...] breadth and intensity by transmuted perception » (Sassoon, *On Poetry*, Bristol, University of Bristol Press, 1939, p. 25).

phonique et rythmique avec le *nursery rhyme*. La langue réduite à sa plus simple expression permet à Sassoon d'affecter une neutralité de ton qui maximise l'effet du distique final (« Personne ne parla jamais plus de lui »). Le poète utilise fréquemment le rythme du *nursery rhyme* pour mettre en tension le fond tragique et la forme ludique, mais aussi, inversement, pour évoquer avec une clarté volontairement enfantine, un sentiment aussi complexe que la colère ou la douleur, le renoncement :

Passent les mois et les semaines et les jours  
Et mes soldats tombent enfin.  
Des mois et des semaines et des jours  
Leurs façons doivent être les miennes<sup>76</sup>.

Le rythme de la comptine, évoqué ici par la reprise du vers 1 en refrain au vers 3, et la régularité du battement iambique, permettent d'unir le fond et la forme : la gradation répétée de « mois, semaines et jours » et les effets de miroir syntaxique (« their ways must be my ways ») évoquent le cycle du temps, dans lequel l'avenir n'est jamais que l'évolution du même. La structure close (qui se répercute au niveau sonore dans la rime interne et externe de « days/days/ways/ways ») du quatrain exprime l'idée d'une inéluctabilité du destin qui pousse le poète à accepter, avec soulagement, la mort de ses camarades et la sienne. L'idée d'un retour sans fin du même est repris dans « In Barracks ». Ici encore, le principe de circularité thématique et rythmique lisse les angles : tout revient toujours à l'identique dans un système poétique qui encourage une circularité tautologique de l'idée. L'absence de détails et de nouveauté fait ressortir l'idée de manière limpide et suggère qu'il n'y a pas à chercher de signification sous la simplicité de surface, que l'absence d'ambiguïté rend inutile l'exercice d'explication. Les aspérités, les contradictions, voire la nuance, semblent s'effacer derrière le rêve d'une poésie immédiatement accessible, simple comme une comptine :

On m'a jeté un sort  
Que je ne tairai pas

76 « Months and weeks and days go past / And my soldiers fall at last. / Months and weeks and days / Their ways must be my ways » (Sassoon, « Reward », v. 1-4).

Et toutes les plaies de mon cœur sont rouges  
Car je les ai vus mourir<sup>77</sup>.

J'étais debout avec les Morts, si seuls, si calmes  
Dans l'aube grise, j'étais debout avec les morts  
Et mon cœur lent a dit « tu dois tuer, tu dois tuer »  
Soldat, soldat, le matin est rouge<sup>78</sup>.

158

Le propos des deux poèmes est réduit à un élément thématique – le poète, ému par le spectacle de la mort de ses camarades, est poussé à l'action – mis en valeur par une émotion unique, la colère. La reprise de l'image (« mes plaies [...] sont rouge / le matin est rouge ») dans les deux textes trahit une absence volontaire de recherche métaphorique et sonore (reprise de la rime d'un texte à l'autre « said / red », « dead / said / red »). « I Stood with the Dead... » est composé sur une suite d'oppositions (« aube / matin », « gris / rouge ») et de répétitions : l'épanalepse et l'antiépiphore (« debout avec les morts ») imitent le bégaiement de l'émotion et en soulignent l'intensité. S'efforçant d'être littérale à travers le retour tautologique des propositions, la simplicité de la langue invite ainsi le lecteur à prendre le poème au mot. Dans les deux cas, la clarté syntaxique et sémantique contribue à l'effet de sincérité : c'est le « cri du cœur » véritable (« mon cœur / mon cœur lent ») que l'on doit entendre ici, à travers l'usage du modal (« shall », « must ») qui insiste sur la présence du locuteur dans son énoncé. La clarté, l'unicité de forme et de fond, ont chez Sassoon un but didactique plutôt qu'esthétique : le poète refuse dans ses poèmes de dénonciation, tournés vers un seul but, une complexité stylistique qui forcerait le lecteur à s'arrêter sur le langage au détriment du message. Sa méfiance pour la métaphore (« J'ai toujours instinctivement évité d'utiliser les métaphores sauf quand

77 « A curse is on my head, / That shall not be unsaid, / And the wounds in my heart are red, / For I have watched them die » (Sassoon, « To the Warmongers », v. 17-20).

78 « I stood with the Dead, so forsaken and still / When dawn was grey I stood with the dead / And my slow heart said, "you must kill, you must kill: / Soldier, soldier, morning is red" » (Sassoon, « I Stood with the Dead... », v. 1-4).

elles me venaient naturellement<sup>79</sup>») contribue au dénuement de son style poétique :

De la magie? Mais quel rapport avec toi?

La magie n'existe pas! Le sang est rouge et le ciel est bleu<sup>80</sup>.

Certains de ses poèmes, où la simplicité sémantique et symbolique se confond avec une certaine fadeur des mots « frappants par leur remarquable absence de frappe<sup>81</sup> », s'approchent ainsi, du propre aveu du poète, du *doggerel* ou vers de mirliton<sup>82</sup>.

### Sincère et naïve

Contrairement à Sassoon, la simplicité n'a pas une valeur didactique ou politique chez Ivor Gurney, mais est toute entière tournée vers la suggestion de la sincérité du locuteur, la recherche d'une langue sans apprêt dénotant une correspondance entre le poème et l'intention de son auteur, une sensibilité sans contradictions. Ses correspondances révèlent que la sincérité du sentiment et son mode d'expression dans l'écriture préoccupent le poète qui souligne les contradictions de la poésie de Rupert Brooke :

Mais comment écrire des poèmes comme « Si je venais à mourir » [« If I should die »] dans mon état d'esprit actuel? (De plus, je ne suis pas convaincu que les poètes croient toujours ce qu'ils écrivent. [...] Très souvent les poètes écrivent ce qu'ils veulent croire, ce qu'ils

79 « I have always instinctively avoided the use of metaphors except when they came uncalled-for » (Sassoon, *CM*, p. 112).

80 « Magic? What's magic got to do with you? / There's no such thing! Blood's red and skies are blue » (Sassoon, « Conscripts », v. 5-6).

81 « Il n'y a pas dans un texte de mots ou de phrases plus stylistiques que d'autres; il y a sans doute des moments plus "frappants" (le déclic spitzérien), qui bien entendu ne sont pas les mêmes pour tous, mais les autres sont a contrario frappants par leur remarquable absence de frappe, car la notion de contraste, ou d'écart, est éminemment réversible » (Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 135).

82 « A jaunty scrap of doggerel versified from a rough note in my diary » (Sassoon, *SI*, p. 17).

désirent devenir, comme on souhaite être fort ou vertueux quand on ne l'est pas)<sup>83</sup>.

C'est presque sans ironie qu'il accueille la publication de certains poètes géorgiens mineurs dans la *Poetry Review*; « une revue qui s'intéresse à la poésie faible mais sincère. La poésie locale, la poésie locale, là est notre salut et plus on en écrit, mieux ce sera<sup>84</sup> ». Son goût pour la poésie « locale » géorgienne s'incarne dans la figure de W.H. Davies admiré pour la simplicité de son écriture et la naïveté fascinante d'une sensibilité moderne, dénuée d'ironie ou de contradictions. À l'instar de Davies et des poètes géorgiens, l'écriture de la simplicité chez Gurney se fonde sur le retour au mode pastoral et à l'expression chantée, qui suggère une harmonie première entre le poète et le monde, le poète et sa langue. La simplicité formelle se fait l'écho d'une sensibilité empreinte d'humilité, qui s'exprime à travers un tremblement toujours renouvelé face à la beauté du monde et l'émergence du chant :

160

Mon cœur n'ose à peine  
Trembler pour les feuilles joyeuses qui dérivent et tonnent sous les  
étoiles de janvier<sup>85</sup>

Cette modestie dans l'expression lyrique imprègne tout un pan de sa poétique, fondée sur une esthétique du *presque* et du *proche*, conjugée à l'expression d'un culte de la beauté, empreint d'humilité :

Ô que ces jours de souffrance  
Qui semblent vains  
Refleurissent un jour quelque part.  
[...]

---

83 « But how to write such poems as « If I should die » in this mood? (Also I am not convinced that poets believe what they write always. [...] So often poets write of what they wish to believe, wish to become, as one prays for strength and virtue not yet obtained) » (Gurney, *WL*, p. 178).

84 « a magazine devoted to the interests of weak but sincere verse. Local poetry, local poetry is Salvation, and the more written the better » (*ibid.*, p. 158).

85 « Hardly my heart dares / Tremble for glad leaf-drifts thundering under January's stars » (Gurney, « Memory », v. 9-10)

Un cœur plus simple  
Aurait vu avec clarté la beauté  
Quand je ne vois nul signe  
De Toi, mais seulement ma peur<sup>86</sup>.

C'est la simplicité d'un cœur (« a simpler heart ») sans conflit, aspirant à fuir les complications de la guerre, qui assure un émerveillement constant devant la beauté de la nature et ainsi le renouveau du souffle lyrique (« reflourissent »). La syntaxe concise et simple de Gurney qui parfois se fragmente dans l'émotion évoque l'expressivité non oratoire, l'intensité des psaumes. Le poète lutte contre le doute et la confusion<sup>87</sup> qui l'envahissent pendant la guerre, à travers l'élaboration de ces mélodies qui se veulent simples et harmonieuses. L'affinité entre la poésie et le chant est confirmée par des allusions constantes à la chanson, aux rythmes et aux formes musicales. Du tremblement de la « chanson infime » naissent des chansons naïves, qui expriment, le temps de quelques strophes, la douleur du poète qui s'allie à joie d'écrire (« The Songs I Had », « Song », « Song at Morning », « Requiem », « Carol ») :

Avec ma peine  
J'ai fait ces chansons,  
Avec ma peine<sup>88</sup>

Le chant permet à Gurney de renouer avec une musique simple qui place l'élan lyrique au cœur de la strophe (« j'ai fait ces chansons »). Des formes répétitives, dont la fonction principale est le retour et la circularité musicale, trouvent leur place dans *Severn and Somme*. « Carol » célèbre le jour de Noël dans les tranchées et le bonheur simple de chanter. Le mélange macaronique de l'anglais et du latin liturgique, conventionnel dans les *carols*, les répétitions et les réverbérations sonores se referment

86 « A simpler heart than mine / Might have seen beauty clear / When I could see no sign / Of Thee, but only fear » (Gurney, « Song of Pain and Beauty », v. 1-3).

87 L'angoisse, l'horreur et la dépression guettent en effet Gurney tout au long de la guerre, et trouvent leurs reflets thématiques dans un grand nombre de ses poèmes.

88 « Out of my sorrow / Have I made these songs, / Out of my sorrow » (Gurney, « Song and Pain », v. 1-3).

autour de la voix poétique qui invite à la ronde (« prenez-vous la main et chantez un rondeau »), en s'inscrivant en demi-cercle sur la page. Mais la présence de la guerre, toujours suggérée par contraste dans « Song of Pain and Beauty » ou « Spring, Rouen, 1917 », s'élève aussi souvent comme un obstacle au chant. Ainsi les rythmes heureux de la chanson simple laissent la place à l'expression du sentiment de la mélancolie, de la peine et de l'horreur, tandis que les refrains et les répétitions musicales disparaissent des recueils ultérieurs. La simplicité du verbe poétique ne réside plus dans son adéquation avec le chant, mais dans l'usage d'une langue ordinaire sans ornement, ainsi que l'unicité de l'émotion exprimée sans aucune indécision en l'espace bref d'une strophe :

162

C'est en moi horreur sur horreur  
 Et j'ai peur soudain  
 De l'orage qui m'assourdit et me chahute  
 Et fait rage si terriblement près<sup>89</sup>.

Les hautes collines sont pleines d'amertume  
 Maintenant qu'elles ne sont plus connues,  
 Et leur souvenir, une piètre consolation  
 Pour l'âme partie sans espoir<sup>90</sup>.

La simplicité de Gurney réside, comme chez Sassoon, dans la brièveté des constructions, le dépouillement des ensembles grammaticaux : l'usage fréquent des auxiliaires et des verbes *avoir* et *être*, essentialise le propos et concentre son intensité : « there is a chill fear », « the high hills have a bitterness ». L'impression de sincérité naît chez Gurney de cette concentration de l'émotion qui favorise la fusion du poète et de son sujet, marque de la « naïveté profonde », selon Schiller. Une impression d'impersonnalité et de transparence de la parole poétique jaillit de la simplicité des mots et des sentiments énoncés sans ambiguïté, sans pour

89 « Horror follows horror within me / There is a chill fear / Of the storm that does deafen and din me / And rage horribly near » (Gurney, « Poem », v. 1-4)

90 « The high hills have a bitterness / Now they are not known / And memory is poor enough consolation / For the soul hopeless gone » (Gurney, « The High Hills... », v. 1-4).

autant que le poème ne perde de sa profondeur signifiante. Ce rêve d'une fusion de la voix du poète et de son poème se réalise dans les textes sur la nature. À partir de son deuxième recueil de guerre (*War's Embers*), l'émotion est dorénavant empreinte d'une « rudesse », une autre forme de simplicité que Gurney exploite en disloquant la syntaxe à l'image de son modèle, Walt Whitman :

Au début de ta carrière très peu de rudesse dans le toucher de tes mots  
Une arme de femme, un bavardage de garçon, une chose à échanger et  
à perdre  
[...] J'ai condensé en quelques mots la foi flottante et les questions qui  
dérivent<sup>91</sup>.

L'ambition de contenir l'âme humaine en quelques mots (« compacted [...] in a few words ») dans une simplicité née de la fusion du multiple en l'un, se traduit alors dans la recherche de la concision et d'une immédiateté qui ont tendance, dans les poèmes de la fin, à progressivement effacer tous liens logiques et syntaxiques, et à sombrer dans une confusion inverse.

Les formes variées que prend la poétique de la simplicité chez Sassoon et Gurney (mais aussi chez Graves, Rosenberg ou Aldington) ont à cœur de composer une ligne pure, une langue qui se définit par opposition à la rhétorique des poètes de l'arrière, au risque parfois d'effacer les aspérités de l'expérience, de lisser la langue, comme chez Graves. La poétique de la simplicité représente avant tout une éthique de langage pour des poètes qui veulent transmettre un message politique clair ou un compte rendu sincère des effets de la guerre : « le style simple traditionnel est aussi le style moral<sup>92</sup> ». Absence de rhétorique derrière laquelle se dérober, cœur exposé aux regards, surface n'ayant rien à cacher, l'esthétique de la simplicité est aussi, fondamentalement, une recherche de la

91 « When you were launched there was small roughness in the touch of words / A woman's weapon, a boy's chatter, a thing for barter and loss / [...] I have compacted the loose drifting faiths and questions of men in a few words » (Gurney, « As They Draw to a Close... », v. 19-22).

92 Richard Hoffpauir, *The Art of Restraint: English Poetry from Hardy to Larkin*, London, Associated University Press, 1991, p. 93.

clarté (« rendre l'obscurité lumineuse » dans les mots de Gurney), de luminosité « positive », à opposer à la thématique et à la symbolique de l'obscurité tragique, de l'insaisissable et du non-dit, ce creux dans le dit, cette opacité qui demeure au cœur de la poésie de guerre. Malgré leur apparente limpidité, de nombreux poèmes résistent en effet à la signification totale, par le secret de l'expérience qui sépare toujours le poète-combattant de son lecteur, ce que souligne Owen dans « Smile, Smile, Smile », en évoquant ces « hommes secrets qui sentent que leur secret est sauf<sup>93</sup> », dont il fait partie. C'est pour tenter de combler le silence de l'expérience, la conscience de l'insuffisance de l'écrit, mais aussi de l'impossibilité de capter la plénitude de l'expérience par des signes usés, que la poétique de la simplicité se double d'un travail sur transcription de la parole, qui essaye de capter dans l'écriture, la voix, le souffle du corps parlant.

#### « UN LANGAGE VIVANT » : CAPTER LA VOIX DE TOUS

Au parti pris de simplicité s'ajoute le désir d'écrire dans une langue « naturelle » et vivante, moulée sur les rythmes et cadences du langage oral, et qui s'oppose à la langue de bois de la propagande, au vernis de la langue académique, aux métaphores usées de la poésie patriotique (« le sacrifice suprême et d'autres de ces phrases que l'on trouve partout<sup>94</sup> ») et du « beau style » en général.

Dans la lignée de William Wordsworth, les *war poets* insistent sur la recreation d'une langue proche de celle du simple soldat, incarnation de « l'homme ordinaire », du moins tel qu'il est imaginé par des poètes en majorité officiers. Owen écrit à Sassoon en 1917 : « Je ne veux pas écrire quelque chose auquel un soldat pourrait répondre *no compris* [*sic*]<sup>95</sup> », un souci d'accessibilité qui pousse le poète de guerre à démocratiser

93 « secret men that feel their secret safe » (Owen, « Smile, Smile, Smile », v. 20),

94 « Supreme sacrifice and such-like prevalent phrases » (Sassoon, *SJ*, p. 19).

95 « I don't want to write anything to which a soldier would say 'no compris' » (Owen, *CP*, p. 193). Le soldat de base comprendrait-il cependant la formule latine « Dulce et Decorum Est » et sa révision ironique par Owen ? Elizabeth Vandiver répond par l'affirmative dans son ouvrage sur la culture classique dans les tranchées, *Stand in the Trenches Achilles* (2010).

son style comme le montre la préface aux poèmes de guerre de Richard Aldington, pourtant influencé par les théories élitistes<sup>96</sup> de Pound :

Ce livre a été écrit par un soldat ordinaire pour des soldats ordinaires. Il a été écrit pour le genre d'homme avec qui j'ai vécu en camp d'entraînement et sur le front [...] afin de représenter les sentiments inexprimés de l'homme ordinaire et civilisé qui se retrouve soudainement projeté dans ces circonstances extraordinaires et cauchemardesques<sup>97</sup>.

La volonté d'écrire pour l'homme « ordinaire » et non pour des lecteurs éclairés ou des poètes confirmés, apparaît également sous la plume d'Ivor Gurney : « La nouvelle que mes pauvres petits poèmes ont été montrés à RB ne me procure aucun plaisir [...]. Des choses comme "The Signaller's Vision" sont destinés à des gens qui vivent comme moi dans cette pièce et non aux personnes qui expérimentent avec les mètres grecs<sup>98</sup> ».

Capter la voix de l'homme ordinaire pour parler à son oreille, suppose aussi un souci de naturalisme, un « réalisme de la voix<sup>99</sup> » pour reprendre une formule de Robert Frost, dont rend compte un important travail sur l'oralité et l'observation, l'écoute de la voix des autres. En ethnographes de la langue, les *war poets* notent les formules, expressions, tics de langage des soldats dans leurs carnets de route et leur correspondance : Gurney y consigne les formules françaises utilisées par les soldats<sup>100</sup>, Blunden les paroles de leurs chansons, Sassoon reproduit *verbatim* des extraits de discours ou de propos rapportés dans ses poèmes (« The Kiss », « They »). Ainsi, le langage « odieux et grossier<sup>101</sup> » des soldats qui indignent Owen

96 Voir, à ce propos, Matthew Kibble, « The Betrayers of Language, Modernism and the Daily Mail », *Literature and History*, 1, 2002, p. 70.

97 « This is a book for common soldiers written by a common soldier [...]. This book was written [...] for the kind of men I lived with in the camp and in the line [...] to represent the inarticulate feelings of the ordinary civilized man thrust suddenly into these extraordinary and hellish circumstances » (Aldington, *Images of War*, p. 4).

98 « The news that my poor versifications are to be shown to RB gives me no pleasure. [...] Things like the "Signaller's Vision" are meant to appeal to such people as are in this room with me – not to the experimenters in Greek meters » (Gurney, *WL*, p. 146).

99 *Robert Frost on Writing*, éd. Elaine Barry, New Brunswick (NJ), Rutgers UP, p. 81.

100 Voir Ivor Gurney, *Stars in a Dark Night. The Letters from Ivor Gurney to the Chapman Family*, éd. Anthony Boden, London, The History Press, 2004 [1980], p. 112.

101 Owen, *CL*, p. 431.

en arrivant au front, devient dès 1916, le matériau premier de la poésie de guerre.

Ces « faits de la voix<sup>102</sup> » sont mis au service du renouvellement de la langue poétique : en reprenant les paroles du soldat, les *war poets* entendent rapporter la langue poétique à leur expérience du monde, et élargir le territoire de la poésie en investissant le langage quotidien de l'armée. Anne-Marie Gaydier, dans son analyse du discours rapporté dans les évocations du conflit<sup>103</sup>, ou Jean Kaempfer dans sa *Poétique du récit de guerre*, ont tous deux relevé le caractère dialogique, et par là potentiellement subversif, du roman de guerre. Un même élan dialogique traverse la *war poetry* : loin de rester confinés au discours monologique, les *war poets* subvertissent le discours univoque que voudrait imposer la propagande par une profusion vocale, une multiplicité de paroles qui permet de multiplier les points de vue. L'oralité met ainsi en crise les voix d'autorité et la langue dominante (celle de la propagande étatique et de la hiérarchie militaire, ainsi que, dans la sphère poétique, celle des poètes canoniques), remplacée par celle du soldat caractérisé habituellement par son mutisme (« Le soldat est un homme anonyme. Il n'exprime que la volonté de l'État. Il n'a pas de voix<sup>104</sup> », écrit Robert Nichols). Au-delà de l'intérêt documentaire et poétique, on peut donc y voir une intention démocratique : laisser la parole à la majorité silencieuse, celle-là même qu'Owen interroge dans son dernier vers, écrit en septembre 1918 : « Pourquoi ne parlent-ils pas ? » (« Spring Offensive »).

Les principes de la poésie géorgienne (et, en amont, de la poésie romantique et victorienne, en particulier Browning), où les rythmes de la conversation parlée côtoient souvent un registre élevé, nourrissent la poésie de guerre. Mais c'est la lecture de deux grands poètes multivoques, Thomas Hardy (*The Dynasts* et *Satires of Circumstance*, où se surimposent voix de soldats, comptines, slogans, citations d'œuvres

102 « The facts of the voice » (Rosenberg, *SPAL*, p. 107).

103 Anne-Marie Gaydier, « L'écriture de la parole dans les évocations de la Grande Guerre », dans Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering (dir.), *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 75-85.

104 « The soldier is an anonymous man. He expresses only the will of the state. He has no voice » (Robert Nichols, *The Assault and Other Poems from Ardours and Endurance*, London, Chatto and Windus, 1918, p. vii).

classiques) et Walt Whitman (*Drum Taps*, republié par Chatto and Windus en 1915) en particulier, qui a contribué à inscrire les registres de la langue parlée, le mélange du populaire et du vernaculaire, les traces des déchainements vocaux du « yawp » whitmanien, dans le tissu textuel et phonique de la poésie de guerre. Leur goût pour un langage inclusif, démotique et démocratique, se retrouve dans la *war poetry*. Prise dans son ensemble, elle forme en effet un recueil de voix hétéroclites, fragmentaires, vives et mortes, fictives et réelles, qui se superposent, s'affrontent ou s'enchevêtrent dans une intention polyphonique. La surface du poème de guerre est troublée par la présence de guillemets et d'italiques, marques graphiques de ces voix autres qui s'expriment dans leurs langages propres : journalistes, militaires, politiciens, chansonniers, voix du peuple, voix de femmes, voix de prêtres, etc. L'attention particulière prêtée aux effets d'oralité cherche à reproduire les traces vocales dans le texte, jusque dans leurs intonations populaires et accentuelles (qui s'inscrivent dans la graphie chez Sassoon : « they simply *fide-a-why* », prononciation cockney de « *fade away* », « disparaître »).

### Vocaliser l'expérience

La métaphore de la voix, dénaturée (« Je ne fais qu'aboyer<sup>105</sup> »), de la langue corrompue (« des plaies incurables sur des langues innocentes<sup>106</sup> »), de la parole inefficace (« des bavardages bégayants et décousus<sup>107</sup> »), est toujours mise en relation avec le bruit de la guerre, ce vacarme qui hante la production des *war poets* sans être tout à fait communicable (« On ne peut dire le bruit<sup>108</sup> », selon Graves), et qui étouffe la voix humaine, tout en empruntant souvent, dans un renversement ironique, les propriétés mélodieuses des voix aviaires : « le sifflement du mortier », « le hululement des fusées », « le gazouillis des balles »<sup>109</sup>. C'est donc un effort de restitution de la voix humaine que proposent les poètes dans le

105 « I can only bark » (C.S. Lewis, « French Nocturne », v. 20).

106 « incurable sores on innocent tongues ». (Owen, « Dulce et Decorum Est », v. 24).

107 « stammering disconnected talk » (Sassoon, « Survivors », v. 2).

108 « you can't communicate noise » (cité dans Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, *op. cit.*, p. 185).

109 « whistling minnies », « hooting flares », « the bullets chirped » (Owen, « The Last Laugh », v. 3).

relevé systématique des voix de soldats, qui occupent, dans leurs diverses inscriptions, un espace de plus en plus important sur la page à mesure que la guerre avance. Les inflexions (du murmure au cri) de la voix sont indiquées dans le texte par les jeux de typographie : les parenthèses, les italiques, les majuscules. Dans «The Effect», l'instance poétique s'efface derrière l'irruption de voix anonymes –

Quand Dick a été tué la semaine dernière, il ressemblait à ça  
 Se tortillant sur les marches comme un poisson  
 [...] *Combien de morts? Autant que vous voudrez,*  
*Ne les comptez pas, il y en a trop*  
*Qui veut mes cadavres frais, deux pour un penny*<sup>110</sup>?

168

– ou connues chez Blunden, qui partagent l'espace du vers et de la strophe, fragmentés par les didascalies :

*J'ai été déchiqueté.*  
 Il grogne et crie. *Allez Bluffer, t'as perdu la tête ou quoi?*  
 Dit Worley. *Bluffer tu rentres à la maison mon gars!*  
 Dans l'abri, tous lui disaient, c'est le début de  
 La liberté : *Pense à Eastbourne et à ton père*<sup>111</sup>.

L'effet d'oralité est fréquemment appuyé par l'interpellation d'un interlocuteur non défini qui place le poème dans le cadre d'une conversation à haute voix (« Pardieu, je ne t'ai pas vu depuis la guerre! / Je vais te blesser; ça te ne déranges pas<sup>112</sup>? »). Le poète cherche à faire oublier le texte écrit en insistant sur l'immédiateté de la voix vive : les premiers vers de «They» («L'évêque nous dit») ou de «The Poet as

110 «When Dick was killed last week he looked like that, / Flapping along the fire-steps like a fish, / [...] 'How many dead? As many as you ever wish, / Don't count them; they're too many / Who'll buy my nice fresh corpses, two a penny?' » (Sassoon, «The Effect», v. 13-18)

111 «I'm blown to bits. / He groans, he screams. Come Bluffer, where's your wits? / Says Worley. Bluffer you've a blighty man! / All in the pillbox urged him, here began / His freedom: Think of Eastbourne and your dad » (Blunden, «Pillbox», v. 8-11).

112 «By Jove, I haven't seen you since the war! / I'm going to hurt your feelings: do you mind? » (Sassoon, «A Last Word», v. 1-2).

a Hero » (« Vous m'avez entendu ») convient le lecteur à tendre l'oreille et instaure un climat de confiance au moment de s'engager dans la lecture.

La volonté de mettre en scène une riche diversité de voix à travers l'emploi du discours direct, fait du poème-dialogue un *leitmotiv* : en témoignent les nombreux dialogues chez Graves sur le modèle de l'idylle grecque où les bergers, les étoiles ou les soldats se répondent (« The Bough of Nonsense: an Idyll », « Star-Talk », « Bazentin »). Le texte aux allures improvisées imite le rythme naturel de la conversation, loin des cadences de la déclamation poétique :

R. C'était bizarre, cette nuit, il y a deux ans  
 [...] Tu te souviens quand on est monté entre les ruines ?  
 Le guide qui a failli devenir fou quand les obus sont tombés  
 Chancelant çà et là, comme un imbécile,  
 Nous forçant à trouver le chemin par nous-mêmes<sup>113</sup> ?

Dans la vocalisation du texte, le battement du mètre s'efface derrière la fluidité de la syntaxe, et le poète (désigné par la lettre R, pour Robert) adopte la posture du conteur au premier vers qui amorce l'entrée dans le souvenir : « That was a curious night ». On retrouve dans l'oralisation de ce texte, un indice du « renouveau prodigieux de la tradition orale<sup>114</sup> » (bouche à oreille, rumeurs, récits répétés par les survivants, générés par opposition à la censure et la propagande) qui caractérise la période de la Grande Guerre et qui est présente au seuil de nombreux poèmes composés sur le modèle de la ballade populaire (« Avez-vous entendu<sup>115</sup>... »).

113 « That was a curious night, two years ago, / [...] Remember climbing up between the ruins? / The guide that lost his head when the gas-shells came, / Lurching about this way and that, half-witted, / Till we were forced to find the way ourselves? » (Graves, « Bazentin », v. 1-6)

114 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* [1949], Paris, Armand Colin, 1974, p. 94.

115 « Have you heard the famous story of the Captain in the blanks? » (Graves, « A Ballad », v. 1).

## Un nouveau matériau poétique

La mise en forme insistante de la voix dans le texte s'accompagne d'une transcription de la langue parlée, qui se veut celle de « l'homme ordinaire », et qui se prolonge, progressivement, dans celle de l'instance poétique. Le mouvement inclusif qui ouvre la poésie à tout le champ de la vie militaire, se concentre d'abord sur le domaine lexical, investi par les mots du registre courant, familier ou technique, qui fonctionnent comme des effets de réel. Le lexique de la vie quotidienne et domestique, le nom des produits de consommation dans les tranchées sont aussi reconnus comme des symboles de poésie, un matériau poétique à travailler :

De Machonochie, Paxton, Tickler et les Stephens de Gloucester  
Fray Bentos, Spiller and Baker; tous les hasards  
De la nourriture des tranchées<sup>116</sup>.

170

En 1915, *The Nation* publie un article destiné à montrer les difficultés du poète de guerre, confronté à l'absence de richesse sonore, sémantique et symbolique du lexique militaire : « Tout conspire contre le poème de guerre, même les noms et les attributs. Comment le poète peut-il faire de la poésie avec des Jack Tars, des cuirassés, des sous-marins, des munitions, des offensives, des stratégies, des gros explosifs, des périscopes et des tranchées de communication<sup>117</sup>? » Les mots techniques, « porteurs de la dissonance<sup>118</sup> », sont au contraire recherchés par les poètes pour vivifier, défamiliariser<sup>119</sup>, oraliser la langue poétique : les acronymes militaire (V. C, S. I. W., D. S. O, B. E. F<sup>120</sup>), ainsi que le lexique des munitions (« Minnie », « Five-nine ») sont souvent placés à la rime où ils jouent un rôle sonore et graphique dans l'économie du poème. Dans « Strange

116 « Of Machonochie, Paxton, Tickler and Gloucester's Stephens / Fray Bentos, Spiller and Baker, odds and evens / Of trench food » (Gurney, « Laventie », v. 28-30).

117 *The Nation*, 31 juillet 1915.

118 Selon la formule de Theodor Adorno à propos des noms étrangers (*Mots de l'étranger*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 63).

119 Pour reprendre le terme inventé par Vassili Chklovski (« défamiliarisation, étrangisation » est la traduction du terme russe *ostranenie*, selon la traduction proposée par Michel Petris dans *La Marche du cheval* [1973] du même Chklovski).

120 Respectivement : « Decorated », v. 10 (Victoria Cross), « S. I. W. » (Self-Inflicted Wound), « A Footnote on the War », v. 21 (Distinguished Service Order), « The Letter », v. 1 (British Expeditionary Force).

Hells », Gurney joue sur la superposition des registres et des lexiques pour créer des associations sonores nouvelles : le bruit des canons d'artillerie (ces « eighteen pounders » qui jouent sur la valeur métrique et phonique du terme *pound*) s'oppose symboliquement au « blither of tune » qui résiste au vacarme de la mécanique :

Cette frêle fredaine, ce filet d'étain et de fer :  
« Après la guerre fini » jusqu'à ce que l'enfer finisse,  
Les obus de douze, et de six, les dix-huit livres tonnante comme l'enfer<sup>121</sup>.

Chez Aldington la liste anaphorique des différents canons présente un prétexte pour le jeu onomatopéique sur les signifiants :

Avec les maximes mi-mi-mi-traillant  
Et le shrapnel sifflant  
Et les howitzers grondant comme le trafic à Piccadilly<sup>122</sup>

L'intégration du français pidgin dans « Strange Hells » (« *après la guerre fini* ») et dans la poésie de guerre en général fonctionne également comme transcription de la langue parlée, génératrice d'oralité (mais également d'exotisme comme, chez Hardy, les traces du dialecte afrikaans dans ses évocations de la guerre des Boers). Les traces de français sont ainsi, pour la plupart, extraites des chansons de soldat : « Après la guerre fini » est également cité par Graves dans « Bazentin », « *Madame – no bon* » par Gurney dans « It is Near Toussaints », tandis que Blunden transcrit des paroles entendues lors de ses déplacements à l'arrière (« Mon Dieu » ou « Que c'est drôle » dans « Battalion on Rest »).

De manière générale, c'est aussi l'effet créé par l'intégration de la langue argotique et familière dans la poésie des tranchées, qui s'inscrit dans la tradition réaliste et comique du XIX<sup>e</sup> siècle, plus particulièrement les *Barrack-Room Ballads* de Kipling qui prêtent au soldat ordinaire les inflexions populaires du cockney. La présence de la langue populaire

121 « That tin and stretched-wire tinkle, that blither of tune : / 'Après la guerre fini', till hell all had come down, / Twelve-inch, six-inch, and eighteen pounders hammering hell's thunders » (Gurney, « Strange Hells », v. 8-10).

122 « With the maxims zip-zipping / And the shrapnel squealing / And the howitzers rumbling like the traffic in Piccadilly » (Aldington, « War Yawp », v. 33-35).

dans la *war poetry* n'est pas cependant liée au mode comique, ni comme chez Kipling, destinée à rassurer le public en façonnant l'image d'un « bon p'tit gars » :

Perçante, brusque, discordante et scandaleuse, elle était destinée à être aussi perturbante que la langue des anciens poètes était rassurante<sup>123</sup>.

Le registre populaire dans la poésie de guerre britannique est « délibérément conçue pour gêner<sup>124</sup> » le lecteur et effectuer une subversion de la langue officielle, qu'elle soit celle de la propagande ou de la poésie patriotique et académique : ainsi Sassoon introduit les mots « syphilitic » (« syphilitique ») ou « buttocks » (« fesses ») par souci de naturalisme mais surtout pour heurter les sensibilités de la critique puriste (et pudibonde) qui refuse régulièrement de publier ses poèmes. Ce n'est pas tant donner à entendre la langue authentique des soldats (son répertoire est trop peu varié, ses transcriptions mécaniques) que recherche Sassoon plutôt que d'insister sur ces « écarts » de langue, qui fonctionnent comme de minuscules cellules de résistance à l'endroit de la langue poétique « légitime<sup>125</sup> ». C'est d'ailleurs la norme de la langue anglaise littéraire qui fonde une partie des critiques contre les *war poets*, particulièrement à l'endroit de Sassoon. Comme Wordsworth avant eux, les *war poets* exercent cependant une sélection du langage employé. Ainsi le « langage cru » étudié par Paul Fussell<sup>126</sup>, ne trouve pas sa place dans la poésie de guerre. Le lexique argotique (condensé par le biais de jurons qui jouent sur les mots, *blasted*, *bloody*, *bogged*<sup>127</sup>) ainsi que les tournures familières liées au contexte (« a show », « a blighty

172

123 John Johnston, *English Poetry of the First World War: A Study of the Evolution of Lyric and Narrative Form*, Princeton, Princeton UP, 1964, p. 108.

124 Sassoon, *SJ*, p. 19.

125 « La notion de “langue populaire” [...] à la façon de toutes les locutions de la même famille (“culture populaire”, “art populaire”, “religion populaire”) n'est définie que relationnellement, comme l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime » (Pierre Bourdieu, « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 46, mars 1983, p. 99).

126 Paul Fussell a montré comment le langage de l'armée au xx<sup>e</sup> siècle traduit cette humiliation physique du soldat. L'obscénité et la scatologie, couramment évoquées dans les roman et mémoires de guerre, sont généralement évitées dans la poésie qui préfère passer par les métaphores de la souillure et de la pollution.

127 « Blasted » (« fichu » et « désolé », d'un paysage), « Bloody » (« foutu / putain de » et « sanglant »), « bogged » (« sacré » et « embourbé »).

wound», « in the pink »<sup>128</sup>) se retrouvent de poème en poème et ne se renouvellent guère, fonctionnant comme des indicateurs stylisés d'oralité. L'altération de la graphie joue également un rôle dans la transposition phonétique, assez conventionnelle au demeurant, des accents populaires – dans « Twelve Months After » :

Salut! Voici mon peloton, celui de l'année dernière.

« – La guerre s'ra bientôt finie.

– C'est ça!

– Dans tes putains de rêves! »

Puis, « numéro sept, garde à vous! [...] »<sup>129</sup>

Chez Owen et Sassoon, c'est paradoxalement la mise en scène de la correspondance qui permet de rendre saillante la langue parlée dans le texte et de lui donner vie en l'inscrivant dans un corps, à l'inverse des voix désincarnées citées ci-dessus. Dans « The Letter », Owen fait coexister deux conversations simultanées qui finissent par se contredire (le mensonge du locuteur est révélé par la chute de l'obus signalée par l'onomatopée : « On est au repos maintenant / CRAC! 'Pristi! C'est tombé tous près<sup>130</sup> »). Le dédoublement de la voix du locuteur s'entend dans la variation, en fonction de l'interlocuteur, des expressions et des rythmes. Lorsque le soldat s'adresse à sa femme, son discours est composé de clichés (« bientôt la quille », « avoir la patate », clin d'œil au poème du même nom de Sassoon) que le rythme iambique régulier contribue à figer :

J'ai la patate maintenant ma belle

Je crois que la guerre sera finie cette année<sup>131</sup>.

Inversement, le rythme syncopé des vers qui représentent le soldat en situation, font émerger, à travers les irrégularités métriques et l'abandon

128 « a show » (« bataille »), « blighty wound » (équivalent britannique de la « bonne blessure »), « in the pink » (« avoir la patate »).

129 « Hullo! here's my platoon, the lot I had last year. / "The war'll be over soon" / "What 'opes?" / "No bloody fear!" / Then, "Number seven, 'shun! [...]" » (Sassoon, « Twelve Months After », v. 1-4).

130 « we're out in rest now [...] / VRACH! By crumbs but that was near » (Owen, « The Letter », v. 14-15).

131 « I'm in the pink at present, dear. / I think the war will end this year » (*ibid.*, v. 3-4).

de la contrainte de la rime aux derniers vers, les modulations vivantes de la voix du locuteur :

Ah! Bon Dieu! Ils m'ont eu. Prends ma main. Ouais, c'est pas bon.  
Non, j'en veux pas de ta saleté d'iode. Jim  
Tiens! Écris à ma blonde, Jim, t'es sympa<sup>132</sup>.

174

La syntaxe de la langue parlée populaire (« lend's a knife », « not bad fed ») les marques de l'expressivité, ainsi que la reproduction stylisée de l'accent populaire contribuent à vocaliser, à « corporer » le texte. Le ton, la langue, la voix, mettent en présence le corps du soldat (tout « ce qui se perd dans la transcription<sup>133</sup> »), en particulier à travers l'évocation du souffle du soldat, coupé au vers 17 par la blessure et traduite par le grognement « Guh! ». Ce n'est qu'à travers les divers mouvements de cette langue, miroir de l'expérience combattante, que l'auteur peut intimer l'indicible de l'expérience, que les constructions éloquentes de la poésie officielle ne parviennent à suggérer. Plus qu'une « expérience ou un divertissement [...] qui ne porte pas une universalité<sup>134</sup> », l'écriture parlée chez les *war poets* a une fonction autre : elle permet de restituer la présence de voix disparues dans le texte, tout en connotant une communauté dont le lecteur de l'arrière est effectivement exclu.

D'abord cloisonnée, entre citations, et ainsi médiatisée, mise à distance, pour ne pas être imputée au scripteur, la langue courante et familière envahit peu à peu l'écriture poétique. Ainsi, c'est à des degrés variables, visibles par l'usage de guillemets de citations, que la langue familière est peu à peu intégrée, assimilée, par le locuteur poétique. La langue du poète est ainsi modelée sur les inflexions du quotidien, s'affranchissant des contraintes du mètre et la rime fixe. Dans « Letter to Robert Graves », Sassoon dépasse le simple effet d'oralité, travaille l'organisation du discours et la syntaxe pour déployer les inflexions, les rythmes et les registres de la voix parlée dans le poème :

---

132 « Guh! Christ! I'm hit. Take 'old. Aye, bad. / No, damn your iodine. Jim? / 'Ere! Write my old girl, Jim, there's a dear » (*ibid.*, v. 20-22).

133 Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 11.

134 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 12.

Mon Dieu, mon Dieu, je suis tout excité, je viens de recevoir une lettre  
 De Stable qui dirige le vingt-cinquième Bataillon  
 Et ma compagnie, dit-il, fait de mieux en mieux  
 A capturé six Saxons après le déjeuner et chopé  
 Un tas de mitrailleuses<sup>135</sup>.

L'inscription irrégulière du poème sur la page, dans les contractions et les amplifications du vers et de la strophe, marque les respirations du souffle, influencé par les variations de ton et d'humeur du locuteur. La phrase se libère progressivement de l'armature du mètre dans le flux verbal : dans la troisième strophe, la confession incontrôlée est prolongée par la polysyndète et la phrase finit par se déliter dans le point de suspension. Marqué par l'excès, le vers s'éloigne de la norme de la poésie de Sassoon (tétramètre ou pentamètre) et tombe dans l'informe : quand le vers atteint sa limite sur la page, il se prolonge simplement dans la ligne suivante. Le vers long représente chez Sassoon une parole en progrès, spontanée, inscrite sur le vif (à l'instar de « Repression of War experience » ou « To Any Dead Officer »). Si l'on compare ce texte de 1918 aux poèmes vus précédemment, on note que les indices de familiarité (« Blast, bagged », « damned », crammed<sup>136</sup>), auparavant attribués aux personnages, sont repris ici par l'instance poétique. Trois extraits de chansons populaires sont également intégrés dans le tissu du poème sans que les coutures ne soient visibles (« When Johnny comes Marching Home », « I Made you Love me », « God sent you back to me », v. 48-50). La tentation d'inclure toutes les voix hétéroclites (celles des soldats, de l'état-major, de son interlocuteur Graves lui-même que l'on entend tour à tour dans le poème) dans la sienne et d'en faire un monde propre, formule une opposition implicite à la « poésie rurale » (« village

135 « My God, my God, I'm so excited; I've just had a letter / From Stable who's commanding the Twenty-Fifth Battalion / And my company, he tells me, doing better and better, / Pinched six Saxons after lunch. And bagged / Machine-guns by the bunch — » (Sassoon, « Letter to Robert Graves », v. 39-43).

136 « Blast » (jeu de mots sur « mince ! » et « explosion »), « bagged » (« chopé »), « damned » (« foutu »), « crammed » (« bourré »).

verse», v. 57), et, partant, à toute une tradition de poésie locale anglaise (la poésie géorgienne en particulier), repliée sur elle-même.

176

Construire un monde est, à des degrés divers, ce que cherchent à faire une grande partie des *war poets* en travaillant la langue des tranchées comme un matériau vivant, destiné à refléter la communauté des soldats. Faire parler la poésie, et à travers elle, redonner la voix aux soldats morts et vivants est la *vocation* de poètes comme Owen ou Sassoon, qui sont à la fois porte-parole et prête-voix : « J'ai entendu les soupirs des hommes qui n'ont pas l'art / De parler de leur détresse / Une voix que je connais et cette fois je dois partir<sup>137</sup> ». Créer une communauté parlante avec son idiolecte, son timbre, ses rythmes à opposer au « langage étranger » des civils, est aussi une manière d'entrer en discordance avec le discours monologique de la propagande et de la littérature officielle. C'est une communauté poétique marginale qui est créée à partir de ces voix, celles des poètes exilés du cœur de la création littéraire à Londres, chacun des *war poets* travaillant à « exprimer les tensions intérieures de la langue » par l'emploi marqué de « tenseurs ou intensifs<sup>138</sup> ». Gilles Deleuze et Félix Guattari ont souligné, à propos de Kafka, la présence marquée de ces « tenseurs » dans la langue de la littérature mineure<sup>139</sup> : « tous ces traits de pauvreté d'une langue [...] pris dans un usage créateur [...] au service d'une nouvelle sobriété, d'une nouvelle expressivité, d'une nouvelle flexibilité, d'une nouvelle intensité<sup>140</sup> ». C'est une voix nouvelle que les *war poets* se proposent de faire entendre, une voix mineure, hétérogène, traversée d'autres voix et, à travers elle, un « je » à valeur collective qui se charge d'une signification communautaire. C'est à travers cette voix plurielle que le *war poet* trouve sa place dans la littérature.

---

137 « I heard the sighs of men that have no skill / To speak of their distress / A voice I know and this time I must go » (Owen, « The Calls », v. 33-35).

138 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure* [1975], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 35.

139 Selon eux, « les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation » (*ibid.*, p. 29).

140 *Ibid.*, p. 42.

## DEUXIÈME PARTIE

# Le sujet poétique en conflit



## DE LA BIOGRAPHIE AU MYTHE : LA CONSTRUCTION D'UN *JE* POÉTIQUE DE GUERRE

Qui parle dans la poésie de guerre ? Les préfaces des recueils de guerre invitent souvent explicitement le lecteur à ne pas différencier le soldat du poète, présentant l'œuvre comme un témoignage direct du conflit, une forme d'autobiographie poétique. « Tous ces vers ont été écrits en France, sous le bruit des canons<sup>1</sup> », rappelle Ivor Gurney dans sa préface. Comment ne pas voir alors, dans ces productions déterminées par les circonstances, des références exactes à des événements précis de la vie des *war poets* dont le nom même souligne la collusion du poète et du soldat, du « je poétique » et du « je biographique » ? N'est-ce pas Siegfried Sassoon en personne qui condamne les profiteurs de guerre dans « To the Warmongers » ? Edmund Blunden ne livre-t-il pas le récit de sa bataille dans « Third Ypres » ? Dans ce cas, comment expliquer, inversement, que Blunden présente ses poèmes comme des « interprétations poétiques » ? Faut-il chercher un espace intermédiaire entre le sujet « réel » et le sujet « fictif » pour définir le sujet poétique de la *war poetry*<sup>2</sup> ?

Malgré l'importance de ces questions soulevées par les études récentes sur le sujet lyrique, de telles analyses demeurent inexistantes à propos

- 1 « All these verses were written in France, and in sound of the guns » (Ivor Gurney, *Severn and Somme*, p. 8).
- 2 La question de la « fictionalité » ou de la « réalité » du sujet poétique occupe encore les analyses du sujet poétique, depuis qu'Hugo Friedrich creuse l'écart (qui existe déjà dans la pensée critique allemande) entre le sujet lyrique moderne « dépersonnalisé » et le sujet empirique (*Structure de la poésie moderne*, Paris, LGF, coll. « Références », 1999 [1976]). Käte Hamburger s'oppose à la thèse de la « fictionalité » du sujet lyrique moderne, en se fondant sur le concept « d'expérience » emprunté à la phénoménologie husserlienne. Selon Hamburger, le sujet lyrique formule un « énoncé de réalité » qui distingue le genre lyrique du genre fictionnel sans pour autant être confondu avec l'énonciation historique : la poésie lyrique se réfère toujours à un « Je-Origine réel », *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, 1986 [1977]).

de l'œuvre des *war poets*. Alors que le « trench lyric<sup>3</sup> » (« poésie des tranchées ») ou « war lyric<sup>4</sup> » (« poésie de guerre ») a été largement étudié comme genre, seule Edna Longley mentionne brièvement la possibilité d'un « sujet lyrique » ou d'un « moi fictif » (« lyric I », « fictive self »<sup>5</sup>) chez des poètes tels qu'Edward Thomas et Wilfred Owen.

Cette absence d'analyse ne peut s'expliquer par un manque d'intérêt de la part de la critique anglo-saxonne pour la question de l'énonciation lyrique<sup>6</sup> mais est largement due aux circonstances particulières d'écriture (et de réception) de la *war poetry*, circonstances qui ne font que renforcer l'illusion référentielle déjà puissante de la poésie lyrique<sup>7</sup>. La tentation biographiste, du côté des lecteurs comme des critiques, est d'autant plus forte face à un texte qui se présente comme le témoignage historique d'une expérience vécue. La confusion entre l'énonciateur lyrique et la personne réelle du poète, et entre le témoignage historique et la production littéraire, devient de ce fait presque inévitable<sup>8</sup>. Virginia Woolf ne soulignait-elle pas qu'il était presque impossible de juger Sassoon objectivement ?

- 3 Nils Clausson, « 'Perpetuating the Language': Romantic Tradition, the Genre Function and the Origins of the Trench Lyric », *The Journal of Modern Literature*, 30/1, 2006, p. 104-128.
- 4 Lorrie Goldensohn, *Dismantling Glory. Twentieth Soldier Poetry*, Columbia, Columbia UP, 2003, p. 5.
- 5 Edna Longley, « The Great War, History and the English Lyric », dans Vincent Sherry (dir.), *The Cambridge Companion to Literature of the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 67.
- 6 Après la critique allemande, la critique anglo-saxonne dédie un grand nombre d'études à la question du genre lyrique (davantage qu'au sujet lyrique). Voir, à ce propos, Mutlu Konuk Blasing, *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*, Princeton (NJ), Princeton UP, 2007 ; Jacob Blevins (dir.), *Dialogism and Lyric Self-Fashioning. Bakhtin and the Voices of a Genre*, Selinsgrove (Pa.), Susquehanna UP, 2008.
- 7 Illusion référentielle qui concerne toute poésie lyrique, et qui est probablement due, selon Dominique Combe, « au roman vu comme *fiction* et la poésie, sur le modèle romantique, comme *diction* » (« La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001, p. 52). En effet c'est avec le romantisme anglais, allemand et français que « le sujet lyrique donne l'illusion de se confondre avec l'auteur lui-même » (Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », *ibid.*, p. 13).
- 8 Par exemple, John Johnston expose l'histoire militaire et stratégique de la bataille de Ypres avant d'entamer son étude de « Third Ypres » de Blunden (*English Poetry of the First World War: A Study of the Evolution of Lyric and Narrative Form*, Princeton [NJ], Princeton UP, 1964, p. 136).

Il est difficile de le juger impartialement, de le juger en poète, parce qu'il est impossible d'oublier qu'il écrit en sa qualité de soldat<sup>9</sup>.

Woolf pointe du doigt un problème auquel est confronté tout lecteur de la *war poetry*, c'est-à-dire la tendance des poètes de guerre à privilégier la confusion entre le sujet réel et le sujet poétique afin de renforcer leur autorité, leur légitimité et, par là même, la valeur de leur production, qu'elle soit poétique, éthique, historique, voire marchande dans le cas de Gurney. La critique de la *war poetry* ne pose pas souvent la question du sujet lyrique car elle craint, de cette manière, de remettre en question la « sincérité » de l'œuvre des poètes-soldats, et d'ainsi porter atteinte au « mythe » des *war poets*.

C'est pour les mêmes raisons foncièrement idéologiques que la critique adopte généralement une attitude que l'on peut qualifier de consciemment « naïve » face aux questions posées par les concepts de lyrisme et de sujet lyrique. Le lyrisme est en effet couramment associé, du moins depuis le romantisme, à l'expression d'un sentiment personnel, renvoyant à un sujet sinon fort, du moins stable, omniprésent, un. De façon générale, l'idée même d'une remise en question de l'unicité du sujet poétique n'est quasiment jamais énoncée, ni combattue chez les critiques de la *war poetry* qui alimentent cette illusion, alors que, comme le montre Dominique Rabaté, « c'est l'idée même d'une unicité du sujet [...] qu'il faut combattre. Le "sujet lyrique" n'est pas le centre-source d'une parole qui l'exprime mais plutôt le point de tangence, l'horizon désiré d'énoncés subjectifs ou non, qu'il s'attache à relier<sup>10</sup> ». Pourquoi ce refus de considérer le sujet poétique de la poésie de guerre comme autre qu'unique et stable ? Une raison se dégage : comment sauvegarder le mythe de la *war poetry* comme poésie essentiellement engagée<sup>11</sup> si le sujet poétique instable et, par essence, irréductible à l'auteur, n'est

9 « It is difficult to judge him dispassionately as a poet, because it is impossible to overlook the fact that he writes as a soldier » (Virginia Woolf, « Two Soldier Poets », *The Times Literary Supplement*, 11 juillet 1918, p. 323).

10 Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 67.

11 C'est ce que traduit la formule « protest poetry » qu'applique la critique à l'endroit de la *war poetry* en général.

pas à même d'assumer la responsabilité pleine et entière de ses paroles ? Car toute écriture militante suppose, comme l'écrit Simone de Beauvoir, « la présence totale de l'écrivain à l'écriture<sup>12</sup> ». Comment user d'un « langage professionnel de la présence<sup>13</sup> » si le *je* qui s'exprime dans le poème n'équivaut pas au *je* de l'écrivain ? Évoquer la séparation du sujet poétique et du sujet réel dans la poésie de guerre équivaudrait en un sens à remettre en cause la qualité de l'engagement personnel des *war poets*.

La conception d'une *war poetry* comme poésie personnelle, essentiellement subjective, principalement tributaire d'un sujet poétique plein, stable, unique et transparent à lui-même, doit être remise en cause. S'il est vrai que la recherche romantique d'une voix individuelle détermine l'écriture des *war poets*, le sujet poétique de guerre, lui, est toujours en tension, inquiet, fluide. Sa complexité naît de l'ambiguïté de l'énonciation poétique sur laquelle jouent les *war poets* : évoluant entre le biographique et le fictionnel, mais également entre singulier (*je*) et le collectif (*nous*), le personnel et l'impersonnel, le sujet poétique de guerre est défini par son caractère variable, non fixé.

Le paradigme critique qui voit dans le poème de guerre l'építome du « récit dramatique d'autoréalisation<sup>14</sup> » (paradigme que l'on retrouve dans la critique des *war poets*, très imprégnée des études romantiques), a empêché de voir que la *war poetry* s'engage, en même temps, sur le chemin d'une désindividualisation de la voix poétique. La *war poetry* laisse en effet une grande place à l'expression plurielle, celle d'un *nous* communautaire, divisé et fluctuant, et d'un *on* impersonnel, « singulier et par là collectif et privé à la fois, particulier et général, ni individuel, ni universel<sup>15</sup> ». La poésie de guerre, que l'on a longtemps lue comme une poésie de l'individu retranché sur lui-même, donne ainsi à voir l'ouverture du sujet en de multiples voix, de multiples personnes, de multiples modes, et à travers ce mouvement d'expansion, une « poéthique » engagée vers autrui plutôt que *contre* la guerre.

12 Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 65.

13 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 23.

14 Jeffrey C. Robinson, *Unfettering Poetry: The Fancy in British Romanticism*, London, Palgrave Macmillan, 2006, p. 60.

15 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 2014 [1969], p. 178.

Chaque mot, chaque figure de style, doit être  
fondé sur l'expérience.

Wilfred Owen<sup>16</sup>

### Un sujet de circonstance

La *war poetry* se range dans la catégorie supra-générique de l'écriture de circonstance, bien que les commentateurs évitent de la définir par cette formule qui a pris, depuis l'époque romantique, une connotation péjorative<sup>17</sup>. La poésie romantique, comme plus tard la poésie moderniste, entend décrire une présence éternelle, détachée de la réalité historique qu'elle s'efforce de transcender. Loin de cette élévation hors de la contingence, la *war poetry*, dictée par l'événement historique, est définie par son cadre spatial (le champ de bataille, les tranchées) et temporel (la Grande Guerre).

Il est difficile, rappelle Predrag Matvejevitich, de trouver une définition satisfaisante de la poésie de circonstance, désignation fondamentalement ambiguë qui ne s'inscrit pas dans un genre déterminé et qui n'est pas non plus un mode d'écriture. Toute poésie peut en effet être dite de circonstance dès lors qu'elle est fondée sur une occasion réelle, qu'elle renvoie à un événement intime ou, au contraire, collectif, historique.

16 « Every word, every figure of speech must be a matter of experience » (cité dans Max Egremont, *Some Desperate Glory, The First World War the Poets Knew*, London, Macmillan, 2014, p. 206).

17 L'inféodation du poème à l'occasion, sa fonction utilitaire (visée pratique, politique et ou didactique) va à l'encontre de l'idéal romantique d'une poésie détachée de la contingence du moment. La veine « la plus pure » du romantisme anglais (Shelley, Keats) préfère l'essence des choses aux contingences de l'histoire et s'écrit en marge des événements contemporains » (Predrag Matvejevitich, *Pour une poétique de l'événement*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1979, p. 56). La poésie moderniste veut également écrire une présence éternelle, détachée de la réalité historique : « Ainsi le poème "s'élève" au-dessus des circonstances, les "transcende", s'en "dégage", voire plus prosaïquement s'en "débarrasse", tandis que la vie du poète, et les circonstances historiques qui ont pu susciter le poème se voient polémiquement réduites à "l'anecdote biographique" » (Claude Millet, *La Circonstance lyrique*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 15).

C'est du moins le sens que lui donne Goethe qui privilégie une conception large de la circonstance comme synonyme de réalité :

Il faut que la réalité fournisse l'occasion et la matière [...]. Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstances, ils s'inspirent de la réalité, c'est sur elle qu'ils se fondent et se reposent. Je n'ai que faire des poèmes qui ne reposent sur rien<sup>18</sup>.

On peut toutefois, à la suite de Predrag Matvejevitich, restreindre cette définition en revenant à une conception plus historique du terme, plus appropriée à l'étude de la *war poetry* :

184

D'une part la poésie de circonstance, au sens strict du terme, désigne le plus souvent une poésie faite à l'occasion de quelque événement qui s'impose par son importance ou par son actualité. On pense en premier lieu aux œuvres poétiques qui de tout temps assortirent la variété des cérémonies humaines ; célébrations, commémorations, festivités, inaugurations, naissances, mariages ou enterrements, anniversaires et promotion sociales de tous ordres, guerres et victoires[...]. D'autre part, il n'est pas rare à notre époque, que l'on qualifie de poésie de circonstance la poésie dite engagée, particulièrement celle qui a un contenu politique plus prononcé et prend parti dans les débats de la cité ou du siècle<sup>19</sup>.

Sans que l'adéquation entre poésie d'actualité et poésie engagée<sup>20</sup> soit toujours pertinente dans le cas de la *war poetry*, il est convenu que, de manière générale, la poésie de circonstance reprend un fait historique précis que le poète commente, exalte ou déplore. De près ou de loin, implicitement ou explicitement, elle se rattache donc à des « choses du moment actuel », à des « faits particuliers qui se groupent

---

18 « Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstances, ils s'inspirent de la réalité, c'est sur elle qu'ils se fondent et se reposent. Je n'ai que faire des poèmes qui ne reposent sur rien » (Johann Wolfgang von Goethe, *Conversations avec Eckermann*, trad. Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1942, p. 27).

19 Predrag Matvejevitich, *Pour une poétique de l'événement*, op. cit., p. 8.

20 Edmund Blunden fournit un très bon contre-exemple : poète de circonstance mais non poète engagé.

autour d'un événement»<sup>21</sup> et qui concernent en priorité la collectivité (contrairement à la circonstance de Goethe, toute entière tournée vers l'individu). On peut rajouter à cette définition le sens étymologique de *circonstance* (*circum stancia* : ce qui est autour) : « Le mot circonstance est synonyme de "détail" ou "d'élément accessoire" [...] qui ne tient pas en lui-même mais autour d'une autre (*circum-stans*)<sup>22</sup> », une forme de décentrement qui s'étend, dans le cas de la poésie de circonstance, aux questions de genre et de canonicité.

Dans la poésie de circonstance « au sens strict du terme<sup>23</sup> » (c'est-à-dire les vers de cérémonie conventionnels), le type d'événement dicte la forme, le mètre et la fonction du poème. Le discours poétique est, dans ce cas précis, aussi codifié que les cérémonies qu'il accompagne :

Les épithalames pour le mariage ; les nénies et les thrènes pour les funérailles ; les péans pour la victoire ; les dithyrambes pour les éloges ; les poèmes d'apparat pour les généalogies ; les hymnes, les psaumes, les litanies pour l'adoration des dieux, l'énumération de leurs noms, le catalogue de leurs attributs [...]. À quoi s'ajoute l'ode triomphale, l'élegie, l'épigramme<sup>24</sup>.

Ces différentes formes de la poésie de circonstance classique se retrouvent, souvent diluées et parfois détournées, dans la poésie de guerre : épigrammes satiriques chez Sassoon, odes et hymnes chez Owen (on pense notamment à « Anthem for Doomed Youth », ou « Apologia Pro Poemate Meo »), élégies chez Gurney ou Graves. Owen, en particulier, détourne éloges et odes classiques afin de mettre à mal la rhétorique héroïque (on pense à l'ode pindarique<sup>25</sup> dédiée non

21 Predrag Matvejevitich, *Pour une poétique de l'événement*, op. cit., p. 87.

22 Anne-Yvonne Julien et Jean-Michel Salanskis, *La Circonstance*, Nanterre, Presses universitaires de Paris X, 2008, p. 213.

23 Pour reprendre la distinction de Predrag Matvejevitich, *Pour une poétique de l'événement*, op. cit., p. 8.

24 Roger Caillois, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1958, p. 131.

25 L'ode est un genre primordialement cérémoniel, qui souvent accompagne les cérémonies ou célébrations publiques. On distinguera cependant l'ode horatienne (méditative, introspective) de l'ode pindarique (déclamatoire, tournée vers le public). L'ode a de nombreux adeptes chez les romantiques qui apprécient également son intensité, ses possibilités philosophiques : Wordsworth (« Intimations of

pas aux héros victorieux mais aux soldats vaincus dans « Insensibility » ou « À Terre »).

Quand la forme du poème ne s'aligne pas sur celle des vers de cérémonie classiques, le poète de guerre s'attache à capturer l'instant dans une fusion du poétique et de l'historique, comme le souligne Roland Bouyssou :

L'instant délimite son lyrisme dans le temps ou même dans l'espace, car l'émoi passager qui engendre et vivifie le poème surgit du rapport momentané entre l'être et la guerre. Les tranchées, une attaque, un concert dans un baraquement, non seulement occupent dans cette poésie une place égale à celle des sentiments, mais, comme ces derniers, possèdent un caractère spécifique propre au lieu et à l'heure [...]. Bien que les faits et les sentiments évoqués aient une valeur universelle, ils s'insèrent presque toujours dans des circonstances précises. Ainsi cette poésie comme celle du « lyric » vibre de frémissements fortuits nés des contingences et doit sa spontanéité à ses liaisons immédiates avec l'événement<sup>26</sup>.

186

De cette poésie fortuite en « liaison immédiate avec l'événement », que Bouyssou rapproche du grand *lyric* romantique, émerge un sujet spécifique. Si la poésie de circonstance cérémonielle, presque entièrement tournée vers une rhétorique épидictique ou judiciaire est peu propice à l'écriture du moi, cela n'est pas le cas de la poésie de circonstance non-cérémonielle, celle qui s'occupe de l'actualité sans en livrer un récit codifié et que l'on pourrait appeler poésie *des circonstances*. Ainsi, selon Dominique Combe, le *je* poétique n'est jamais aussi proche du *je* biographique que dans la poésie qui s'inscrit au creux des circonstances historiques :

C'est dans les genres de la poésie explicitement reconnue « de circonstance », que le Moi est le plus proche du Moi « empirique »

---

Immortality »); Coleridge (« France », « Dejection »); Shelley (« Ode to the West Wind », « Liberty », « Naples »); Keats (« Ode to a Nightingale », « Psyche », « Ode on a Grecian Urn », « Ode to Autumn »).

<sup>26</sup> Roland Bouyssou, *Les Poètes-combattants anglais de la Grande Guerre*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1974, p. 279-280.

du discours référentiel. C'est là en effet qu'il atteint, pourrait-on dire, sa subjectivité maximale, entièrement définie par la situation historique et le cadre spatial, voire géographique – « ce qui a rapport à la personne, à la chose, au lieu, aux moyens, aux motifs, à la manière et au temps », selon la définition qu'Éluard propose de la circonstance. [...] Les poètes de circonstance, en tant que sujets éthiques, laissent s'exprimer librement leur Moi référentiel – et c'est pourquoi, ils sont susceptibles d'être accusés, voire condamnés et de souffrir dans leur chair tels Villon ou Whitman. [...] Le sujet lyrique, de ce point de vue, peut apparaître comme la négation absolue du sujet « circonstanciel »<sup>27</sup>.

La dernière phrase de Combe évoque ici tout un volet de la tradition critique qui considère le sujet lyrique comme entièrement fictionnel (universel, allégorique) s'opposant de fait à la « réalité » du sujet circonstanciel<sup>28</sup>. Pour Dominique Combe, le sujet de cette poésie circonstancielle est aussi un sujet éthique : le postulat de sincérité est en effet essentiel pour exprimer le « moi référentiel ». Comme pour l'autobiographie, la dimension éthique est primordiale : elle « pose une attitude volontaire de l'écrivain vis-à-vis du langage, en toute responsabilité : le poète ne saurait "mentir", c'est-à-dire avoir l'intention de tromper son lecteur<sup>29</sup> ». Ainsi, c'est très souvent en tant que sujet pleinement responsable de ses paroles, en tant que poète engagé dans une entreprise de vérité, que les *war poets* se présentent au lecteur dans leurs préfaces. Puisque le langage officiel (propagande étatique, presse) n'est pas considéré comme fiable par les *war poets*, c'est au poète de se porter garant d'une certaine vérité biographique, de s'engager à parler au nom de la vérité : « Ma force d'esprit reposait principalement sur la volonté féroce et rebelle de dire, de toutes les manières possibles,

27 Dominique Combe, « La référence dédoublée », art. cit., p. 52.

28 Et, de fait, aux théories de Käte Hamburger qui, dans *Logique des genres littéraires*, postule l'identité du sujet empirique (l'auteur) et du sujet de l'énonciation poétique. Que ce soit des rêves, des souvenirs, des désirs (c'est-à-dire des expériences plus ou moins fictives), le sujet de l'expérience, lui, est toujours réel.

29 Dominique Combe, « La référence dédoublée », art. cit., p. 42.

la Vérité sur la guerre<sup>30</sup> », écrit Sassoon. Dire la vérité repose sur une responsabilisation de la parole du poète : le cadre autobiographique que les poètes construisent dans leurs recueils fonctionne ainsi comme un gage éthique.

### Un cadre autobiographique

On évoque souvent la perte de référence de la poésie moderne<sup>31</sup>, et plus particulièrement celle du xx<sup>e</sup> siècle, qui se dégage progressivement de la circonstance historique. *Severn and Somme*, *War's Embers*, *Counter-Attack*, *Images of War*, *Trench Poems*, font tous référence, par contraste, à l'actualité de la première guerre mondiale par leurs titres qui ancrent l'œuvre dans l'Histoire. De manière générale, tout le paratexte de la poésie de guerre, loin de les libérer des circonstances, a pour fonction de « rendre présent », d'assurer la « présence au monde » de leur œuvre<sup>32</sup>. Les titres, les préfaces, les dates et les lieux de composition sont ainsi autant de seuils qui visent à circonscrire, à délimiter un espace autobiographique<sup>33</sup>, et à construire le récit cohérent d'un *je* biographique qui retracerait le parcours existentiel du poète de guerre.

30 « My strength of mind thus consisted mainly in a ferocious and defiant resolve to tell the truth about War in every possible way » (Siegfried Sassoon, *SJ*, p. 40).

31 Analysée, par exemple, par Jean Cohen en termes d'« indétermination » et de « carence » (*Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 150).

32 Par paratexte, on entend, selon la définition de Gérard Genette, tout ce qui accompagne le texte d'une œuvre littéraire : « un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel, mais aussi en son sens le plus fort, pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre » (*Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 7).

33 Si la définition de l'autobiographie proposée par Philippe Lejeune semble d'emblée écarter la poésie de son propos (« récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence »), il reconnaît que la poésie peut être autobiographique. La différence est d'importance, *autobiographie* étant de définition étroite, alors que l'adjectif *autobiographique* renvoie à une extension plus large de la notion, en cela qu'elle peut s'inscrire dans un « espace autobiographique » (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 41-42).

La préface<sup>34</sup> des recueils des *war poets* constitue l'étape fondamentale dans la construction d'un texte autobiographique à vocation de mémoire : «Après la guerre, ce petit livre sera comme un mémoire des deux dernières années<sup>35</sup>», écrit Richard Aldington à l'orée de *War and Love*. Ainsi, à la manière de l'autobiographie, un «pacte référentiel» est passé avec son lecteur<sup>36</sup>. Ce pacte s'apparente, de près ou de loin, à un serment : même énoncé à la troisième personne, la formule «les vrais poètes doivent être sincères» qui signe la préface d'Owen, ressemble au serment de vérité sur lequel est bâti le pacte référentiel théorisé par Philippe Lejeune. Ce faisant, le poète affirme que le texte se réfère à une réalité extratextuelle qui peut être soumise à une épreuve de vérification. Le texte se prête ainsi aux exigences de l'authenticité : les indices renvoyant à l'activité militaire (grade, numéro d'immatriculation) servent de premier gage de sincérité. La page de titre de *Severn and Somme* mentionne explicitement le grade et la compagnie d'Ivor Gurney :

Le Severn et la Somme

Par Ivor Gurney

Soldat de seconde classe, compagnie des Gloucesters<sup>37</sup>

- 34 Les *war poets* n'ont pas tous rédigé de préface à leur œuvre, ni Sorley ni Rosenberg n'ayant eu le temps de préparer la publication de leurs textes. D'Owen, il reste cependant une ébauche de préface ainsi que le plan de son recueil.
- 35 «After the war [...] this little book will be a memoir of the past two years» (Richard Aldington, *War and Love*, Boston, The Four Seas Company, 1919, p. 7.
- 36 «Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une vérité sur une "réalité" extérieure au texte et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple ressemblance au réel mais la ressemblance au vrai. Non l'effet de réel mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appelle un "pacte référentiel", implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend» (Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 36).
- 37 «Severn and Somme, By Ivor Gurney, Private of the Gloucesters» (Ivor Gurney, *Severn and Somme*, page titre).

Gurney n'est pas le seul à employer son statut militaire pour établir la véracité de ses propos. Ces preuves officielles d'identité, ainsi que l'évocation directe de l'épreuve du feu, servent à établir l'authenticité des poèmes écrits au front :

Tous ces poèmes ont été écrits en France, sous le bruit des canons, à l'exception de deux ou trois textes. Ce devrait être suffisant pour excuser toute rudesse de technique<sup>38</sup>.

Quand ces poèmes, écrits entre l'âge de quatorze et vingt ans, ont été publiés pour la première fois, j'étais sous les drapeaux en France et n'ai pas eu le temps d'arranger les épreuves finales comme je le voulais<sup>39</sup>.

190

On note ici l'insistance sur le caractère impromptu et inachevé de leur production poétique : les imperfections stylistiques représentent un gage de sincérité supplémentaire, l'improvisé se plaçant à l'opposé de l'œuvre concertée, travaillée – c'est d'ailleurs une constante de l'écriture autobiographique que de prétendre s'éloigner des ornements ou des embellissements de style. Les *war poets* déprécient, ou feignent de déprécier, leur production à l'aune des canons traditionnels, rehaussant de cette manière l'authenticité de leur production qu'ils disent livrer à la hâte, dans son état brut. C'est une façon autrement plus puissante de prouver l'authenticité de leurs écrits qui sont ainsi marqués du sceau de l'occasion, de l'événement, du *hic et nunc*.

Enfin, le nom propre du poète fonde le pacte autobiographique en garantissant la sincérité de l'énonciateur. Le pacte repose en effet primordialement sur un contrat d'identité<sup>40</sup> entre l'énonciateur et l'auteur qui prend en charge l'énonciation du texte publié :

---

38 « All these verses were written in France, and in the sound of the guns, save only two or three earlier pieces. This should be reason enough to excuse any roughness in the technique » (Gurney, *Severn and Somme*, p. 8).

39 « When these poems, written between the ages of fourteen and twenty, first appeared, I was serving in France and had no leisure for getting the final proofs altogether as I wanted them » (Graves, *Over the Brazier*, p. 3).

40 Pour Lejeune, le pacte autobiographique repose sur l'identité entre le nom de l'auteur, du narrateur et du personnage.

Quand on cherche, pour distinguer la fiction de l'autobiographie, à fonder ce à quoi renvoie le « je » des récits personnels, nul besoin de rejoindre un impossible hors-texte : le texte lui-même offre à son extrême lisière ce terme dernier, le nom propre de l'auteur, à la fois textuel et indubitablement référentiel. Si cette référence est indubitable, c'est qu'elle est fondée sur deux institutions sociales : l'état civil (convention intériorisée dès la petite enfance) et le contrat d'édition ; il n'y a alors aucune raison de douter de l'identité<sup>41</sup>.

De cette manière, la préface (et, à la suite, les poèmes eux-mêmes) privilégie l'adéquation entre l'auteur et l'énonciateur des poèmes, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. Signant<sup>42</sup> leur préface de leur nom d'auteurs, plusieurs poètes inscrivent leurs patronymes au sein même de leurs poèmes. Si Robert Graves joue de la paronomase « Graves/grave » pour signer « When I am Dead », il inclut également son nom, ses initiales et celles de Sassoon dans les nombreux poèmes qu'il lui dédie (« An Idyll », « Familiar Letter to Siegfried Sassoon, From Mametz Wood »). L'inclusion des noms d'amis dans le texte est une manière indirecte de renforcer la valeur biographique du poème : Blunden cite le nom de son aide de camp Frank Worley dans « Pillbox », et Sassoon inclut le nom de Robert Graves mais également d'Osbert Sitwell et de Roderick Meiklejohn<sup>43</sup> dans « Letter to Robert Graves » qu'il signe de son propre nom « Sassoon(s) ». Enfin, on verra combien Ivor Gurney utilise souvent ce procédé, incluant son nom ou celui de ses amis comme dans « It is Near Toussaints » (« Qu'est-il arrivé à Gurney ? »), afin de brouiller la distinction entre auteur et énonciateur poétique.

41 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 35.

42 La signature est d'importance : « Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa [celle de l'auteur] signature. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité. On sait trop combien chacun tient à son nom » (*ibid.*, p.26).

43 Respectivement dans « A Letter Home » et « Letter to Robert Graves ».

« Des noms et de dates sans lesquels le poète serait fichu » :  
documenter l'expérience

Et, pour moi-même, je désire qu'on se souvienne un peu de moi comme d'un homme vivant – ainsi je me suis permis de dater les poèmes que j'ai écrit quand j'étais au front. Cela rajoute quelque chose à l'intérêt local de ces vers. C'est un procédé très peu littéraire, que j'ai d'ailleurs toujours condamné, mais je permets ce plaisir maintenant que je ne suis plus un écrivain et que je n'ai plus ma place dans le monde des lettres<sup>44</sup>.

192

Outre le plaisir onomastique procuré par les noms étrangers, les dates et lieux de composition sont intégrés dans les titres, ou sous-titres des poèmes pour faire foi, comme une sorte de garantie supplémentaire d'« objectivité ». Néanmoins ce procédé est considéré par certains, à l'instar de Ford Madox Ford, comme « non littéraire », voire journalistique. Pour Desmond Graham, ce souci de la notation spatio-temporelle renforce la valeur documentaire des poèmes :

L'effet produit par de tels titres est de donner à chaque poème une existence locale et un nom ; de le connecter à une période spécifique et au contexte de la guerre [...] Cela fait partie d'un processus public d'identification, définissant un endroit qui existe vraiment sur une carte, à un moment qui est historiquement vérifiable [...]. Le lecteur est invité à accorder un statut documentaire aux poèmes<sup>45</sup>.

Chez Blunden les indications de temps et de lieu essaient de recenser le moment de rédaction (« À Gauzeaucourt, début 1918 », « Noël près

---

44 « And, for myself, I desire a little to be remembered as a living man – so that I have taken the liberty of dating those poems that I have written whilst on active service. That adds to the local interest of the verse. It is a non-literary device such as I have always condemned – but I allow myself the pleasure since I am no longer a writer and have no longer any place in the world of letters » (Ford Madox Ford, *Heaven and Other Poems Written on Active Service*, London, John Lane, 1916, p. 8-9.).

45 Desmond Graham, *The Truth of War, Owen, Blunden, Rosenberg*, Manchester, Carcanet Press, 1984, p. 102.

d'Ypres»), d'ancrer l'inspiration poétique dans une situation donnée («Ypre, janvier, pleine lune», «Vlamertinghe, en passant le château, juillet 1917»). Pour Robert Nichols, habitué lui aussi à consigner chaque événement dans son carnet d'officier, les titres en trois temps définissent avec précision le lieu et le moment décrit dans le poème («À l'arrière-front, Nuit, France» ou encore «Hors des tranchées, la grange, crépuscule»). Gurney et Sassoon poussent le désir de précision et d'humour jusqu'à inclure l'adresse du lieu de composition dans le sous-titre, comme dans «Letter to Robert Graves»: «24 July 1918 / American Red Cross Hospital, n°22 / 98-99 Lancaster Gate, W2».

Par ailleurs, une majorité<sup>46</sup> des recueils sont agencés selon un ordre chronologique, suivant de cette manière le développement psychologique du poète (c'est particulièrement visible chez Sassoon et Aldington). Cependant, il faut noter qu'une grande partie des dates figurant sous les poèmes dans les éditions récentes n'ont, en réalité, été rajoutées qu'*a posteriori* (à la réédition) par les poètes eux-mêmes. Dans «An Appeal», Gurney déplore que la censure l'empêche d'intégrer noms et dates, pourtant essentiels à son projet poétique: «des noms et des dates interdits, sans lesquels les poètes / Sont fichus<sup>47</sup>». En effet, l'examen des premières éditions, corrigées par leurs auteurs, montre toujours le même souci de dater et de localiser les poèmes<sup>48</sup>. On voit donc s'esquisser dans la datation *a posteriori* de ces poèmes un véritable projet de reconstruction autobiographique: ces poèmes agencés par date construisent le récit d'un *je* cohérent, une progression biographique qui fait sens. C'est cette narration signifiante qui tente de donner une forme

46 C'est le cas chez Sassoon, Graves, Gurney, Aldington, Rosenberg, Sorley et Blunden. Owen souhaite arranger ses poèmes par thème comme l'indique le tableau qui accompagne sa préface (les éditions actuelles de ses poèmes suivent cependant un ordre chronologique).

47 «forbidden names or dates without which the poets / Are done for» (Gurney, «An Appeal», v. 6-7).

48 Chez Sassoon, Gurney, ou Blunden. Voir le «War First World War Poetry Archive», archives en ligne de la poésie britannique de la première guerre mondiale: Pour Sassoon, URL: [ww1lit.nsms.ox.ac.uk/ww1lit/collections/sassoon](http://ww1lit.nsms.ox.ac.uk/ww1lit/collections/sassoon). Pour Gurney, URL: [ww1lit.nsms.ox.ac.uk/ww1lit/collections/document/7607](http://ww1lit.nsms.ox.ac.uk/ww1lit/collections/document/7607). Pour Blunden, URL: [ww1lit.nsms.ox.ac.uk/ww1lit/collections/blunden](http://ww1lit.nsms.ox.ac.uk/ww1lit/collections/blunden).

d'« identité narrative », pour reprendre la formule de Paul Ricœur<sup>49</sup>, au sujet éclaté de la poésie de la guerre.

#### Ratifier le souvenir : photographies de guerre

Barthes a parlé de la différence de *réalité*, de *référentialité* qui sépare la photographie des autres médias et le discours de l'image :

La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être, et sont le plus souvent, des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*<sup>50</sup>.

194

Contrairement au récit qui se veut « infictionnel » et qui doit, pour être accepté comme tel, convoquer un « énorme dispositif de mesures » (faire serment de sincérité, passer un contrat d'authenticité avec le lecteur, accumuler les preuves référentielles) la photographie, « elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même »<sup>51</sup>. La photographie témoigne, elle capture et décrit l'immédiat sans passer par la nécessaire distanciation du langage. Est-ce pour cette raison que Blunden et Sassoon ont tous deux été tentés d'annexer des photographies à leurs poèmes de guerre ? Les archives consacrées aux deux poètes révèlent en effet deux carnets de poèmes assortis de photos, dont le premier est resté à l'état de tapuscrit (Blunden) et le second a été publié

49 « L'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. [...] L'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille ; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents, de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. [...] En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire » (Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 3, *Le Temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 442-444).

50 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 120.

51 *Ibid.*, p. 135.

à compte d'auteur en exemplaires limités (Sassoon)<sup>52</sup>. Les deux poètes n'adoptent pas la même stratégie ni la même présentation bien que leur but final soit identique : la photo, qui « ratifie ce qu'elle représente<sup>53</sup> », ratifie le souvenir et l'écriture poétique et permet ainsi de prouver (tant aux autres qu'à soi-même) que l'instant a véritablement existé.

Le carnet de Blunden, intitulé *Some Pictures to Accompany Undertones of War*<sup>54</sup>, se présente clairement comme une annexe photographique de ses mémoires et des poèmes : réunissant des photographies officielles (photos de régiment, portraits de groupe où figurent le poète et ses camarades) soulignées par des légendes explicatives, ce carnet fonctionne comme un véritable *certificat de présence* et s'inscrit dans un projet « photobiographique ». Les photos sont à la fois l'illustration et la caution matérielle de l'écriture. La démarche de Blunden est plus claire que celle de Sassoon : le poète ne cherche pas à ajouter un sens par rapport au texte écrit mais à apporter la preuve par l'image de ce qu'il décrit – caution de l'écriture, en particulier poétique. Les images de *Some Pictures*, « frottées de réel<sup>55</sup> » (littéralement, car certaines sont abîmées par leur séjour dans les tranchées), fixent de façon incontestable la réalité des lieux et des personnages (notamment le fameux Frank Worley, héros du poème « Pillbox » et personnage récurrent d'*Undertones*) qui habitent ses poèmes et mémoires. Les photos fonctionnent ici comme les albums placés dans les pages centrales d'une biographie : elles illustrent et retracent les différents épisodes de la vie militaire de Blunden. Témoin brut de ce « qui a été là », la photographie est garantie sinon de vérité, du moins d'authenticité<sup>56</sup>. À cela s'ajoute la question de la neutralité de l'image : les photographies ne sont pas signées, et il n'est à aucun moment suggéré

52 Il existe deux éditions séparées de *Picture-Show* de Sassoon (1919) : l'une comportant des photographies est destinée à un public restreint d'amis, l'autre sans photographie est destinée au grand public. Ce carnet, comme celui de Blunden, n'est pas mentionné dans les études critiques.

53 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 133.

54 Il semble que ce soit en 1935, lorsqu'il vit à Oxford, que Blunden commence à compiler ce *minute-book*, quelques années après la publication d'*Undertones of War* (1928).

55 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 177.

56 Alors même que la fiabilité de ces photos est toujours, au fond, discutable : en-dessous de certaines photos posées devant une toile de fond représentant Ypres, Blunden a indiqué le vrai lieu où la photo a été prise : à Poperingue.

qu'elles aient été prises par le poète. Ainsi nous est présentée une image qui se veut impartiale, sans pour autant être marquée par le caractère clinique que revêtent les photos de Sassoon. Par contraste avec ces photos codifiées les légendes qui les situent (date, lieu) nuancent la neutralité de l'image et l'inscrivent dans une histoire personnelle. Souvent annotées avec humour, les photographies participent de l'entreprise biographique du poète (comme le commentaire qui relève l'absurdité de poser devant ce qui n'est qu'un « pittoresque » décor d'Ypres dévasté par les bombes, alors que les soldats sont à Poperinghe, ou dans la marge d'une photographie d'une tranchée, ce simple commentaire « On enviait ses occupants »).

196

Par contraste, le carnet illustré de *Picture-Show* frappe par le choix même des images qui y figurent qui n'ont aucun lien direct avec la biographie de Sassoon, ainsi que par l'absence de signification apparente de leur inclusion. Le carnet rassemble des poèmes de guerre<sup>57</sup> tirés de son recueil *Picture-Show* (1919) ainsi que des photos représentant des cadavres de soldats anonymes.

Si le noir et blanc, l'absence de sentiment dans la mise en scène, peut sembler neutraliser la représentation de la mort (sans cependant enlever à son obscénité), elle ne rend pas moins inquiétante sa présence dans ce recueil de poésie. L'absence de présence auctoriale qui dirigerait le regard contraint ici le lecteur à un voyeurisme gratuit et morbide, dénué de sens dans la logique de lecture du recueil. Confronté à la mort immédiate face à ces corps sans nom et incapables de renvoyer le regard, le lecteur est confronté à l'absence de sens.

Ces corps entassés, sans regard ni paroles, ne représentent pas non plus des objets de discours. Contrairement à l'agencement illustratif de *Some Pictures* qui décrit les images reproduites, la structure du carnet de Sassoon est lâche : les photos apparaissent sans ordre particulier, ayant pour tâche apparente de rendre *visible* le « cinéma » (« picture show ») mental du poète mais certainement pas de le rendre *lisible* ni même compréhensible. Aucun texte explicatif n'accompagne ces images nullement reliées à

---

57 10 poèmes (sur les 43 de *Picture-Show*) et 6 photos aux titres peu équivoques : « Artillery Position », « Soldier with Gun By a Soldier's Corpse », « Dead Soldiers », « Wrecked Dug-out and a Corpse », « Two Soldiers' Corpses », « Dead Soldiers ».

un poème en particulier et qui semblent, de ce fait, surgir et ressurgir (car les photos sont quasi identiques les unes aux autres), de manière spectrale. L'origine inconnue des photographies, leur absence d'ancrage dans la construction du recueil montre bien qu'elles ne sont pas là pour illustrer la guerre telle que Sassoon l'a vécue, ni un quelconque parcours biographique, mais pour suggérer une forme de hantise impersonnelle et presque asignifiante, qui motive l'écriture des poèmes :

Et toujours ils vont et viennent : et c'est tout ce que je sais –  
Que dans les ténèbres je regarde une éternelle pellicule  
Où des visages, ardents ou las, vacillent quand ils défilent,  
Le cœur heureux ou grave<sup>58</sup>.

C'est la mort qui fait retour dans ces images emblématiques du rapport serré entre la photographie et la mort exploré par Barthes (« cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort<sup>59</sup> »). Placées à côté de poèmes personnels qui explorent le trouble psychique et la culpabilité du combattant revenu de la guerre, les images ressortent par leur matérialité, leur explicité, leur impersonnalité (corps exposés, cadavres oubliés au sol dans un paysage nu) par leur mutisme surtout – ces photos sans date et sans origine (elles ne sont pas signées<sup>60</sup>) ne parlent pas, contrairement à celle de Blunden. Les photos n'accusent pas non plus : si tel était le projet de Sassoon, ce carnet n'aurait pas été offert à un cercle restreint d'amis, dont beaucoup sont eux-mêmes d'anciens combattants. Leur fonction n'est pas, au fond, d'apporter un éclairage

58 « And still they come and go: and this is all I know – / That from the gloom I watch an endless picture-show, / Where wild or listless faces flicker on their way, / With glad or grievous hearts I'll never understand / Because Time spins so fast, and they've no time to stay / Beyond the moment's gesture of a lifted hand » (Sassoon, « Picture-Show », v. 1-6).

59 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 23.

60 C'est une pratique courante dans l'iconographie de la première guerre mondiale : « Les correspondants artistes et même cinéastes de guerre voyaient leur travail apprécié indépendamment, tandis que les photographes étaient habitués à n'être considérés que comme des artisans fournissant une prestation. Ils demeurèrent d'ailleurs plus ou moins anonymes » (Thérèse Blondet-Bisch, Robert Frank, Laurent Gervereau [dir.], *Voir, ne pas voir la guerre : histoire des représentations photographiques de la guerre [1850-2000]*, Paris, Somogy, 2001, p. 77).

biographique, ni de s'adresser à un public mais de rendre manifeste un silence dans les poèmes qu'ils accompagnent.

Les deux carnets n'ont pas été publiés tels quels (*Picture-Show* sera publié sans les photographies et celles-ci, quasiment introuvables aujourd'hui, ne sont pas reproduites dans ses œuvres complètes). Ces projets ont été abandonnés pour des raisons différentes : avec ses photographies, Blunden essaie de tisser des correspondances entre celui qu'il a été et le moment de l'écriture, cherchant à établir une présence disparue, bien que de manière oblique puisqu'on y rencontre bien plus de photographies de ses camarades et du paysage que de lui-même. La tentation biographique chez Blunden demeure en effet toujours au niveau du *seuil* (préfaces, titres, sous-titres, etc) : le corps du poème, au contraire, résiste aux tentatives d'ancrage. Pourquoi privilégier, à travers la photographie, « l'objet [qui] se livre en bloc et [dont] la vue en est certaine<sup>61</sup> » ? Pourquoi livrer une version définitive de l'histoire personnelle alors que le dernier poème d'*Undertones* revient justement sur l'incertitude identitaire et l'impossible coexistence avec le passé ?

198

Sassoon, quant à lui, ne fait que manifester une absence à travers l'inclusion de ces photographies impersonnelles qui mettent, de manière peut-être trop explicite pour le poète, la mort au centre du recueil. Car ces photos vont à l'encontre du projet biographique qui sous-tend une partie des poèmes de *Picture-Show* (« ma vraie biographie est dans ma poésie<sup>62</sup> ») : loin de composer le recueil et de tracer un parcours biographique, ces photos décomposent les poèmes, neutralisent l'écriture poétique confessionnelle, suggère l'échec de la voix en la mettant face à l'intensité impersonnelle de l'image.

Ces photographies inédites, aujourd'hui oubliées dans les archives, montrent de manière concrète que si la volonté autobiographique des *war poets* est réelle, elle s'arrête néanmoins presque toujours aux seuils des poèmes, et, dans ces cas-ci, au seuil de la littérature et de la parole poétique. La photographie, parce qu'elle joue sur les effets de présence

61 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 33.

62 « My real biography is in my poetry » (cité dans Patrick Campbell, *Siegfried Sassoon: A Study of the War Poetry*, London, McFarland, 1999, p. 83).

et d'absence, aurait cependant été emblématique de ce jeu entre le centre et le seuil, entre la matière autobiographique et la matière poétique, qui fonde la *war poetry*.

#### UNE POÉTIQUE DE L'ÉCART :

#### LA WAR POETRY ENTRE AUTOBIOGRAPHIE ET FICTION

Parler du sujet lyrique revient « à se placer au centre d'un débat dont l'enjeu essentiel consiste à savoir si le sujet lyrique peut être crédité d'un statut autobiographique ou si, à l'opposé, il doit être considéré comme fictif<sup>63</sup> ». Ainsi se distinguent et s'opposent, souvent s'échelonnent le long d'un spectre, d'un côté le sujet autobiographique, de l'autre le sujet fictif. Plus la poésie est circonstancielle, plus le sujet poétique peut être dit autobiographique et inversement : plus le sujet se dégage des circonstances, plus ce sujet peut être dit fictif ou lyrique. Dès lors, une question s'impose au vu de l'imposante littérature autobiographique que les *war poets* ont produite pendant et après la guerre (journaux intimes, carnets, mémoires, romans autobiographiques, autoportraits) *en parallèle* de leur production poétique : en quoi la poésie se différencie-t-elle de ces genres littéraires au service de l'expression de soi ? Quelle est sa spécificité ? C'est précisément la tension entre ces deux pôles<sup>64</sup>, ce jeu sur l'*écart* (« écart exhibé ou subtilement occulté, infime fêlure ou vertigineuse béance<sup>65</sup> ») entre ces deux extrémités, qui définit la poésie de guerre.

63 Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 83. Ce débat qui existe déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle est relancé par Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires*, qui définit le *je* lyrique par contraste au *je* de la fiction, comme un véritable sujet d'énonciation produisant des énoncés de réalité : « Le "je" lyrique, pouvant être assimilé au poète cherchant à présenter sa propre image, ne serait donc guère différent du "je" de l'autobiographie. Le poète serait à la fois un être inspiré et un individu qui, toujours, se penche sur lui-même et sur telle ou telle période de sa vie » (Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à la fiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 51).

64 La référentialité et la fictionnalité, l'autobiographie et le lyrique.

65 *Modernités*, 24, « L'irressemblance. Poésie et autobiographie », dir. Michel Braud et Valéry Hugotte, 2007, p. 8.

## Le biographe masqué

La poésie autobiographique ou référentielle, comme le récit autobiographique, se fait généralement à la première personne du singulier : « Statistiquement, autobiographies, mémoires, journaux et autres récits ou discours personnels sont dominés par le “je”, expression grammaticale d’un moi démesuré qui envahit les textes<sup>66</sup> ». Malgré les complexités de ce *je* qui n’est jamais tout à fait univoque, c’est bien la première personne qui porte le genre autobiographique<sup>67</sup>. Le récit autobiographique de la première guerre mondiale est intéressant en ce qu’il joue explicitement avec les codes du genre, en particulier en ce qui concerne la trinité auteur/narrateur/personnage, et l’usage de la première personne. Ainsi, Sassoon écrit deux autobiographies : la première, *Memoirs of George Sherston* (1937), dans laquelle l’auteur se dissimule derrière un pseudonyme est souvent présentée comme « fictive », alors que la seconde, *Siegfried’s Journey, 1916-1920* (1945), est communément appelée sa « vraie autobiographie », bien que les événements rapportés soient identiques et que la seconde renvoie souvent le lecteur à la première pour un supplément d’information. Le jeu de miroirs se complique quand on considère que *Memoirs of George Sherston* cite fréquemment les journaux des tranchées de Sassoon (*Diaries 1915-1918*), journaux qui sont souvent rédigés à la troisième personne et que Sassoon retraduit à la première personne : « Les extraits des journaux des tranchées ont été réécrits (re-fictionnalisés, en somme) afin d’avoir l’air plus autobiographiques : ils ont été retraduits à la première personne et insérés dans un récit à moitié fictionnel<sup>68</sup> ». Ce jeu complexe sur la fiction et l’autobiographie chez Sassoon se retrouve dans les écrits des autres *war poets*.

Le flottement de la première personne est particulièrement fréquente dans la poésie des combattants qui joue à mettre en sourdine le *moi* et

66 Sébastien Hubier, *Littératures intimes, op. cit.*, p. 42.

67 « Il renvoie tantôt à celui qu’était l’énonciateur autrefois, dont il suit l’histoire, dont il évalue les transformations et dont il juge l’évolution ; tantôt à ce qu’il est devenu » (*ibid.*, p. 14-15).

68 Max Saunders, *Self-Impression: Life-writing, Autobiografiction and the Forms of Modern Literature*, Oxford, Oxford UP, 2010, p. 105.

à voiler la référence biographique en remplaçant le *je* par la troisième personne du singulier<sup>69</sup> lors du travail de réécriture poétique. Ainsi, aux saynètes narrées à la première personne dans leurs mémoires de guerre correspondent des poèmes évoquant les mêmes événements, écrit la troisième personne du singulier, un changement de point de vue qui n'a rien d'anecdotique. Par contraste avec le travail de mémoire, le travail poétique encourage donc le poète à s'absenter, à universaliser ou à *déplacer* son expérience par la figure de l'énullage<sup>70</sup> de personne. L'élaboration poétique en ce sens privilégie une « personnification », ou une transformation en personnage, du sujet poétique. Cette troisième personne, très présente dans le poème de guerre, a plusieurs emplois, dont le premier est, paradoxalement, de renforcer la force du témoignage, comme le souligne Michel Butor dans son interprétation de l'écriture autobiographique de Jules César :

César dans ses commentaires se désigne lui-même par la troisième personne [...]. Ce déplacement à une portée politique extraordinaire. S'il avait écrit à la première personne il se serait présenté comme témoin de ce qu'il raconte, mais en admettant l'existence d'autres témoins valables pouvant corriger ou compléter ce qu'il nous en a dit. En employant la troisième personne, il considère la décantation historique comme terminée, la version qu'il donne comme définitive. Il récuse ainsi par avance tout autre témoignage, et, comme chacun sait bien quelle est la première personne qui se cache sous cette troisième, non seulement il la récuse mais il l'interdit<sup>71</sup>.

69 La troisième personne (qu'elle soit au singulier ou au pluriel) occupe une place importante dans les recueils de guerre : sur les 44 poèmes de guerre d'Owen, la moitié sont écrit à la troisième personne. Chez Sassoon, ce nombre s'élève à 32/72 dans *The Old Huntsman* et 21/39 dans *Counter-Attack*, c'est-à-dire presque la moitié.

70 « Utiliser [des] formes avec une valeur décalée par rapport à leur valeur usuelle. Tel que : "Je = Tu" ("de quoi je me mêle ?") ou "Il = Je" (dans la bouche ou sous la plume de César, de Gaulle, Bénazéraf...) » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 70).

71 Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », dans *Répertoire II* (1964) ; *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de la Différence, t. III, 2006, p. 421.

C'est cette troisième personne univoque et autoritaire, celle par qui l'auteur entend donner la « version définitive » de l'histoire que l'on retrouve très fréquemment chez Sassoon en début de poème :

Il se languissait du pays, debout dans la tranchée grise<sup>72</sup>

Cette troisième personne est, par ailleurs, très souvent présente dans la « version définitive » de poèmes ébauchés à la première personne. Ainsi, les poèmes « Wounded » et « The Death-Bed » donnent chacun leur version de l'hospitalisation de Sassoon à Amiens en août 1916. « Wounded », écrit à la première personne, demeurera à l'état de manuscrit alors que « The Death Bed », à la troisième personne, est publié dans ses *War Poems*. Cet emploi particulier de l'énallage de personne par Sassoon élabore une tentative de s'absenter du poème, de se « montrer » mais non de s'« incarner », pour reprendre la distinction établie par Barthes dans ses écritures sur la troisième personne :

Parler de soi en disant « il », peut vouloir dire : je parle de moi *comme d'un peu mort*, pris à la façon de l'acteur brechtien qui doit se distancer de son personnage : le « montrer », non l'incarner, et donner à son débit comme une chiquenaude dont l'effet est de décoller le pronom de son nom, l'image de son support, l'imaginaire de son miroir<sup>73</sup>.

Que la mort ou la mortification soit, pour Barthes, au fondement même de cet usage du *il* prend toute sa signification dans les poèmes de guerre où la présence de la mort s'inscrit presque constamment entre les lignes. « Song » d'Ivor Gurney illustre cette tendance à « se parler comme s'il était déjà mort », à s'annihiler par avance dans l'écriture à travers l'emploi de la troisième personne du singulier. Le récit des événements autobiographiques prend alors la forme d'une épitaphe, comme le poème « Praise » qui glisse de la première à la « non-personne » :

Ô mes amis, si des hommes raillent mon nom  
Dites-leur : « il était aimé des enfants »

72 « He stood in the gray trench and longed for home » (« The Distant Song », v. 1).

73 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 147.

Avec ce mot, vous l'aurez éloigné  
D'une honte amère<sup>74</sup>.

La troisième personne, tout comme le pronom impersonnel, est également employée pour passer sous silence le souvenir traumatique. Dans « *The Sentry* » de Wilfred Owen, *on* (« one ») apparaît entre deux occurrences du *je*, révélant l'absence soudaine du sujet. Ce n'est qu'à la dernière strophe cependant, que le pronom *je* vacille momentanément devant l'horreur de la vision (racontée par Owen dans sa correspondance<sup>75</sup>) pour devenir ce *one* impersonnel :

Ces autres pauvres diables, comme ils saignaient et crachaient  
Et l'un d'entre eux qui aurait pu se noyer pour de bon –  
J'essaye d'oublier ces choses maintenant<sup>76</sup>.

Owen dissimule, derrière ce propos énigmatique (« et l'un d'entre eux qui aurait pu se noyer pour de bon ») et la tournure impersonnelle, une circonstance biographique qu'il ne veut pas assumer dans le poème<sup>77</sup>. Le *je* ne réapparaît qu'au vers suivant après un long tiret marquant un silence : le poète se ressaisit et reprend le contrôle de son énonciation. La dissociation entre le *I* et le *one* n'est pas uniquement due à une

74 « O friends of mine, if men mock at my name / Say "children loved him". / Since by that word you will have far removed him / From any bitter shame » (Gurney, « Praise », v. 1-4).

75 « Dans ma section, à ma gauche, les sentinelles placées devant l'abri furent réduites en morceaux. L'un des ces pauvres gars étaient mon premier aide de camp, que j'avais fini par chasser. Si je l'avais gardé, il ne serait pas mort car les aides de camp ne font pas la garde. Je gardais mes propres sentinelles dans l'escalier, pendant les pires bombardements. Malgré cela, je le regrette, l'un d'entre eux fut soufflé tout en en bas de l'escalier et aveuglé » (« In the Platoon on my left the sentries over the dug-out were blown to nothing. One of these poor fellows was my first servant whom I had rejected. If I had kept him he would have lived for servants don't do Sentry Duty. I kept my own sentries half way down the stairs, during the most terrific bombardment. In spite of this, one lad was blown down and, I am afraid, blinded », cité dans Jon Stallworthy, *Wilfred Owen, A Biography*, Oxford, Oxford UP, 1974, p. 157).

76 « Those other wretches, how they bled and spewed / And one who would have drowned himself for good — / I try not to remember these things now » (Owen, « *The Sentry* », v. 28-30).

77 « J'ai failli m'effondrer et me laisser noyer dans l'eau qui me montait maintenant aux genoux » (« I nearly broke down and let myself drown in the water that was now slowly rising over my knees », cité dans Jon Stallworthy, *Wilfred Owen, op. cit.*, p. 156).

opposition temporelle entre le passé et le présent de la remémoration, mais à une opposition de genre entre les deux personnes : le *moi autobiographique* (celui qui est mis à distance par le *one*) ne doit pas être confondu avec le *je* de celui qui écrit et qui se souvient. Ce *one* représente ce qui doit rester *hors cadre*, ce qui doit être maintenu à distance par le poète ou ce qui ne peut être dit. Le pronom impersonnel *one* permet de cette manière le dessaisissement momentané de soi, dessaisissement qui creuse l'écart entre le moi autobiographique et le moi poétique. On retrouve ce même procédé chez Gurney qui, évoquant le moment où il fût gazé et aveuglé à Ypres, substitue le *il au je* dans son récit, dès le premier vers : « Cet homme, c'était lui qui s'était aveuglé<sup>78</sup> », se détachant radicalement de son expérience personnelle.

L'effacement du *je* se retrouve enfin au niveau de la composition du recueil même, dans le travail d'édition réalisé par les poètes. L'effacement du *je* se fait alors *a posteriori* : lors de la compilation de ses *War Poems* (1919), Sassoon exclut 28 de ses 89 poèmes<sup>79</sup>, textes qui ont tous en commun d'être écrits à la première personne. Il s'agit de textes aux références autobiographiques claires (comme « To My Brother », qui évoque la mort de Hamo Sassoon), aux circonstances d'écriture ou aux sujets considérés trop intimes – c'est le cas de « A Mystic as a Soldier » et surtout de « Letter to Robert Graves ». Cette édition « expurgée » de ses poèmes les plus personnels sera vendue comme œuvre engagée sous le titre : *A Tract Against the War*.

Ce flottement entre le *je* et *il*, qui rend manifeste le jeu de présence/absence du biographe dans son texte, met l'accent sur l'élan de fictionnalisation qui guide l'écriture de la *war poetry*, malgré le cadre autobiographique strict qui est fixé par les préfaces des poètes-combattants. L'écart se creuse encore davantage dans la comparaison

78 « The man was he who blinded his eyes all » (Gurney, « The Man was He Who Blinded his Eyes All », v. 1).

79 « Absolution », « To my Brother », « The Dragon and the Undying », « France », « To Victory », « Golgotha », « A Mystic as a Soldier », « A Subaltern », « A Whispered Tale », « To His Dead Body », « The Choral Union », « Enemies », « Stretcher Case », « Conscripts », « Secret Music », « The Last Meeting », « The Investiture », « Thrushes », « Invocation », « Dead Musicians », « In Barracks ».

entre prose et poésie de guerre. Face à son pendant en prose, l'écriture poétique de guerre devient l'écriture d'une autobiographie impossible ou paradoxale, « d'une anti-autobiographie, ou de l'autobiographie d'un sujet impossible, d'une subjectivité intrinsèquement irreprésentable<sup>80</sup> ».

#### L'original et la copie

Il n'est pas indifférent, souligne Éric Benoit, que « pour dire sa propre histoire un sujet choisisse plutôt la poésie, ou plutôt la prose – ou une écriture hybride entre les deux<sup>81</sup> ». Quand, de surcroît, le sujet choisit *et* la prose *et* la poésie pour dire sa propre histoire, il convient d'examiner et de comparer avec une attention particulière les deux œuvres. La prose et la poésie autobiographiques se fondent en effet sur des postulats théoriques distincts, qui, *a priori*, s'opposent plus qu'ils ne se complètent :

Si selon la définition de Lejeune, l'autobiographie en prose suppose une visée (certes toujours biaisée, détournée, comme en témoignent les confessions de Rousseau) de vérité, de sincérité, de transparence, (de *référence*, la poésie autobiographique est contraire plutôt du côté d'une *irréférence*, d'une *irrésemblance*, d'une différence entre le moi empirique et le moi poétique. [...] Si l'autobiographie en prose suppose une tentative (fût-elle illusoire) de rejoindre le moi référentiel, la poésie autobiographique suppose plutôt la tentation de construire un moi fictif<sup>82</sup>.

Dans la poésie, ajoute Benoit, le présupposé référentiel est, de manière générale, « atténué, minoré, rendu problématique<sup>83</sup> ». Le sujet poétique n'y est jamais tout à fait transparent à lui-même. Si la prose autobiographique de guerre cherche avant tout la cohérence, montre un sujet unitaire, stable ou stabilisé par la narration, la poésie

80 Éric Benoit, « Dans les fragments d'un miroir en éclats (l'autobiographie entre prose et poésie) », *Modernités*, 24, déjà cité, p. 31.

81 « Prose et poésie sont les noms de deux pôles entre lesquels s'étend tout une échelle de degrés intermédiaires : là encore, nous préférons raisonner en termes de tendances plutôt qu'en termes de catégories fixistes » (*ibid.*, p. 23).

82 *Ibid.*, p. 29.

83 *Ibid.*, p. 30.

autobiographique va, au contraire, montrer l'instabilité et l'écartèlement du sujet, entre moi référentiel et moi lyrique.

Ce n'est qu'à la fin de ses mémoires, *Undertones of War* (1928), que Blunden introduit ses poèmes de guerre, dans un appendice intitulé *Poetical Interpretations and Variations*. Si ses précédents recueils, *The Waggoner and Other Poems* (1920) et *The Shepherd and Other Poems of Peace and War* (1922), contiennent des poèmes de guerre, c'est la première fois que Blunden réunit et agence sa production de guerre dans un ordre spécifique<sup>84</sup> et ouvertement biographique.

206

*Poetical Interpretations and Variations* (souvent présenté comme l'unique véritable recueil de guerre d'Edmund Blunden) n'est donc, en théorie, qu'une annexe, présentée en *supplément*<sup>85</sup> de ses mémoires. Si le poète place ses poèmes après ses mémoires (qui apparaissent de cette manière comme le texte source, originel), leur date de composition, inconnue, n'est pas forcément postérieure ni antérieure à *Undertones*<sup>86</sup>. Ceci prend toute son importance quand on considère que Blunden insiste dans la préface à la seconde édition d'*Undertones*, sur la *subordination* (générique et qualitative) des poèmes au texte des mémoires :

En dépit de quelques protestations, je garde les poèmes: s'ils n'ont pas d'autre qualité, ils ont au moins le mérite de fournir des détails et des événements supplémentaires qui auraient renforcé la prose si je n'avais pas déjà été poussé à les exprimer. Il demeure que ce sont des clés qui aident à compléter le souvenir<sup>87</sup>.

Blunden présente ainsi ses poèmes essentiellement comme des clés qui viendraient compléter le texte de ses mémoires et combler

84 Sur trente-sept poèmes, dix-neuf évoquent spécifiquement la guerre, le front et la vie dans les tranchées. Les dix-huit autres sont des poèmes autobiographiques rétrospectifs.

85 « a genuine supplement to the present work » (Blunden, *Undertones*, p. xii).

86 Comme c'est le cas avec beaucoup de poèmes de guerre, ceux-ci sont particulièrement difficiles à dater avec précision. Bien que certains poètes indiquent des dates sous leurs poèmes, celles-ci ne sont que rarement vérifiables.

87 « Despite some protests I retain the poems; if they are of no other quality, they supply details and happenings which would have strengthened the prose had I not been already impelled to express them, and are among such keys I can provide to a fuller memo » (p. xviii).

les lacunes en proposant des détails et événements additionnels. Cependant, plusieurs indices, dont le titre même de ce sous-recueil, suggèrent une autre fonction à ces poèmes. Dans sa première préface, le poète explique succinctement leur origine : « Cela fait quelque temps que j'essaye de rendre "l'image et l'horreur" de la guerre avec d'autres représentations, cette fois-ci en poésie<sup>88</sup> ». La référence à *King Lear* (I, 2, 90-92) est éclairante puisqu'elle fait allusion à la difficulté de produire du sens face à l'horreur indicible, à laquelle la poésie est censée remédier. Le nom *personations* prend, dans ce contexte, toute son importance : représentation théâtrale ou littéraire d'un personnage, le terme évoque également la duplicité (que l'on retrouve dans *impersonation*), le fait de se présenter comme autre ou *autrement*. C'est donc une vision *autre* de la réalité biographique que les poèmes vont proposer, idée qui va dans le sens du titre qu'il donne à son recueil, *Interpretations and Variations*. Les deux termes soulignent l'existence d'un texte-source, d'une partition principale, à partir de laquelle les poèmes seraient composés. Le mot *interpretation* est suffisamment vague pour faire naître une multitude de sens possibles : expliquer, commenter, interpréter, élucider, traduire<sup>89</sup>, autant de significations qui dépassent de loin la seule fonction de suppléer au texte principal. Au cœur de toutes ces significations se trouve toujours l'idée du reflet spectral, du double, et, de manière sous-jacente, de l'écart entre un texte principal et son « calque » secondaire.

C'est donc de manière paradoxalement visible et dissimulée que Blunden construit un jeu de reflets, reposant sur les problématiques de la répétition du même et de la différence, du décalage et du déplacement, entre ses mémoires et ses poèmes autobiographiques. Les épisodes dédoublés sont fréquents : si certains poèmes n'ont pas un seul point de référence fixe dans les mémoires, d'autres offrent une véritable variation sur un événement clé de sa biographie. C'est le cas par exemple du poème

88 « I have been attempting "the image and horror of it" with some other personations in poetry » (*ibid.*, p. xii).

89 On se souvient du cheminement de Graves qui explique au début de son autobiographie, *Goodbye to All That*, qu'il a commencé par écrire un roman qu'il a ensuite « retraduit en histoire » (« re-translate it into history », *GTAT*, p. 79).

«Gouzeaucourt» qui reprend le récit de son arrivée dans ce village à la fin de la guerre (p. 186 d'*Undertones*) ou encore de «At Senlis Once» qui revient sur l'évocation nostalgique d'une pause à l'arrière (p. 86). Parfois ce sont des chapitres entiers qui sont condensés en un seul poème comme «Christmas in Sight of Ypres» qui synthétise le chapitre XVI «An Ypres Christmas» (p. 109-116) ou, plus spectaculairement, «Third Ypres», variation sur le chapitre XXII «The Crash of Pillars» (p. 154-161). Le passage de la prose à la poésie implique toujours les mêmes décalages de forme et de fond, décalages que l'on peut condenser en cinq points principaux : exhaustivité/brièveté, précision/indistinction, temporalité claire/indétermination temporelle, sujet *je* stable/sujet *je* instable, continuité (forme et fond)/discontinuité (forme et fond).

#### Du mémorialiste au poète : la bataille d'Ypres en miroir

«Third Ypres» est l'un des deux grands poèmes autobiographiques<sup>90</sup> de Blunden. Placé à côté de «War Autobiography» dans *The Shepherd and Other Poems*, il occupe une place symboliquement centrale dans *Undertones of War* (le seizième poème sur trente-deux). La date exacte de composition du poème n'est pas connue mais il semblerait qu'elle soit simultanée à celle de la composition d'*Undertones of War*. Il est donc difficile de savoir quel texte est le reflet de l'autre. Par sa longueur d'abord (130 vers ramassés en plusieurs blocs massifs) et par son flux fébrile de paroles, «Third Ypres» se distingue de autres poèmes de Blunden qui célèbrent des moments d'apaisement au front<sup>91</sup>. Récit *in medias res*, heurté et souvent incohérent de la bataille de Passchendaele<sup>92</sup>, le poème se caractérise au contraire par une fragmentation tonale et syntaxique inhabituelle, qui accompagne le thème de la perte de contrôle, la crise psychique et langagière du poète pendant la bataille.

90 «Un fragment autobiographique en vers blancs [*blank verse*]» (Bernard Bergonzi, *Heroe's Twilight: A Study of the Literature of the Great War*, Manchester, Carcanet Press, 1996, p. 71).

91 De nombreux poèmes évoquent les moments de repos et la nostalgie des moments de paix : «Resting in St-Omer», «Battalion in Rest», «A House in Festubert», «The Sentry's mistake», «At Senlis Once», «Concert Party».

92 Troisième bataille d'Ypres («Third Ypres») dans la chronologie britannique de la guerre.

La comparaison d'un extrait du poème « Third Ypres » avec l'extrait qui lui correspond dans les mémoires en prose, permet d'étudier en profondeur l'écart qui se creuse entre le sujet autobiographique et le sujet poétique autobiographique et, comment, selon la formule de Benoit, « la poésie, état autre du langage, dira préférentiellement un état autre du moi<sup>93</sup> ». Si la prose autobiographique tente ici d'unir le moi, de l'inscrire dans une temporalité continue et une narration cohérente, la poésie au contraire, insiste sur l'éclatement et l'impossible ressaisissement du sujet.

Les deux textes se fondent sur le même événement, le bombardement d'une tranchée pendant la bataille d'Ypres au cours de laquelle Blunden perd une grande partie de son bataillon. Dès le premier vers, la différence de temporalité entre la prose et la poésie est manifeste : alors que le fragment en prose se présente comme le récit classique du passé (désormais révolu), le poème inscrit l'épisode dans le *hic et nunc* qui telescope le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé avec le « still » (« encore ») qui résonne dans le présent de l'énonciation et de l'écriture. Alors que la prose va se concentrer sur l'enchaînement logique des faits (« mais », « après un moment », « sur ce »), le vers, en privilégiant la simultanéité des perceptions, insiste sur l'instant, le moment fugitif qui s'ouvre sur une éternité.

Ce décalage liminal va ouvrir un écart entre les deux textes. L'extrait des mémoires, quoique par instant paratactique, repose sur un principe linéaire tandis que le poème est caractérisé par la fragmentation. La linéarité semble aller de pair ici avec le rationnel et le factuel, une volonté de transparence et de neutralité de la part du narrateur : on note les nombreux termes techniques précis (« Howitzer 5.9 », « Poste de secours », « cagna des signaleurs », « 13<sup>e</sup> Royal Sussex »), les noms propres (Seall, Ashford, Bartlett), les indications spatiales précises (« au-dessus de ma tête, au-dessus de mon siège, sous leur casque, sur notre droite<sup>94</sup> ») tous absents du poème. Par contraste, le poème, sortant des cadres de la référentialité, insiste sur l'aspect symbolique de l'épisode, donnant un

93 Éric Benoit, « Dans les fragments d'un miroir en éclats », art. cit., p. 30.

94 « over my head », « over my seat », « under their helmets », « on our right ».

## *Undertones of War*, chapitre XXII

Au-dessus de mon siège, à l'entrée, la frappe directe avait ouvert une brèche dans le béton et l'endroit était recouvert de shrapnel et de poussière. L'obus avait éclaté au-dessus de ma tête et je suppose que c'était un Howitzer 5.9. Mais nous y avons échappé et dehors, sortis d'un petit recoin brisé en morceaux, des mulots apeurés jetaient des coups d'œil et tournaient sur eux-mêmes comme s'ils étaient aussi surpris que nous. D'autres frappes directes avaient fait voler en éclats le poste de secours et la cagna des signaleurs. Des hommes étaient debout dans la tranchée, sous leur casque d'acier et leur cape, résignés à leur sort. Je dis au sergent Seall « C'est un peu fort » ; il ébaucha un sourire... Notre merveilleuse artillerie répondit à la leur et, à la longue, la pulvérisation de notre tranchée se relâcha, au grand soulagement de nos nerfs à vif. Sur ce, le sergent Ashford vint m'informer que nos monteurs de lignes nous avaient mis en communication avec le 13<sup>e</sup> Royal Sussex sur notre droite et que l'adjudant de ce bataillon me demandait au téléphone. Bartlett, un homme chaleureux et courageux, Bartlett le blond, m'appela par mon nom (j'entends toujours son sang-froid lors de cet échange téléphonique) et me fit voir que notre propre « frappe directe » ne valait pas la peine d'être mentionnée. Ses quartiers généraux avaient été transpercés par un immense obus, faisant plus de trente tués ou blessés. « Un trou à canon, à la ferme Van Heule » ; je connaissais l'endroit sur la carte. En quoi pouvions-nous l'aider\* ?

---

(\*) « Over my seat, at the entrance the direct hit had made a gash in the concrete and the place was full of fragments and dust. The shell struck over my head and I suppose it was a 5.9. But we had escaped, and outside, scared from some shattered nook a number of field mice were peeping and turning as though as puzzled as ourselves. Other direct hits occurred, the Aid Post, and the signaller's dugout were shattered. Men stood in the trench under their steel hats and capes, resigned to their fate. I said to Sergeant Seall, 'this is thick' ; he tried to smile... Our wonderful artillery answered, and, at length, the pulverisation of our place slackened, to the relief of the starting nerves; whereon, Sergeant Ashford came to tell me that our linesmen has put us in touch with the 13<sup>th</sup> Royal Sussex on our right, and that the Adjutant of that Battalion wanted me at the 'phone. Bartlett, a genial and gallant man, bright-haired Bartlett, called me by name – I hear his self-control still in those telephoned words – and told me that we made our own 'direct hit' not worth mentioning. His headquarters had been pierced by a great shell, and over thirty killed or wounded. 'A gun pit – Van Heule Farm'; I knew it by the map. What could we do to help ? » (Blunden, *Undertones of War*, p. 159.)

«Third Ypres»

Un moment

Passe et – toujours le tam-tam du tambour plonge mon cerveau dans un vide vrombissant – par une grande brèche au-dessus de moi

Un rai de lumière entre, choc glacial, et la pluie goutte,

Affreusement. Docteur, parlez, parlez! Mort

Ou sonné, je ne sais pas; la puanteur poudreuse du béton,

La lyddite me rend malade – mes cheveux sont pleins de ce béton brisé.

Ô je vous sortirai mes amis

Du sépulcre sous la lumière du jour

Car voici le jour venu, le jour pur et sacré.

Et tandis que je couine et bafouille au-dessus de vous

Voyez, de l'épave, une vingtaine de mulots agiles

Apprivoisés, curieux, regardent autour d'eux

(Ils m'ont rendu la paix, d'eux dépendait mon salut)

Voici mon sergent et tous les pouvoirs avec lui

Et je peux parler mais suis parlé en premier

J'entends une voix connue, encore mesurée dans la folie, m'appeler par mon nom

« Pour l'amour de Dieu, envoyez de l'aide,

Ici, dans un trou à canon, quartier général foutu,

Quarante ou plus, l'obus est rentré net

Tout éclaboussé de bras et de jambes et seul moi

Qui ne suis pas mort ou même blessé.

Vous enverrez – Dieu vous bénisse\*! »

---

(\*) « A moment / Passes, and – still the drum-tap dongs my brain / To a whirring void – through a great breach above me / The light comes in with icy shock and the rain / Horribly drips. Doctor, talk, talk! If dead / Or stunned I know not; the stinking powdered concrete, / The lyddite turned me sick – my hair's all full / Of this smashed concrete. O I'll drag you friends / Out of the sepulchre into the light of day / For this is the day, the pure and sacred day. / And while I squeak and gibber over you / Look, from the wreck a score of field-mice nimble / And tame and curious, look about them; (these / Calmed me, on these depended my salvation). / There comes my sergeant, and all the powers / And I can speak, but I myself first spoken / Hear a known voice, now / measured even to madness / Call me by name. / "For God's sake send and help us, / Here in a gun pit, all headquarters done for, / Forty or so more, the nine-inch came right through / All splashed with arms and legs, and I myself / The only not killed nor even wounded. / You'll send – God bless you!" » (Blunden, « Third Ypres », v. 93-117.)

tour théâtral à l'événement, brouillant ainsi les catégories de la réalité et de la fiction.

Plusieurs épisodes auxquels le sujet poétique fait allusion ne figurent pas dans l'extrait des mémoires, formant ainsi des compléments fictionnels. Là où la prose autobiographique essaie à tout prix de faire sens de l'épisode, quitte à glisser sur les incohérences, le texte poétique travaille à combler les ellipses de la narration. L'épisode des mulots résume à lui tout seul l'écart qui sépare le récit autobiographique du poème – ainsi le texte en prose passe rapidement sur l'analogie entre l'homme et les bêtes : « quelques mulots jetaient des coups d'œil et tournaient sur eux-mêmes comme s'ils étaient aussi étonnés que nous<sup>95</sup> ». Le poème, au contraire, met l'accent sur cette vision quasi mystique, transformant ces mulots en allégorie de la condition humaine.

212

La fin du poème offre un reflet inversé de l'extrait des mémoires qui s'attarde sur l'appel téléphonique reçu par le poète après le bombardement. Le texte des mémoires ne livre que les paroles (rapportées et directes) du locuteur : les réponses de Blunden sont passées sous silence. Le poème, quant à lui, donne à entendre une voix à l'origine incertaine, qui semble émerger de nulle part. On note que si la prose insiste sur la compétence et le sang-froid des deux interlocuteurs (le narrateur propose son secours immédiat), le récit poétique appuie au contraire sur le désarroi, le bouleversement du locuteur (« Pour l'amour de Dieu, envoyez du secours, aidez-nous [...] Vous enverrez – que Dieu vous bénisse<sup>96</sup> ! » dans un discours marqué par la juxtaposition, l'interjection, la répétition) : l'épisode en vers, en renversant la prose, est ainsi devenue quasiment méconnaissable.

L'écart entre les deux textes s'inscrit aussi dans la langue. À la régularité, la continuité de la prose, s'oppose la discontinuité du langage poétique (plus apparent encore dans la poésie versifiée). L'unité de ton de l'extrait en prose contraste ainsi avec les ruptures de rythme, de style et de tonalité qui caractérisent « Third Ypres ». Le rythme du poème oscille entre le *blank verse* et le (très approximatif) pentamètre rimé, oscillation

95 « a number of field mice were peeping and turning as though as puzzled as ourselves ».

96 « For God's sake, send and help us [...]. You'll send – God bless you! »

renforcée par les ruptures de registre où l'on passe sans transition du langage prosaïque à l'exclamation lyrique : « La puanteur du béton [...] la lyddite me rend malade / Ô mes amis, je vous sortirai / Du sépulchre sous la lumière du jour <sup>97</sup> ». La multiplication des enjambements hache et heurte le propos, brisant la continuité de la parole dans ces multiples suspensions du souffle. À cela s'ajoute les indices de fragmentation syntaxique (tirets, parenthèse, interjections soudaines coupant le propos principal, juxtapositions), les voix décousues (mélange de discours direct et indirect, la multiplication des destinataires indéfinis, le dédoublement de la voix). L'éclatement du moi s'exprime en partie par cette perte de contrôle linguistique qui reflète celle du soldat déshumanisé : « Je couine et bafouille au-dessus de vous<sup>98</sup> ».

Enfin, c'est une différence d'intensité fondamentale que l'on peut constater entre ces deux versions du même événement. La prose autobiographique est caractérisée par la retenue : on ne trouve ni plainte, ni exclamation, seul ce petit euphémisme ironique de Blunden « C'est un peu fort » (« This is thick ») qui relève une prose neutre. Dans le poème, l'émotion de l'énonciateur est mise en avant par les nombreuses exclamations et adresses lyriques absentes du texte des mémoires. La neutralité du narrateur disparaît dans le langage poétique et la voix acquiert une amplitude aux résonances bibliques. L'intensité lyrique colore le récit de l'événement en lui prêtant une dimension quasi mystique tout à fait absente du compte rendu en prose. C'est tout un sous-texte religieux (le salut et la résurrection) qui est ici convoqué avec, dès le début, l'évocation de ce rai de lumière transcendant qui pénètre la ruine où il est sauvé. En sortant du trou d'obus tel Lazare émergeant de la crypte, le poète salue de manière incantatoire le jour « sacré » de sa résurrection et de son salut.

Ainsi si la prose autobiographique ne donne à voir qu'un événement marquant dans la longue chaîne de la narration, le langage poétique transfigure cet épisode en expérience épiphannique : c'est le paradoxe

97 « The stinking [...] concrete, the lyddite turned me sick [...] / O I'll drag you friends / Out of the sepulchre into the light of day ».

98 « I squeak and gibber over you ».

de la poésie autobiographique qui dit « l'étendue de la durée à partir de la valorisation d'instant fugitifs exaltés qui viennent résonner dans le présent de l'écriture<sup>99</sup> ». Tournée vers le récit extérieur et « objectif » de la bataille, la prose efface les particularités du sujet parlant. Au contraire, le poème met en avant l'intériorité du sujet poétique (l'absence de guillemets aux premières interjections « Talk! », confirme la piste du monologue intérieur) qui malgré son manque d'unité et son instabilité, est plus intensément présent que le sujet des mémoires. Ainsi c'est bien un écart fondamental de nature et d'intensité qui sépare ici les deux *personae* autobiographiques de Blunden, l'une restant ancrée dans la circonstance, l'autre errant au seuil de la fiction.

214

La comparaison entre l'écriture en prose et en poésie du même événement est ce qui permet de rendre compte de l'écart fondamental qui sépare l'autobiographie en prose de la poésie autobiographique, écart qui peut, au fond, se résumer à une différence de durée ; ainsi écrit Graves en 1951 :

Une œuvre complète de poèmes devrait être une série des moments les plus intenses de l'autobiographie spirituelle du poète. [...] Une telle autobiographie, d'ailleurs, n'avance pas toujours au même pas que son équivalent historique: souvent un événement poétique anticipe ou suit de quelques années l'événement physique<sup>100</sup>.

Le sujet de la poésie autobiographique, de même, est un sujet instable, fragmenté, qui se révèle dans de tels instants dont il est fait, dans les rares instants où il est poussé à la surface.

99 Éric Benoit, « Dans les fragments d'un miroir en éclats », art. cit., p. 36.

100 « A volume of collected poems should form a sequence of the intenser moments of the poet's spiritual autobiography [...]. Such an autobiography, by the way, does not always keep chronological step with its historical counterpart: often a poetic event anticipates or succeeds the corresponding physical by years » (Robert Graves, *Poems and Satires*, dans *Complete Poems*, éd. Beryl Graves et Dunstan Ward, Manchester, Carcanet Press, 1997, p.345-346).

Car la mémoire oublie  
Mêmes les plus jolies choses, le spectacle le plus  
courageux  
[...] Sauf s'il voit dans les braises profondes  
Le rêve du poète, cueilli dans les espaces froids  
entre les signes<sup>101</sup>.

La préface de *Severn and Somme* annonce la position ambivalente de son auteur, pris entre dissimulation et exhibition du moi :

J'ai bien peur que ceux qui achètent, voire empruntent, ce livre pour y trouver quelques informations sur les Gloucesters seront déçus. Une grande partie du livre se concentre sur une personne appelée Moi-même<sup>102</sup>.

La formule finale résume l'ambiguïté constitutive de l'œuvre de Gurney : s'excusant d'être trop présent, le poète s'absente en se désignant à lui-même à la troisième personne du singulier. Tout le paradoxe de Gurney est contenu dans cette phrase qui oscille entre humilité et arrogance, promesse de proximité biographique et de distanciation allégorique<sup>103</sup> (que sous-entend la majuscule à « Myself »). C'est le seul des *war poets* à évoquer sa personne de manière aussi directe dans sa préface. Si ses

101 « For memory passes / Of even the loveliest things, bravest in show; / The mind to beauty most alert not know / How the August grasses / Waved by December's / Glow, unless he sees deep in the embers / The poet's dream, gathered from cold print's spaces » (Gurney, « O Tree of Pride », v. 8-14).

102 « I fear that those who buy (or even borrow) the book to get information about the Gloucesters will be disappointed. Most of the book is concerned with a person named Myself » (Gurney, *Severn and Somme*, p. 8).

103 L'entreprise biographique va à l'encontre de l'entreprise allégorique : « Le récit autobiographique est bien souvent une entreprise de réparation, de démystification et de prise à témoin du lecteur, fonction impliquant des effets rhétoriques divers, liés à la notion de vérité » (Thomas Clerc, *Les Écrits personnels*, Paris, Hachette, 2001, p. 45).

poèmes confessionnels<sup>104</sup> publiés pendant la guerre<sup>105</sup> sont fortement imprégnés de l'expérience personnelle, ce n'est qu'après le conflit que sa poésie devient véritablement « autobiographique » (rétrospective, axée sur le développement de sa personnalité). Incapable de dépasser l'expérience oxymorique de la guerre (« les tristes jours délicieux que j'ai perdu »), Gurney est surtout connu pour les poèmes de tranchées qu'il continue d'écrire après la guerre. « Nous sommes hantés toujours par la forme des guerres », écrit-il dans *War's Embers* (1919), répétition traumatique qui est aussi une forme d'échappatoire par l'écriture : « un aperçu, / Forcé du passé, pour cacher cette douleur et me libérer / Des choses présentes », avoue-t-il dans « Riez Bailleul »<sup>106</sup>. Cette obsession du passé va de pair avec une volonté autobiographique qui se heurte à l'impossibilité de mettre en forme son expérience. Dès lors, il n'existe comme rempart contre le délitement du sujet que la construction d'un sujet mythique.

#### Le fantasme autobiographique

C'est pendant les premières années d'internement (1921-1924) que Gurney écrit la majeure partie ses poèmes autobiographiques réunis, pour certains, dans le recueil posthume *Rewards of Wonder* (2000). L'une des particularités des textes datant de cette époque est le retour constant vers le passé, la répétition obsessionnelle des mêmes épisodes, des mêmes *leitmotive*<sup>107</sup>. De nombreux critiques ont affirmé que ce que c'était là une manière de se re-composer<sup>108</sup> à travers le souvenir (*to re-member*),

104 Tim Kendall évoque le très haut degré d'auto-analyse exercé par Gurney, qui va de pair avec l'aveu intime : c'est en effet avec une transparence inégalée chez les autres *war poets* que le poète évoque des sentiments habituellement passés sous silence (la lâcheté, la honte, l'humiliation, la culpabilité, la peur de mourir).

105 Gurney publie un recueil de poésie pendant la guerre, *Severn and Somme* (1917, 48 poèmes) et un recueil de poésie juste après la guerre, *War's Embers* (1919, 58 poèmes dont la plupart sont écrits au front et à l'hôpital), de même qu'un recueil posthume, *Rewards of Wonder* (une centaine de poème assemblés en 1924, publié chez Carcanet Press en 2000).

106 « a glimpse / Forced from the past, to hide this pain and work myself free / From present things » (Gurney, « Riez Bailleul », v. 9-11).

107 Que l'on met souvent au compte de son traumatisme de guerre, parfois de sa qualité de musicien « symphonique ».

108 Voir, à ce sujet, Hugh Underhill, « Ivor Gurney », *English Association Boemarks*, 51, 2007.

de recouvrer le fil de sa personnalité. Mais l'interprétation qui place l'œuvre de Gurney dans la lignée de la poésie autobiographique romantique<sup>109</sup> ou qui fait de la pratique poétique de Gurney un travail thérapeutique (positif) sur lui-même, doit être remise en question. Les poèmes autobiographiques de Gurney ne font, au contraire, que refléter sa difficulté à se (re)construire à travers la poésie. Ses poèmes démantèlent, déconstruisent le sujet poétique et pousse l'expérience de la dislocation jusque dans l'écriture, signant de cette manière son incapacité à véritablement faire œuvre d'autobiographe, c'est-à-dire œuvre de réagencement et de reconstruction.

L'un de ses plus longs poèmes de guerre, rédigé lorsque le poète est interné à l'asile en 1922, tente de retracer les temps forts de la vie militaire de Gurney, en s'arrêtant sur la bataille d'Ypres qui, comme chez Blunden, représente un moment de crise de l'identité. Ce poème, écrit au passé, témoigne d'une volonté autobiographique cependant contrariée par la chronologie décousue, le retour obsessionnel sur certains épisodes, la syntaxe brisée qui dit l'impossible ressaisissement du sujet poétique et du scripteur :

[...] Il préférerait  
 Rester debout, gelé mais connu du front, que d'être  
 Détaché, regarder les cierges de la poésie  
 Vaciller jusqu'au néant dans un courant d'air, près d'un caporal,  
 Un lieutenant, et fixer le papier dans le déluge des ténèbres  
 Savoir les Gloucesters devant, les Gloucesters derrière,  
 Écrire l'impossible et le grand bien  
 D'être connu, l'infanterie refusée à tous et à chacun.  
 [...] Ayant poussé Fritz à bombarder, sortir un solo  
 Dans une nuit de noirceur et de peur – et passé la première Ligne  
 Fut gazé et appris la mitrailleuse, comment cajoler  
 Des gammes et des arpèges – peut-être pas tout à fait en vain.  
 [...] Sans repos (ni laurier) (ni encore de cyprès)

<sup>109</sup> Qui donne une continuité, une unité au sujet – ou qui veut en donner une, car chez les romantiques le rêve d'unité peut aussi être illusoire. Voir, à ce sujet, Anne K. Mellor, *Romanticism and Gender*, London, Routledge, 2013, p. 145.

Ayant vu Passchendaele sous l'éclat du feu  
 Et perdu de la géographie toute notion,  
 Vu des lumières Verey fuser de tous côtés  
 Et toutes allemandes et pourtant avancé vers le  
 Nœud du temps et de l'espace qui peut-être pourrait rompre,  
 Mêlé au Londoniens, au gens du sud et aux étranges Gloucesters,  
 Que je ne connaissais pas – et vu Ypres brisé près des eaux du canal<sup>110</sup>.

Le poème se présente sur la page comme un bloc massif sans divisions strophiques, avançant au fil de la plume : l'image du « déluge des ténèbres » (« darkling flood ») reflète l'écriture torrentielle qui déborde de l'unité du vers et du carcan du mètre strict. Ce rythme décousu participe de l'esthétique de la rupture sur laquelle repose le poème. Le hiatus se traduit au niveau du vers par des enjambements successifs et des anacoluthes filées sur plusieurs vers. La désorganisation syntaxique est renforcée par des interruptions qui ne respectent ni les règles de ponctuation ni de la logique : double parenthèse – « (ni laurier) (ni encore de cyprès) » – et tirets qui ouvrent une incise sans la refermer :

Ayant poussé Fritz à bombarder, sortir un solo  
 Dans une nuit de noirceur et de peur – et passé la première Ligne  
 Fut gazé et appris la mitrailleuse, comment cajoler  
 Des gammes et des arpèges – peut-être pas tout à fait en vain

110 « [...] he would / Rather stand freezing, and known of the line, than be / Attached, watching the candles of poetry / Gutter to nothing in a draught, beside a corporal / Or a lieutenant, and to stare at the paper in a darkling flood / Knowing the Gloucesters behind one, the Gloucesters before one; / Writing an impossibility and the great good / Of being known Infantry denied to one and all. / [...] Having stirred Frizzy to a bombardment, and performed as / In a night of blackness and fear – and gone past the first Line; / Got gassed and learnt the machine gun, how it played / Scales and arpeggios – Perhaps not wholly in vain. / [...] Without rest (or laurel) (nor yet a cypress), / Having seen Passchendaele lit with a flare of fire / And lost of geography any the least notion, / Seen Verey lights going up from all quarters / And all German and yet to go onwards where the / Tangle of time and space might be somehow dissolved, / Mixed with Londoners, Southerners and strange Gloucesters / Whom I knew not – And seen shattered Ypres by canal waters » (« The Man Was He Who Blinded His Eyes All », v. 22-29, 31-34, 57-64).

Par contraste aux fréquentes ruptures de constructions, la coordination qui lie les différents groupes syntaxiques entre eux (douze *and* en dix-sept vers) a tendance à agir au détriment du sens. L'hyperhypotaxe et la synchise<sup>111</sup>, qui agissent toutes deux par accumulation, n'ont de lien entre eux que grammatical et favorisent, de cette manière, une impression d'accumulation perpétuelle :

Vu des lumières Verey fuser de tous côtés  
 Et toutes allemandes et pourtant avancer vers le  
 Nœud du temps et de l'espace qui peut-être pourrait rompre

De la même manière l'hyperbate<sup>112</sup> qui sépare deux mots en intercalant un ou plusieurs termes entre eux, et souvent utilisée par Gurney. Il en est ainsi des auxiliaires avoir et être qui devrait être accolé à tous les participes passés de la dernière partie de l'extrait :

Ayant vu Passchendaele sous l'éclat du feu  
 Et perdu de la géographie toute notion,  
 Vu des lumières Verey fuser de tous côtés  
 Et toutes allemandes et pourtant avancé vers le  
 Nœud du temps et de l'espace qui peut-être pourrait rompre,  
 Mêlé au Londoniens, au gens du sud et aux étrangers Gloucesters,  
 Que je ne connaissais pas – et vu Ypres brisé près des eaux du canal

Ici « perdu », « vu », « avancé », « mêlé », « vu », sont séparés de leur auxiliaire et paraissent ainsi s'énumérer hors du temps. Ce procédé favorise l'impression de flou temporel puisque l'usage du participe passé marque une antériorité habituellement temporisée par un bilan au prétérit ou au présent, ici toujours laissé en suspens. Ces nombreuses ruptures de construction trouent le texte d'obscurités et renforcent

111 Consiste à rompre le déroulement syntaxique par des sortes de parenthèses qui laissent en suspens les constructions.

112 « L'hyperbate désigne [...] une perturbation par rallonge : quand la phrase ou le développement paraissent terminés, pour des raisons grammaticales ou thématologiques, le discours se poursuit étonnamment, selon un ajout qui n'est pas sans produire chaque fois un effet saisissant » (Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1996, p. 559).

l'incertitude référentielle que génèrent les déictiques, les définitions, les allusions biographiques sans référent. En favorisant la désorientation du lecteur, le poème expose, en miroir, la perte de repère du sujet poétique. Il s'agit d'une perte de repère physique (que rend l'inversion syntaxique « perdu de la géographie », le sujet pris dans le nœud du temps et de l'espace) et métaphysique (« une nuit de noirceur et de peur » qui évoque la nuit de l'âme des mystiques). L'énumération se finit sur l'incise finale, le tiret fonctionnant comme une pause devant l'évocation de la ville brisée en éclats (« Et Ypres brisé... »), métaphore spatiale de l'éclatement de l'identité du sujet poétique.

220

L'éclatement du sujet se traduit à travers la dissociation du *je* que l'on remarque dans le titre « The Man was He who Blinded His Eyes All » et le premier vers de l'extrait remplace le *je* par le *il*, distanciation de sa propre expérience qui se poursuit dans l'utilisation du pronom *one* en anglais :

Savoir les Gloucesters devant, les Gloucesters derrière<sup>113</sup>

Le sujet s'efface ainsi progressivement derrière les structures impersonnelles générées par l'usage systématique du participe passé (« ayant été », etc.). C'est seulement au derniers vers que réapparaît le *je* qui avait disparu dans l'évocation de la bataille. Loin de construire un *moi* unitaire, ce poème autobiographique démontre au contraire la difficulté de formuler un *je* stable. On retrouve une image commune à tous les *war poets*, celle de la flamme vacillante, métaphore de la dispersion de l'identité. La formule « darkling flood », avec ses associations poétiques<sup>114</sup>, évoque également la dissolution textuelle qui accompagne la dissolution thématique. La difficulté à mettre en forme son expérience, à lui donner sens, à re-composer le sujet par la pratique poétique remet en cause le projet autobiographique de Gurney.

<sup>113</sup> « Knowing the Gloucesters behind one, the Gloucesters before one ».

<sup>114</sup> Shakespeare (« Darkling stand the varying shores of the world », *Anthony and Cleopatra*, IV, 15, 10-12), Keats (« Darkling I listen », « Ode to a Nightingale », v. 50) et plus encore ici, Arnold et son « darkling plain » (« Dover Beach », v. 35) sur lequel se battent des armées ignorantes ou le « Darkling Thrush » de Thomas Hardy.

L'amplification de la vie : tout  
Ce qui mène à voir les petites vétilles  
Vraies et belles, est bon<sup>115</sup>.

L'importance de la mémoire, du devoir de commémoration<sup>116</sup>, dans l'œuvre de Gurney a souvent été notée sans pour autant que ne soit commentée la prédilection du poète pour toutes les choses, traces, vestiges du passé et alliées de la mémoire, que l'on trouve disséminés dans ses poèmes. Les petits objets, réceptacles concrets du souvenir, jouent cependant un rôle important dans le projet autobiographique du poète, comme il l'indique dans une lettre de 1917 : « La portée divine des choses minuscules qui, vues avec justesse, nous relie, d'une manière ou d'une autre, à notre immortalité<sup>117</sup> ».

Parfois uniques reliquats du passé, ces objets sont liés au processus de réminiscence : les énumérer et les cataloguer permet au poète de revenir sur l'expérience sans pour autant l'affronter directement comme dans « The Man Was He Who Blinded His Eyes All ». En effet, à travers la collection d'objets dans ses textes, c'est un travail de mémoire auquel se livre le poète :

Dans la collection, le sujet projette son identité sur ses objets, lesquels lui servent aussi à construire son rapport à l'histoire ; à travers eux, il se donne l'illusion de la maîtriser, et tente de la reconfigurer dans une optique toute personnelle<sup>118</sup>.

Par le truchement des objets ayant appartenu à son passé (ces « petites choses chères » pour lesquelles il se bat, « From Omiécourt », v. 1), le poète

115 « The increasing of life: whatever / Leads to the seeing of small trifles, / Real, beautiful, is good » (Gurney, « The Escape », v. 1-3).

116 *Severn and Somme* s'ouvre sur un poème destiné à la mémoire de ses camarades (« To Certain Comrades ») et se clôt sur le cycle de sonnets « To the Memory of Rupert Brooke ».

117 « the divine significance of tiny things that rightly seen link one in some way to one's immortality » (Gurney, *WL*, p. 113).

118 Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX<sup>e</sup> siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010, p. 16.

construit une forme d'autobiographie oblique. Ces objets qui portent l'empreinte concrète du passé et qui servent ainsi de rempart au délitement de la mémoire et du sujet, prennent de plus en plus d'importance à mesure que l'on avance dans les recueils (et particulièrement dans ses poèmes composés à l'asile). À la manière d'un John Clare<sup>119</sup>, Gurney fait le relevé minutieux et poétique des choses de la nature qui permettent de matérialiser dans le texte sa jeunesse en Angleterre :

Les oiseaux, les fleurs, le roitelet ou la violette,  
Le merle, la jacinthe, le mouchet et les infimes pâquerettes.  
Ô choses infimes mais dont notre âme  
Est faite... choses si frêles<sup>120</sup>...

222

La Poussière, la poussière!  
Et les petits bouts de duvet,  
Blanc terne sur le sol<sup>121</sup>...

L'évocation précise des choses minuscules, humbles et communes, évoquent un abécédaire de l'enfance. Les choses insignifiantes (la poussière dans « The Dust », les mauvaises herbes dans « Camps », les choux d'un champ dans « Riez Bailleul »), les broutilles de la vie passée, font plus que signe car sont investis d'une signification spirituelle qui n'est pas sans rappeler la conception de la grandeur des petites choses chez Christina Rossetti. Les choses composent l'âme du poète, métonymies de l'être à un moment donné de son histoire. Bien que placées au premier plan des poèmes, les choses dessinent toujours en creux l'être qui les a jadis possédées ou aimées :

---

119 Stuart Sillars fait référence à la ressemblance (biographique et thématique) entre les deux poètes, sans néanmoins évoquer cette humilité que tous deux partagent vis-à-vis de la pratique poétique elle-même (*Fields of Agony. British Poetry of the First World War*, Tirril, Humanities e-book, 2007).

120 « Birds and flowers, as violet, and wren, / Blackbird, bluebell, hedge-sparrow, tiny daisies. / O tiny things, but very stuff of soul / To us...so frail » (« Homesickness », v. 7-10).

121 « The Dust, the dust! / And little bits of fluff / Dull white upon the floor... » (« The Dust », v. 1-3).

Choses communes mais si chères :  
 Le bois de hêtre, le thé, l'étagère des assiettes  
 Et toute la famille de la vaisselle,  
 Marteaux, lames, manches.

Lait d'ivoire, café de terre,  
 Le visage blanc des livres,  
 Et le toucher, la sensation, l'odeur du papier,  
 Les beaux regards du latin<sup>122</sup>.

Les objets du quotidien, transformés en objets poétiques par le souvenir, acquièrent une richesse inépuisable dans le renversement des valeurs oxymoriques (« choses communes mais si chères »). Dans l'inventaire, les objets se personnalisent et s'incarnent, dessinent une famille, un visage un regard, les contours sensuels d'un être aimé (« toucher, sensation, l'odeur »), qui esquissent en filigrane la figure invisible de celui qui se souvient. C'est ainsi que Gurney reconstruit, par un effet quasi synesthésique, le souvenir des moments heureux à l'arrière. La mémoire olfactive, visuelle, gustative reproduit l'objet dans ses particularités :

Le tabac pris avec sincérité, net comme une Chose.  
 Le tabac goûté avec précision, en vague ou en bague,  
 Noté : le tabac soufflé au vent ou regardé  
 Fondre dans la lointaine fumée de l'éther, sans pareil<sup>123</sup>.

Dans ce poème qui décrit les plaisirs de fumer dans les tranchées, le poète dénombre différentes prises de tabac, objet concret du quotidien qui ouvre sur l'imaginaire dans les volutes de sa fumée. Le souvenir du plaisir gustatif et visuel se traduit par celui de l'écriture qui tient à être aussi exact que la chose décrite : « avec précision », « noté ». La netteté de la chose se détache dans le souvenir et dans la lettre du poème.

122 « The dearness of common things, / Beech wood, tea, plate shelves, / And the whole family of crockery / Woodaxes, blades, helves. / Ivory milk, earth's coffee, / The white face of books, / And the touch, feel, smell of paper / Latin's lovely looks » (Gurney, « Common Things », v. 1-8).

123 « Tobacco truly taken, neat as a Thing. / Tobacco tasted exactly; in waves or ring / Noted ; tobacco blown to the wind, or watched / Melt into ether's farthest smother unmatched » (« Tobacco », v. 34-37).

Le corps du sujet sentant est encore une fois dessiné en filigrane, dans une sorte de blason inversé qui apparaît sous les verbes au passif : la main (« pris »), la bouche (« goûté »), les yeux (« noté », « regardé »). Dans l'écriture poétique, l'empreinte sonore vient se superposer au souvenir olfactif et gustatif : la lettre /t/ de *tobacco* est essaimée à travers le poème, se matérialise dans le rythme. Car c'est le souvenir de lettres et de mots mêmes qui fournissent la matière de nombreux poèmes :

Loin du café noir, café au lait, vin blanc,  
Vin rouge, citron<sup>124</sup>.

224

L'exotisme de la langue française est le véhicule privilégié du souvenir de la guerre. Les mots étrangers prennent une dimension matérielle et sonore rarement égalée par les mots familiers de la langue maternelle : dans une forme de jeu rimbaldien sur la correspondance entre signifiant et couleur, le poète associe ici le mot au souvenir, à la couleur et au goût des différents breuvages bus au front : « café noir », « vin blanc », « vin rouge », « citron »... Dans « Laventie », c'est le mot *grenadine* qui relance le souvenir en rimant avec « Nineteen Sixteen » (« mil neuf cent seize »). Les mots sont à l'image de ces « choses minuscules » du passé, à la différence qu'ils habitent encore le présent : ainsi, le mot représente l'ultime objet de collection pour le poète qui en dresse des listes entières dans sa poésie tardive. La matière sonore du mot –

Comblée, maniée (le son façonné) de quelque manière à plaire  
Trèfle – Mouchet – les étoiles au bord de la nuit<sup>125</sup>.

– devient le véhicule du souvenir et, pour reprendre le mot de Francis Ponge, de l'*objoie*<sup>126</sup>.

D'autres choses cependant, celles qui rappellent la guerre de manière trop frontale et qui n'ont pas les propriétés poétiques recherchées par

124 « Away from café noir, café au lait, vin blanc, / Vin rouge, citron » (« Le Coq Français », v. 15-16).

125 « Fulfilled, used (sound-fashioned) any way out to delight: / Trefoil – hedge sparrow – the stars on the edge at night » (« The Escape », v. 8-9).

126 Francis Ponge, *Le Grand Recueil II : Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 257 : « La coïncidence inopinée entre une trouvaille verbale et la révélation d'un aspect inédit des choses ».

Gurney, menacent la cohésion du sujet et doivent, au contraire, être oubliées, recouvertes plutôt que révélées par l'écriture. Opaques, elles résistent à la définition et restent à l'état de chose innommable. Il en est ainsi des forces potentiellement destructrices de la mémoire que l'on voit dans « Memory Let it All slip ». Loin de l'objet concret qui peut être pris, exprimé comme le tabac pour Gurney, ces choses-là demeurent indéfinies et indéfinissables :

Que tout t'échappe, ô ma mémoire, sauf la douceur  
Des plaines d'Ypres.  
Souviens- toi du soleil d'automne et des nuages  
Agiles après la pluie,  
  
Du ciel bleu et du doux horizon bleu ;  
Ne retiens que cela,  
Sinon c'est ma tombe tourmentée que nous partagerons.  
Sinon mort. Sinon froid<sup>127</sup>.

Rien n'est dit du traumatisme dans « Memory Let It All Slip » qui énumère seulement, et avec une précision caractéristique, les choses qui doivent être retenues (« soleil d'automne », « nuages agiles », « ciel bleu »). Le pronom collectif non spécifique *tout* fait allusion à ce qui doit être oublié, tout en le passant sous silence. Les images du glissement (de la mémoire, du paysage) et le tissu des fricatives liquides (« let all slip », « Blue sky and mellow [...] softly blue ») entraînent le texte vers l'évocation de la dissolution finale, la tombe : « Sinon c'est ma tombe tourmentée que nous partagerons ». La simple menace du souvenir fait glisser le sujet grammatical hors du vers : « Sinon mort. Sinon froid ».

Ainsi tout ce qui reste extérieur au sujet, les objets indirects de la mémoire que sont les choses du quotidien et du langage, permettent au poète de se ressaisir, de se re-collecter dans l'acte de nomination. Au contraire, les choses qui demeurent de trop près associées à la

127 « Memory, let all slip save what is sweet / Of Ypres plains. / Keep only autumn sunlight and the fleet / Clouds after rains, / Blue sky and mellow distance softly blue; / These only hold / Lest my pangèd grave must share with you. / Else dead. Else cold. »

blessure traumatique intérieure sont innommables et menacent le sujet par leur pouvoir de dissolution. L'incapacité ou le danger de faire œuvre autobiographique, d'établir une mémoire totale du sujet, est aux origines de la peur de l'oubli<sup>128</sup>, très souvent exprimée dans les poèmes de Gurney :

Ne m'oubliez pas tout à fait  
Ô près de la Severn<sup>129</sup>

Souvenez-vous de ce que nous sommes ;  
Ne nous envoyez pas sur un astre étrange et lointain<sup>130</sup>

## 226 Le mythe du « First War Poet »

Le sentiment de perte de soi (évoqué par le mot rare *lostness*<sup>131</sup>), du devenir fantomatique du sujet, est exprimé de manière directe dans les nombreuses interrogations du poète :

Où est Gurney maintenant, je me demande,  
Qui fumait sa pipe toute la journée  
Qui parfois causait avec passion  
Parfois n'avait rien à dire<sup>132</sup>.

La distinction entre le *je* du sujet poétique (au présent de l'énonciation) et la troisième personne « Gurney » (au passé), plus qu'un effet de la nostalgie, signale une scission temporelle de l'identité. Malgré la simplicité humoristique du propos, cette interrogation révèle une angoisse qui travaille toute la poésie de Gurney. C'est avec un mélange de légèreté et de gravité, que le sentiment de la perte de soi est repris et approfondi dans « It is Near Toussaints » :

---

128 Malheureusement proleptique puisque Gurney demeurera, jusqu'à très récemment, le plus méconnu des *war poets* (Bouyssou ne lui consacre pas de chapitre dans sa thèse).

129 « Do not forget me quite / O Severn Meadows » (« Song », v. 7-8).

130 « Remember what we are / Set us not on some strange outlandish star » (« Homesickness », v. 10-11).

131 La perte, le fait d'être perdu (Gurney, « Mist on Meadows », v. 7).

132 « Where's Gurney now I wonder / That smoked a pipe all day / Sometimes that talked like blazes / Sometimes has naught to say? » (« Toast and Memories », v. 17-20).

C'est bientôt la Toussaint, les vivants et les morts diront :  
 « Est-elle finie ? Qu'est-il donc arrivé à Gurney ? »  
 Le long des routes enfeuillées de France, des ombres brunes  
 Repenseront à leurs chansons, à ce camarade dont ils voulaient aussi  
 Le bien. Ses succès les avaient réjouis.  
 Maudit sois ceux qui haïssent le bien. Quand j'évoquais ma crise  
 (Incomprise) à Londres, ils s'imaginaient quelque  
 Vengeance, que les choses iraient mieux à l'avenir.  
 (Après tout, les musiciens sont bon marché, honorables, gentils).  
 Garder un silence bienveillant ; entendre leur barda grincer,  
 Chanter soudain – Hillaire Belloc était notre maître à tous.  
 La nuit de tous les morts, ils se souviendront de moi,  
 Prieront à Michel, à Nicolas, aux Maries, perdus dans les novembrumes  
 Du fleuve, dans la vieille ville de notre cher amour, et frapperont  
 Aux portes des fermes en criant « Notre poète de guerre est parti »  
 Madame-no bon ! – et ils crieront ses deux noms, en semonce, d'un air  
 sombre<sup>133</sup>.

La Toussaint est le moment de la commémoration des morts, date symbolique pour Gurney qui en fait la date de sa propre commémoration : « La nuit de tous les morts, ils se souviendront de moi ». La position liminale entre passé, présent et futur, entre le souvenir et l'oubli, les morts et les vivants (v. 1), mais également entre différents tons et styles (du français pidgin de « *Madame – no bon!* » au ton prophétique de la fin, pondéré par des deux derniers dactyles) est typique de cet entre-deux sur lequel se fonde la poétique de Gurney. L'instabilité tonale se

133 « It is near Toussaints, the living and the dead will say: / "Have they ended it? What has happened to Gurney?" / And along the leaf-strewn roads of France many brown shades / Will go, recalling singing and a comrade for whom also they / Had hoped well. His honour them had happier made. / Curse all that hates good. When I spoke of my breaking / (Not understood) in London, they imagined of the taking / Vengeance, and seeing things were different in the future. / (A musician was a cheap, honourable and nice creature.) / Kept sympathetic silence; heard their packs creaking / And burst into song – Hillaire Belloc was all our master. / On the night of all the dead they will remember me / Pray Michael, Nicholas, Maries lost in November / River-mist in the old-City of our dear love, and batter / At doors about the farms crying "Our war poet is lost". / *Madame – no bon!* – and cry his two names warningly, sombrely ».

retrouve au niveau de l'énonciation poétique : le poème s'ouvre sur la troisième personne du singulier, puis passe au *je*, pour revenir, à la fin, à la troisième personne. La première personne apparaît au centre du poème, c'est-à-dire au moment de la rétrospection autobiographique : « quand j'évoquais ma crise /(Incomprise) à Londres<sup>134</sup> ». Ce mouvement au centre du poème est caractérisé par un effondrement des structures grammaticales et logiques, une « cassure » stylistique qui correspond au « breaking » (« crise ») psychique qu'il évoque :

Quand j'évoquais ma crise  
(Incomprise) à Londres, ils s'imaginaient quelque  
Vengeance, que les choses iraient mieux à l'avenir.

228

Les anacoluthes et autres ruptures syntaxiques suggèrent, là encore, une difficulté à formuler le récit cohérent de son passé. La fin du poème sort du cadre strictement autobiographique et s'ouvre sur le personnage mythique<sup>135</sup> du *war poet*, mythification suggérée par le modal à valeur prophétique (« they will remember me », « ils se souviendront de moi »). Le dernier quatrain dessine une scène aux accents légendaires et religieux qui se mêlent au ton humoristique de « *Madame – no bon!* ». Priant les saints du calendrier (« Michael, Nicholas, Maries »), ses camarades endeuillés vont de porte en porte annoncer la mort du poète. En ne répétant pas son propre nom, en évitant une seconde référence à « Ivor Gurney », il s'éloigne de la référence biographique pour s'élever jusqu'à la légende : les « deux noms » pourraient ainsi désigner le *war poet* (« our war poet is lost », « notre poète de guerre est parti »), nouvelle figure idéalisée du poète, qui se détache clairement de la réalité du sujet biographique, faible et brisé par la guerre.

Ivor Gurney est en effet le seul des poètes-combattants à revendiquer le titre de *war poet* en se proclamant « First War Poet<sup>136</sup> » (« Premier

---

<sup>134</sup> Gurney fait référence ici à sa dépression de mars 1918, lors de sa convalescence à Londres.

<sup>135</sup> Le sujet mythique/lyrique, pour reprendre la distinction de Dominique Combe s'oppose au sujet autobiographique.

<sup>136</sup> La signature qu'il appose sur une enveloppe à la place du sceau, comme le fait remarquer Tim Kendall dans le podcast « Gurney: First War Poet », <https://podcasts>.

Poète de Guerre») en 1922. Le *war poet* est construit comme un personnage par Gurney et s'élabore dans l'écriture par un mélange d'influences, progressivement affranchies du réel : chantre de la nation à la manière de Whitman dont il se sent d'abord l'héritier puis le double<sup>137</sup>, et poète-paladin de la chevalerie incarnant le bien, l'honneur, la droiture. Le *war poet* est élu, marqué du sceau divin de la guerre :

La guerre m'a dit la vérité, j'avais du Severn les droits d'un créateur  
Comme des Cotswolds : la guerre m'a dit : je suis élu<sup>138</sup>.

Les louanges du soldat méritées, ayant souffert la douleur du soldat,  
Et le grand honneur du chant dans la première grise bataille<sup>139</sup> –

Le poète détient la vérité révélée par la guerre et le droit du démiurge (Severn et Cotswold fonctionnant ici comme une topographie mythique dont le poète serait le créateur) en gage de sa souffrance : « J'avais les droits du créateur ». Malgré l'expansion des contours du sujet et du verbe poétique dans l'élaboration mythique, le *war poet* apparaît souvent contenu, retenu dans le vers par l'emploi de parenthèses et de virgules, preuve de ce mélange d'humilité et d'arrogance qui caractérise la posture de Gurney :

Au loin, contemplant la vallée, les collines galloises, avec une piqûre  
De regret (que moi, poète de guerre, j'ai perdu ce grand bien)<sup>140</sup>.

---

ox.ac.uk/tim-kendall-ivor-gurney-first-war-poet?audio=1 (mis en ligne janvier 2010, consulté le 20 février 2013).

137 Gurney s'identifie au chantre de l'Amérique, l'auteur de *Song of Myself*. Gurney écrit de nombreux poèmes sur Whitman et entend de réécrire *Leaves of Grass* en 1926. Voir ses poèmes sur Whitman : « The New Poet », « Walt Whitman », « It Is Winter » : « To Long Island First ».

138 « War told me truth, I had Severn's right of maker / As of Cotswold: war told me: I was elect » (Gurney, « While I Write », v. 9-10).

139 « Soldier's praise I had earned having suffered soldier's pain, / And the great honour of song in the battle's first grey show – » (Gurney, « The Last of the Book », v. 10-11).

140 « Far-off watching the valley, the Welsh hills, with a sting / Of regret ( that I, war poet, had lost this high good) » (Gurney, « The Coin » v. 11-12).

(J'étais un poète de guerre, tenu par le sang de l'Angleterre de L'honorer)<sup>141</sup>

On note l'utilisation systématique du passé et en particulier du *past perfect* qui antériorise et, ce faisant, désancre davantage en renvoyant, ici, à des temps quasi immémoriaux. Ce « jadis » de dimension mythique s'oppose à la précision autobiographique (date, lieu, voire heure de composition) qui circonscrit le sujet dans un lieu et un moment d'énonciation. Cet élargissement temporel affranchit donc le sujet poétique des circonstances et fait partie du processus d'« intemporalisation », d'universalisation, d'allégorisation de l'expérience qui caractérise la poésie tardive de Gurney.

230

De ce point de vue surplombant, Gurney écrit à la fois le réquisitoire et la geste du poète de guerre : dans « What Did They Expect », il construit le mythe collectif du *war poet* et le présente sous ses multiples avatars. Dès le premier vers, le poète s'exprime au nom de tous les autres *war poets*, par le *nous* qu'il oppose au *ils* des civils et de la critique : « Mais qu'attendaient-ils, de notre labeur, de notre / Faim extrême<sup>142</sup> ? » Gurney rejette ici la représentation idéalisée de la poésie (« art forgé, parfait », « wrought art's perfection ») pour formuler une genèse de la poésie de guerre, l'ancrer dans une émotion ou une sensation (« la maladie », « la faim », « le plaisir », « la colère ») dont émergerait un chant universel : « les chants funèbres de notre monde ». Les noms de villes flamandes et françaises forment ainsi une topographie légendaire :

Là nous écrivions – Corbie Ridge, ou au repos à Gonnehem

Ou Fauquissart – les chants funèbres de notre monde, toujours les meilleurs<sup>143</sup>.

La critique a cherché à deviner qui se cache derrière les portraits elliptiques de Gurney (« L'un fit l'éloge de la tristesse », « L'autre fit l'éloge

141 « (I was a war poet, England bound to honour by Her blood) » (Gurney, « O Tan-Faced Prairie Boy », v. 56).

142 « What did they expect of our toil and extreme/Hunger? » (Gurney, « What Did They expect... », v. 1-2).

143 « There we wrote – Corbie Ridge, or in Gonnehem at rest, / Or Fauquissart – our world's death songs, ever the best » (Gurney, « What did they expect », v. 10-11).

de tous les soldats, de la France et des étoiles»), mais la référence exacte n'a pas d'importance puisque chaque exemple vient s'ajouter à l'autre pour former la figure du *war poet* mythique. Le poème se clôt sur le *je*, dernier terme de l'énumération qui rassemble les morceaux épars d'un moi collectif pour dessiner, malgré les références autobiographiques, la figure du *war poet* à l'écriture immortelle.

L'exemple de Gurney, plus poussé que celui des autres *war poets*, a pu montrer à quel point l'adéquation totale entre le *war poet* et le sujet poétique est un leurre qui naît du cadre autobiographique mis en place par le poète au seuil de ses poèmes. Si la teneur biographique de cette poésie ne peut être niée, dans la mesure où elle est revendiquée par les poètes eux-mêmes, un mouvement inverse de ré-élaboration fictionnelle du moi sous-tend toute la production des *war poets*, en particulier chez Gurney, Rosenberg, Blunden ou Aldington. La tentation de construire un moi idéalisé ou mythifié correspond à l'influence romantique mais également à l'impossibilité de produire une œuvre autobiographique totale de l'expérience de guerre. La nature du sujet poétique de la *war poetry*, dans ses écarts et ses reflets, est en ce sens duelle, une dualité que l'on retrouve dans la tension entre le singulier et le collectif qui caractérise la poésie de guerre.



## LE CHŒUR DES SOLDATS

Le soldat n'a, en réalité, que très peu de chansons  
mais il chante de nombreux refrains en chœur<sup>1</sup>.

## LE POÈTE ET LA COMMUNAUTÉ

« Un grand poème épique est normalement le véhicule naturel de la poésie de guerre », écrit Lorrie Goldensohn, soulignant le caractère neuf du poème de guerre contemporain, dont la concentration lyrique s'oppose à l'amplitude du chant épique traditionnel. S'il a toujours existé une poésie de guerre lyrique, à commencer par les élégies du poète-mercenaire Archiloque, c'est la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, caractérisée par la place croissante de la subjectivité dans les arts, qui voit véritablement le déplacement du poème de guerre sur le terrain lyrique. La première guerre mondiale consacre la transformation du poème de guerre, centré désormais sur l'expérience et la parole de l'individu, et non plus la célébration de l'*epos* national :

À travers sa profondeur d'émotion et son usage de la première personne du singulier, le genre lyrique a permis de redonner une voix au récit privé, farouchement individuel, de la mort et de la perte [...] construisant ainsi un lyrisme intense qui s'écrit contre la mort industrielle et dans le souci de revendiquer ce qui est personnel, ce qu'on ne peut uniformiser<sup>2</sup>.

Cette remarquable évolution dans le mode et l'énonciation de la poésie de guerre explique pourquoi les *war poets* sont, encore aujourd'hui, étudiés

1 « The soldier has in reality very few songs; he has many choruses » (*Soldier Songs*, éd. Patrick MacGill, New York, Dutton, 1917, p. 14).

2 Lorrie Goldensohn, *Dismantling Glory: Twentieth Soldier Poetry*, Columbia, Columbia UP, 2003, p. 1-2.

comme des poètes de la première personne, et ce tout particulièrement lorsqu'ils sont considérés à l'aune de leur engagement<sup>3</sup>. Le versant collectif de la première personne est en effet souvent oublié, malgré l'importance de la notion de communauté, ainsi que l'inscription de la voix plurielle, dans la *war poetry*<sup>4</sup>. Partant du canon du romantisme anglais, Anne Janowitz évoque la tendance critique courante qui consiste à occulter les voix de la collectivité au profit d'un moi lyrique unitaire, le « moi individuel et sans entrave », développé par Harold Bloom et M.H. Abrams, pour qui la voix poétique s'exprime dans la solitude de l'individu :

234

Parce que l'individualisme a remporté le grand débat, ce concept a modelé l'histoire de la critique littéraire. [...] C'est pourquoi l'esprit de l'époque a été dominé par Wordsworth plutôt que par Burns, que la forme poétique la plus caractéristique est la strophe en *blank verse* plutôt que le chant choral ou la ballade, et que la position identitaire dominante est la solitude plutôt que la solidarité. Il y a très peu d'espace pour la voix résiduelle d'une communauté ou la voix émergente de la collectivité dans ces versions prescriptives de l'identité lyrique qui [...] restent attachées à cette vision définitoire du moi individuel et sans entrave<sup>5</sup>.

Un constat similaire peut être dressé à l'égard de la critique de la *war poetry*, qui se focalise essentiellement sur le *je* poétique, laissant de côté

- 3 C'est d'ailleurs le reproche que leur fera W. B Yeats : « Ils se sont sentis, selon la formule du plus connu d'entre eux, obligé d'invoquer la souffrance de leurs hommes. Dans des poèmes écrits à la première personne et qui ont connus, un temps, la célébrité, cette souffrance est devenue la leur » (W.B. Yeats, « Introduction to the Book of Modern Verse » dans *The Collected Works of W.B. Yeats*, t. V, *Later Essays*, éd. William H. O' Donnell, New York, Scribner, 1994, p. 199).
- 4 Un quart des poèmes de Wilfred Owen et d'Ivor Gurney, un tiers des poèmes d'Edmund Blunden, d'Isaac Rosenberg et de Richard Aldington et plus de la moitié des poèmes de Charles Sorley font figurer un *nous* comme instance unique d'énonciation. Voir ma thèse pour une étude plus approfondie des pronoms personnels dans la poésie de guerre (« *I am not concerned with poetry. My subject is war* ». *Écrire la première guerre mondiale : les enjeux du poète face aux circonstances*, dir. Pascal Aquien, université Paris-Sorbonne, 2015).
- 5 Anne Janowitz, *Lyric and Labour in the Romantic Tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 1998, p. 17-20.

le *nous* avec lequel il entre dans une dialectique féconde. Le paradigme romantique qui veut voir dans la poésie de guerre l'aventure d'un individu unique, porté par une voix idiosyncratique, ne prend pas en compte la complexité énonciative de cette poésie à portée politique, point de rencontre entre une poétique individuelle et une poétique collective, où se devine les traces de l'épopée. À mesure que la *war poetry* se constitue en genre, on assiste ainsi une dynamique de sortie de soi et à la mise en œuvre progressive, bien que partielle, d'un lyrisme communautaire. On peut voir alors un début d'effacement du sujet poétique individuel au profit d'un sujet collectif, voire transpersonnel, et à travers cela, une expansion nécessaire « de ses contours jusqu'aux dimensions de l'Histoire<sup>6</sup> ».

#### Poésie civile et poésie combattante : le *nous* des autres

Désireux de se distancier des discours manichéistes de son temps, Edward Thomas, dans « This is No Case of Petty Right of Wrong » (1915), explore la complexité du sentiment patriotique qui confronte la ferveur collective aux doutes personnels. Si le poème se présente d'abord comme une déclaration d'indépendance d'esprit (« Je ne hais pas les Allemands ni ne brûle / D'amour pour les Anglais, pour plaire aux journaux »), le poète rejoint ensuite ses pairs dans l'expression de l'amour du pays natal. Le dernier vers finit cependant sur une note ambiguë, associant le fatalisme à l'ironie : « Et comme nous nous aimons nous-mêmes, nous haïssons notre ennemi ». Le poème insiste ainsi sur l'union au cœur de la discorde (« Mais avec le meilleur et le pire de ce pays / Comme un seul homme, je crie que Dieu sauve l'Angleterre »), dans l'évocation d'un patriotisme à la fois mitigé et partagé.

Malgré cette exploration de la complexité du sentiment patriotique par un poète « civil<sup>7</sup> », on oppose souvent, de manière assez binaire, l'œuvre patriotique<sup>8</sup> des poètes civils à la poésie, nécessairement

6 Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001, p. 87.

7 Edward Thomas s'engage quelque mois après la rédaction de ce poème, en juillet 1915.

8 On utilise ces termes avec précaution car la dichotomie est beaucoup moins évidente qu'elle ne paraît. Un poème peut être à la fois patriotique et protestataire : c'est

protestataire et anti-nationaliste, des combattants. Cette opposition se fonde sur un débat idéologique dont on retrouve les traces énonciatives dans le poème. La première serait une poésie « publique », tournée vers l'expression collective de la nation et caractérisée par l'usage du *nous*, la seconde, une poésie « privée » et individuelle, centrée sur le *je* du poète-combattant qui incarne, à lui seul, le destin collectif. Dans la lignée de la poésie confessionnelle romantique, le *war poet* semble en effet insister davantage sur la voix individuelle du poète, plutôt que celle des soldats dont il s'érige pourtant en porte-parole : « Je suis venu ici pour aider ces garçons – de manière directe en les dirigeant aussi bien que possible ; de manière indirecte en observant leurs souffrances que je puisse en plaider leur cause aussi bien que possible<sup>9</sup> », écrit Wilfred Owen. Par contraste, la poésie civile écrite du *home front* érige le *nous* en statut de véritable *persona*<sup>10</sup> poétique, désignant la nation dans son ensemble et favorisant le *Wir-Gefühl* (« sentiment du nous »), première condition du sentiment d'appartenance à une nation. Concentrée sur la célébration d'une émotion commune qui vise à rendre indissociables l'individu et le collectif, la poésie civile patriotique, dans l'abandon du *je* au profit du *nous*, se débarrasse aussi des contraintes éthiques et esthétiques du sujet individuel :

En utilisant « nous », le poète adopte une *persona* distincte de la sienne propre. De cette manière il montre qu'il est prêt à abandonner son individualité en faveur du bien commun et met en valeur la radicalité de son engagement personnel [...] L'usage du « nous » permet aux poètes de prendre sur la nation (eux-mêmes inclus) la souffrance de leurs compatriotes, sans que cela nécessite, comme ce serait le cas pour un « je », que leur engagement moral ne se reflète par un engagement dans

---

le cas des poèmes de Thomas Hardy et parfois de ceux de Siegfried Sassoon (voir « The Kiss »). Les poètes « protestataires » écrivent des poèmes patriotiques (notamment au début de la guerre) et inversement. Pour des raisons de « clarté » idéologique, la critique a souvent séparé ces deux registres, gommant de cette manière les ambiguïtés de position inhérentes à la *war poetry*.

9 « I came out to help these boys – directly by leading them as well as an officer can; indirectly by watching their suffering so I may speak of them as well as a pleader can » (Owen, *CL*, p. 580).

10 *Ibid.*

l'armée. [...] En même temps la *persona* « nous » les absout de devoir afficher un quelconque pouvoir visionnaire [de poète] car il parle « pour nous tous », en répétant la vision acceptée, populaire, de la guerre<sup>11</sup>.

Il y aurait donc une différence foncièrement politique entre l'usage du *nous* collectif et du *je* individuel, différence qui sous-tend le partage (parfois trop rapide) entre « poésie civile » et « poésie combattante ».

Ce *nous* qui rassemble une communauté aux contours flous, est cependant également présent dans la *war poetry*, où le rôle traditionnel du poète est souvent dévolu à un collectif dans lequel la voix singulière s'abolit. Le poème devient alors le lieu de formulation d'une crise collective. Ce *nous*, à la référence fluctuante et complexe, désigne tour à tour et parfois simultanément, des réalités très différentes (les soldats, leurs officiers, le poète et ses hommes, l'officier et ses camarades, etc), remettant en cause l'image conventionnelle de la communion au combat (« we happy few, we band of brothers »). Au début de la guerre, la référence au chant et l'usage de la première personne du pluriel, professent l'osmose de la nation et des hommes qui se battent en son nom. Très vite cependant, ce *nous* patriotique devient ironique chez les *war poets* qui se tournent vers l'évocation d'une collectivité de soldats qui se construit contre celle des civils. Le lyrisme collectif s'inscrit alors dans des formes emblématiques : l'hymne, la litanie, qui reviennent aux origines du chœur lyrique. Quel rôle ce chœur joue-t-il dans l'élaboration d'une identité lyrique particulière à la poésie de guerre ?

#### La litanie de Richard Aldington : une parole collective incantatoire

Dans la *war poetry*, l'énonciation à la première personne du pluriel va de pair avec l'image du chœur, analogie du chant collectif et métaphore du corps de la communauté. Le nombre d'anthologies associant le chant et les soldats, publiées pendant la période 1914-1918, est en ce sens évocateur<sup>12</sup>. Le chant apparaît comme le véhicule privilégié de

11 Elizabeth Marsland, *The Nation's Cause: French, English and German Poetry of the First World War*, London, Routledge, 1991, p. 88.

12 On peut citer, de manière non exhaustive : *Songs of the Fighting Men* (Galloway Kyle, 1916), *Songs and Sonnets for England in Wartime* (Marjorie Pickthall, 1914), *Songs and*

ce *nous* qui porte symboliquement la collectivité. La force du chant, et en particulier de l'hymne national ou religieux, vient de sa dimension performative : en demandant au public de se joindre au chant, l'hymne recrée la communauté imaginée à travers la forme collective que prend le chœur ou l'assistance.

Dans ses poèmes de guerre, Richard Aldington resserre l'espace poétique autour de la communauté des combattants. Il met en scène le *nous* des soldats, défini contre le *eux* de la société civile, dichotomie similaire à celle que l'on trouve chez Owen ou Sassoon et à laquelle fait allusion la citation de William Blake en épigraphe de son recueil *War and Love* (1919) : « Ils ont dit que ce mystère serait sans fin / Que le prêtre soutient la guerre et le soldat la paix ». Peut-être le plus focalisé sur lui-même, le plus « individualiste<sup>13</sup> » des *war poets*, Aldington dessine cependant dans son recueil une évolution chronologique claire des poèmes du début, écrits à la première personne du singulier, à ceux de la fin, où figure majoritairement la première personne du pluriel. De *I* à *we*, la dilation de la personne et de la voix s'accompagne également d'un changement marqué dans le choix du style et de la structure poétique. Aldington est conscient de cette évolution formelle qui va de pair avec l'ouverture de son public : « Personnellement je trouve que j'ai perdu beaucoup de délicatesse technique et d'assurance formelle, mais j'y ai gagné une plus grande ouverture de vues et un attrait plus immédiat pour ceux qui ne sont pas des amateurs de poésie<sup>14</sup> », écrit-il à Amy Lowell en 1919. Tandis que ses poèmes du début privilégient la forme

---

*Poems of the Great World War* (David Tulloch, 1915), *Songs of the World War* (Edward S. Van Zile, 1918), ou *Songs from the Trenches* (Herbert Adams Gibbons, 1918).

- 13 On reprend à dessein le mot de Remy de Gourmont pour définir les imagistes en 1916 (« les imagistes sont des descendants des symbolistes ; ce sont des individualistes », cité dans René Taupin, *L'Influence du symbolisme français dans la poésie américaine [de 1910 à 1920]*, Paris, Slatkine, 1927, p. 107). Les imagistes s'organisent en effet autour de revues aux noms programmatiques *The Egoist* ou *The Phoenix, A Magazine of Individuality*, et privilégient une esthétique fondée sur l'individualité de l'artiste, le mépris du grand public.
- 14 « Personally I think I have lost a delicacy of technique, a sureness of form, but that I've gained a wider outlook & a more direct appeal to people who are not enthusiasts of poetry » (cité dans Vivien Whelpton, *Richard Aldington: Poet, Soldier and Lover [1911-1929]*, Cambridge, Lutterworth Press, 2014, p. 203).

concentrée, les poèmes de la fin gagnent en amplitude sonore et visuelle. C'est au moment où Aldington cesse de chercher la « forme austère<sup>15</sup> » de l'esthétique imagiste, qu'il découvre une nouvelle démarche d'écriture et met au point une poésie litannique qui dessine les contours d'une voix collective.

Très peu descriptifs ou narratifs, ces poèmes tardifs, écrits à la première personne du pluriel, sont tournés vers l'invocation plutôt que vers la représentation. Dans ces poèmes longs<sup>16</sup>, fondés sur les principes de l'énumération et du ressassement, la parole se fait incantatoire. Comme pour le rondeau et les formes qui lui sont associées, le travail du poète dans la litanie est circulaire, composé sur le jeu des variations sémantiques et sonores. C'est une forme de palilalie poétique que l'on voit à l'œuvre dans la répétition continue (fondée en particulier ici sur l'anaphore, l'antanaclase et les jeux de parallélismes) :

Donne-nous la vie.

Donne-nous la vie que nous souffrons pour toi  
Pour nourrir tes lèvres délicates.

[...] Donne-nous la vie!  
Si nous mourrons, il n'y aura personne sur terre  
Pour nourrir la féroce fierté de ton cœur  
Il n'y aura personne de si fin, de si vif  
Il n'y aura personne pour chanter à tes pieds.

Donne-nous la vie  
[...] Évanouis comme nous nous évanouissons de désespoir  
Mais clair dans ton  
Mais clair dans ton éloge<sup>17</sup>

15 « that austere shape that eludes me » (« Proem », v. 6).

16 « In the Trenches », « Defeat », « Doubt », « Terror », « The Blood of the Young Men ».

17 « Grant us life. / Grant us life to suffer for you, / To feed your delicate lips. / [...] Grant us life! / If we die there is none upon earth / To feed the fierce pride of your heart; / There is none so fine and so keen, / There is none to sing at your feet. / Grant us life, [...] / Faint as we faint in despair, / Yet clear in your / Yet clear in your praise » (Aldington, « Defeat », v. 58-60, 65-70, 75-77).

On a déjà commenté la prédilection d'Aldington pour les métaphores, les formules et les rythmes religieux (invocations, plaintes, suppliques), caractéristique importante de sa poésie. Prière, énumération, répétition<sup>18</sup> : bien que le poète ne la nomme jamais expressément, c'est la forme litannique que l'on reconnaît<sup>19</sup> dans ce poème. On devine sous la répétition insistante, un retour à une forme de poésie primordiale, « à l'élémentaire cri<sup>20</sup> », ce qu'attestent les trois derniers vers de « Defeat » à travers le bégaïement anaphorique :

Évanouis comme nous nous évanouissons de désespoir  
Mais clair dans ton  
Mais clair dans ton éloge

240

Il y a quelque chose ici de la transe collective, ou du moins d'un appel à la communion, à la communauté, dans la litanie poétique, en cela tout droit inspirée de la litanie liturgique. La litanie est originellement une forme simple de chant alterné entre un récitant qui invoque l'assemblée et la réponse uniforme et répétitive de celle-ci : « le type même du chant responsorial destiné à la foule<sup>21</sup> ». Quand la litanie s'éloigne de la contrainte du *répons* dans sa forme poétique, elle reste fondée sur le principe rythmique de répétition : c'est ce que l'on voit à l'œuvre dans les poèmes d'Aldington. La puissance de la monotonie joue ainsi un grand rôle dans le pouvoir incantatoire du poème : toutes les voix forment une seule voix réunie, psalmodiant sur le même ton. La litanie

18 Prière, énumération, répétition, sont les trois caractéristiques majeures de la litanie établies par Isabelle Krzyzkowki dans « La litanie : une écriture sans fin de la fin » (Isabelle Krzyzkowki, Sylvie Thorel-Cailleteau [dir.], *Anamorphoses décadentes. L'art de la déformation (1880-1914)*, Paris, PUPS, 2002, p. 65).

19 La litanie connaît un renouveau sensible à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle chez les poètes français et anglais. Exemple prototypique de l'écriture décadente, la litanie est caractérisée par le dévoilement, le détournement, et le « renversement sacrilège » de la parole religieuse (voir la « litanie noire » de Swinburne, « Dolores »), ainsi que l'exploration formelle, la découverte des possibilités de vider l'écriture de son sens. On note un retour à la forme de la litanie pendant la guerre chez des auteurs tels que Fernand Gregh et George William Russel (première guerre mondiale), Louis Aragon et Edith Sitwell (seconde guerre mondiale).

20 Remy de Gourmont cité par Isabelle Krzyzkowki, « La litanie », art. cit., p. 86.

21 François Michel, s.v. « Litanie », dans François Michel (dir.), *Encyclopédie de la musique*, Paris, Grasset, 1961.

est ainsi un genre prédisposé à l'expression de la ferveur collective, au déploiement de la voix de l'assemblée et non celle de l'individu. C'est encore la singularité, du mot et du moi, qui disparaît à la faveur de la multiplicité.

Long de soixante-dix vers, «The Blood of the Young Men» est le dernier poème, avant l'épilogue, d'*Images of War* : il marque l'apogée du désespoir et de la colère du poète-combattant. Dirigé contre les pères et les femmes<sup>22</sup>, «The Blood of the Young Men» dénonce la complicité meurtrière des civils, coupables d'envoyer les hommes à la guerre. Écrit dans un style prédicatif, le découpage en sept parties numérotées suggère une progression de la pensée qui ne se matérialise pas dans le vers. Le poème avance par amplification constante de la même image obsessionnelle, celui du sang versé qui fait retour plus de quinze fois dans le poème. Lorsqu'on utilise la forme litanique, suggère Philippe Robert, on ne cherche pas à «convaincre par un discours mais par un geste émotionnel<sup>23</sup>» :

Rends-nous le voile fermé des sens  
 Ne nous laisse pas voir, ah, éloigne de notre vue  
 Le sang rouge éclaboussé sur les murs  
 Le bon sang rouge, le jeune sang, le beau sang,  
 Foulé par des pieds inconscients  
 Le pied des vieillards, le pied des femmes froides et cruelles  
 Le pied des enfants désinvoltes, qui passent toujours<sup>24</sup>...

- 22 Le rapport qu'entretient le poète avec les femmes est différent de celui d'Owen ou de Sassoon puisqu'il oscille entre haine et désir. Comme «Disdain», «The Blood of the Young Men» se distingue par son portrait de la femme en figure inversée de la Vierge. Détournée par Aldington, l'imploration de la Vierge se mue en imploration de la prostituée (le nom de Marie Madeleine est évoqué deux fois) et de la femme dépravée ou femme-vampire qui se délecte des souffrances du jeune homme.
- 23 Philippe Robert, *L'Abécédaire du chant liturgique*, Saint-Maurice, Éditions Saint-Augustin, 2001, p. 53.
- 24 «Give us back the close veil of the senses, / Let us not see, ah, hide from us / The red blood splashed upon the walls, / The good red blood, the young, the lovely blood / Trampled unseeingly by passing feet, / Feet of the old men, feet of the cold cruel women, / Feet of the careless children, endlessly passing...» (Aldington, «The Blood of the Young Men», v. 1-7).

Dès le premier vers, on note le détournement de la formule invocatoire religieuse : les deux verbes « Give us » et « Let us » évoquent par reprise et par homophonie le *Pater noster* : « *Give us this day our daily bread / Lead us not into temptation* » (« *Donne-nous notre pain quotidien / Ne nous soumetts pas à la tentation* »). La litanie commence ainsi par l'invocation d'une instance supérieure qui reste inconnue. La formule dévotionnelle se mue en métaphore biblique : par l'image du sang, c'est l'histoire d'Abraham sacrifiant Isaac, thème très fréquent chez les poètes de guerre<sup>25</sup>, qui est convoquée. L'expansion progressive du vers et de l'image par la reprise de la formule originelle, la gradation hyperbolique formée sur « le sang rouge » fait du vers le véritable « lieu d'épanchement du mot [et non du moi] et de sa toute-puissance<sup>26</sup> ». À l'anaphore et l'anadiplose (« des pieds inconscients / les pieds des vieillards ») correspond le retour sonore des occlusives /k/ : « cold cruel women / [...] the careless children » (« les femmes froides et cruelles / [...] les enfants désinvoltes »). Cette frénésie de répétition, cette tentation englobante propre à la litanie, est sensible à la strophe 3, dans le déroulement du catalogue universel<sup>27</sup> qui unit le microscopique au macroscopique :

Tous les vêtements de tous les passants,  
 Toutes les roues de toutes les voitures,  
 Tous les visages froids et indifférents,  
 Toutes les façades des maisons,  
 Tous les pavés de la rue,  
 Affreux ! Atrocement tachés de sang<sup>28</sup>.

25 Wilfred Owen (« The Parable of the Old Man and the Young »), Osbert Sitwell (« The Modern Abraham ») ou encore le peintre Christopher R.W. Nevinson (*He Gained a Fortune... But He Gave a Son*, 1918).

26 Isabelle Krzywkowski, « La litanie », art. cit., p. 85.

27 Aldington emploie le même procédé dans « Terror » : « We have known terror / The terror of the wind and silent shadows, / The terror of great heights, / The terror of the worm, / The terror of thunder and fire, / The terror of water and slime, / The terror of horror and fear, / The terror of desire and pain – / The terror of apathy » (« Terror », v. 9-17).

28 « All the garments of all the people, / All the wheels of all the traffic, / All the cold indifferent faces, / All the fronts of the houses, / All the stones of the street / Ghastly! Horribly smeared with blood-stains » (Aldington, « The Blood of the Young Men », v. 11-16).

La multitude évoquée ici par l'anaphore en « Tous », déjà hyperbolique par nature, est redoublée à l'intérieur même du vers (« Tous les vêtements de tous les passants »). La forme litanique finit par se dissoudre dans l'incorporation infinie de la collectivité, l'appétit de multiplicité, la recherche de plénitude. Dans un paroxysme de répétition, les dernières strophes mêlent l'anaphore à l'énumération :

Partez, passez, oubliez-les ;  
 Donnez vos lèvres et vos seins aux vieillards  
 [...] Vendez votre corps, oh vendez votre corps aux infirmes  
 Donnez-vous aux faibles, aux pauvres oubliés,  
 Donnez-vous à ceux qui ont échappé à la torture  
 Et qui achètent leur sang des bassins à prix d'or.  
 [...]  
 Passez, Ô femmes, passez et oubliez-nous  
 [...] Mais nous, nous sommes seuls, nous sommes désolés,  
 Clairsemant le sang de nos frères en pleurant,  
 Pleurant pour nos frères [...]  
 Priant que nos yeux soient aveuglés  
 Pour ne pas sombrer dans la folie devant ce monde écarlate,  
 Gouttant, suintant des veines de nos frères<sup>29</sup>.

Dans le cri final, les deux dernières strophes opposent visiblement le *vous* au *nous* et effectuent un retour de la première personne du pluriel, un retour de la voix de la communauté au moment même où le *vous* est rejeté (« Partez, passez »). Ainsi la dernière strophe revient de manière répétée sur les images d'une collectivité de combattants, « nos frères » (trois fois et symboliquement le dernier mot du recueil),

29 « Go your ways, pass on, forget them; / Give your lips and breasts to the old men, / Sell yourselves, oh, give yourselves to the cripples, / Give yourself to the weak, the poor forgotten, / Give yourself to those who escape the torture / And buy their blood from the pools with weight of gold. / [...] Go your ways, you women, pass and forget us, / [...] But we, we are alone, we are desolate, / Thinning the blood of our brothers with weeping, / Crying for our brothers, [...] / Praying that our eyes may be blinded / Lest we go mad in a world of scarlet, / Dripping, oozing from the veins of our brothers » (Aldington, « The Blood of the Young Men », v. 41-42, 46-49, 60, 64-66, 68-70).

« nos morts », « nos yeux », comme pour mieux se dégager du « vous » des femmes et des civils qui les ont trahis. Le vers 64 répète trois fois *nous* comme une incantation. Aldington choisit de clore son poème sur cet oxymore redoublé (« mais nous, nous sommes seuls, nous sommes désolés »), qui insiste sur l'isolement et la solitude de la communauté des soldats. S'il y a communion dans l'épanchement de sang, c'est une communion de marginaux, loin du « nous » patriotique et national des premiers poèmes de guerre. Ainsi, la parole du chœur ou de la foule relaie la voix individuelle dans la poésie de guerre, s'inscrivant dans des formes destinées à exprimer une ferveur collective, et modulant, comme chez Aldington, le rapport du poète à la forme. Dans le chant des combattants, le *nous* a une référence fixe qui véhicule les valeurs de la communauté des soldats. L'enjeu du témoignage laisse cependant la place à un « nous » à l'identité instable et fluctuante, caractéristique de la *war poetry*.

#### UN TÉMOIGNAGE DÉDOUBLÉ

Le témoignage en littérature, et en poésie<sup>30</sup> en particulier, est porté par la puissance subjective de la première personne : « [le] témoignage en appelle toujours à la présence de la vive voix en première personne<sup>31</sup> ». De la sincérité de ce *je* dépend en effet la valeur du témoignage : la « vive voix » fonctionne comme un gage d'authenticité :

La *persona* à la première personne renforce la crédibilité d'un témoignage. [...] Pour les poètes dont la protestation est fondée sur l'expérience de guerre, une *persona* au singulier est particulièrement précieuse. Si leur propagande se veut efficace et particulièrement s'ils désirent éveiller la compassion pour la souffrance des hommes, la vérité qu'ils juxtaposent au mythe doit sembler exister dans le monde

30 Voir Shoshana Felman et Dori Laub (dir.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, 1992, ainsi qu'Antony Rowland, *Poetry as Testimony. Witnessing and Memory in Twentieth Century Poems*, 2014, au sujet de la poésie de témoignage.

31 Jacques Derrida, « Demeure : fiction et témoignage », dans *Passions de la littérature avec Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1996, p. 49.

empirique et non seulement dans le monde poétique du texte. L'usage d'une voix à la première personne du singulier (qu'elle soit implicite ou explicite) et que le lecteur associera sûrement au poète lui-même, fournit un lien potentiel entre ces deux mondes<sup>32</sup>.

Le témoignage établit en ce sens un pacte d'identité qui se rapproche du pacte autobiographique théorisé par Philippe Lejeune : « identité entre témoin, celui qui a vu, le narrateur et l'auteur [...]. C'est dire que le témoignage est fondamentalement à la première personne<sup>33</sup> ». Dès lors, pourquoi la poésie de guerre, qui se veut parole de témoin, utilise-t-elle autant la variation sur le *nous*? Les glissements et les entrelacs de personne entre le *je* et le *nous* créent un effet de brouillage et contribuent à déstabiliser, voire à dédoubler le sujet poétique, à la fois singulier et pluriel, inclus et exclus de la communauté qu'il est censé représenter.

#### Du *je* au *nous* : du témoin à la victime

Sur les quatre années de guerre, la *war poetry* décrit une mise à distance progressive du *je* et une utilisation plus prononcée du sujet pluriel<sup>34</sup>. Plus de la moitié des poèmes de guerre présentent ainsi une forme de *dédoublement* de la posture énonciative, partageant de manière fluide l'espace du poème entre le *je* et le *nous*, dans une transformation des référents qui prend une dimension politique.

La circulation entre ces deux pôles énonciatifs se fait principalement du singulier au pluriel, de l'un au multiple. C'est le cas par exemple des derniers vers de « Strange Meeting » de Wilfred Owen, qui esquissent un changement de focalisation au dernier vers (« Dormons maintenant ») ou encore, de manière plus visible encore dans « Miners » : la modulation de l'image du foyer individuel du cœur en celui du brasier monumental de la guerre, suggère un mouvement d'amplification et d'inclusion qui efface les singularités du destin. De simple spectateur de la scène, le poète

32 Elizabeth Marsland, *The Nation's Cause*, op. cit., p. 183.

33 Laure Himy-Piéri, « "Parfois je maudis mon regard" : le témoignage comme arrachement de soi », dans François-Charles Gaudard et Modesta Suárez (dir.), *Formes discursives du témoignage*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2003, p. 55.

34 Voir le tableau de statistiques dans ma thèse, déjà citée.

finit par se fondre aux travailleurs qu'il assimile aux combattants, dans une claire convergence des luttes politiques. Ce mouvement de dilatation du sujet se retrouve à l'échelle macrostructurale, dans la composition du recueil. *War and Love* de Richard Aldington, comme *Severn and Somme* d'Ivor Gurney, esquisse un changement de focalisation du singulier au collectif. Du « Proème » introductif à l'« Épilogue », le sujet poétique a changé de référence et de posture chez Aldington :

Chaque jour je m'inquiète davantage  
Je vois cette forme austère qui m'échappe<sup>35</sup>.

Nous sommes ceux que Dante a vus  
Heureux que l'amour existe dans les flammes de l'enfer<sup>36</sup>.

246

Entre les deux pôles du recueil, on note une évolution symbolique, de celui qui voit (*le témoin* : « Je vois ») à celui qui est vu (*les victimes* : « Nous [...] que Dante a vus »), la posture du poète-voyant devenue difficile à endosser car anachronique et potentiellement immorale, dans son renvoi à une figure romantique qui n'a plus rien en commun avec le poète de la Grande Guerre.

C'est ainsi souvent au moment même de la rédaction que l'on note cette révision du singulier au collectif : si le premier manuscrit (février 1917) du poème « Happiness » d'Owen est écrit à la première personne du singulier, la version finale (juin-août 1917) s'éloigne de l'expérience personnelle en privilégiant le récit d'une expérience collective. Loin donc proposer un retour réflexif sur l'individu, la *war poetry* se méfie du point de vue limité de l'individu, ainsi que de la vanité d'un moi poétique trop présent. Ce mouvement de dépassement et d'amplification de la *persona* individuelle, est parfois présenté comme l'aboutissement d'une démarche dialectique, la résolution d'un conflit interne au sujet, comme par exemple, dans le poème de Blunden, « Preparations for Victory » (« Préparatifs de victoire »). En glissant

35 « Each day I grow more restless / See the austere shape elude me » (Aldington, « Proem », v. 6-7).

36 « We are those that Dante saw / Glad for love's sake among the flames of hell » (Aldington, « Epilogue », v. 1-2).

du *je* divisé du poète au *nous* des soldats, la dernière strophe suggère une intégrité recouvrée dans la communauté. De l'assertion impérative du *je* (« ne redoute pas », « Je ferai »), on passe à l'évocation empreinte de *pathos* d'un *nous* passif, en position de victime (« nous perdons », « nous assaillent ») :

Mon âme, ne redoute pas ce fléau qui flétrit  
 La campagne ;  
 [...] « Je ferai de mon mieux », dit mon âme chagrine  
 Je verrai cet arbre que rien encore n'assassine  
 [...] Les jours ou les éternités déferlent comme  
 La houle et nous errons toujours dans ce sombre labyrinthe ;  
 Les bombes, les spires, les cuves, par des rangées d'esclaves  
 Transportées, préparent le triomphe à venir.  
 Le sommeil, pâle dans les caves visqueuses, soulage à peine  
 De sa brève éclipse, notre fardeau. Vois ! Nous perdons,  
 Le ciel a fui, la brume liquide et sombre  
 De l'orage glace les os : la terre, l'air, nous assaillent,  
 Le démon noir jaillit rouge quand part l'ultime image<sup>37</sup>.

Le grand poème visionnaire d'Isaac Rosenberg, « Daughters of War », évoque un mouvement volontaire de renoncement de soi, vers une fusion du poète et des combattants dans « l'étreinte immense » de la guerre :

Dans des lueurs prophétiques j'ai vu  
 Ces filles majestueuses dans leurs rondes,  
 [...] Voilant l'éclat sauvage, le doux éclat de nos yeux  
 L'éclat fébrile, les tendres lueurs de nos yeux ;  
 Et de leur grand souffle d'Amazone

37 « My soul dread not the pestilence that hags / The valley, / [...] "I'll do my best", the soul makes sad reply / And I will mark the yet unmurdered tree / Days or eternities like swelling waves / Surge on, and still we drudge in this dark maze ; / The bombs and coils and cans by strings of slaves / Are borne to serve the coming day of days ; / Pale sleep in slimy cellars scarce allays / With its brief blank the burden. / Look, we lose ; / The sky is gone, the lightless, drenching haze / Of rainstorms chills the bone ; earth, air are foes, / The black fiend leaps brick-red as life's last picture goes » (Blunden, « Preparations for Victory », v. 1-2, 10-11, 19-27).

Ont percé d'obscurité les flammes d'argile,  
 Sur nos visages érodés  
 Qui doivent être brisés – brisés pour toujours,  
 Pour que l'âme se jette  
 Dans leurs étreintes immenses<sup>38</sup>

248

Comme chez Blunden, le mouvement d'élargissement entraîne un passage métaphorique de la clarté à l'obscurité, de la vue à la cécité : « j'ai vu » / « Voilant [...] nos yeux ». En se fondant dans la communauté, le poète perd ou renonce à son pouvoir visionnaire (« les lueurs prophétiques ») et son statut de témoin privilégié : du *je* au *nous*, il passe de sujet à objet du regard, de sujet à objet du témoignage. Les poèmes d'Owen sont construits sur cette même transition de l'individuel au collectif, de la vision à la cécité. « The Sentry » (« La Sentinelle ») raconte l'histoire de l'aveuglement d'un soldat et la culpabilité du locuteur, témoin impuissant de ce spectacle :

Ô mon capitaine, mes yeux – je suis aveugle, aveugle, aveugle!  
 [...] Ses yeux énormes, exorbités comme des pieuvres  
 Surveillent toujours mes rêves  
 [...] Dans le bruit épais, dis-je, nous l'avons entendu crier  
 « Je vois vos lumières ! » Mais les nôtres s'étaient éteintes depuis  
 longtemps<sup>39</sup>.

La dernière strophe du poème oscille entre le *je* du narrateur et le *nous* narré (« je dis / nous l'avons entendu »), le dernier vers se concluant sur l'usage du pronom collectif utilisé au début du poème, ce *nous* qui se retrouve dans l'obscurité (v. 38). Sans faire d'adéquation de nature entre l'expérience du conflit de 1914-1918 et celle des camps de la seconde guerre mondiale, on peut noter que les problématiques énonciatives et formelles propre au discours de témoignage sont similaires entre les

38 « I saw in prophetic gleams / These mighty daughters and their dances / [...] Clouding the wild, the soft lustres of our eyes » (Rosenberg, « Daughters of War », v. 6-7, 25).

39 « O sir, my eyes – I'm blind – I'm blind, I'm blind! / [...] Eyeballs huge-bulged like squid / Watch my dreams still... / [...] Through the dense din, I say, we heard him shout / "I see your lights!" But ours had long died out » (Owen, « The Sentry », v. 19, 23-24, 37-38).

deux littératures. Ainsi la tension entre un « je-voyant » et un « nous-aveugle et/ou muet », entre un « je témoin » et un « nous victime » est également récurrente dans les témoignages des rescapés. Primo Levi évoque la position complexe du témoin qui a survécu :

Nous les survivants ne sommes pas les vrais témoins. Nous sommes ceux [...] qui n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, ceux qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux<sup>40</sup>.

Les « témoins intégraux » ne parlent pas. On trouve des hommes muets dans « Spring Offensive », « Smile, Smile, Smile », ou des hommes aveuglés dans « Mental Cases » : ils habitent la poésie de guerre de leur silence accusateur.

#### Le lecteur et le poète en procès

La figure du soldat muet, revenu des morts, hante toute la littérature de guerre écrite par les survivants du conflit. La difficulté à transmettre l'expérience de l'époque moderne date, selon Walter Benjamin, de la première guerre mondiale : « Ne s'est-on pas aperçu à l'armistice que les gens revenaient muets du front ? Non pas enrichis mais appauvris en expérience communicable<sup>41</sup> ? » Cette tension marque la poésie de guerre qui oppose toujours l'incommunicabilité de l'expérience à l'ignorance ou l'indifférence des civils. De là vient la perception binaire que l'on a des protagonistes de la *war poetry*, divisés entre le *nous* des combattants et le *vous* du lectorat, souvent sommé de comprendre, tout en étant exclus de la communauté des initiés. En effet, les poètes de guerre mettent en scène ce clivage de l'expérience qui sépare les soldats de ceux restés à l'arrière, et, ultimement, le poète de son public. Dans son poème « Smile, Smile, Smile », Owen évoque ce secret partagé qui fait sourire les combattants :

<sup>40</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot, 1999, p. 41.

<sup>41</sup> Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », [1933], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, t. II, p. 365.

La nation? – les lecteurs mutilés ne s'irritèrent pas  
Mais se jetèrent des sourires curieux  
Comme des hommes secrets qui savent que leur secret est sauf<sup>42</sup>.

250

Le curieux sourire des mutilés dit bien que la « nation », la collectivité, n'existe pas sans communauté d'expérience, celle-là même que célèbre Gurney dans ce vers énigmatique : « Ypres, ceux qui t'ont connu sont une compagnie qui te traverse<sup>43</sup> ». La seule communauté, suggère le *war poet*, est celle des combattants, créé par l'épreuve du feu et la connaissance occulte de la guerre. Ce secret dérangent fondé sur l'écart épistémologique, distance minime mais infranchissable, qui existe toujours entre le poète-combattant et son lecteur, rend le contrat de lecture de la *war poetry* problématique : pourquoi accuser un lecteur qui n'est pas en mesure de comprendre? Le poète-témoin est pris dans la contradiction de devoir transmettre une expérience qui est incommunicable. Ainsi la relation de réciprocité que recherche le poète est frustrée dès l'origine et tourne souvent à l'accusation du lecteur. Plus qu'une réalité, le dialogue ente le poète et son lecteur reste un horizon d'attente hypothétique, propre à l'acte même d'écrire en guerre.

Les *war poets* n'essayent pas toujours d'instaurer un dialogue avec leurs lecteurs : ils renforcent plutôt la distance qui les sépare en mettant le lecteur explicitement en procès. L'appel à un « lecteur fraternel<sup>44</sup> » n'apparaît que très peu chez ces *war poets* : il est plus souvent un « lecteur accusé » (ceci particulièrement chez Owen, Sassoon et Aldington). La fonction du témoignage rejoint ici sa première définition juridique : le poème devient un réquisitoire, dans un tribunal où le poète est tout

42 « Nation? – The half-limbed readers did not chafe / But smiled at one another curiously / Like secret men who know their secret safe » (Owen, « Smile, Smile, Smile », v. 18-20).

43 « Ypres, they that knew you are of a company through you » (Gurney, « The Man Was He Who Blinded His Eyes All », v. 87).

44 On reprend ici la distinction entre « lecteur fraternel » et « lecteur accusé », établie par Alain Parrau : « L'horizon d'une communauté possible, l'espoir de rompre le soliloque de la vérité par les ressources de l'art dispose en filigrane l'image presque fraternelle d'un lecteur, en quelque sorte représentant de l'humanité elle-même : figure de l'interlocuteur dont la réponse confirme l'appartenance à un monde commun » (*Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 69-72).

à la fois victime, juge et procureur. Parlant au nom des soldats, le poète accuse son lecteur mais ne lui demande pas de se prononcer : le blâme a pour dessein de le faire taire. Les exemples de condamnation sont multiples (à commencer par « To The Warmongers » ou « Blighters », de Sassoon), mais on se penchera sur « Apologia Pro Poemate Meo » d'Owen, qui explore, dès le titre, l'ambiguïté de la position du poète. Le poème est à la fois une justification ironique du ton désenchanté de sa poésie<sup>45</sup> et une mise en accusation du lecteur :

Néanmoins, sauf si tu partages  
 En enfer avec eux, les tristes ténèbres de l'enfer  
 [...]
 Tu n'entendras point leur joie  
 Tu ne finiras point par les croire heureux  
 Par quelque pirouette de ma part. Ces hommes méritent  
 Vos larmes. Vous ne méritez pas leur joie<sup>46</sup>.

La construction argumentée du réquisitoire, ainsi que la structure antithétique des derniers vers, les sanctions portées par le modal et amplifiées par l'anaphore accusatrice du vocatif, ne permettent pas de réponse au lecteur, frustré de la possibilité même de comprendre (« tu n'entendras point », « tu ne finiras point »). On retrouve le même procédé dans « Dulce et Decorum Est », où là aussi le *nous* des soldats s'oppose au *vous* du public. La condamnation finale est sans issue pour le lecteur. Cependant, malgré leur virulence, les derniers vers de « Apologia Pro Poemate Meo » ne sont pas sans ambiguïté : ne pourrait-on pas étendre la référence du *vous/tu*, au-delà du lectorat civil, et y déceler une remise en cause du poète lui-même ? L'« apologia » serait en ce sens aussi destinée aux simples soldats dont l'officier est le porte-parole. Ce procédé de double mise en accusation est très clair dans « Dulce et

45 Parfois perçu comme une réplique à la remarque de Graves à son endroit : « Bon sang, détends-toi un peu et écris avec un peu plus d'optimisme ! » (« For God's sake cheer up and write more optimistically ! », Graves, *IBI*, p. 90).

46 « Nevertheless, except you share / With them in hell the sorrowful dark of hell / [...] You shall not hear their mirth: / You shall not come to think them well content / By any jest of mine. These men are worth / Your tears. You are not worth their merriment » (Owen, « Apologia Pro Poemate Meo », v. 29-30, 33-36).

Decorum Est». Bien qu'adressée à Jessie Pope et au lecteur civil, une deuxième accusation se devine dans le geste agressif du soldat muet, ou son regard insistant :

Dans tous mes rêves, sous mon regard impuissant,  
Il plonge vers moi<sup>47</sup>

Quand, sur mon passage, l'un d'eux se dressa  
Et d'un regard pitoyable me reconnut sans frémir<sup>48</sup>

Ses yeux énormes, exorbités comme des pieuvres  
Surveillent encore mes rêves<sup>49</sup>

252

Les gestes agressifs et le regard fixe des personnages des poèmes d'Owen, peuvent être interprétés comme des accusations voilées envers le poète-témoin, spectateur de la scène. On relève le même trait auto-accusatoire dans le regard haineux des soldats que décrit Sassoon dans les « Survivants » ; « des enfants qui vous haïssent, brisés et fous » (v. 10). Le poème de guerre construit de cette manière un jeu de miroirs entre la position du lecteur et celle du poète-témoin. Souvent placé du côté de la victime, la figure du poète-témoin est aussi assimilée à celle du lecteur voyeur. Ainsi, l'opposition *a priori* évidente entre le *nous* (des combattants, de la communauté des victimes) et le *vous* (des civils, des bourreaux) se révèle inévitablement plus ambiguë à la seconde lecture. C'est sur cette porosité des positions que joue Owen dans « Strange Meeting » où, à travers le jeu du *je* et du *nous*, le sujet se retrouve à la fois bourreau et victime, dualité rendue par l'antithèse et l'oxymore final « Je suis l'ennemi que tu as tué mon ami ». L'instabilité foncière de la référence dans la poésie de guerre vient de l'interchangeabilité des rôles, entre témoin et victime et victime et accusé, qui est constitutive du sujet du témoignage<sup>50</sup> :

47 « In all my dreams, before my helpless sight, / He plunges at me » (Owen, « Dulce et Decorum Est », v. 15-16).

48 « And stared / With piteous recognition in fixed eyes » (Owen, « Strange Meeting », v. 6-7).

49 « His eyes huge-bulged like squid / Watch my dreams still (Owen, « The Sentry », v. 22-23).

50 Qui, en tant que survivant, est toujours atteint d'une culpabilité qu'il peine à exorciser (et que Owen, dans ses poèmes, retourne souvent efficacement contre ses lecteurs).

Le sujet du témoignage est constitutivement scindé, il n'a de consistance que dans la déconnexion et l'écart [...]. Et le caractère inassignable du témoignage n'est que le prix de cette scission, de cette intimité indémaillable entre musulman et témoin, impuissance et puissance de dire<sup>51</sup>.

La place du poète de guerre dans le poème est toujours celle de la « déconnexion et de l'écart ». Se situant dans cette zone grise propre au sujet du témoignage, le poète, oscillant entre le rôle de la victime et celui du bourreau, est toujours sommé de faire retour sur ses propres positions.

#### « Mental Cases » : le réquisitoire de Wilfred Owen

Le poème « Mental Cases » (« Troubles mentaux », composé en mai-juillet 1918), écrit lors de l'internement d'Owen à l'hôpital de Craiglockart, fournit un exemple emblématique de cette schizophrénie du sujet poétique de guerre, tiraillé entre le rôle de l'accusateur et de l'accusé. Décrit comme « sa plus puissante élégie pour les victimes de stress post-traumatique de la première guerre mondiale<sup>52</sup> » par Jahan Ramazani, le poème, évoque, plus qu'une véritable descente aux enfers, les habitants du purgatoire eux-mêmes, soldats victimes de *shell-shock* que le poète dépeint en connaissance de cause puisqu'il a lui-même été interné pour ces mêmes symptômes<sup>53</sup>. Cette *nekuia* aux réminiscences dantesques, trope récurrent du poème de témoignage, est également un *leitmotiv* chez Owen :

Qui sont-ils ? Pourquoi sont-ils ici, assis au crépuscule ?  
Pourquoi se balancent-ils, ombres du purgatoire,  
Langue pendante, mâchoires ivres de bave,  
Montrant leurs dents qui lorgnent comme des crânes mauvais ?  
Coup sur coup, la douleur les caresse – mais quelle panique lente  
A creusé ces abîmes autour de leurs orbites inquiets ?

---

Pour Ramazani, c'est cette culpabilité qui explique la psychologie complexe (« sado-masochiste ») des élégies d'Owen.

51 Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 164.

52 Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy From Hardy to Heaney*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 77.

53 Daniel Hipp, *The Poetry of Shell Shock: Wartime Trauma and Healing in Wilfred Owen, Ivor Gurney and Siegfried Sassoon*, London, McFarland and Co, 2005, p. 72.

Toujours de leurs cheveux, de leurs paumes  
 La misère sue. Nous somme morts, sûrement,  
 Et somnambules, nous marchons en enfer : mais qui sont ces damnés ?

– Ce sont les hommes dont l'esprit a été ravi par les morts.  
 Le souvenir des meurtres : des doigts frôlant leurs cheveux,  
 Des meurtres innombrables dont ils ont été témoins  
 Pataugeant dans les borbiers de chair, ils errent impuissants,  
 Piétinant le sang des poumons qui aimaient rire.  
 Toujours ils doivent voir ces choses, les entendre,  
 Le fracas des canons, les muscles volés en éclat,  
 Carnage incomparable, gâchis humain  
 Trou trop obstrué dont ils ne peuvent s'extraire.  
 C'est pourquoi, torturés, leurs globes oculaires reculent  
 Dans leur cervelle, car sur leur iris  
 Le soleil semble une trace de sang ; la nuit tombe noir-sang :  
 L'aube s'épanouit comme une blessure qui s'ouvre encore.  
 Ainsi leurs visages hilares, hideux, portent  
 L'affreuse fausseté des cadavres souriants.  
 Ainsi leurs mains se pincent, se cherchent entre elles,  
 Grattant les nœuds des knouts qui les flagellent,  
 Essayant de nous saisir, nous qui les avons affligés, mon frère,  
 De nous effleurer, nous qui leurs avons distribués la guerre et la folie<sup>54</sup>.

54 « Who are these? Why sit they here in twilight? / Wherefore rock they, purgatorial shadows, / Drooping tongues from jaws that slob their relish, / Baring teeth that leer like skulls' teeth wicked? / Stroke on stroke of pain – but what slow panic, / Gouged these chasms round their fretted sockets? / Ever from their hair and through their hands' palms / Misery swelters. Surely we have perished / Sleeping, and walk hell; but who these hellish? / –These are men whose minds the dead have ravished. / Memory fingers in their hair of murders, / Multitudinous murders they once witnessed. / Wading sloughs of flesh these helpless wander, / Treading blood from lungs that had loved laughter. / Always they must see these things and hear them, / Batter of guns and shatter of flying muscles, / Carnage incomparable, and human squander / Rucked too thick for these men's extrication. / Therefore still their eyeballs shrink tormented / Back into their brains, because on their sense / Sunlight seems a blood-smear; night comes blood-black; / Dawn breaks open like a wound that bleeds afresh. / Thus their heads wear this hilarious, hideous, / Awful falseness of set-smiling corpses. / Thus their hands are plucking at each other; / Picking

« Mental Cases » préfigure la descente évoquée dans « Strange Meeting », dans les deux cas frappée de l'irréalité du rêve. Seulement ici, le voyage se fait à plusieurs et le lecteur est directement convoqué à la descente, « comme des Virgiles des temps modernes, forcés de traverser les pavillons d'un enfer institutionnel<sup>55</sup> » :

[...] Nous sommes morts sûrement,  
Et somnambules, nous marchons en enfer : mais qui sont ces damnés<sup>56</sup> ?

Il m'a semblé que je quittais la bataille  
[...] Et à son sourire, je reconnus cette morne demeure

À son sourire mort, je sus que nous étions en enfer<sup>57</sup>.

On retrouve la trace du sourire aux lèvres du fantôme de « Strange Meeting » dans le masque hilare des aliénés de « Mental Cases » (« l'affreuse fausseté des cadavres souriants ») et le sourire mystérieux des soldats blessés dans « Smile, Smile, Smile ».

Outre ces similarités thématiques et ces échos intertextuels, les deux poèmes sont également construits sur une même base dialogique. Cependant si les deux locuteurs de « Strange Meeting » sont distincts, c'est un seul locuteur qui endosse tour à tour le rôle de l'interrogateur et du répondant dans « Mental Cases », signalant dès la deuxième strophe la position duelle du sujet poétique :

Qui sont-ils ? Pourquoi sont-ils ici, assis au crépuscule ?  
[...]

– Ce sont les hommes dont l'esprit a été ravi par les morts.

---

at the rope-knots of their scourging; / Snatching after us who smote them, brother, / Pawing us who dealt them war and madness ».

55 Tim Kendall (dir.), *The Oxford Book of British and Irish War Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2007, p. 123.

56 « Surely we have perished / Sleeping, and walk hell; but who these hellish? » (« Mental Cases », v. 8-9).

57 « It seemed that out of battle I escaped / [...] And by his smile I knew that sullen hall / By his dead smile I knew we stood in hell » (« Strange Meeting », v. 1, 9-10).

On peut voir dans cette construction en question/réponse, une reprise du chapitre sept de l'Apocalypse (VII, 13), selon lequel un vieillard demande à Jean :

Ceux qui sont revêtus de robes blanches, qui sont-ils et d'où sont-ils venus?

Je lui dis : Monseigneur, tu le sais. Et il me dit : Ce sont ceux qui viennent de la grande tribulation ; ils ont lavé leurs robes et les ont blanchies dans le sang de l'agneau.

256

La reprise du texte biblique est ironique chez Owen : si le vieillard reconnaît en ces êtres habillés de blanc le signe de ceux qui sont sauvés (« ils n'auront plus faim, ils n'auront plus soif, et le soleil ne les frappera point, ni aucune chaleur »), les soldats de « Mental Cases » portent au contraire la marque des damnés, des ombres du purgatoire (« Car sur leur iris / Le soleil semble une trace de sang »). On note qu'à l'image des versets bibliques, c'est une seule et même voix qui pose et répond aux questions (« Qui sont ceux-là? [...] Ce sont les hommes »).

L'autre différence, celle-ci de taille, avec « Strange Meeting » se situe au niveau du style et du registre hyperbolique de « Mental Cases ». La saturation de l'image par l'hyperbole et l'énumération se répercute au niveau sonore : aux répétitions et redondances correspondent allitérations et assonances (/ð/, /h/, /f/, etc.) agencées par doublets (« *Thus their* » « *hilarious hideous* », « *Awful falseness* »), portés par le battement du rythme trochaïque. La surenchère sonore met en avant le matériau même du poème, entreprise délibérée chez Owen pour qui la langue poétique se fait chair pour mieux établir une analogie avec son sujet, le corps mis à mal dans le combat. Pour preuve, le soin exhibé par Owen dans la description précise de ces fragments de corps (« leurs globes oculaires reculent / Dans leur cervelles », « creusé [...] leurs orbites inquiets », « muscles volés en éclats », « piétinant le sang des poumons »), le passage du visuel au viscéral dont le but est de percer l'autre chair, celle du lecteur, en provoquant la compassion.

Le poème décrit un *crescendo* dans l'horreur pour ces « damnés » qui, selon toute logique devraient être ceux qui ont commis les crimes qu'ils sont maintenant condamnés à revivre éternellement (« Toujours

ils doivent voir ces choses, les entendre»). Mais Owen est soucieux de ne pas accuser les soldats, simples témoins de l'horreur, dont le spectre de la culpabilité est cependant convoqué par une métaphore qui mêle l'abstrait (« le souvenir ») au concret (« des doigts frôlant leurs cheveux »), unis par le lien de l'allitération en /m/ : « *Memory fingers in their hair of murders / Multitudinous murders they once witnessed* ». Cette image des « meurtres innombrables » évoque le sang sur la main de Macbeth<sup>58</sup>, qui transforme les eaux vertes de l'océan en mers sanglantes (« les innombrables mers incarnates »). Bien que l'usage redoublé du mot *meurtre* (très rare dans la *war poetry*) contient de fait une accusation, on note que les soldats sont en position de spectateurs et non d'acteurs (« dont ils ont été témoins »). C'est pourquoi, malgré leur « apparence » de culpabilité, la fin du poème insiste sur leur statut de victimes, pour mieux révéler leurs bourreaux :

Essayant de nous saisir, nous qui les avons affligés, mon frère,  
De nous effleurer, nous qui leurs avons distribués la guerre et la folie

L'irruption soudaine du *nous* et, surtout par-là, l'implication du poète dans l'accusation, se fait aux deux derniers vers. Tout le poème construit une argumentation (« C'est pourquoi », « car », « Ainsi », « Ainsi ») qui aboutit à cette opposition finale entre « eux » (les soldats) et « nous » (le poète et le lecteur), inversion du couple antithétique traditionnel civils/combatants. Le contraste entre « essayant de nous saisir, nous effleurer » et « affligés, distribués » oppose la cécité et la violence impuissante des combattants au « nous » dont l'action conjugue la toute-puissance divine (« smite ») à l'indifférence du destin (« dealt »).

C'est le *lecteur fraternel* (« mon frère ») qui est invoqué et qui remplace avec ironie la figure du camarade que l'on trouve conventionnellement dans la poésie de guerre. Les divers symboles de la culpabilité évoqués dans le poème suggèrent une culpabilité collective, cette même culpabilité évoquée dans « *Strange Meeting* » : « À présent les hommes

58 « Will all great Neptune's ocean wash this blood / Clean from my hand? No, this my hand will rather / The multitudinous seas incarnadine / Making the green one red » (*Macbeth*, II, 2, 63-66).

seront satisfaits de ce que nous avons ruiné». Ainsi, le *nous* peut s'étendre ici à toute une génération (qui inclut les civils mais également ceux qui ont survécu à la guerre), une génération que les poèmes d'Owen accusent sans apporter de réconfort et à laquelle le poète, loin de s'en détacher, s'identifie pleinement.

258

L'étude de ce *nous* dans ses contours multiples, permet de révéler toute la complexité du sujet poétique de la *war poetry*. Les déplacements de position et de référence, les métamorphoses et dilatations du sujet, ainsi que, du point de vue de la réception, ses diverses potentialités identificatoires, offrent un aperçu plus juste de la *war poetry* que les entités et dualités fixistes (*je/eux, eux/nous*) auxquels la critique à tendance à la résumer. Les poètes ont perçu les potentialités véritablement *poéthiques* de ce *nous* qui tout à la fois englobe le sujet dans la collectivité et permet de le mettre en accusation. Si le sujet collectif *nous* est si présent dans la *war poetry*, c'est qu'il permet de sortir de la seule référence au moi sans pourtant l'abandonner; de sortir du solipsisme de l'expérience qui effrayait Blunden («[une expérience] limitée, locale, incohérente<sup>59</sup>»). Le *nous* ne dessine pas «une multiplication d'objets identiques mais une jonction entre le *je* et le *non-je*<sup>60</sup>», une relation intersubjective qui permet d'insister sur la réciprocité de l'expérience. C'est dans ce cadre qu'il faut interpréter la théorie de la pitié<sup>61</sup> formulée par Owen. Par pitié, il faut entendre l'empathie, l'«éternelle réciprocité des larmes», ce qui est souffert ensemble, de manière collective, et qui en cela s'oppose à la *catharsis*<sup>62</sup> et à la consolation. Loin de s'opposer aux théories

59 «[an experience] limited, local, incoherent» (Blunden, *Undertones*, p. xi).

60 *Ibid.*

61 «La poésie est dans la pitié» («The poetry is in the pity», Owen, *CP*, p. 535).

62 «Catharsis et empathie s'opposent puisque la seconde est adhésion, identification (de sujet à sujet donc) tandis que la première implique dissociation : le spectateur ne prend pas part au malheur qui se déroule devant lui; ses émotions peuvent se purifier, car il les éprouve sans dommage pour lui-même (Aristote, *Poétique*, 17-18). On opposera donc distance esthétique et réciprocité éthique – question cruciale en ce qui concerne la mémoire du mal» (Anne Mounic, «Récit de guerre et éthique. Singularité, communauté et temporalité, dans *Adieu à tout cela* de Robert Graves et *La Main coupée* de Blaise Cendrars», *E-rea*, <http://erea.revues.org/>, mis en ligne 2013, consulté le 23 juillet 2014).

romantiques, on peut lire dans cette préoccupation majeure d'Owen, un renforcement de la pensée développée par Shelley dans *Defense of Poetry* : « le grand secret de la morale c'est l'amour : sortir de sa propre nature et s'identifier à la beauté qui habite toujours une pensée, une action ou une personne qui n'est pas la nôtre<sup>63</sup> ».

Le *nous*, plus que le *je* de la *war poetry* représente cette sortie de soi vers l'autre, la volonté même de se fondre dans autrui, illustrée par la capacité d'Owen à revêtir le masque du bourreau comme celui de la victime. La *war poetry* est ainsi une poésie de l'expansion du moi hors de ses limites. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est pour cela que la recherche d'un impersonnel, dans une transition du *je* au *nous* puis au *on*, s'inscrit dans le même mouvement de sortie vers le monde.

---

63 « The great secret of morals is love; or a going out of one's nature and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action or person, not our own » (P.B. Shelley, « A Defence of Poetry », dans *English Critical Essays*, éd. E.D. Jones, Oxford, Oxford UP, 1971, p. 112).



## TENSIONS VERS L'IMPERSONNEL

Poésie autobiographique et poésie de témoignage, portée par la présence d'un sujet poétique variant entre *je* et *nous*, la *war poetry* tend également vers l'impersonnel, dans le prolongement de l'effacement du sujet *je* et l'émergence d'un sujet collectif. La notion d'impersonnel est d'autant plus importante dans la poésie de guerre qu'elle représente tout d'abord, et paradoxalement, un fait d'expérience pour le *war poet* : l'éclipse du sujet dans la guerre évoquée par Charles Sorley dans ses lettres (« Plus aucune individualité. Je suis un décimal. J'ai renoncé à tous les droits sur ma personne [...], je suis une espèce d'être improvisé<sup>1</sup> ») est explorée thématiquement dans la *war poetry*. Appréhendée de manière tout aussi existentielle chez Wilfred Owen, l'expérience de l'impersonnel, associée au traumatisme de guerre, se rapproche de la « capacité négative » (« negative capability ») keatsienne qui sous-tend la posture du poète-caméléon : « Je deviens n'importe quoi et n'importe qui que je vois lorsque je prends le tram pour me rendre à Édimbourg : épicier, policier, femme faisant les courses, coursier, livreur de journaux, aveugle, *tommy* infirme, employé de banque, charretier<sup>2</sup> ». C'est peut-être justement parce que l'impersonnel est d'abord vécu comme expérience qu'il n'existe pas, à proprement parler, de théorisation de la notion chez les *war poets*, bien que le terme revienne sous leurs plumes à plusieurs reprises, en particulier dans l'évocation des problématiques liées à la *mimésis* et à la représentation. Confondu avec l'impératif d'« objectivité » chez Siegfried Sassoon, l'impersonnel devient un horizon d'écriture : « dicté

- 1 « No individuality at all. I am a decimal. I've resigned all claims to my person [...], I am a kind of extemporized being » (Lettre à A. E. Hutchinson, 20 septembre 1914, dans Charles Sorley, *Letters*, p. 226).
- 2 « I am whatever and whoever I see while going down to Edinburgh on the tram; greengrocer, policeman, shopping lady, errand-boy, paper-boy, blind man, crippled tommy, bank -clerk, carter » (Lettre à Susan Owen, août 1917, dans Wilfred Owen, *CL*, p. 480).

par l'ambition de rendre ce milieu [...] avec détachement, ces poèmes visaient à donner une description impersonnelles des conditions de vie au front<sup>3</sup>», conditions face auxquelles il se place en « spectateur détaché » (« selfless spectator »).

T.S. Eliot, dans sa théorie de l'impersonnel publiée quelques mois après la mort d'Owen (*Tradition and the Individual Talent*, 1919), repense le rapport entre la tradition et le poète qui, à partir de « nouvelles configurations » et d'une « fuite hors la personnalité »<sup>4</sup>, communique l'émotion impersonnelle dont il n'est que le médium.

L'impersonnel est à relier à la pratique de l'emprunt créatif, le désengagement de la personne de l'auteur dans l'élaboration de l'œuvre, et engage à ce titre un retour réflexif sur la production littéraire. Si chez Eliot, la question de l'impersonnel est liée à celle du canon et du processus artistique, chez les *war poets*, c'est dans le rapport de soi à autrui (comme on a pu le voir dans la théorie de la pitié chez Owen) plutôt que de l'artiste à l'art, qu'il faut envisager la question de l'extinction de l'individualité et la dépossession de soi.

L'usage de l'impersonnel est souvent vu comme participant d'un mouvement de désengagement vis-à-vis du monde, la disparition du sujet signalant la fin de la relation éthique entre personnes, une « *fuite éthique* » selon Anne Mounic : « le “On” comme refuge impersonnel quand la liberté éthique de l'individu se trouve mise en péril, impersonnel qui devient, *in fine*, fuite éthique<sup>5</sup> ». Chez les *war poets*, en particulier Isaac Rosenberg et Ivor Gurney, le mouvement vers l'impersonnel est graduel : d'abord représenté comme une expérience existentielle, puis envisagé comme pratique d'écriture, c'est dans les vers tardifs de Gurney

3 « Dictated by my resolve to record my surroundings [...] with detachment. These poems aimed at impersonal descriptions of front-line conditions » (Siegfried Sassoon, *SJ*, p. 71).

4 « La poésie n'est pas un débordement d'émotions mais une fuite hors des émotions; ce n'est pas l'expression de la personnalité mais une fuite hors de la personnalité » (« Poetry is not a turning loose of emotion but an escape from emotion, it is not the expression of personality but an escape from personality », T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent » [1919], dans *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1964, p. 58).

5 Anne Mounic, « Récit de guerre et éthique. Singularité, communauté et temporalité, dans *Adieu à tout cela* de Robert Graves et *La Main coupée* de Blaise Cendrars », *E-rea*, <http://erea.revues.org/>, mis en ligne 2013, consulté le 23 juillet 2014.

que l'impersonnel peut être pensé non comme fuite éthique, mais, au contraire, comme mouvement de rencontre vers l'autre, le monde et le langage.

#### LA VOIX BLANCHE D'ISAAC ROSENBERG

« J'accouche mal des idées et ne provoque que des avortements<sup>6</sup> », écrit Isaac Rosenberg en 1916, assimilant l'entreprise poétique dans les tranchées à une maïeutique, difficile et souvent malheureuse, de l'Idée. Tout au long de sa (brève) carrière artistique, Rosenberg ne cessera de chercher le médium qui lui permettra d'accoucher d'un idéal artistique qui résiste à l'épreuve de la guerre : artiste protéiforme, il est d'abord peintre puis poète, rédige des fragments d'essais sur l'art et des nouvelles, ainsi que plusieurs poèmes dramatiques incomplets alors qu'il est au front. Influencée par la lecture initiale proposée par Sassoon dans sa préface aux poèmes de Rosenberg (1949), la critique s'est penchée principalement sur l'intensité déclamatoire et la « parole passionnée<sup>7</sup> » de Rosenberg. La célébration de cette « passion » idiosyncratique, perçue comme l'expression d'une forte subjectivité, a empêché les lecteurs de Rosenberg de voir le mouvement vers l'impersonnalisation de la voix, voire l'effacement élocutoire, que dessine en parallèle sa poésie de guerre. Jon Silkin est l'un des seuls à avoir saisi l'impersonnalité d'un poème tel que « Dead Man's Dump » :

Avec la poésie d'Owen, nous sommes souvent touchés par le sentiment d'une personne, le poète peut-être, qui évoque ses préoccupations pressantes. Ici [...] tout se passe comme si la présence auctoriale s'était retirée. Comme si, ce qui prenait la parole était la condition des morts mise en relation avec les « grands silences noyés »<sup>8</sup>.

6 « I am a bad midwife to ideas and only bring out abortions » (Lettre à Sidney Schiff, août 1916, dans *Isaac Rosenberg*, éd. Vivien Noakes, Oxford, Oxford UP, 2008, p. 333).

7 « an impassioned expression [...] finding ecstasy in form » (*The Collected Poems of Isaac Rosenberg*, éd. Gordon Bottomley, Denys Harding, New York, Schocken Books, 1949, p. vii).

8 Jon Silkin, *Out of Battle: The Poetry of the Great War*, Oxford, Oxford UP, 1972, p. xiii.

C'est cette présence auctoriale qui se retire en laissant émerger une voix impersonnelle et souvent abstraite qui est à l'œuvre dans la poésie et le théâtre de guerre de Rosenberg. Ce dessaisissement passe par la rareté de l'usage du *je*, mais également par la dépersonnalisation progressive de la voix du poète. Les pièces de théâtre qu'il écrit pendant sa dernière période (1916-1918) marquent une première et importante étape de dépersonnalisation puisqu'elles illustrent, par le choix même du médium théâtral, la volonté du poète « de se décharger de [sa] voix, de la transférer, au comédien en soi, à l'autre, à l'acteur<sup>9</sup> ». Rejoignant, avant la lettre, la conception brechtienne du théâtre théorisée dans les années 1930, on peut aussi y voir une coïncidence avec la pensée marxiste du rôle des anonymes dans l'Histoire.

#### *The Unicorn* : se dissoudre dans l'impersonnel

Rosenberg est déjà un peintre accompli et un poète publié (*Night and Day* en 1912, *Youth* en 1915<sup>10</sup>) avant le conflit et ses poèmes des tranchées ne font que prolonger une œuvre déjà commencée dans l'adversité. Le style et l'imaginaire poétique de Rosenberg, peuplé de figures divines violentes et complexes, gagnent cependant en profondeur et en puissance au contact de la guerre. Symbolique, mystique et hermétique, éloigné des formes conventionnelles de la poésie édouardienne, son « art anguleux, à la fois primitif et moderne<sup>11</sup> », oscille entre le haut romantisme visionnaire et la fragmentation impersonnelle du modernisme.

Rosenberg est le seul des *war poets* à s'être essayé à l'écriture dramatique pendant le conflit<sup>12</sup>. Inspiré par l'œuvre de son mentor, le poète et

9 Pour reprendre les termes de Christine Savinel, « "D'une voix dégagée". Les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham, Michael Palmer », *Sillages critiques*, 7, « Poétiques de la voix », <http://sillagescritiques.revues.org/1138>, mise en ligne le 15 janvier 2009, consulté le 18 juillet 2013.

10 Plaquette et recueil publiés à compte d'auteur.

11 Roland Bouyssou, *Les Poètes-combattants anglais de la Grande Guerre*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1974, p. 245.

12 Il publie *Moses* avant de partir à la guerre (1916). Au total, on compte quatre pièces, dont trois inachevées (*Moses*, *Adam* – aussi appelée *Adam and Lillith* –, *The Amulet* et *The Unicorn*). *The Amulet* est abandonnée en 1917 en faveur de *The Unicorn*. Ses pièces de théâtre fragmentaires n'ont reçu que très peu d'attention critique alors même qu'elles complètent sa poésie de guerre.

dramaturge Gordon Bottomley<sup>13</sup>, Rosenberg écrit dans les tranchées deux versions d'un drame poétique en *blank verse*, *The Amulet*, devenu en été 1917 *The Unicorn*. Rosenberg assemble la pièce par bribes, d'abord en permission puis une fois rentré au front, construisant un projet théâtral ambitieux, nourri de références bibliques et talmudiques, dans lequel il entend injecter son expérience de la guerre : « Je veux mettre toute mon expérience intime dans *La Licorne*. Je veux que cette pièce symbolise la guerre et toutes les forces dévastatrices libérées par un esprit ambitieux et sans scrupule<sup>14</sup> ». On notera au passage le choix paradoxal de passer par le théâtre, et non la poésie lyrique (lieu traditionnellement réservé à l'expression de soi<sup>15</sup>), pour traduire son expérience intime de la guerre. L'intimité est en effet une notion qui n'a que peu de place au théâtre, espace public, ouvert (« où l'on est toujours trois<sup>16</sup> »), offert aux yeux du spectateur et où la voix de l'auteur, doublement médiatisée par celle du personnage et de l'acteur, ne perce que rarement l'écran dramatique.

Toutefois, c'est précisément parce que Rosenberg souhaite transmettre une expérience intime tout en travaillant, simultanément, l'impersonnalité de sa voix qu'il choisit le genre dramatique. Ce n'est qu'en extériorisant sa parole dans des voix qui ne sont pas les siennes mais celles de ses personnages que le poète parvient à « vocaliser l'intime », dans ce paradoxe propre au théâtre qui fait que « l'extime

13 C'est avec Gordon Bottomley qu'il correspond tout au long de la conception de *The Amulet/The Unicorn* (c'est aussi Bottomley qui édite les poèmes de Rosenberg en 1922). Au moment de leur rencontre en 1915, Bottomley a déjà une réputation établie (cinq pièces, dont *King Lear's Wife* –1915). Il écrit par la suite une grande quantité de *lyric plays* inspirés de Yeats (usage de masques sur scène, effet chorique, comme dans *Ardovitch's Wife*, 1929).

14 « I mean to put all my innermost experiences into *The Unicorn*. I want it to symbolize the war and all the devastating forces let loose by an ambitious and unscrupulous will » (Rosenberg, *SPAL*, p. 175).

15 Du moins depuis le romantisme, où « la voix lyrique devient en effet la voix de l'intime » (Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001, p. 13).

16 Cité dans Simone Bernard-Griffiths, Véronique Gély, Anne Tomiche (dir.), *Écriture de la personne*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 114.

devient le lieu de l'intime<sup>17</sup>». On rejoint ici l'analyse de Christine Savinel qui voit dans la volonté d'un poète de se faire dramaturge « un rêve de désencombrer la voix poétique de ce qui en elle n'est pas elle, et notamment de l'identitaire ». Le théâtre représente en effet, aux yeux du poète, cette « clôture libératrice qui permet aux voix de se vivre comme toujours autres. Des voix qui jouent à être autres, des voix *déprises* »<sup>18</sup>.

*The Unicorn* est, selon l'aveu de Rosenberg, en premier lieu une réécriture de l'enlèvement des Sabines, prétexte pour évoquer la dissolution et la dépossession du sujet dans le chaos de la guerre : « C'est un peu l'idée de l'enlèvement des Sabines. Une race étrange de voyageurs s'est établie dans un endroit sauvage et dépérit par manque de femmes. Le prince explore les comtés voisins où les femmes sont fort belles. Mais les habitants du cru ne veulent entendre parler de mariage avec des étrangers et il planifie un autre enlèvement des Sabines mais est pris sur le fait. Fin<sup>19</sup>. »

À rebours du théâtre conventionnel, *The Unicorn* présente des personnages aux voix « déprises ». Déprises *l'une de l'autre* tout d'abord, dans la mesure où la pièce, ne comportant quasiment pas de dialogues, est bâtie sur la juxtaposition de monologues qui ne se répondent pas entre eux. Déprises *de leurs corps* ensuite, comme l'illustrent les voix désincarnées et anonymes, que l'on entend gémir sur scène et dans les coulisses tout au long de cette pièce où le cri incohérent l'emporte nettement sur la parole : dès la première scène, le nom « Dora », porté par une voix anonyme, retentit plusieurs fois dans le noir, de même que celui de Saul et d'Umusol (la licorne). Aux appels répétés (et sans réponse) viennent s'ajouter les hurlements des femmes que l'on enlève

17 Élisabeth Angel-Perez, « Je(ux) de voix : le théâtre de Martin Crimp », *Tropismes*, <http://revues.u-paris10.fr/index.php/tropismes/article/view/121/html>, mis en ligne 2011, consulté le 23 juillet 2013.

18 Christine Savinel, « "D'une voix dégagée". Les paradoxes du lyrisme... », art. cit.

19 « It's a kind of Rape of the Sabine Women idea. Some strange race of wanderers have settled in some wild place and are perishing out of lack of women. The prince of these explores some country near where the women are most fair. But the natives will not hear of foreign marriages and he plots another rape of the Sabines, but he is trapped in the act. Finis » (Lettre à Edward Marsh, 29 mai 1917, dans *Isaac Rosenberg*, éd. cit., p. 333).

et qui constituent le fond sonore de la pièce. Déprises, enfin, *du sujet* qui s'exprime : lors de son propre enlèvement, la voix de Saul lui échappe dans des onomatopées répétées : « Hi hi hi hi hihhi [...] / Ma voix me craint<sup>20</sup> ». La figure omniprésente de l'aposiopèse symbolise stylistiquement cette parole dissoute, désagrégée.

La dissolution du lien entre le sujet et sa propre voix n'est qu'un des nombreux aspects que prend ce thème dans la pièce. Les personnages aspirent en effet tous à l'annihilation du moi, que ce soit dans la réalité extérieure, le désir amoureux ou l'acte de création. *The Unicorn* est l'histoire d'un rapt : ce mouvement central ne désigne pas uniquement l'action principale (le ravissement de Lilith par Tel) mais également « l'enlèvement du sujet dans le langage » :

Enlever signifie aussi bien retirer et faire disparaître, qu'emporter avec soi, prendre par force ou par ruse, soulever [...]. Aspiration à s'alléger de soi aussi bien qu'à s'enfuir vers des ailleurs plus beaux, aspiration à disparaître autant qu'à se fondre, se confondre<sup>21</sup>.

Le rapt du personnage féminin, Lilith, n'est jamais que la métaphore du ravissement du sujet, qui affecte les personnages masculins, Saul et Tel. Les deux rivaux se rejoignent ainsi dans l'expression de la fragilité de l'être sur le point de se dissoudre dans l'impersonnel, pouls anonyme tendu au-dessus de l'abîme :

Je suis un brin d'herbe qui tremble sous le vent froid<sup>22</sup>

Je suis un pouls frémissant  
Qui flotte au-dessus de l'abîme<sup>23</sup>

Les deux personnages incarnent le sujet réduit à un tremblement (« shivering », « shuddering ») par des forces extérieurs anonymes, tremblement qui parcourt toute la poésie de Rosenberg et que l'on retrouve dans « Break of Day » : « Quel tremblement, quel cœur

20 « Hi hi hi hi hihhi [...] / My voice fears me » (v. 53-54).

21 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 24.

22 « I am a shivering grass in the chill wind » (v. 6).

23 « I am a shuddering pulse, / Hung over the abyss » (v. 161-162).

aterré<sup>24</sup> ? » Chacun est emporté par une force qui le dessaisi de lui-même : la première scène s'ouvre ainsi sur Saul qui, sous le déchaînement de l'orage, est enlevé, dispersé comme une feuille au vent :

Des troncs brisés et les esprits des bêtes gémissent vers le mien  
Me font tourner, me dispersent, passent et repassent<sup>25</sup>.

La répétition de la formule « whirl me, strew me, pass and repass me » sonne presque ici comme une imploration, impression que vient conforter cette prière adressée à l'orage, quelques vers plus bas :

Bienveillant éclair [...] fends-moi en deux  
Soulève ces lambeaux d'être et mêle-moi au  
Vent, aux ténèbres<sup>26</sup>.

268

Saul est un être réduit à sa seule aspiration (« yearning » : « se languir »<sup>27</sup>), aspiration à se confondre avec les éléments, à disparaître dans la nuit. En réponse à ses prières, la vision soudaine de la licorne, la « terreur blanche », l'enlève à lui-même, le dérobe de son identité (ni lui-même ni Lilith ne seront capables de le reconnaître à la fin de la pièce – « Un fantôme bouleversé / Non pas Saul mais quelque chose qui était Saul<sup>28</sup> ») :

Je me noie  
Un souffle me soulèvera, me dispersera.  
On a gémi mon nom et toute ma chair  
S'est défilée, s'est déliée<sup>29</sup>.

L'image de l'effilement de l'être, de la chair qui se défait revient également dans le discours du nubien, Tel (« Ces poignets fragiles, luisants, me

24 « What quaver, what heart aghast? » (« Break of Day in the Trenches », v. 22).

25 « Stricken trunks and beasts' spirits wail across to mine / And whirl me, strew me, pass and repass me » (v. 7-8).

26 « Kind lightning [...] cleave me through / Lift up these shreds of being and mix me with / This wind, this darkness » (v. 42-44).

27 « My soul yearns and fears » (v. 7).

28 « A shaken ghost / Not Saul at all, but something that was Saul » (v. 79-80).

29 « I sink, / A breath will lift me up and scatter me. / My name was wailed and all my tissues / Untwined and fell apart » (v. 137-140).

démêlent<sup>30</sup>»). Lorsqu'il aperçoit Lilith pour la première fois, le désir le « dissout » comme l'indique cette didascalie qui figure dans les manuscrits de Rosenberg : « à la lueur de son cou, il se dissout [...] Elle joue, il fond comme un enfant<sup>31</sup>»). Dans la chanson de Tel, autre variation manuscrite sur le texte final, la vision des poignets de Lilith le réduit à un tremblement de désir :

Tes poignets luisants, fragiles,  
Font chavirer mes jours et trembler ma vie  
De frissons dorés<sup>32</sup>.

Le choix du mot *waver* qui associe le tremblement à la dissolution liquide (*wave*, « la vague »), n'est pas anodin : le corps d'acier du guerrier Tel fond devant Lilith, incarnation archétypale des dangers du féminin. Les deux personnages masculins sont dissous par des forces extérieures (Saul « un fantôme bouleversé », Tel « une ombre folle »). Dès le début de la pièce, les images du naufrage<sup>33</sup> anticipent la dissolution finale, littérale dans le cas de Saul qui se noie dans un puits<sup>34</sup>, et métaphorique chez Tel :

Je tombe, je tombe, je tombe toujours  
Je m'évanouis, je tremble<sup>35</sup>

*The Unicorn* met en scène la dissolution de l'être face aux forces impersonnelles de l'amour et de la guerre. L'intensité des images et des symboles est fondée sur une pratique particulière de l'écriture qui vise au désencombrement de la voix du poète et permet de se détacher de l'expérience émotionnelle de la guerre en la transformant en objet esthétique, distinct de la vie.

30 « Those fragile gleaming wrists untangle me » (v. 144).

31 « at the gleam of her neck he is dissolved [...] She plays, he is melted like a child ».

32 « Your fragile gleaming wrists / Waver my days and shake my life / To golden tremors » (v. 5-7).

33 Dans la didascalie « Saul sinks moaning and shivering against a tree », comme dans la tirade « Ooowe [...] ooowe [...] I sink » (v. 36-37).

34 « Enoch [...] leaps through the casement and disappears with a splash into the well. Saul leaps after him shouting "The Unicorn" ».

35 « I fall, fall, fall forever / I faint, tremble » (v. 162-163).

Dès le début de la guerre, Rosenberg exprime sa préférence pour le dénuement du style, quand il commente la production de ses camarades poètes, en particulier le cycle de sonnets de Rupert Brooke (1915) :

Les poèmes des soldats sont vigoureux, certes, mais je les trouve un peu banals. Je n'ai pas aimé les sonnets glorifiés de Rupert Brooke pour cette même raison. [...] La guerre devrait être abordée d'une manière plus froide, plus abstraite, avec moins de ces millions de sentiments que chacun ressent : il faudrait tous les concentrer en une seule émotion raréfiée<sup>36</sup>.

270

Raréfier l'émotion, en extraire le substrat pour suggérer l'abstraction, reste la seule manière pertinente d'« aborder la guerre ». Cette idée de sublimation en une quintessence, on la retrouve formulée, tel un art poétique, dans son grand poème « Daughters of War » : le discours de la déesse de la guerre, « essenced to language », est en effet la métaphore de sa propre poésie, « raréfiée jusqu'au langage ». À travers la recherche de l'essence, et au même moment où T.S. Eliot conçoit sa théorie de l'impersonnel, Rosenberg travaille l'impersonnalité de l'expression et l'objectivation de l'énoncé poétique dont le poète ne doit être que le médium. Dans sa chronologie de la naissance de l'art, brièvement esquissée dans sa « Leçon sur l'art », la poésie s'élabore ainsi dans un mouvement originel de sortie de soi (« À partir d'une joie ou d'un deuil privé, on fit le récit de la joie ou de la peine des autres<sup>37</sup> »).

C'est cette même idée que l'on retrouve dans sa profession de foi poétique : « Une œuvre qui transmet à tous, par un langage vivant, quelque instant éphémère dans le temps, [...] devenue une essence

---

36 « The poems by the soldiers are vigorous but, I feel, a bit commonplace. I did not like Rupert Brooke's begloried sonnets for the same reason [...] it [the war] should be approached in a colder way, more abstract, with less of the million feelings everyone feels; or all these should be concentrated in one distinguished emotion » (Lettre à Edward Marsh, 27 mai 1917, dans Isaac Rosenberg, *SPAL*, p. 154).

37 « From the expression of private joy and sorrow, it told tales of others' joys and woes » (Rosenberg, « Lesson on Art », dans *CW*, p. 222).

durable<sup>38</sup>». Le poète insiste sur la transformation du « momentané » en durable, du vaporeux en dur dans le processus poétique. Ainsi, l'adjectif *froid*, employé par Rosenberg dans sa critique de Brooke, convoque la dureté, la saillance (faire attention au « poignards secrets des mots », écrit-t-il au vers 145 de *The Amulet*), deux éléments définitoires de son écriture. Le *froid* est en effet une image fixe dans le paysage imaginaire de Rosenberg, que l'on retrouve dans l'oxymore du froid brûlant<sup>39</sup> de « Spring 1914 ». Plus encore que la suggestion d'un climat poétique particulier, le froid évoque la nature intrinsèquement neutre de certains mots : ces « mots blancs » que désigne Rosenberg à l'*incipit* de son premier poème sur la guerre, « On Receiving News of the War ». Ces mots blancs évoquent par ailleurs le palissement<sup>40</sup> du langage qui se ressent à mesure que l'on avance dans sa poésie, décoloration qui se reflète dans des images emblématiques : le coquelicot pâli de « Break of Day », les feuilles incolores de « I Picked... », les visages blêmes de « Wan, Fragile Faces of Joy... ». Que signifie-t-on exactement par la métaphore commune de la « voix blanche » ? C'est une parole à laquelle il manque

[...] les variations de tessiture vocale, les jeux de registres et d'intonations. C'est bien l'idée d'un moins, d'un manque qui est visée. On pourrait [...] dire que parler d'une voix blanche, c'est évider pragmatiquement l'énoncé d'une partie de ses effets (illocutoires comme perlocutoires)<sup>41</sup>.

38 « To convey to all in living language, some floating instant in time that [...] has become a durable *essence* » (*ibid.*, p. 223).

39 Image oxymorique que l'on retrouve dans : « Par ces jours pâles et froids / Quels sombre visages brûlent » (« Through these pale cold days / What dark faces burn ») ou dans « On receiving News of the War » : « Mais le gel, le givre et la neige / [...] Ont couvert cette terre d'Été » (« Yet ice and frost and snow / [...] This Summer land doth know »).

40 Absence de couleur importante pour un peintre comme Rosenberg, le blanc est la seule teinte qui se détache de ses autoportraits de guerre, dessinés au crayon sur du papier kraft.

41 Dominique Rabaté note que l'image et l'expression de « voix blanche » ont certainement eu une influence sur la conception d'« écriture blanche » chez Barthes. (Dominique Rabaté, « D'une voix blanche », dans Dominique Rabaté et Dominique Viart [dir.], *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2009, p. 349).

La voix blanche est en somme une voix détimbrée, qui a perdu son intonation et son expressivité : c'est une voix qui « cherche un énoncé sans sujet<sup>42</sup> ». À la lecture du premier poème de guerre de Rosenberg, « On Receiving News of the War », qui, par son titre, promet une réaction personnelle à la déclaration de guerre, le lecteur est frappé par la voix neutre, le ton égal, presque monocorde, avec lequel le poète évoque la destruction d'un monde et la fin d'une époque :

Neige est un mot étrange et blanc.  
Ni la glace ni la neige  
N'ont demandé au bourgeon, à l'oiseau  
Le coût de l'Hiver.

Mais le gel, le givre et la neige  
Du sol au ciel  
Ont couvert cette terre d'Été.  
Nul ne sait pourquoi<sup>43</sup>.

Est-on face à une « parole suffoquée », une voix saturée qui ne peut verser dans l'excès ou simplement une voix désaffectée, qui efface toute trace de la personne dans la froideur du constat (« Nul ne sait pourquoi ») ? On voit en germe, dans ce premier texte de guerre, le minimalisme stylistique, sémantique, syntaxique et sonore, dont fait preuve Rosenberg dans certains de ses poèmes ultérieurs. Les stratégies de dépouillement et de concentration s'inscrivent dans la matière sonore du texte : dénuement sémantique et phonique tout d'abord avec la répétition des mêmes mots (« snow/ice/frost/know ») et la variation sur la voyelle /o/ : « snow/word, frost/cost/doth/know », qui met en avant une pauvreté de nuances sonores. Dénuement syntaxique ensuite avec la parataxe qui s'ajoute à la carence d'articles et de pronoms. La simplicité de l'expression (très peu d'adjectifs chez Rosenberg qui affiche une préférence pour les substantifs) est au service du désencombrement du

---

42 *Ibid.*, p. 354.

43 « Snow is a cold white word. / Nor ice or frost / Has asked of bud or bird / For Winter's cost. / Yet ice and frost and snow / From earth to sky / This Summer land doth know. / No man knows why » (« On Receiving News of the War », v. 1-8).

vers, qui fait ressortir, par contraste, tout le blanc de la marge. Les mots, en majorité monosyllabiques, sont des noms communs, qui désignent des symboles archétypaux organisés par paires : le bourgeon/l'oiseau, la terre/le ciel, l'été/l'hiver. Le poète est si économe dans le choix de ses formules qu'il semble vouloir éviter les mots de plus d'une syllabe, comme pour rester au bord du silence, ou selon la formule de Barthes, « mesurer au plus près de l'aphasie<sup>44</sup> ». La brièveté du mètre (dimètre et trimètre) contribue à l'économie de l'ensemble.

Barthes parle d'« écriture amodale » pour décrire l'écriture blanche, une écriture sans modalisation, définition qui rejoint celle de l'écriture neutre proposée par Rabaté : « dépourvue de *pathos* et de signes stylistiques du pathétiques<sup>45</sup> ». On remarque qu'il n'y a en effet aucune modalisation dans ces vers constatifs où la première personne reste absente. Le présent gnomique des premier et dernier vers (« Neige est un mot étrange et blanc », « Snow is a cold white word ») fixe l'action dans un présent immédiat, atemporel et sans référence subjective : on nous livre le récit impersonnel de l'Histoire. Le rythme, accentué par le battement clair des monosyllabes, reste audible mais la voix du poète, elle, est atone, comme le paysage monochromatique que dessine le poème. La quasi-absence de ponctuation (aucune virgule pour marquer les pauses) empêche en effet la marque du souffle : les différentes inflexions de la voix physique, les tons, les intensités dans le vers, disparaissent. On assiste ainsi dans ce premier poème à un véritable effort de désengagement de la part de Rosenberg, tendu vers une écriture neutre, libérée de tout ancrage subjectif, chronologique, politique ou littéraire et de tout contexte. L'écriture blanche marque en effet un désengagement de l'écrivain : bien que Rosenberg traite ici d'un sujet d'actualité, son propos est raréfié, dégagé des réalités contemporaines (le mot *guerre*, qui apparaît dans le titre, est ensuite évité tout au long du poème).

C'est avec la même neutralité que le poète s'interroge, dans « August 1914 », sur ce sentiment de perte (ou plutôt d'absence de plénitude, vacance qui demeure à la fin du poème face à l'absence de

44 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 24.

45 Dominique Rabaté, « D'une voix blanche », art. cit., p. 354.

réponse à ses questions) qu'il ressent sans cependant parvenir à préciser ni sa nature ni son origine. On note la délibération méthodique dans sa manière d'interroger, de décompter puis de définir cette « vie » nouvelle que fait la guerre, dans un agencement ternaire qui sonne comme une formule mathématique :

Combien de notre vie  
Brûle en ce brasier ?  
Le cher grenier du cœur ?  
Tout ce qui nous manquera ?

Trois vies font une vie –  
Le fer, le miel, l'or.  
L'or et le miel ne sont plus –  
Ne reste que le dur et le froid.

Notre vie c'est le fer  
Coulé au cœur de notre jeunesse.  
Un trou brûlé dans les blés mûrs  
Une dent brisée dans une belle bouche<sup>46</sup>.

La plénitude et le manque, voilà la dichotomie fondamentale énoncée dès la première strophe par l'antithèse allitérative (« the *much* we shall *miss* », v. 4) et dans laquelle on reconnaît l'un des tropes de la poésie de Rosenberg (craignant, de son propre aveu à Gordon Bottomley, le vide qui peut se cacher derrière la simplicité : « J'ai toujours peur d'être creux<sup>47</sup> »).

Cette idée de plénitude est développée dans l'image centrale du poème – « Le cher grenier du cœur », « The heart's dear granary » –, formule doublement importante parce qu'elle combine le seul adjectif modalisateur – en dehors de « belle » – (et par là le seul indice de

---

46 « What in our live is burnt / In the fire of this? / The heart's dear granary? / The much we shall miss? / Three lives hath one life – / Iron, honey, gold. / The gold, the honey gone – / Left is the hard and cold. / Iron are our lives / Molten right through our youth. / A burnt space through ripe fields / A fair mouth's broken tooth » (Rosenberg, « August 1914 »).

47 « I'm always afraid of being empty » (Rosenberg, *SPAL*, p. 154).

subjectivité, ici la tendresse, que laisse transparaître le poète<sup>48</sup>) et l'allusion au « grenier », image directement inspirée de Keats<sup>49</sup>. En s'attaquant au « cher grenier du cœur », la guerre s'insinue au centre de l'être, le transforme à son image tout en l'amoindrissant : seul reste « le dur et froid » (v. 8). À la fin du poème, deux métonymies, un espace vide dans un champ mûr, « une dent brisée dans une belle bouche », suffisent pour figurer la trouée, la brèche que la guerre a ouverte dans l'être.

À ces images de l'absence et du manque (qui prennent forme progressivement, dans le monde extérieur d'abord puis s'intériorisent dans la chair même – « une belle bouche », v. 12), Rosenberg oppose celle de l'abondance en faisant référence au « granary » (le grenier à grain) de l'« Ode to Autumn » de Keats, et, par-là, à la saison de « profusion moelleuse » qui contraste, en creux, avec l'hiver de Rosenberg signifié par « le dur et le froid ». La richesse évocatrice de cette image, alliée à la modalisation « dear », établit un contraste avec la retenue du reste du poème. L'abondance est évoquée de manière minimaliste à travers les symboles métonymiques que sont le grenier, l'or, le miel (le miel renvoyant ici à la plénitude de la terre promise, « ce pays où coulent le lait et le miel », Exode, xxxiii, 3). Cette évocation en miniature de la profusion keatsienne est elle-même un premier exemple du dépouillement stylistique privilégié par Rosenberg. Il en est de même pour la figure de l'abondance keatsienne, c'est-à-dire l'énumération (« figure de la plénitude<sup>50</sup> », selon Helen Vendler) que Rosenberg reprend en la dévoyant. L'énumération devient au contraire la figure du morcellement et du parcellaire :

Un trou brûlé dans les blés mûrs  
Une dent brisée dans une belle bouche<sup>51</sup>.

48 Cette expression d'affection revient plusieurs fois dans la poésie de Rosenberg : « our brothers dear », « dear things » (« Dead Man's Dump », v. 6, 52), « dear faces » (« Wan, Fragile Faces of Joy... », v. 9).

49 Référence au grenier rempli de blé de l'« Ode to Autumn » (« Thee sitting on a granary floor », v. 14) mais aussi celui de « La Belle Dame Sans Merci » (« The squirrel's granary is full / And the harvest is done », v. 7-8).

50 Helen Vendler, *The Odes of John Keats*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2003, p. 266.

51 « A burnt space through ripe fields / A fair mouth's broken tooth » (Rosenberg, « August 1914 », v. 11-12).

L'amointrissement et le dépouillement sont figurés symboliquement par la dégradation des métaux de l'or au fer, en référence à la classification des âges de l'humanité établie par Hésiode dans *Les Travaux et les Jours*. L'opposition entre la fertilité (le blé) et la stérilité (symbolisée par le fer et le froid) sous-tend ces images de profusion et d'absence. À la fin du poème, l'espace brûlé dans un champ mûr figure aussi l'aridité, la mort de l'inspiration. Le blé mûr symbolise en effet la richesse de l'inspiration poétique, métaphore développée par Keats dans le sonnet « When I Have Fears that I May Cease to Be » (image que l'on retrouve dans l'« Ode to Autumn » à travers l'évocation du grenier rempli de blé : « granery » = « garner ») :

276

Lorsque que me vient la peur de pouvoir cesser d'être  
 Avant que ma plume ait glané mon fertile cerveau,  
 Avant qu'en haute pile les livres, imprimés,  
 Enserrent, greniers pleins, la récolte bien mûre<sup>52</sup>.

Une variation sur le thème de Keats présente le poète en alchimiste, transformant l'ivraie en bon grain (dans « August 1914 », ce processus est inversé puisque c'est l'or qui devient du fer). C'est donc aussi une interrogation sur la survivance de la poésie en guerre que propose « August 1914 » : ce miel, ce blé, cet or, ne sont-ils pas des symboles de la poésie ? Cette nouvelle langue qui tend vers le froid, le fer, la stérilité, la « minéralité<sup>53</sup> » s'oppose clairement à la subjectivité « organique » de sa poésie d'avant-guerre. Sa voix évidée se caractérise encore une fois par la syntaxe elliptique – absence de coordination, absence d'article (« left is the hard and cold »), concaténation grammaticale de mots (« Iron are our lives » – *iron* fonctionnant comme adjectif et substantif), monosyllabes condensées, phrases nominales, rimes absentes une fois sur deux,

52 John Keats, *Seul dans la splendeur*, trad. Robert Davreu, Paris, Points, 2009, p. 55 (« Before my pen has glean'd my teeming brain / Before high-piled books in charactry / Hold like rich garnerers the full ripen'd grain », v. 1-4).

53 Pour reprendre le mot de Pierre Ballans : « L'écriture blanche est donc la concrétion de quelque chose qui est déjà par nature la trace durcie qui défie le temps : elle retrouve ses origines minérales, elle est une ossification, justifiant par cette image le qualificatif de "blanche". L'écriture ainsi minéralisée est un langage durci » (*L'Écriture blanche*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 23).

déictiques sans référent créant des carences de sens. La voix blanchie, l'atonalité des deux dernières strophes semble signaler une extinction imminente de la voix, extinction réalisée dans « In War » (« L'air sans harmonie frôlera l'immobilité / À l'endroit où était jadis ta voix »). On remarque enfin l'absence significative du sujet *je*, remplacé par un sujet pluriel qui ne laisse pas de place à la subjectivité individuelle et encore moins à l'intimité, marque du sujet selon Barthes<sup>54</sup>.

#### L'intimité perdue

On peut en effet relever un mouvement graduel de l'intime vers l'extime dans la poésie de Rosenberg. Dans ses poèmes d'avant-guerre tournés vers l'expression des sentiments, le poète privilégie la première personne et le ton de la confiance, « effets d'intimité<sup>55</sup> », qui disparaissent ostensiblement de sa poésie de guerre<sup>56</sup>. Le poète désencombre sa voix des traces d'intériorité, fermant l'accès à sa subjectivité et à son intimité psychologique. Dès lors que ses poèmes sont bâtis sur des idées et non plus sur des émotions, l'affect est effectivement maintenu à distance. L'intime renvoie à ce qui est intérieur, *profond* (étymologiquement à ce qu'il y a de plus profond). Si le mot désigne, à l'origine, la profondeur de l'affection qui lie deux êtres, la signification de l'intime subit rapidement un déplacement de *profondeur*; « elle n'est plus nécessairement [...] un sentiment unissant deux êtres : elle peut s'éprouver chez un *seul* être, dans une simple relation de soi à soi ;

54 « Le sujet c'est l'intimité » (Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 224).

55 En poésie, l'intime, ou « l'effet d'intime », connaît un développement sans précédent avec le romantisme : la nouvelle importance accordée aux voies de l'introspection, à la singularité du *moi* et aux différentes formes de la subjectivité, met la poésie lyrique au-devant de la scène ainsi que les genres autobiographiques (confessions, mémoires, journaux intimes, poèmes autobiographiques) qui recentrent la littérature sur le moi.

56 On remarquera que les poètes de guerre anglais sont peu enclins à aborder de front des thèmes comme le sentiment, l'amour, la sexualité (les « poèmes d'amour » traditionnels sont rares – on trouve en revanche de nombreux poèmes contenant des suggestions homoérotiques, dédiés à des camarades) ce qui n'est pas le cas chez les poètes français (en particulier Guillaume Apollinaire).

et caractériser moins un sentiment qu'une attitude intellectuelle<sup>57</sup> ». En élargissant son domaine vers le for intérieur, l'intimité en vient à désigner « la profondeur ultime d'une chose », en particulier l'intériorité d'un être. Participent de ces « effets d'intimité » l'écriture à la première personne, l'exploration de ce qui ressort de la vie privée du sujet, allusions ou rêveries personnelles, marques de la subjectivité (modaux, etc.), ton confidentiel ou conversationnel, établissement d'un rapport privilégié avec le lecteur mais aussi avec le monde qui l'entoure, sujets humbles et quotidiens, écriture familière enfin, dont on trouve des traces chez les pré-romantiques William Cowper et George Crabbe puis chez Samuel T. Coleridge et William Wordsworth.

278

De tous ces indices et ces effets d'intimité, on ne trouve aucune trace chez Rosenberg. Ainsi, les quelques références au cœur qui traditionnellement représentent et spatialisent l'intimité du sujet (« l'expérience du dedans qui s'abrite dans les replis du cœur<sup>58</sup> ») sont parlantes : dans « August 1914 », le « cher grenier du cœur » se consume dans le feu du conflit, dans « Dead Man's Dump », la guerre efface les « choses chères au cœur » (« dear things war-blotted from their heart », v. 47). Le « moi creusé de l'homme » (« man's self dug », v. 53) qu'il évoque à la fin de « Dead Man's Dump » signale l'évidement de l'intérieur, l'intériorité creusée par la guerre. Cependant, ces images ne veulent pas pour autant dire que le poète n'a pas conscience de la profondeur : bien au contraire, la profondeur abyssale du monde est l'une des clés de voûte de l'imaginaire de Rosenberg (l'image de la racine si fondamentale chez lui est le symbole même de cette profondeur cachée du monde : « Du côté des racines de l'arbre de la vie, / Des choses de l'en-deçà<sup>59</sup> »). C'est justement d'une profondeur extérieure immense et non de l'intimité, profondeur intérieure close et circonscrite, repliée sur soi, dont parle la poésie de Rosenberg.

---

57 Raphaël Molho et Pierre Reboul (dir.), *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Éditions universitaires de Lille, 1976, p. 16.

58 Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller (dir.), *L'Intimité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 18.

59 « The root side of the tree of life / The underside of things » (« Daughters of War », v. 4-5).

Aussi, contrairement aux autres *war poets* dont la poésie recèle d'images de l'âtre<sup>60</sup> et du foyer, l'imaginaire spatial de Rosenberg n'offre pas de « régions d'intimité<sup>61</sup> ». Chez lui, nul paysage qui figurerait l'intériorité (paysages de l'âme) ni métaphores spatiales propices au repli (maisons, nids, bosquets, trous de verdure, etc). L'organisation de l'espace et les valeurs symboliques qui s'y rattachent lui sont particulières : on trouve soit des *décors* de villes mythiques (Corinthe, Babylone, Rome, Jérusalem), soit des plans en deux dimensions, des toiles peintes (comme les « images » de « Daughters of War » ou le dessin cubiste de « Marching: As Seen From the Left File » où les corps se superposent dans un espace sans perspective). L'espace intime, écrit Maulpoix, se caractérise le plus souvent par « un rétrécissement électif de l'espace<sup>62</sup> », par « la diminution d'être du monde extérieur<sup>63</sup> » en lien avec la vie intérieure profonde. Les horizons de Rosenberg n'évoquent, inversement, ni le rétrécissement ni la clôture, mais plutôt une immensité abstraite et métaphorique : « La marée du monde », « les grands silences noyés », « la ruine immense des royaumes »<sup>64</sup>. L'adjectif *grand* (*great*) qui revient si fréquemment sous sa plume est tout l'inverse du mot *vaste* qu'analyse Bachelard chez Baudelaire, ce mot qui accorde à l'immensité une dimension intime<sup>65</sup> (« l'immensité intime »). Bien au contraire, *great* (comme le mot *huge* associé, de manière quasi oxymorique à des moments d'intimité amoureuse : « leur étreinte immense », « le baiser immense »<sup>66</sup>) n'évoque ici qu'une extériorité immense et terrifiante.

60 L'image de l'âtre en hiver, du coin du feu, recrée, selon Gaston Bachelard, l'espace de la maison et renvoie à l'espace le plus intime, celui où nous sommes « emmaillotés dans les tissus de l'hiver » (*La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1989 [1957], p. 52). Cette image récurrente dans la poésie de guerre figure dans le titre de l'un des recueils de Graves, *Over the Brazier*.

61 *Ibid.*, p. 30.

62 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 369.

63 *Ibid.*, p. 53.

64 « The tide of the world », « the great sunk silences » (« Dead Man's Dump », v. 76, 67) « the great sceptered dooms » (« In War », v. 56).

65 « Et toujours en effet, dans la poétique de Baudelaire, le mot *vaste* appelle un calme, une paix, une sérénité. Il traduit une conviction intime. Il nous apporte l'écho des chambres secrètes de notre être » (Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 179).

66 « their huge embrace » (« Daughters »), « the huge kiss » (« Ah Koelue »).

Le mouvement dans ces espaces est de fait presque toujours un mouvement d'extériorité, un élan vers l'horizon, un mouvement d'éloignement et non de rapprochement (ainsi du « fondu au noir » progressif des hommes dans « Daughters of War ») que traduisent des vues panoramiques récurrentes. C'est un mouvement, de sortie de soi, plutôt que de retour sur soi – l'être est projeté, il ne se niche pas :

Qui les a jetés? Qui<sup>67</sup>?

Au cri de l'acier et des flammes

Projetés vers les cieux immobiles<sup>68</sup>?

280

Le poème « The Dead Heroes » insiste ainsi sur le mouvement vers le dehors, le *jaillissement*, par l'importance particulière accordée à la préposition *out* (« dehors ») dans le mot « *outspread* », mais également dans le *O* vocatif de l'apostrophe lyrique : « Embrase-toi, embrase-toi, Ô chant ! » (« Flame out, flame out, O song ! »). La voix décrit très souvent un départ vers l'extérieur, et ici un élan ascendant. L'apostrophe et l'exclamation, très présentes chez Rosenberg, permettent au sujet poétique de se perdre dans le mouvement vers l'extérieur, vers le monde :

Quels visages sombres brûlent et jaillissent

De ces trois mille ans<sup>69</sup>

Chers visages tremblants, surpris et jaillissants

De la poussière folle et des sons<sup>70</sup>

La parole poétique est conçue comme parole expulsée et c'est par l'image d'une délivrance de la parole à travers la combustion que Rosenberg évoque cet élan vers l'extérieur : « la foule tourmentée / Des mots

67 « Who hurled them out? Who hurled? » (« Dead Man's Dump », v. 23, 26).

68 « The shrieking iron and flames / Hurl'd through still heavens » (« Break of Day », v. 20-21).

69 « What darks faces burn / Out of three thousand years? » (« Through These Pale Cold Days... », v. 1-2).

70 « Dear faces, startled and shaken / Out of wild dust and sounds » (« Wan, Fragile Faces of Joy... », v. 9-10).

jaillissent comme un feu étouffé / Hors d'un mal épais, incandescent<sup>71</sup> ». On retrouve un processus de création proche de celui que définit T.S. Eliot dans *The Three Voices of Poetry* (1954), où le poète opprimé par une « pulsion obscure » (« opprimé par un poids dont il doit accoucher afin d'être soulagé<sup>72</sup> ») est délivré par une parole méconnaissable, impersonnelle : « Une explosion de mots que nous reconnaissons à peine comme venant de nous-mêmes<sup>73</sup> ». C'est dans cette projection de soi vers l'extérieur, la sortie de soi vers le monde dans la recherche d'une parole impersonnelle que Gurney rejoint Rosenberg.

#### IVOR GURNEY : UN REGARD VERS LE DEHORS

Relisant en 1918 son premier recueil *Severn and Somme*, Gurney remet en cause la place démesurée que prend l'expression du moi dans ses premiers poèmes : « Mais tous ces "je" ! [...] Voyant maintenant le livre de l'extérieur, je suis frappé par la superficialité et la futilité de la chose<sup>74</sup> ». En réponse au lyrisme autocentré de sa première production poétique, ses poèmes de guerre ultérieurs marquent une progression vers une parole décentrée du sujet, une dépersonnalisation de la voix, qui jaillit de la fragmentation de la sensibilité, décrite dans « Daily – Old Tale » (« Tous les jours, ce vieux conte ») :

Si un cœur est brisé vingt fois par jour  
 Quoi de plus facile que d'en jeter les morceaux  
 Mais il faut toujours recueillir les éclats, chercher du fil  
 Ou le rapiécer comme un vieux pneu de vélo<sup>75</sup>.

71 « The troubled throng / Of words break out like smothered fire through / Dense / And smouldering wrong » (« Expression », v. 21-24).

72 « oppressed by a burden which he must bring to birth in order to obtain relief » (T.S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 1954, p. 29).

73 « An outburst of words which we hardly recognize as our own » (*ibid.*).

74 « But [...] the 'I's! Confronted with the thing in cold print, I am struck with the thinness and futility and egotism of the thing » (Gurney, *WL*, p. 199).

75 « If one's heart is broken twenty times a day / What easier thing than to fling the bits away / But still one gathers fragments and looks for wire / Or patches up like some old bicycle tire » (« Daily – Old Tale », v. 1-4).

Si le cœur, métaphore de la subjectivité, reste au centre de la création poétique, c'est un cœur usé, brisé quotidiennement, un cœur « rafistolé », bricolé, qui a toute sa place dans le *wasteland* contemporain d'où proviennent les objets de sa récupération (« le fil », « vieux pneu »). Contre le bris quotidien du cœur, Gurney choisit de revêtir le masque de l'impersonnel qui s'oppose, dans son unicité, aux multiples éclats d'une subjectivité trop présente. L'impersonnel devient une manière d'unifier le sujet tout en l'estompant, de mettre à distance la subjectivité personnelle qui menace l'équilibre de l'écriture. Les poèmes écrits après *Severn and Somme* décentrent progressivement le *je* lyrique et signalent une transformation du rapport entre le poète et l'expérience du monde dans une langue et une syntaxe qui ont désormais pour but « de porter la vie à l'état d'une puissance impersonnelle<sup>76</sup> ».

Le travail de mise à distance de soi est signifié, dans un premier temps, par l'emploi quasi systématique de l'article défini devant les métaphores conventionnelles de la subjectivité du poète (« heart », « soul »), tournure bien plus rare en anglais qu'en français. Le cœur et l'âme sont projetés hors du poète, s'extériorisent dans l'expression de la surprise, de la douleur, du désespoir, ou de l'enthousiasme :

Le cœur stupéfait crie sa colère contre Dieu<sup>77</sup>.

Du malaise du cœur, l'esprit a écrit<sup>78</sup>

Et la mémoire est une piètre consolation

Pour l'âme partie sans espoir<sup>79</sup>

Là le cœur s'élève, l'âme s'envole et chante<sup>80</sup>

Désignés principalement par l'article défini ou, parfois, par l'indéfini ou l'article zéro, les centres de la subjectivité et les parties du corps

76 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 61.

77 « The amazed heart cries out angrily on God » (« Pain », v. 14).

78 « Out of the heart's sickness the spirit wrote » (« War Books », v. 5).

79 « And memory is poor enough consolation / For the soul hopeless gone » (« The High Hills... », v. 2-4).

80 « There the heart lifts, the soul takes flight to sing » (« Passionate Earth », v. 5).

semblent mus par une conscience indépendante, extérieure au locuteur. L'aspiration à une dissolution dans la réalité extérieure se confirme dans de nombreuses énumérations où les objets, les choses (« choses chères », « choses familières »), les paysages, prennent la place du sujet :

D'abord le rideau tiré –  
Puis la brise –  
Qui volète sous le vent léger,  
Le réconfort est là<sup>81</sup> –

« Rencontrer l'impersonnel [...] c'est traverser un seuil<sup>82</sup> ». Forçant son regard à s'éloigner du « fond de soi » (« deep inside », v. 8), le poète inscrit dans l'armature du poème les étapes, graduées par les tirets, de la sortie de soi (« D'abord », « Puis »), d'abord le seuil de la fenêtre encadré par les rideaux, puis l'échappée dans la brise. Les tirets en fin de vers, fréquents chez Gurney, deviennent la marque de cette impersonnalisation progressive, et se joignent à la pratique de l'ellipse grammaticale et sémantique. La marque du sujet est estompée : le réconfort devient, dans l'élosion de l'article (« Comfort in these »), la propriété concrète des objets et non un sentiment propre au sujet. Rendre présentes les choses vues, et non le sujet voyant, *ex-primer*, littéralement la chose, devient la tâche du poète qui cherche à reproduire le phénomène de l'*apparition* (« Mais dans l'ancien temps / Quelle présence des choses vues<sup>83</sup> »), où les choses vues prennent la forme de fulgurances soudaines, spectrales, hors du sujet.

Gurney élabore une poétique de l'inventaire, de l'accumulation et de la parataxe, à travers des listes d'objets et de choses qui dépassent le sujet et le maintiennent à distance dans une fascination, un saisissement de la vue propre, selon Blanchot, « à la présence neutre, le On indéterminé, l'immense Quelqu'un sans figure<sup>84</sup> ». Ainsi, le premier vers de « Laventie »,

81 « First for the hanging curtain – / Next for the breeze – / That hangs in the light wind waving, / Comfort in these – » (Gurney, « Looking Out », v. 1-4).

82 Hélène Aji, Brigitte Félix, Anthony Larson (dir.), *L'Impersonnel en littérature. Explorations critiques et théoriques*, Rennes, PUR, 2009, p. 8.

83 « But in old days / How were present the sighted » (Gurney, « Looking Out », v. 8).

84 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 30.

conjugué à l'impersonnel (distancié encore par l'hypothétique *would*) place le poète en réceptacle passif des choses vues :

On pourrait toujours se souvenir  
Des prés et d'une petite colline  
Laventie, près du front et d'une rangée d'ormes  
Qui poussaient malgré la blessure dans leur force verte, comme les  
ormes au pays.  
Éclats de l'été et brumes bleues d'automne  
Vus de la tranchée tortueuse, ondulante, labyrinthique.  
Les artilleurs australiens, tout près dans leurs cachettes fleuries,  
Ruse enfin comprise, pulvérisés, dispersés dans ces listes indicibles.  
Et les canons dans les bois brisés, cognant et broyant<sup>85</sup>.

284

Le sujet se retire derrière l'évocation fragmentée d'un paysage, marquée par l'emploi du passif, et la disparition des articles qui permettraient de définir ou de personnaliser le souvenir : « [Ø] Shimmer of summer [...] *seen* from [Ø] trench ditch » (« Éclats de l'été [...] *Vus* de la tranchée »). Toute remontée précise vers la source de la parole est empêchée par l'usage du « one » (« on »), « la voix de la quatrième personne par laquelle personne ne parle, et qui néanmoins existe<sup>86</sup> ». La dépersonnalisation s'accompagne d'une déshumanisation : l'humain se fait rare dans cette strophe presque entièrement composée des fragments d'un paysage découpé en aires géographiques (« prés, colline, rangée, tranchée ») et qui se clôt sur le vacarme mécanique des canons, « cognant et broyant ». La mort de soldats australiens évoquée au vers 8, par une torsion de la syntaxe n'est pas imputée directement à une cause humaine et est escamotée à travers l'image elliptique de la liste, par laquelle les soldats morts deviennent eux-mêmes l'objet d'une énumération : « dispersés dans les listes indicibles ». Dans « New Year's Eve » (« Saint-Sylvestre »),

85 « One would remember still / Meadows and a low hill / Laventie was, as to the line and elm row / Growing through green strength wounded, as home elms grow. / Shimmer of summer and blue autumn mists / Seen from trench-ditch winding in mazy twists. / The Australian gunners in close flowery hiding / Cunning found out at last and smashed in the unspeakable lists. / And the guns in the smashed wood thumping and grinding » (« Laventie », v. 1-9).

86 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues, op. cit.*, p. 61.

la représentation de l'expérience se fait par un processus de collage, une description par notations qui prend la forme d'un bricolage poétique. Le style, fragmenté par la parataxe, n'ordonne que faiblement la sensation :

Dans la cagna il fait bon, fin de la journée. Neuf heures jusqu'au jour.  
Là, avant et maintenant, blotti tout douillet,  
Une tête suffit pour lire, enroulée d'une couverture.

Électrique. Clarinette chanta Les Cent cornemuses  
(Et silence merveille mystère tout disparut comme des balustres  
De fumée), et tous devinrent hilares alors<sup>87</sup>!

La description d'un moment de paix dans les tranchées et du plaisir sensuel d'un corps au repos (« bon », « douillet ») s'élabore à partir d'une collection disparate de moments qui oscillent entre le présent et le passé (« avant et maintenant »). L'énonciation poétique, n'ayant pas de source identifiable à part l'impersonnel du vers 8, est relayée par des didascalies objectives (« Électrique ») et formules gnomiques : « une tête suffit pour lire ». L'ellipse de l'article (« Clarinette chanta ») et de la ponctuation (« silence merveille mystère »), les ruptures de construction (v. 10-12, 15), contribuent à évacuer la présence du scripteur dans l'ordonnement du texte.

Dans « Laventie » et « New Year's Eve », la dépersonnalisation se traduit par l'usage du pronom impersonnel ainsi qu'un faisceau d'effets qui visent à impersonnaliser le texte poétique<sup>88</sup>. Avec « Strange Hells » (« Enfers étranges »), les tournures impersonnelles ouvrent l'expérience de la guerre au collectif et au multiple :

Quels enfers étranges la guerre a-t-elle forgé  
Dans ces esprits moins inquiets, moins humiliés  
Qu'on ne pourrait croire – Ô la peur et le vacarme des canons!

87 « In the warm dug-out, day ended. Nine hours to the light. / There now and then now, one nestled down snug. / A head is enough to read by, and cover up with a rug. / Electric. Clarinet sang of a Hundred Pipers / (And hush awe mystery vanished like tapers / Of tobacco smoke), there was great hilarity then! » (« New Year's Eve », v. 7-12).

88 Présentatifs, tournures impersonnelles, formules gnomiques, suppressions d'articles, inversions, ellipses.

[...] Où sont-ils maintenant, au chômage ou camelots,  
 Peinant de ville en ville, en guenilles prêtées  
 Ou mendrées. Certains gestes civiques ne s'apprennent pas.  
 Le cœur brûle – mais le visage doit cacher combien le cœur brûle<sup>89</sup>.

Les sentiments de douleur, de peur, de colère et de culpabilité qui fondent l'écriture du poème ne sont pas attribués à un sujet poétique défini. La mise à distance du cœur (« the heart ») au dernier vers et l'éliision de l'article (« has to keep out of [Ø] face how [Ø] heart burns », littéralement « Cœur brûle – mais visage doit cacher combien cœur brûle ») effectuent une personnification des sentiments, qui deviennent ainsi autonomes du sujet et prennent une dimension concrète, se matérialisent de façon indépendante dans le vers. La syntaxe « noueuse » (« gnarled<sup>90</sup> », selon le mot de Blunden) est le signe d'une lutte interne à l'écriture poétique, entre le processus de dépersonnalisation de la parole et la traduction d'une émotion intense (« le cœur brûle »).

La disparition des éléments grammaticaux se fait dans un effort de dénudation, d'immédiateté de l'écriture tendue vers un horizon impersonnel. Le sujet se dilue dans une syntaxe de plus en plus elliptique, qui essaie de fusionner avec l'évocation de l'objet ou du sentiment brut, comme dans « After War » (« Après la guerre »), lequel décrit, là encore, la paix du corps et du cœur après la bataille :

La paix du cœur enfin gagnée ; la marche sombre finie  
 Et les sangles glissées, la chaleur sentie sous l'abri bas du toit  
 Le corps relâché, laissé aller dans le brut lâcher-prise ;  
 Et quelque douceur, grande douceur sentie dans l'acte pur de vivre.  
 Et d'arriver dans ce havre après des semaines courbaturées  
 Le toit sombre de la grange, les lueurs, les cales et les traces,

89 « There are strange hells within the minds war made / Not so often, not so humiliatingly afraid / As one would have expected – / [...] Where are they now, on state-doles, or showing shop-patterns / Or walking town to town sore in borrowed tatters / Or begged. Some civic routine one never learns. / The heart burns – but has to keep out of face how heart burns » (« Strange Hells », v. 1-3, 11-14).

90 *Poems of Ivor Gurney, 1890-1937*, intro. Edmund Blunden, note biblio. Leonard Clark, London, Chatto and Windus, 1973, p. 15.

Lettres de la maison, chaleur sèche et repos toujours bien pris  
Doux pour le corps glacé, les nerfs si secoués apaisés<sup>91</sup>.

Dans ce texte qui célèbre la joie physique et esthétique qui gagne le soldat après le combat, l'intensité des sensations est soulignée par le recours à la modalisation (« doux », « pur », « grand », « enfin », etc.). La strophe est placée sous le signe de l'impersonnel dès le premier vers (« One ») et les objets placés en position sujet (« la marche sombre », « la chaleur »), l'usage du passif (« sangles glissées », « repos pris », « douceur sentie ») et l'hypallage (« semaines courbaturées ») escamotent le sujet. Tout ce qui évoque l'univers intérieur, les sentiments et sensations du corps, surgit hors de l'être. Le poème est pris dans la tension entre le corps distancié (« le corps », « le corps glacé ») et l'intensité brute de la sensation, la joie de la vie organique qui deviennent des propriétés quasi extérieures au corps (« raw giving/mere living », « le brut lâcher-prise/l'acte pur de vivre »). La syntaxe condensée insiste sur la fusion des choses (« still sure rest », « nerves soothed so sore shaken »), fusion prolongée dans la contiguïté des signifiants (« soothed/so/sore ») et l'éliision des articles définis essentialisant les objets : « roof's low cover », « nerves soothed ». L'accent est mis sur la sensation, qui se concrétise dans la répétition (« quelque douceur », « grande douceur », « doux pour le corps ») et l'absence d'origine fixe, localisable, qui évoque un ressenti impersonnel (« la chaleur sentie », « une grande douceur sentie »). Il s'agit pour le poète de se fondre dans l'expression des choses et des sensations, la voix poétique devenant le véhicule de l'éloge du monde.

Les poèmes de Gurney sont souvent marqués ainsi par un flot verbal quasi ininterrompu comme si le poète était le réceptacle passif d'une parole et d'une expérience impersonnelle, épiphanique, transcendante : ainsi dans « Blighty » (« La bonne vieille Angleterre »), qui évoque, avec des échos ovidiens, le retour au pays du poète et la

91 « One got peace of heart at last; the dark march over / And the straps slipped, the warmth felt under roof's low cover, / Lying slack the body, let sink in raw giving; / And some sweetness, a great sweetness felt mere living. / And to come to this haven after sorefooted weeks, / The dark barn roof, and the glows and the wedges and streaks, / Letters from home, dry warmth and still sure rest taken / Sweet to the chilled frame, nerves soothed so sore shaken » (Gurney, « After War », v. 1-8).

joie d'arriver à la fin de sa « peine d'exil » (« sentence of exile »). Le corps est mis en avant dans le récit du premier aperçu de l'Angleterre, bâti sur le lien amoureux qui unit le poète à la terre (« embrasser », « enlacer tendrement », « couché sur », « un genou à terre »). L'expérience, toujours incarnée, est détachée du sujet singulier pour évoquer un être-au-monde universel. Ici, l'énonciation impersonnelle, fondée sur les participes qui évitent le sujet (« ayant marché sur », « ayant couché sur »), ainsi que l'omission des pronoms et articles, visent également à placer le récit dans le cadre épique. La traversée des mers évoquent également le retour d'Ulysse à Ithaque et l'insistance sur la primauté du geste suggère la nature mythique de l'action (« première terre », « premier retour »). La concentration, l'essentialisation maximale de l'action se fait par la nominalisation extraordinaire du prédicat dans l'évocation de la prérogative principale du poète : « right of tale-telling » (« le droit de conter des histoires »). L'action de voir et de dire se soustrait ainsi au sujet et devient une force agissante indépendante, mouvement de fuite retrouvé dans « The Escape » qui formule un art poétique fondé sur une même essentialisation du regard et de l'écriture. L'initiative est cédée à l'œil et aux mots dans la disparition du sujet sentant :

L'amplification de la vie : tout ce qui  
 Mène à voir les petites vétilles  
 [...] et rien d'autre n'est fait avec tant  
 De sagesse que le mouvoir, le surgir à la vue  
 D'une chose voilée par l'habitude – révélée,  
 Comblée, maniée (le son façonné) de quelque manière à plaire :  
 Trèfle – mouchet – les étoiles au bord de la nuit<sup>92</sup>.

92 « The increasing of life: whatever / Leads to the seeing of small trifles, / [...] nor is anything done / Wiselier than the moving or breaking to sight / Of a thing hidden under by custom – revealed, / Fulfilled, used (sound-fashioned) any way out to delight: / Trefoil – hedge sparrow – the stars on the edge at night » (Gurney, « The Escape » v. 1-2, 5-9).

« The increasing », « the seeing », « the moving », « the breaking to sight / Of a thing » (« l'amplifier », « le voir », « le mouvoir », « le surgir à la vue / D'une chose ») fonctionnent comme l'infinitif français chez Deleuze :

Si les infinitifs « mourir, aimer, bouger, sourire », etc., sont des événements, c'est parce qu'il y a en eux une part que leur accomplissement ne suffit pas à réaliser, un devenir en lui-même qui ne cesse à la fois de nous attendre et de nous précéder, comme une troisième personne de l'infinitif, une quatrième personne du singulier. Oui, le mourir s'engendre dans nos corps, il se produit dans nos corps, mais il arrive du Dehors, singulièrement incorporel, et fondant sur nous comme la bataille qui survole les combattants et comme l'oiseau qui survole la bataille<sup>93</sup>.

« Arrivés du Dehors », ces événements fondent l'écriture même du poème qui s'accomplit de lui-même à travers l'épiphanie (« the breaking to sight », « le surgir à la vue ») des choses. Se rapprochant de la théorie de l'impersonnel formulée par Eliot, le poète doit s'ouvrir à une nouvelle intensité de la vie (« l'amplification de la vie »), une nouvelle façon d'être au monde qui voit la chose nouvelle, malgré le poids de la tradition : « une chose voilée par l'habitude ». L'effort du poète ne porte pas sur des émotions réelles mais sur l'intensité du processus artistique qui révèle la propriété matérielle, organique et impersonnelle des mots, la matérialité rêvée du langage dans la manipulation quasi érotique des signifiants : « comblée », « maniée [...] pour plaire ».

Le véritable enjeu de l'impersonnel se trouve en effet chez Gurney dans le rapport à l'écriture poétique, envisagée comme une création de l'imprévu, un processus en cours, une rencontre textuelle<sup>94</sup>. Eliot définit l'esprit du poète comme un réceptacle passif –

L'esprit du poète est en fait un réceptacle pour capturer et engranger des sentiments, des phrases, des images sans nombre, qui restent là

93 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 79.

94 H. Aji, B. Félix, A. Larson (dir.), *L'impersonnel en littérature*, op. cit., p. 8.

jusqu'à ce que les particules qui peuvent s'unir pour former un nouveau composé soient réunies<sup>95</sup>.

– position que l'on retrouve chez Gurney dans son appréhension impersonnelle, et circonstancielle, de la création poétique :

Des chansons viennent à l'esprit –  
Les chansons des autres  
Ou les siennes, quand quelque chose est bon  
Et ne se souvient d'aucun tort.  
[...]  
Des chansons viennent, sont prises, écrites  
Saisies au vol  
Des accidents momentanés, lumière, forme, rencontre  
Légère d'un autre esprit, une seconde, incroyablement<sup>96</sup>.

290

Les chansons naissent hors du poète, produites par des événements extérieurs (heureux « quand quelque chose est bon », ou accidentels) et non intérieurs, saisies par le poète (« prises », « saisies ») puis enfin couchées sur le papier. Ce mode de composition pousse le poète à la rencontre de l'émotion accidentelle et épiphanique (« lumière, forme, rencontre »), qui donne au poème une autonomie comparable à celle des choses qui la composent. Ces chansons impersonnelles, arrachées au hasard, sont travaillées par le poète. Le reflux du sujet et de la personne du poète lui permettent de se pencher sur la « fabrication carrée » :

Le mélèze au printemps devrait faire trembler le corps  
De plaisir sans maîtrise,

---

95 « The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together » (T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », dans *The Sacred Wood*, *op. cit.*, p. 55).

96 « Songs come to the mind – / Other men's songs / Or one's own, when something is kind / And remembers not any wrongs. / [...] Songs come and are taken, written; / Snatched from the momentary / Accidents of light, shape, spirit meeting / For one light second spirit, unbelievably » (Gurney, « Songs Come to the Mind », v. 1-4, 9-12).

Mais la vertu est dans la fabrication carrée,  
Fabriquer le plaisir<sup>97</sup>.

La métaphore du « square making » (« fabrication carrée ») rapproche la composition poétique d'une algèbre précise. Le poète en artisan de la langue est une image fréquente chez Gurney. La « vertu » (v. 3) du poète repose dans la fabrication (« making ») du poème qui s'oppose au tremblement (« shaking ») du sujet saisi par l'émotion esthétique. L'antithèse (« masterless pleasure »/« The making pleasure », « plaisir sans maîtrise »/« fabriquer le plaisir ») oppose le plaisir esthétique incontrôlé du sujet à la maîtrise du poète. La création poétique nécessite ainsi pour Gurney une maîtrise de l'émotion par l'impersonnel, afin que, selon la formule de Meschonnic, « les mots gagnent<sup>98</sup> ». L'effacement du sujet aurait donc son sens ultime dans l'affirmation de la poésie célébrant le langage pour lui-même, « façonné de quelque manière à plaire ».

Le mouvement vers l'impersonnel chez Rosenberg et Gurney est contrebalancé par l'importance que prend la personne individuelle et collective dans l'énonciation poétique de la *war poetry*. L'étude de l'impersonnel permet d'approfondir l'exploration de la friction fertile entre le singulier et le général, l'individuel et le collectif, le personnel et l'impersonnel, « le côté humain et inhumain<sup>99</sup> » qui fonde la *war poetry*. L'élan vers l'impersonnel n'empêche pas que l'humain ne soit jamais oublié par les *war poets* qui restent en cela des poètes humanistes, à contre-courant du mouvement de « déshumanisation » qui caractérise, selon Hugo Friedrich, la poésie européenne du début du xx<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi l'impersonnel, pris dans le mouvement général de la *war poetry*, peut être interprété comme une autre facette de son humanisme, une

97 « Spring larch should set the body shaking / In masterless pleasure, / But virtue lies in a square making – / The making pleasure » (Gurney, « Compensations », v. 1-4).

98 « La plus grande émotion, le plus grand artifice : pour la maîtriser. Alors seulement les mots gagnent » (Henri Meschonnic, « Éluard, poète classique », *Europe*, 403-404, novembre 1962, p. 245).

99 « the human and the inhuman side » (Rosenberg, *SPAL*, p. 168).

« éthique de l'altérité<sup>100</sup> », qui définit un rapport au monde et à l'Autre. L'impersonnel promet, dans l'évasion, l'effacement ou le renoncement à soi, de partir à la rencontre d'autrui et du monde, dans un « processus de déplacement infini et d'élan permanent vers une nouvelle identité ». C'est un passage nécessaire dans une poésie tournée vers le monde et dans lequel l'impersonnel « implique un refus de la totalité du sujet et une ouverture vers l'infini de l'autre, respectant en cela les prérequis nécessaires à la relation éthique définie par Levinas »<sup>101</sup>. Ce mouvement vers autrui est prolongé par l'aspiration à l'absolu qui sous-tend l'écriture poétique de guerre, tournée simultanément vers le monde et le texte.

---

100 Jean-Michel Ganteau, « Vertus de l'*imitatio* : le versant éthique de l'impersonnel », dans H. Aji, B. Félix, A. Larson (dir.), *L'Impersonnel en littérature, op. cit.*, p. 29.

101 *Ibid.*, p. 23.

## TROISIÈME PARTIE

# Dépasser, imparfaire, revenir : le *war poem* inachevé

Il y avait un jeune homme de Verdun<sup>1</sup>

---

1 « There was a young man from Verdun » (Anonyme). Ce *limerick* s'arrête à la fin du premier vers.



## UNE POÉSIE QUI RÉSISTE

La guerre interrompt le bonheur et les querelles des amants, l'intrigue de l'ambitieux et l'œuvre poursuivie dans le silence par l'artiste, l'érudit ou l'inventeur. Elle ruine indistinctement l'inquiétude et la placidité, rien ne subsiste qui soit privé, ni création ni jouissance ni angoisse même.

Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, 1936

Dans sa préface rédigée en mai 1918, Wilfred Owen rejette la « poésie » en faveur de son sujet, la guerre et la « pitié de la guerre »<sup>1</sup>. Cette prise de position publique « contre la poésie » et en faveur d'une œuvre réaliste et engagée, prétendument désintéressée de la forme, a contribué à éclipser la dimension gratuite et créative, d'une partie de la *war poetry*. Annonçant vouloir soumettre la création poétique à une visée « utilitaire », didactique et politique, Wilfred Owen et les autres *war poets* destinent en apparence le langage au discours et non à la parole. Cependant, tout un pan de la *war poetry*, rarement exploré par la critique, se dégage des contraintes du discours pratique, se dépouille de la discursivité et cherche à renouer avec une parole gratuite et autonome, dans une exploration jubilatoire de ce que Michèle Aquien nomme l'« autre versant du langage » où s'agitent les « mots-pleins » et non les « mots-outils »<sup>2</sup>. Les *war poets* s'engagent alors dans la voie d'une poésie autoréflexive et auto-suffisante qui se regarde écrire dans le jeu pur de ses éléments.

Le réinvestissement de formes anciennes (rondeau, triolet) ou de formes de salon (bouts-rimés), l'exploration du *light verse* et de la poésie épistolaire, peuvent dès lors se lire comme un acte de résistance, une

1 « I am not interested in Poetry. My subject is war » (Wilfred Owen, *CP*, II, p. 535).

2 Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 136.

réaction poétique aux circonstances d'écriture (« la vie dans les tranchées aspire toute la poésie que l'on a en soi<sup>3</sup> »), voire un acte subversif vis-à-vis de leurs responsabilités de poète-témoin. Ils retrouvent ici une forme d'autonomie littéraire, en dehors de l'action, momentanément libérés du « service épouvantable » (« dreadful service<sup>4</sup> ») de la patrie. Écrire dans les formes du passé, c'est aussi écrire contre le chaos, dans une tentative désespérée de recouvrer les certitudes des cadres établis, éprouvés. C'est donc la résistance symbolique à la mort du langage et de soi que les *war poets* mettent en scène par le biais d'une exploration renouvelée de la langue, qui leur permet, un temps, de renégocier leur rapport au réel.

#### PLAISIRS DU *LIGHT VERSE*

##### Poésie légère dans les tranchées

Tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, le processus de canonisation idéologique des *war poets* a contribué à effacer la veine légère qui participe pleinement de la définition de la *war poetry*. La présence du *light verse* (« poésie légère »), voire du *doggerel* (vers de mirliton) dans le corpus de guerre inquiète : elle nuit à la définition générique de la *war poetry* ainsi qu'à la figure solennelle du poète-combattant. La critique qui cherche à inclure la *war poetry* dans le canon littéraire britannique n'accorde pas d'importance à ces exercices de *light verse*, considérés comme un passe-temps éphémère, sans prétentions poétiques, politiques ou philosophiques. Ce jugement critique est appuyé par la tendance des *war poets* qui ont survécus à censurer eux-mêmes leurs poèmes « légers » après la guerre : à la fin des années 1920, Robert Graves consigne ses « rimes aériennes<sup>5</sup> » aux oubliettes de l'histoire littéraire (« Je les ai détruits<sup>6</sup> »), Siegfried Sassoon propose une édition expurgée de ses poèmes de guerre dans

3 « Trench-life sucks all the poetry out of one » (Robert Graves, *GTAT*, p. 224).

4 Ivor Gurney, « Strange Service », v. 3.

5 « feather-top rhymes » (cité dans Dominic Hibberd, « *The Patchwork Flag* (1918). An Unrecorded Book by Robert Graves », *The Review of English Studies*, 41, 1990, p. 552).

6 « I destroyed them » (Robert Graves, « The Art of Poetry, n° 11 », *The Paris Review*, 47, 1969).

*War Poems* (1983), tandis qu'Edmund Blunden laisse ses *light verses* à l'état de manuscrits, aujourd'hui tombés dans l'oubli.

Si la présence du *light verse* dans le corpus de la *war poetry* dérange, c'est parce que les questions formelles et thématiques (jeu, grivoiserie, satire politique) associées à ce genre mineur paraissent s'opposer à la double orientation épique et élégiaque de la poésie de guerre, concentrée sur l'expression du deuil, de la souffrance, ou de la colère. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la formule *light verse* désigne en effet le vers de société humoristique, destiné à un public de salon, tel qu'il est pratiqué par Alexander Pope ou John Gay. Avec la redécouverte des formes médiévales au XIX<sup>e</sup> siècle, l'exercice de la lyre élégante se prolonge en rondeaux, triolets et sestines dans l'Angleterre victorienne. En parallèle, la pratique satirique du *light verse*, des acrostiches de Ben Jonson aux rimes gaillardes (*ribald verse*) de Jonathan Swift, s'ouvre au *nonsense* avec Edward Lear et Lewis Carroll au XIX<sup>e</sup> siècle. Élargissant la définition au-delà de la poésie frivole ou comique, le *light verse* est jugé « impur<sup>7</sup> » par Kingsley Amis, qui rejoint la tradition formaliste en assimilant vers de mirliton et « mauvais vers<sup>8</sup> ». La poésie légère, comme l'indique sa dénomination de *verse* (« petits vers »), est ainsi définie par opposition à la *high poetry* (« grande poésie », « poésie de qualité ») ou la « poésie de référence » (« accepted poetry »), sur laquelle se construit le canon de la littérature britannique. Reposant en grande partie sur les modes du pastiche, de la satire, de la caricature, et rejoignant par-là la tradition du carnavalesque étudiée par Bakhtine, le *light verse* est conçu comme un genre essentiellement subversif.

Dans l'anthologie de référence dédiée au *light verse* (*The Oxford Book of Light Verse*<sup>9</sup>, 1938), le poète W.H. Auden inclus quelques poèmes de guerre américains, écrits pendant la guerre de Sécession (1861-1865). On ne trouve qu'un seul exemple tiré de la poésie de la Grande Guerre;

7 « [...] altogether literary, artificial and impure » (*The New Oxford Book of Light Verse*, éd. Kingsley Amis, Oxford, Oxford UP, 1987, p. viii).

8 « Bad poetry » (voir William Harmon, *The Oxford Book of American Light Verse*, New York, Oxford UP, 1979).

9 *The Oxford Book of Light Verse* [1938], éd. W.H. Auden, New York, The New York Review of Books, 2004, p. xi.

le court poème satirique de Siegfried Sassoon «The General». La sous-représentation de la poésie de guerre, en particulier britannique, dans l'anthologie d'Auden étonne lorsque l'on considère la longévité de ce sous-genre poétique, popularisé au début du xix<sup>e</sup> siècle par le développement du journalisme de masse au Royaume-Uni. Betty T. Bennett recense plus d'un millier de ballades et poèmes satiriques publiés dans les quotidiens nationaux pendant les guerres napoléoniennes<sup>10</sup> (1800-1815), un chiffre qui s'accroît au fil du siècle et des campagnes militaires menées par l'Angleterre impériale. À la fin de l'ère victorienne, le genre acquiert ses lettres de noblesse avec la publication des *Barrack-Room Ballads* (1892-1896) de Rudyard Kipling, exemple parlant de ce qu'Auden appelle la «poésie légère sérieuse<sup>11</sup>». C'est dans cette veine que s'inscrit le *light verse* écrit exclusivement par les combattants pendant la première guerre mondiale, et qui n'est pas publié dans la presse généraliste mais dans les journaux des tranchées (*The Wipers Times*, *The Spud*, *The Plum and Apple*), les divers supports de la presse de divertissement (en premier lieu les cartes postales) et les anthologies populaires de l'époque. Écrites par et pour les soldats de tous rangs<sup>12</sup> très souvent sous pseudonyme, ces gazettes favorisent un très fort esprit de corps. Marquées par l'humour noir et potache, l'irrévérence, l'ironie, le décalage de ton, ainsi qu'une très forte fantaisie (le *whimsy*, proche du *nonsense*), les deux fonctions principales du *light verse* sont cathartiques et informatives. Ces poèmes légers et non savants, exagérant parfois leur propre amateurisme par des clin d'œil parodiques, privilégient des formes populaires (en particulier la ballade) qui mettent en valeur le langage argotique des tranchées, souvent lui-même d'origine littéraire. Sur des thèmes aussi variés que la

10 Betty T. Bennett, *Romantic Circles*, «British War Poetry in the Age of Romanticism (1793-1815)», <http://www.rc.umd.edu/editions/warpoetry/intro.html>, mis en ligne septembre 2004, consulté le 15 juin 2015.

11 «serious light verse» (W. H. Auden, dans *The Oxford Book of Light Verse*, éd. cit., p. xiii).

12 Sur 66 (des 107) journaux des tranchées étudiés par Roy Fuller, 27 sont dirigés par un rédacteur en chef officier, 25 par des rangs subalternes, 14 par une combinaison des deux. Toujours selon Roy Fuller, les contributeurs appartiennent, en parts plus ou moins égales, aux deux rangs (voir Roy Fuller, *Troop Morale and Popular Culture in the British and Dominion Armies*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 11).

vie quotidienne militaire, les ragots de régiment, le deuil des camarades, la nostalgie de la patrie, on trouve aussi de nombreux *alphabet poems* et *limericks* qui permettent de répondre au « sentiment constant du ridicule [de la guerre]<sup>13</sup> » par l'absurde. « Mécanismes instinctifs de survie émotionnelle et spirituelle<sup>14</sup> », ces poèmes ne sont pas l'œuvre de poètes confirmés mais celle d'« hommes et des femmes qui ne seraient pas considérés comme poètes en temps normal<sup>15</sup> ». Aujourd'hui, ces poèmes satiriques sont très rarement republiés. C'est essentiellement leur valeur contextuelle, souligne Michael Copp, qui nuit à leur pérennité : « Ils sont très circonstanciels, écrits pour, et appréciés par, les autres combattants. Les poèmes humoristiques sont encore davantage menacés par l'obsolescence<sup>16</sup> ». Si la question de la pérennité joue en effet un rôle dans leur mise à l'écart du corpus général de la *war poetry*, celle-ci relève aussi d'un choix politique et esthétique. De la centaine d'anthologies de poésie de guerre, seule Vivien Noakes (*Voices of Silence. The Alternative Book of First World War poetry*, 2006), ainsi que *Tommy Rot* (2013, sous-titré de manière éloquent : « la poésie de la première guerre mondiale qu'ils ne voulaient pas que vous lisiez », « The WWI poetry they wouldn't let you read ») rendent hommage à cette poésie devenue anti-canonique ou « alternative », selon la formule de Vivien Noakes.

Le cercle restreint de *war poets* canoniques n'a pas contribué aux journaux des tranchées bien qu'Owen et Sassoon collaborent en 1917 au journal *The Hydra*, revue de l'hôpital militaire de Craiglockhart réservée aux officiers. Le préjugé de classe (« Les mélodies étaient l'œuvre des subalternes [...], les officiers écrivaient de la poésie<sup>17</sup> ») ainsi qu'une forme d'élitisme poétique, expliquent en partie, ce constat. Le refus de s'identifier aux *soldier-poets* qui écrivent en dilettantes, n'exclut pas pour autant une pratique du vers léger chez les *war poets*. Ces textes demeurent peu étudiés aujourd'hui, les connotations péjoratives

13 *Voices of Silence. The Alternative Book of First World War Poetry*, éd. Vivien Noakes, Stroud, Sutton, 2006, p. xii.

14 *Ibid.*, p. xiii.

15 *Ibid.*, p. xi.

16 *Cambridge Poets of the Great War*, éd. Michael Copp, London, Associated University Presses, 2001, p. 34.

17 Peter Childs, *The Twentieth Century in Poetry*, London, Routledge, 1999, p. 125.

associées au *light verse* supposant en effet une moindre qualité poétique, mais aussi un désengagement coupable du poète-soldat. La virtuosité verbale dont font preuve ses praticiens suggère un souci excessif de la forme sur le fond dans une poésie prétendument réaliste, concentrée sur le poids du message, plutôt que sur la grâce formelle. Œuvres « mineures », ces poèmes légers sont dès lors destinés à rester dans l'intimité des manuscrits. Au contraire, le *light verse* écrit par les *war poets* doit être entendu comme le pendant nécessaire de leur poésie engagée, l'autre versant de la poésie de circonstance, « une entreprise sérieuse » (pour reprendre le mot d'Yves Bonnefoy sur la poésie de circonstance de Stéphane Mallarmé<sup>18</sup>) sous ses abords futiles, et non une simple substitution de la frivolité au tragique.

#### Gaîté de Graves

La litote de Frank Kersnowski : « Il avait raison de ne pas accorder une grande valeur à ses poèmes de guerre<sup>19</sup> », résume à elle seule ce que la critique pense des poèmes de guerre de Graves, leur « légèreté » interprétée comme un manque de maturité poétique. On désigne pourtant Graves comme le précurseur du réalisme dans la *war poetry*<sup>20</sup> : dès 1915, celui-ci annonce un durcissement de ton, une « perte de musique<sup>21</sup> » et un éloignement des fantaisies de jeunesses que l'on pouvait trouver dans *At Charterhouse 1910-1914*). Dans *Goodbye to All That*, Graves évoque, sur un ton presque moqueur, la réaction de Sassoon, à la lecture de ses poèmes de guerre lors de leur première rencontre sur le front en novembre 1915 :

Il me dit qu'ils étaient trop réalistes et qu'on ne devait pas écrire sur la guerre de manière réaliste. Il me montra, en échange, l'un de ses

18 Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance*, éd. Bertrand Marchand, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 45.

19 Frank Kersnowski, *The Early Poetry of Robert Graves. The Goddess Beckons*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 34.

20 Graves publie trois recueils de poésie pendant la guerre : *Over the Brazier* (1916), *Goliath and David* (1916, impression privée, tirée à 200 exemplaires), *Fairies and Fusiliers* (1917), et écrit un quatrième recueil, *The Patchwork Flag* (1918), tapuscrit de trente-huit poèmes, passé presque entièrement inaperçu de la critique car non publié et conservé dans la correspondance d'Edward Marsh.

21 Graves, *IBI*, p. 41.

poèmes. L'un d'entre deux commençait de cette manière : « Revenez  
Ô couleurs qui faisaient ma joie / Sans la pourpre triste des hommes  
tombés au champ d'honneur... »<sup>22</sup>.

De son côté, Sassoon note dans son journal son impression à la lecture de ces poèmes réalistes (« très mauvais, violents, repoussants<sup>23</sup> »), à finalité politique, comme « The Leveller », « Two Fusiliers », ou encore « The Dead Boche », qui forgeront la réputation de Graves et dont Sassoon finira par imiter et raffiner le style.

Le rapport de Graves à la poésie et à la guerre est ambivalent, comme le suggère la double polarité de son titre *Fairies and Fusiliers* (dualisme qui informe toute son œuvre, et plus particulièrement sa somme mytho-poétique *The White Goddess*<sup>24</sup>). Le contraste entre les descriptions réalistes de la guerre et les évocations volontairement apolitiques de l'enfance, débarrassées de toute référence à l'événement, fonde ses trois recueils de guerre, *Over the Brazier*, *Fairies and Fusiliers*, *The Patchwork Flag*, dans lesquels « Des cadavres se retrouvent, de temps en temps, parmi les jouets de la *nursery*<sup>25</sup> ». Pour Graves, la poésie n'est pas uniquement un lieu d'activité politique, mais aussi et avant tout un espace de créativité, où la langue, débarrassée de sa fonction utilitaire, est prise en objet. « La poésie ne devrait pas devenir de la propagande parce que nous sommes en guerre<sup>26</sup> »,

22 « He told me that they were too realistic and that war should not be written about in a realistic way. In return he showed me one of his poems. One of them began: 'Return to me colours that were my joy / Not in the woeful crimson of men slain'... » (Graves, *GTAT*, p. 224).

23 « [...] very bad, violent and repulsive » (Sassoon, *Diaries*, p. 21).

24 Dans *The White Goddess*, Graves décrit le poète comme une figure ambiguë, ambivalente, ambidextre (*amphidexios*) : « Il est à la fois lui-même et son autre, roi et régicide, victime et meurtrier, poète et satiriste. Sa main droite ne sait pas ce que fait sa main gauche » (« He is himself and his other self at the same time, king and supplanter, victim and murderer, poet and satirist – and his right hand does not know what his left hand does », *The White Goddess*, London, Faber and Faber, 1966, p. 446).

25 « occasional corpses blunder up among the nursery toys » (Graves, *IBI*, p. 95).

26 « poetry should not be all about propaganda because a war is on » (cité par Dominic Hibberd dans « A Spirit Above the Wars: Robert Graves Self-Portrait as Soldier and Poet 1915-29 », *Gravesiana. The Journal of the Robert Graves Society*, octobre 2014, p. 303).

écrit-il à Sassoon avant de recommander un pareil désengagement à Owen : « Pour l'amour de Dieu, souris un peu et essaie d'écrire de manière plus optimiste [...] l'esprit d'un poète doit voler au-dessus de la guerre<sup>27</sup> ». Si au début de leur relation, la légèreté de Graves étonne et fascine Sassoon, il finira néanmoins par lui reprocher sa désinvolture qui ne correspond pas à la nature tragique de leur sujet. Inversement, Graves moquera la gravité et l'amertume de son ami : « Oh et puis zut à la fin, espèce de vieux corbeau enrôlé, est-ce que je n'ai pas le droit, pour faire honneur au régiment, de faire contrepoids à tes gémissements infernaux avec mes rythmes et mes chansons frivoles<sup>28</sup>? »

Graves conçoit en effet davantage la poésie comme une protestation contre le tragique, l'extériorisation spontanée du *fancy*, comme le suggère le prologue humoristique de *Fairies and Fusiliers* :

302

Non, non! Mon poulet, je gribouillerai  
Ce qu'il me plaît quand il me plaît,  
Des Fées, des Fusiliers, et tout le reste<sup>29</sup>.

La vivacité et l'improvisation caractérisent cette poésie qui explore les potentialités du langage et de l'imagination – le poète doit redevenir enfant pour renouveler son rapport à la langue et au monde : « Seul l'enfant est un poète / Le printemps et les royaumes des fées sont à lui<sup>30</sup> ». Le naturel, la spontanéité, la naïveté et l'humour sont la marque de ce langage, débarrassé de tout didactisme. Si la première section d'*Over the Brazier* (« Nursery Memories ») est entièrement dédiée aux souvenirs d'enfance, *Fairies and Fusiliers* prend la guerre comme point d'entrée paradoxal dans l'imaginaire enfantin. Le contraste entre la vie militaire et le monde de l'enfance fonde un poème comme « The Adventure » (« Aujourd'hui j'ai tué

27 « For God's sake cheer up and write more optimistically [...] a poet should have a spirit above wars » (Graves, *IBI*, p. 90).

28 « Blast you, you old croaking corbie, aren't I allowed for the honours of the regiment to balance your abysmal groaning with my feather top rhymes and songs? » (cité dans Dominic Hibberd dans « *The Patchwork Flag* [1918]. An Unrecorded Book by Robert Graves », *The Review of English Studies*, 41/164, novembre 1990, p. 552).

29 « No, no! My chicken, I shall scrawl / Just what I fancy as I strike it, / Fairies and Fusiliers, and all » (Graves, « To an Ungentle Critic », v. 22-24).

30 « The child alone a poet is / Spring and Fairyland are his » (« Babylon », v. 1-2).

un tigre près de ma cagna<sup>31</sup>»), où les fanfaronnades d'un soldat précipitent le lecteur dans une jungle imaginaire aux échos de Willima Blake et de Rudyard Kipling. Souvent, cependant, le texte poétique n'a pas de valeur contrastive. Ne cherchant pas à opposer le monde idyllique de l'enfance à l'horreur des tranchées, il devient un prétexte pour s'émerveiller de la magie évocatrice des noms : dans « Star-Talk » (« Paroles d'étoiles »), l'admiration du ciel étoilé pendant une patrouille au clair de lune permet d'énumérer les constellations (« Gémeaux, Pléiades, Hyades, Orion, Bélier, Taureau, Lion, la Grande Ourse, Verseau, Venus, Mars »), émerveillement lexical et plaisir acoustique que l'on retrouve dans « I Hate the Moon », qui décrit les formes des astres ou les reproduit dans la lettre même du texte : « J'aime les étoiles, particulièrement la Grande Ourse / Et l'étoile en W et celle comme une bague de diamant<sup>32</sup>. » Ici, comme dans la majorité des textes ludiques de Graves, le poème fonctionne sur le principe de répétition, refrain, redoublement et énumération, le plaisir des formes simples qui jonglent avec les mots, comme la berceuse<sup>33</sup>, la ballade<sup>34</sup> et la comptine<sup>35</sup> qui permettent au poète, selon Paul Eluard, de « saute[r] à pieds-joints par-dessus le monde<sup>36</sup> ». Dans « A Child's Nightmare », le mot qui apeure l'enfant (*chat*), est répété pas moins de dix-sept fois : « Dans une voix cruelle et monotone / Chat...chat...chat...Il disait / Chat... chat<sup>37</sup>! » Le poème est construit autour de l'articulation de ce mot familier qui perd de son sens dans la répétition pour ne plus laisser entendre que ce /k/ (« cat ») qui évoque de manière cratylienne la « cruauté » du félin. En revenant à la texture sonore des mots, le « côté palpable des signes<sup>38</sup> »,

31 « Today I killed a tiger near my shack » (« The Adventure », v. 1).

32 « I like the stars and especially the Big Bear / And the W star and one like a diamond ring » (« I Hate the Moon », v. 9-10).

33 « The Stepmother and the Princess ».

34 « Corporal Stare », « Poetic Injustice ».

35 « Star-Talk », « Double-Red Daisies » « Jane: a Jane Walked out Below the Hill », « Neglectful Edward : Edward, back from the Indian Sea », « Henry, Henry, Do you love Me? », « Johnny Sweetheart Can you be True? », « Once Two Brothers Joe and Will ».

36 Paul Eluard, *Les Sentiers et les routes de la poésie*, Paris, Gallimard, 1954, p. 565.

37 « In a voice cruel and flat / Cat...cat...cat...he said / Cat... cat! » (« A Child's Nightmare », v. 7-8).

38 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 218.

en attirant l'attention sur le tissu des signifiants, Graves entend reproduire l'émerveillement de l'enfant devant les potentialités du langage. Cet émoi esthétique originel est décrit dans «The Poet in the Nursery», poème-préface d'*Over the Brazier*, son premier recueil de guerre :

Le livre était un fouillis confus de labyrinthes,  
Chacun bouclé par une chanson charmante,  
Des phrases extraordinaires et monstrueuses,  
Noués de rimes comme le fouet d'un esclavagiste,  
Et le mètre tressé comme une couronne de pâquerettes  
Et de grands mots splendides aussi longs qu'une phrase<sup>39</sup>.

304 Dépourvues de sens (« des mots merveilleux que personne ne comprenait », v. 30), les suites de mots sont admirées pour leur forme, leur agencement « extraordinaires » ou « monstrueux » en phrases, en mètres sinueux, en rimes noueuses, toute la « chair » du poème qui provoque le plaisir visuel et verbal de l'enfant. Le sens, disjoint du signifiant, n'a pas d'importance, seule compte la spatialisation des vers en labyrinthes aux contours arrondis ou tortueux : ce sont les propriétés formelles du poème, la matière même de l'énoncé, qui nourrissent l'imaginaire. La position liminale de ce texte attire le regard sur l'inscription du poème sur la page, invite le lecteur à lire la poésie de guerre de Graves du même œil, à considérer, en poète, « les mots comme des choses et non comme des signes<sup>40</sup> ». Les poèmes ludiques, « fouillis confus de labyrinthes », dans leur usage de l'interjection et de l'onomatopée, accordent une place prépondérante au signifiant :

Oh, et oh!  
Le monde est en pagaille,  
Les nuages en désordre,  
La lune de traviole,

---

39 « The book was full of funny muddling mazes, / Each rounded off into a lovely song, / And most extraordinary and monstrous phrases / Knotted with rhymes like a slave-driver's thong. / And metre twisting like a chain of daisies / With great big splendid words a sentence long » (« The Poet in the Nursery », v. 19-24).

40 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 18.

Brille dans une flaque.

[...] Ces araignées tissent une trame immonde!

Et je reste froid<sup>41</sup>.

Sous le cri d'émerveillement qui ouvre le poème (« Oh, et oh ! ») s'entend également un mouvement d'inquiétude face au bouleversement du monde, qui renvoie, de manière oblique, à la guerre et sa « trame immonde ». Le titre, répété dans le premier vers du poème, attire l'attention sur l'aspect visuel et acoustique, la « volupté de la voyelle<sup>42</sup> » *O*, ensuite disséminée dans le texte (« moon, woof, aloof »). Les lettres de *lopsidey* (« de traviole ») s'inversent pour former l'anagramme *spiders* (« araignées »), dont le tissage devient la métaphore même de l'écriture poétique. Le ton fantasque, les images et rapprochements insolites mettent en valeur l'inventivité verbale du poète qui crée l'adverbe *lopsidey*, à l'image du *beautifullest* de « Double Red Daisies » (v. 8), la nominalisation des adjectifs dans « Careers » (« you horrid, you unkind », v. 15), ou du verbe dans « Cherry Time » (« eater », v. 10)<sup>43</sup>. Dans « Oh, and oh », on retrouve l'idée, récurrente chez Graves, de la perte de sens du monde (cette « pagaille » également présente dans « The Poet in the Nursery »), transformée par le poète en un gain poétique. L'inquiétude liée au désordre du sens est dépassée par l'exploration ludique des plaisirs verbaux et sonores qui prêtent au poème une joie et une vitalité (traduite par la fréquence des points d'exclamation), portées par le dimètre de la comptine.

Le nombre de poèmes composés sur le schéma de la comptine est à relier à l'admiration que Graves porte à l'œuvre de Christina Rossetti (« Je ferai des rimes comme [...] Christina Rossetti / Qui s'empressent, ondulent et tremblent<sup>44</sup> »), elle-même adepte de cette forme, notamment dans *Sing-Song* (1893). Ainsi, « Cherry Time » contient des échos simplifiés

41 « Oh, and oh! / The world's a muddle, / The clouds are untidy, / Moon lopsidey, / Shining in a puddle. / [...] These spiders spin a loathly woof! / I walk aloof... » (« Oh, and oh! », v. 1-5, 14-15).

42 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 89.

43 Respectivement « le plus beau », « toi l'horrible, le méchant », « mangeur ».

44 « I will make rhymes like [...] Christina Rossetti / With run and ripple and shake » (« Free Verse », v. 29-31).

de son célèbre poème « Goblin Market » mais aussi de « Cherry Tree », tant dans le propos que dans la forme :

Venez voir votre flûtiste fée  
Quand il joue sa mélodie féérique!  
Joyeux, joyeux,  
Prends une cerise  
Les miennes sont meilleures,  
Les miennes sont plus rondes,  
Les miennes sont plus sucrées,  
Pour le mangeur  
Sous la lune  
Et vous serez bientôt des fées,  
Voici un jus de pur délice<sup>45</sup>

306

Le poème est bâti sur le principe d'une répétition incantatoire. Seul compte le *sing-song* ici, le plaisir musculaire de l'énonciation et de la ré-articulation hypnotique des mots pris dans la toile circulaire du poème. Le plaisir de la répétition est démultiplié et approfondi par le jeu de la paronomase (« merry/cherry », « rounder/sounder » mais aussi « mine are » /mɪnə/), de l'allitération (« merry, mine, moon »), de l'anaphore (« mine are »), de la permutation verbale (« your fairy piper / Where he pipes his fairy tune »). Les propriétés phoniques des mots semblent gouverner de façon autonome l'organisation du message poétique. Le poète porte un regard neuf sur le langage en privilégiant la surprise textuelle : la paronomase permet ainsi de rapprocher des mots qui n'ont qu'une ressemblance formelle (« merry/cherry »). Le texte en vient à parler de mots eux-mêmes qui prennent chair comme des cerises : dans l'équivalence cratylienne entre le nom et ce qu'il nomme (« sounder », avec cette suggestion musicale d'un ajout sonore) à prendre au pied de la lettre, le poème devient « un jus de pur délice », une jouissance de chaque mot.

45 « Gather to your fairy piper / When he pipes his fairy tune: / Merry, merry, / Take a cherry. / Mine are sounder, / Mine are rounder, / Mine are sweeter / For the eater / Under the moon. / And you'll be fairies soon / There's a juice of pure delight » (« Cherry Time », v. 3-13, 15).

Le jeu et le plaisir verbal deviennent la fonction même du poème. Le plaidoyer de Graves pour un vers primesautier, écrit par accès, coïncide avec sa découverte de John Skelton<sup>46</sup> et des *skeltonics*<sup>47</sup> au moment de son entrée en guerre. Il écrit à Sassoon en mai 1916 :

Je viens juste de découvrir un grand poète, un gars du nom de Skelton (1460-1525), qui n'a pas été réédité depuis 1843; un Anglais pur et dur, comme je les aime. Il a écrit de très belles sottises en vers de mirliton, des ritournelles tout à fait délicieuses et irresponsables, alors qu'il était le « premier érudit du royaume », selon Érasme<sup>48</sup>.

Impromptue, irresponsable, fugitive, cette forme de poésie s'écrit en longues laisses monorimes, au rythme sautillant et alerte. Graves fait sien le processus de composition poétique de Skelton : les mots courent<sup>49</sup> sur la page, pris dans le mouvement du *tumbling verse* dont le sens est organisé primordialement par le rythme et la rime. La similitude des sonorités crée des rapprochements inattendus et humoristiques où seul compte le plaisir de la réitération et de la variation sonore. L'énergie du *tumbling verse* (« cabrioles de vers ») crée un mouvement accumulatif qui paraît infini :

Virant et virevoltant,  
Brûlant et embrasant,

- 46 Dont Graves reconnaîtra l'influence fondamentale sur son œuvre : « Skelton a eu une plus grande influence sur mon travail que n'importe quel autre poète, vivant ou mort » (« Skelton has had a stronger influence on my work than any other poet alive or dead », *Poetic Unreason and Other Studies*, London, Cecil Palmer, 1925, p. 240-241).
- 47 Le « skeltonic », du nom de son inventeur, John Skelton (ca 1460-1529) est un style poétique caractérisé par le vers court et mètre court (en général le trimètre), le mélange macaronique des langues, une allitération forte, des rimes forcées ou agencées par laisses (« leashes ») de monorimes. Skelton a très longtemps été associé à la poésie « vulgaire » (George Puttenham, dans *The Arte of English Poesie* [1589], le décrit comme « a rude rimer », « un rimailleur grossier »), mais il est admiré et imité au xx<sup>e</sup> siècle notamment par Graves et W.H. Auden.
- 48 « I have just discovered a great poet, a chap called Skelton (1460-1525) of whom there's been no edition since 1843: a true Englishman and a chap after my own heart; wrote beautiful doggerel nonsense, thoroughly irresponsible and delightful jingles, though "the first scholar in the land", according to Erasmus » (cité dans Frank Kersnowski, *The Early Poetry of Robert Graves*, op. cit., p. 138).
- 49 Une course de mots qui s'inscrit dans le vers court, repris par Robert Southey dans « The Cataract of Lodore » (qui a peut-être aussi inspiré Graves) pour suggérer l'énergie de l'eau en ébullition.

Poussant et tambourinant,  
Bondissant et courant,  
[...] Les rimes continuent tranquillement<sup>50</sup>.

308

Le poème évoque le plaisir de maintenir les mots en équilibre dans un monde en désordre (« tippy-toppy », « helter-skelter », sens dessus dessous), de réunir les extrêmes en un tout hybride mais cohérent (« où la joie et la tristesse se mêlent »). Le poème est fondé sur un rythme de métronome, binaire et simple, particulièrement audible dans l'association de mots par paires sémantiques et phoniques, les mots-composés onomatopéiques (« jangle-jingle », « tippy-toppy », « helter-skelter », dans lequel se dessine un hommage à « Skelton »), les doublons et les réverbérations sonores de la terminaison verbale en *-ing*. Dans le prolongement de « John Skelton », « Free Verse » (« Vers libre / Libérez le vers »), art poétique espiègle, réclame un vers libre, débarrassé des contraintes du sens et de la convention :

Je m'amuse maintenant  
En dépit  
Du pouvoir  
De la tradition classique  
À écrire,  
[...] N'importe quelle petite rime  
Et n'importe quelle cadence  
Qui court dans ma tête<sup>51</sup>

Pour éviter l'uniformité et le conservatisme de la « tradition classique » et de la poésie « académique » (mentionnée au dernier vers du poème), et produire une poésie fortuite, Graves écrit au gré de la rime et du rythme seuls. Sous le jeu sonore, le poète critique les images complexes et creuses (« empty conceits ») de la poésie aux strophes « standardisées » (« uniform

50 « Twiddling and turning, / Scorching and burning, / Thrusting and thrumming! / Leaping and running / [...] Rhymes serenely on » (Graves, « John Skelton », v. 23-26, 47).

51 « I now delight / In spite / Of the might / Of classic tradition / In writing / [...] Just any little rhyme / In any little time / That runs through my head » (Graves, « Free Verse », v. 1-5, 10-12, 31-47).

stanzas»), ainsi que son processus de composition qui ressemble à un violent équarrissage (« Hâcher et mâcher / Charcuter et tailler<sup>52</sup>»). La métaphore filée des bêtes à l'abattoir (« Comme des soldats qui défilent / [...] Joues, babines, mentons, comme du mouton<sup>53</sup>») associe la boucherie de la guerre au travail de sélection et de figuration poétique qui s'oppose à la souplesse et la vitalité du caprice. Cette idée que le signifiant précède et organise la pensée au hasard des mots va à l'encontre des principes d'une poésie à thèse où la parole ne fait qu'exprimer une idée. C'est la « chance verbale », dans les mots de Barthes, qui va être exploitée par le poète :

Cette chance verbale, d'où va tomber le fruit mûr d'une signification suppose donc un temps poétique qui n'est plus celui d'une « fabrication » mais celui d'une aventure possible, la rencontre d'un signe et d'une intention<sup>54</sup>.

Le rythme changeant, l'élasticité des vers, la vitalité du jeu des signifiants, sont le reflet de la vie, que le poète oppose à l'écriture mortifère de la « pompe académique » (« academic extravaganza») et, plus implicitement, à la guerre. Loin d'être figé dans un état plus ou moins fixe de la langue, le signifiant est en constante évolution : « il est entièrement vivant ; les propriétés de la langue s'y démultiplient à l'infini, multipliant par conséquent de la même façon, tout ce qui relève de la signifiante, avec, dans ce foisonnement qui lui confère une apparence énigmatique, une autre manière de concevoir la lecture<sup>55</sup> ».

L'art de Graves est un art vivant et gratuit, une liberté qu'il revendique au-delà du propos sur la guerre : on est loin ici de l'image archétypale du *war poet* engagé (en 1966, Blunden conseillera d'ailleurs à Graves de réviser ses poèmes de guerre de manière à ce qu'ils paraissent plus protestaires, conseil que le poète ne suivra pas). Ses poèmes, dans les mots de Sartre, « ne parlent pas ; ils ne se taisent pas non plus : c'est

52 « chop and chew / And hack and hew » (Graves « Free Verse », v. 43-44).

53 « Like soldiers on parade / [...] Cheeks and chops and chins like mutton » (Graves, « Free Verse », v. 15, 22).

54 Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 52.

55 Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, op. cit., p. 77.

autre chose<sup>56</sup>». Graves ne remet pas en question la validité du langage ; au contraire, il la remet au centre du processus créatif en remotivant le signifiant (« le plaisir du texte c'est ça : la valeur passée au rang somptueux de signifiant<sup>57</sup> »), au détriment du sens et du contenu idéologique du poème. Le primat du jeu verbal, de l'humour, de la jouissance du signifiant, est perçu par certains comme un choix subversif qui dérange : Sassoon lui reprochera sa gaieté et sa légèreté (« Tu es incapable d'écrire avec profondeur<sup>58</sup> »). Refusant de subordonner systématiquement la poésie à un discours de circonstance, la poésie est alors pensée comme refuge hors du « désordre » (« muddle ») du monde et l'inquiétude du sens précipitée par la guerre, manière de se raccrocher, peut-être, aux certitudes du monde enfantin, ou la « sécurité du futile<sup>59</sup> ». Mais on peut aussi lire une forme de protestation dans son désengagement (qui n'en serait donc pas tout à fait un) et une condamnation de la réalité dans son refuge agressif dans la poésie. Graves continue d'écrire des *nursery rhymes* dans *The Treasure Box* (entièrement destiné aux enfants, 1919), *Country Sentiment* (1920) et *The Pier Glass* (1921), recueils qui à défaut de se confronter à un potentiel échec de la parole, approchent la guerre par le prisme de la liberté poétique, du charme de la poésie pure.

### POÉSIES FUGITIVES : EXPÉRIMENTATION ET ÉCHANGE

La poésie de Graves place la vie au centre de l'acte de composition : l'élan, la course, la vitesse s'opposent, on l'a vu, à la conception mortifère de la poésie et de ses fonctions, une opposition qui formule aussi la résistance de l'élan poétique face à la catastrophe. C'est ce même élan, cette fulgurance du moment de l'écriture, qui caractérise certains poèmes de Ford Madox Ford et de Siegfried Sassoon. Pour mieux célébrer la résistance de l'inspiration, ces poètes-combattants se prêtent, paradoxalement, aux jeux de la contrainte, défis poétiques et exercices

56 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 17.

57 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 103.

58 « You are incapable of writing deeply » (cité dans Dominic Hibberd, « *The Patchwork Flag* [1918]. An Unrecorded Book by Robert Graves », art. cit., p. 301).

59 Mallarmé, *Vers de circonstance*, éd. cit., p. 38.

imposés qui relèvent de la pratique du « vers de société » (bouts-rimés, sonnets à thème, lettres rimées), dans un contexte pourtant très éloigné du salon littéraire. C'est le plaisir de la création qui est remotivé dans ces exercices de poésie éphémère, passe-temps qui ne sont pas destinés à s'inscrire dans la durée mais qui permettent au poète de s'émanciper, de s'évader aussi, momentanément, des circonstances au profit de la *poesis*. C'est donc au moment où le poète se prête au jeu de la règle arbitraire qu'il retrouve une liberté d'inspiration, une spontanéité d'écriture et une gratuité de conscience qui s'opposent à la finalité discursive et politique de la poésie de guerre. Ces exercices de poésie imposée favorisent la réflexivité et permettent au poète de se concentrer sur le travail des mots et du style, l'expérimentation du vers et des combinaisons rythmiques, dans un exercice qui prend souvent la forme d'un échange poétique (les exercices se font à deux ou à trois). Parce qu'elle n'est pas destinée d'emblée à la publication, cette poésie éminemment circonstancielle et qui se donne comme un jeu désintéressé, donne ainsi l'occasion d'explorer de nouvelles voies poétiques en laissant libre cours à la fantaisie. Elle permet, par la même occasion, de renouer avec une forme de pratique poétique sociale ancienne qui construit le poème sur le mode de l'échange et de l'élaboration collective. À la fois moment de révélation de soi et rencontre des esprits, ces poèmes célèbrent la communauté qu'ils mettent en scène, tout en tenant à distance la réalité d'où ils surgissent.

Ford Madox Ford avec des amis officiers  
Maniant le bout rimé  
Dans la cagna entre deux bombardements  
Disputait des réalités

John Peck, « Tally Stick », 1999<sup>61</sup>

312

Ford Madox Ford a quarante-et-un ans quand il s'engage en 1915 : arrivé au front pendant la bataille de la Somme, son souvenir de la guerre sera transposé dans la tétralogie romanesque *Parade's End* (1924-1928). Ford contribue à l'effort de guerre en écrivant des textes de propagande (*When Blood is their Argument*, 1915, *Between St Dennis and Saint George*, 1915) et son poème « Heaven » est distribué aux troupes en guise de réconfort spirituel. Son recueil écrit pendant la guerre, *Heaven and Other Poems Written on Active Service* (1918) dénote par son titre la nature circonstancielle de ces poèmes. Écrits dans un style réaliste et moderniste (par fragmentation et juxtaposition d'images), les poèmes sont ancrés dans la vie quotidienne des tranchées. L'ajout de la date de composition, procédé peu littéraire selon Ford, fonctionne comme caution de réalité. Bien que pressé de se définir comme soldat et non plus comme homme de lettres Ford ajoute, à la fin du recueil, quelques exemples de bouts rimés composés au front avec un camarade (scène que l'on retrouve, sous le couvert de la fiction, dans son roman *No More Parades*, 1925). L'avertissement insiste sur leur nature éphémère, « produits bruts » (« rough products ») destinés à faire office de passe-temps :

J'ai rajouté en appendice des vers écrits quand j'avais un peu de temps libre [...]. C'était des poèmes composés sur des bouts-rimés choisis par mon ami H. C. James. Quand, en une minute ou deux, j'avais rempli les vers en anglais, il m'en donnait la version latine. Bien sûr, ce sont des produits bruts, rédigés lorsque nous devons prendre soin de

60 « Not a bitter note in their song » (« There Shall Be More Joy », v. 8).

61 « Ford Madox Ford with fellow officers / At bouts rimés / In a dugout between / bombardments: / Contested realities » (John Peck, « Tally Stick », v. 6-9, dans *Collected Shorter Poems*, Evanston, Northwestern UP, 2004 [1999], p. 83).

quelques 890 hommes de l'Expeditionary Force, et que nous faisons l'objet de visites choquées de la part de C.S.M., maintenant R.S.M, et du caporal Stanley de la R.M.P, sans parler de l'adjudant<sup>62</sup>!

Invitant le lecteur à contempler les rouages du jeu, la première page de l'annexe met en avant l'ossature de l'exercice en donnant à voir les paires de rimes et de mots, proposées au préalable par H. C. James. Les rimes imposées ne sont pas rares<sup>63</sup>, contrairement à l'usage du bout rimé qui demande des rimes volontairement complexes, « choisies pour obliger à réunir les idées les plus baroques et les plus incompatibles<sup>64</sup> », probablement parce que le plaisir du jeu repose ici sur son exécution même et non l'originalité du résultat. Ford insiste sur l'immédiateté de leur réalisation (« une minute ou deux »), le résultat « rudimentaire », « grossier », fonctionnant comme un gage d'authenticité. En effet, l'intérêt du bout-rimé pour Ford repose principalement sur le contraste entre la forme choisie et les circonstances d'écriture.

Le bout-rimé est à l'origine une forme de jeu de salon, composition artificielle et contraignante sur des rimes, ainsi qu'un sujet ou une forme donnés, souvent perçue comme futile bien que pratiquée par des maîtres (Pierre Corneille, Nicolas Boileau, Paul Scarron en France, les Rossetti en Angleterre). Ford se réjouit de l'étonnement de ses camarades (« visites choquées ») face à sa pratique de cet exercice de société (auquel il avait joué dans sa jeunesse chez les Rossetti) dans les tranchées. C'est cet étonnement qu'il veut prolonger chez le lecteur en opposant le vers libre, réaliste et engagé qui compose le corps du recueil à la forme fixe, éphémère et ludique qui se trouve en annexe. Ces bouts-rimés sont

62 « I have added as an appendix some verses written in moments of leisure [...]. These were poems written to bouts rhimes [sic] supplied to me by my friend and old O. C. Coy. H. C. James. When in a minute or two I had filled in the lines in English, in a few seconds he would supply the Latin version. Of course they are rough products: they were written whilst attending to the needs of 890 returned Expeditionary Force men, and we were subject to the shocked incursions of C. S. M. Stephens, now R. S. M., and of Corporal Stanley of the R. M. P. Not to mention the Adjutant ! » (Ford Madox Ford, *Heaven and Other Poems Written on Active Service*, London, John Lane, 1916, p. 10).

63 « Eyes/Skies, Far/Are, Rise/Skies, Harsh/Marsh, Star/Jar, Foes/Goes, Place/Face ».

64 Max Jasinski, *Histoire du sonnet en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1903], p. 139.

présentés comme une prouesse verbale, ou pièce à conviction poétique, comme le dénote leur sous-titre : « Exhibit 1 », « Exhibit 2 » (« Pièce à conviction »), qui met l'*exhibition* de la pratique poétique (et l'insistance sur la *poesis*) au centre de leur signification.

314

L'exercice du bout-rimé, plus peut-être que toute autre forme de poésie éphémère, est ambivalent : à la fois hautement contraignant et artificiel, il repose également sur la spontanéité de la composition et l'immédiateté de l'inspiration, une tension qui est au cœur de sa dynamique créatrice. La règle arbitraire force paradoxalement le poète à sortir des sentiers battus et ce, d'autant plus dans le contexte de la guerre où chaque poème semble communiquer un sens auquel le poète aurait préalablement réfléchi. Les bouts-rimés, loin d'être un frein ou un obstacle à la création, laissent donc libre cours à l'association neuve d'idées et de mots. Malgré le cadre arbitraire imposé par la rime, le bout-rimé devient ainsi un espace de liberté et d'évasion. L'emplacement en annexe dans le recueil suggère que Ford propose là un autre discours (ou une écriture à rebours, à l'image de la composition du bout-rimé qui commence par la rime) sur la poésie. L'annexe annonce en effet un nouveau *seuil*, une nouvelle entrée en poésie : espace de récréation et de re-création, la gratuité du bout-rimé s'oppose aux propos des poèmes de guerre qui forment la masse principale du recueil. Alors que les poèmes réalistes ne relèvent pas du « littéraire » selon Ford mais davantage du témoignage, les bouts-rimés offrent au poète le moyen d'habiter à nouveau le monde en poète. La traduction en latin de ces poèmes symbolise ce passage dans une autre langue, étrangère et poétique, espace de création unique au-delà de la désignation concrète des mots.

Malgré l'aléa des rimes imposées, les bouts-rimés de Ford reviennent de manière insistante sur les mêmes sources d'inspiration : la femme et le paysage. En cela, ils s'offrent à une double lecture : poèmes d'amour, très rares dans la poésie de guerre britannique, et poèmes d'évasion (comme le suggèrent les titres « Sanctuary », « After the War », « There Shall Be More Joy »). « Sanctuary », le plus formellement achevé des bouts-rimés, est composé sur la base du sonnet (*abbabaab/cdcdee*). La maîtrise de l'exercice est évidente dans ce premier poème, en partie parce que Ford ne nous livre pas ici le produit brut mais modifié pour

la publication<sup>65</sup>. La précipitation et l'élan ne sont visibles que dans le flot des vers (induit par la fluidité de la syntaxe qui prolonge la phrase au-delà du vers) qui se libère de la rime-cadre. La vitesse de la réalisation se décèle dans la tendance forte à la répétition des mots et des syntagmes, la répétition des adjectifs épithètes (« grands pins/grands cieus/grande étoile/grand vase », « cieus blancs/vase blanc/hibou blanc »<sup>66</sup>). Le poème se construit par accumulation : ajouts et prolongements sémantiques (polyptote « blanc/blanchissant, lueur/luisant<sup>67</sup>»), associations d'idées et correspondances (couples antithétiques : « hibou blanc/panthère noire », « amis/ennemis »<sup>68</sup>) images archétypales de la poésie hellénistique (« les mers aux couleurs de vins », « l'écume de marbre »<sup>69</sup>) et prolongements sonores dans l'allitération (« gleam from the grove. Glimmering », « wine-purple, whitening »). La matière sémantique et sonore du poème est resserrée, unie par la densité des répétitions. Le balancement du rythme, fondé sur la coupe audible à l'hémistiche, les rimes embrassées, les répétitions, oppositions, et alternances sémantiques, est une invitation au bercement qui suscite l'évasion dans l'imaginaire. Ford joue sur la puissance évocatrice de ce rythme balancé, sur la densité du tissu phonique du bout-rimés, comme dans « After the War », construit sur un schéma sonore (alternance tétramètre/trimètre) et narratif proche de la ballade :

Depuis Cardiff file une route tortueuse  
Avec, tout au bout, un foyer agréable  
Le chemin est si court et la charge si légère  
De Cardiff à Penarth.

65 Les manuscrits des bouts-rimés ont disparu et ne peuvent donc être comparés aux poèmes publiés.

66 « great pines/great white skies/great star/great jar » (v. 4, 5, 6, 7), « white skies/white jar/white owl » (v. 5, 7, 8).

67 « white / whitening » (v. 5, 2), « gleam / glimmering » (v. 8, répétition dans le même vers).

68 « white owl / black panther » (v. 8, 12), « friends / foes » (v. 10).

69 « wine-purple seas, marble foam » (v. 2, 3). Voir, à ce sujet, Adeline Grand-Clément, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marine à l'époque archaïque », *Pallas. Revue d'études antiques*, 92, 2013, p. 143-161.

Et celle qui s'assied près de l'âtre  
 Et m'accueille dans les prés charmants  
 Un jour dans les vergers convoquera  
 Cette époque comme un souvenir<sup>70</sup>.

316

La répétition est, là encore, la base principale de la composition, dans les vers (refrain et closule), les syntagmes et constructions<sup>71</sup>, la synonymie (« chemin », « route »), les rimes internes (« way/day/days ») ainsi que des mots à la rime (« hearth/hearth »). Elle contribue à l'élaboration d'un espace sonore dense et circulaire (/a:(r)θ/ et /i:z/ sont les seuls phonèmes à la rime) qui contribue à créer un mouvement de bercement et de balancement. L'harmonie, sonore et symbolique (la nature harmonieuse, « les prés charmants ») est fondamentale dans ce poème réduit à ses attributs les plus fondamentaux : un rythme, une rime, une femme, un paysage.

La musicalité fluide du bout-rimé est ainsi conçue comme un appel à la rêverie. Contrairement aux poèmes sur le thème de l'action qui composent le recueil, « Sanctuary » « After the War » et « There Shall be More Joy » sont des poèmes qui invitent en effet au voyage poétique dans la contemplation du visage de la femme aimée qui encadre le poème. Elle signale l'entrée dans l'imaginaire : elle est le départ du poème dans « Sanctuary », son centre et son foyer dans « After the War » (« Elle qui s'assied près de l'âtre », vers aux échos ronsardiens), et sa fin littérale et symbolique dans « There Shall be More Joy ». La femme aimée (« ma chère », « elle ») n'est jamais nommée : c'est la « femme essentielle et absolue<sup>72</sup> » de la poésie, vecteur du rêve et de l'amour, aspiration à l'absolu qui se prolonge dans le paysage. Les paysages des bouts-rimés s'opposent ainsi aux descriptions réalistes

70 « From Cardiff runs a winding road / With, at its end, a pleasant hearth: / So short's the way and light the load / From Cardiff to Penarth. / And she who sits beside the hearth, / Or greets me on the pleasant leas, / Shall one day in the applegarth / Talk of these days as memories » (Madox Ford, « After the War », v. 1-8).

71 « glimmering hearth/churning nightjar/winding road » (v.1, 13, 16, « le foyer lumineux/l'engoulevent agité/le chemin tortueux »), « pleasant hearth/pleasant leas » (v. 2, 6, « le foyer agréable/les prés agréables »).

72 Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 153.

des tranchées. Ce sont des contrées poétiques abstraites, choisies pour leurs associations littéraires : celle de la poésie hellénistique dans « Sanctuary », de la poésie celte dans « After the War », et de l'Éden biblique dans « There Shall be More Joy ». L'univers poétique est frappé d'indétermination et de mystère (« cet endroit secret »), marqué par un pluriel indéterminé (« mers », « prés », « îles », etc). Tout est hors-situation dans les bouts-rimés : le présent aoristique, marque de l'éternel hors-temps, le futur et l'hypothétique dominant. Dans « Sanctuary » et « After the War », le paysage marin symbolise l'évasion et la fuite dans l'immensité du ciel et de la mer. L'ouverture des horizons et la verticalité des paysages, réinjectent une forme de transcendance absente des poèmes des tranchées.

Les bouts-rimés constituent ainsi un refuge poétique fragile et éphémère, n'étant pas, à l'origine, destinés à la publication. L'asile (« sanctuary ») n'est pas uniquement constitué par l'évocation de la femme aimée ou d'un paysage refuge mais dans l'acte même de composition, comme Ford l'indique dans la seconde strophe : « Si jamais la vie fut difficile / Ici nous oublions<sup>73</sup> ». L'acte auto-réflexif désigne la poésie comme un sanctuaire secret « cet endroit secret » associé dans le dernier bout-rimé au plaisir intense de la composition (« plaisir toujours plus vif, plus vif »), libre et ludique. L'exercice du bout-rimé, malgré sa brièveté, permet, un temps, d'oublier les circonstances de composition en se repliant sur l'acte même d'écrire : « Nous sommes assis à oublier / Ici nous oublions » insiste « Sanctuary ». Le bout-rimé représente ainsi pour Ford une manière de s'émanciper de la réalité dans le plaisir d'un jeu fébrile et d'un exercice poétique gratuit.

#### Correspondances et travestissements poétiques : la lettre rimée chez Sassoon

Une partie du plaisir ressenti par Ford dans la composition des bouts-rimés provient de l'émulation et de l'échange avec son camarade, H.C. James, qui traduit instantanément ses poèmes en latin. La prouesse poétique est ainsi prolongée dans le temps et offre de surcroît un jeu de miroirs qui invite à la comparaison des styles d'écriture (les poèmes

73 « if ever life was harsh / Here we forget » (v. 9-10).

en latin, qui s'éloignent sensiblement des originaux, sont publiés en annexe à côté des bouts-rimés de Ford). C'est le même esprit de collaboration ludique que l'on retrouve dans les correspondances entre poètes au front. La correspondance poétique (lettres rimées ou poèmes envoyés), plus encore que le jeu du bout-rimé exécuté côte à côte, crée un *espace* poétique particulier et intime qui permet aux poètes-soldats d'exercer leur réflexion (auto)critique, tout en conservant leur lien avec la communauté littéraire.

Ainsi, une majorité des sonnets d'Owen écrits en camp d'entraînement puis dans les tranchées (entre septembre 1916 et août 1917) sont issus d'une compétition épistolaire à visée pédagogique et ludique entre Owen, son cousin Leslie Gunston et un ami de la famille, Olwen Joergens. Ces sonnets sur un thème imposé prennent la forme de joutes amicales, exercices de style d'un poète à ses débuts qui entend « maintenir la langue de Keats dans les tranchées<sup>74</sup> ». Les sujets imposés s'éloignent du politique pour mettre l'accent sur l'esthétique : « Purple », « Music », « The End », « Golden Hair », « Happiness », « Sunrise », « Beauty », « Attar of Roses » (Hibberd ne classe d'ailleurs pas ces poèmes dans les poèmes de guerre d'Owen<sup>75</sup>). Le thème imposé permet au poète de se pencher sur le poème comme fin et non comme moyen, et ainsi travailler et discipliner son style, prolongeant ainsi des exercices pratiqués dans l'intimité de ses cahiers.

C'est dans un même esprit de compétition poétique et amicale que Graves et Sassoon s'échangent des lettres rimées peu après leur rencontre en novembre 1915. La lettre rimée ou poème épistolaire, rattachée à la tradition de l'épître en vers (Horace, Ovide) est un genre littéraire particulièrement développé au XVII<sup>e</sup> siècle où sa pratique devient plus informelle et spontanée sous la plume de John Donne. Lieu hybride entre la conversation et le poème, la lettre rimée crée un espace *autre* de composition, entre l'oral et l'écrit, le manuscrit privé et le texte publié pour un public, le *sotto voce* de la confession et la neutralité de l'exercice

74 Owen, *CL*, p. 300.

75 Dominic Hibberd, *Wilfred Owen: a New Biography*, London, Weidenfeld and Nicholson, 2003, p. 62.

poétique. Cet espace hybride, ouvert sur autrui mais qui renvoie, de manière auto-reflexive, à l'exercice de composition, se prête aux variations de tons (humoristique, satirique, amoureux, grave, frivole) et de thèmes :

Il est rare que le ton de la lettre en vers soit très sérieux ; en effet, la forme semble fonctionner au mieux quand il y a une grande variété de ton. [...] L'une des caractéristiques des lettres en vers se trouve dans le mouvement de va et vient entre le sérieux et le trivial. [...] Ainsi, depuis le début, l'écrivain doit naviguer entre les sujets d'intérêt général et ceux qui restent privés. Comme beaucoup de contraintes en poésie, ceci est une opportunité à saisir<sup>76</sup>.

La tension créatrice de la lettre rimée, « forme de la vie réelle<sup>77</sup> », naît du contraste entre la recherche de naturel et les contraintes formelles (rimes, structure) qui menacent la spontanéité de la composition. Contrairement à la pratique courante de la lettre rimée, la correspondance rimée entre Sassoon et Graves n'est pas le lieu d'un échange d'information (réservé à la lettre en prose) mais est conçue en premier lieu comme un espace de réflexion sur la poésie ainsi que d'émulation, d'inspiration, d'imitation. Plutôt que d'enfermer le poète dans la circonstance, la lettre rimée de guerre crée une échappée poétique, moment de contemplation de la poésie et de ses potentialités, mais aussi élan vers l'Autre :

[...] l'élan transcendant qui sous-tend souvent l'écriture épistolaire, le désir inhérent de projeter des mots au-delà du monde immédiat du poète, vers un autre espace et un autre temps. [...] toutes les lettres en vers essayent de dépasser le contexte local, d'aller au-delà des frontières de l'espace et du temps, avec le but ultime d'atteindre un destinataire qui est souvent anonyme et qui représente quelque chose de l'ordre du lecteur idéal<sup>78</sup>.

76 John Redmond, *How to Write a Poem*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 124-125.

77 Janet Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State UP, 1982, p. 5.

78 Eric Martiny (dir.), *A Companion to Poetic Genre*, Oxford, Wiley/Blackwell, 2012, p. 127.

La lettre rimée, comme le bout-rimé pratiqué par Ford, est ainsi pensée comme un point d'entrée dans l'imaginaire. La première lettre envoyée par Sassoon, « A Letter Home » (« Lettre pour ceux restés à la maison ») construit un espace pastoral idyllique, auquel répond Graves dans « Familiar Letter to Siegfried Sassoon, From Mametz Wood » (« Lettre familière à Siegfried Sassoon, du bois de Mametz ») par une projection dans des lieux paradisiaques qui transcendent les circonstances d'écriture. Fuite vers l'au-delà, ouverture de l'horizon poétique, la lettre rimée permet également une échappée hors de soi dans une exploration de la langue poétique qui allie jeux de reflets et réflexion sur l'identité poétique. Sassoon, en particulier, utilise la lettre rimée comme un terrain d'expérimentation de soi et du poème, un moment de travestissement, qui lui permet de jouer avec un autre style et une autre voix. En marge de sa voix officielle, sa correspondance poétique privée représente alors un second espace d'écriture ou, comme l'a écrit Vincent Kaufmann à propos de l'écriture épistolaire de Mallarmé, un « laboratoire » de la création, quasi clandestin<sup>79</sup>, dans lequel Sassoon s'exerce à une autre écriture poétique.

Sassoon commence, dès 1916, à écrire dans le style qui maintenant le caractérise, des poèmes courts et réalistes aux accents épigrammatiques. « A Letter Home », envoyée à Graves en mai 1916, par son rythme primesautier, ses jeux sur la langue, et son exploration de l'imaginaire féerique, représente donc une véritable sortie hors de soi pour le poète déjà conscient de sa mission (« avec l'intention contestataire de dire la vérité sur la guerre<sup>80</sup> »). La première strophe, qui congédie de manière cavalière les camarades de Sassoon, illustre cette rupture avec la poésie engagée :

Arrêtez la musique, rangez vos affaires et partez  
 Rangées de soldats mécaniques  
 J'ai de meilleures choses à faire  
 Que de gaspiller mon temps sur vous<sup>81</sup>.

79 Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 160.

80 « A defiant resolve to tell the truth about the war » (Sassoon, *SJ*, p. 40).

81 « Gag the noise, pack up and go / Clockwork soldiers in a row / I've got better things to do / Than to waste my time on you » (Sassoon, « A Letter Home », v. 9-12).

C'est un voyage d'un paysage mental à un autre qu'esquissent les premières strophes, du « grenier silencieux » de Sassoon (v. 1-2) à la nature féerique de Graves :

Courant sans fatigue, flottant, bondissant  
 Dans tes forêts tissées de toiles, les vallées,  
 Les ténèbres des jardins et des allées de charmes  
 Où percent les étoiles comme des vers luisants<sup>82</sup>.

Sassoon s'attarde ici, plus qu'à son habitude, sur la sonorité des mots : les jeux de consonances (/w/, /g/, /l/), la rareté des points en fin de vers, renforcent et fluidifient le mouvement énergétique du tétramètre qui accompagne l'image de l'élan vital (« courant, flottant, bondissant ») et le dynamisme de la création poétique. Cette strophe, comme le reste du poème, s'éloigne sensiblement du style de Sassoon pour refléter celui de son lecteur, Graves. Le jeu de l'imitation, entre pastiche et hommage, est confirmé par la reprise du tétramètre iambique et trochaïque, des « rhyming couplets » et du « double rhyme » rebondissant sur la dernière syllabe inaccentuée (« leaping/peeping », « valleys/alleys »), chers à Graves. L'élan, reproduit dans les multiples enjambements qui entraînent la phrase hors des contraintes du vers et les longues suites énumératives –

Partout les hommes cognent et trébuchent  
 Suent et jurent et vénèrent la Chance  
 Rampent et vacillent sous le tonnerre des canons<sup>83</sup>

– ainsi que le caprice de l'inspiration (qui donne les nombreux « coqs-à-l'âne »), dominant la composition. On reconnaît la cadence légère et le ton enjoué que Graves emprunte lui-même à John Skelton, ce fameux *jingle* que Sassoon reprend à son compte : « tu peux mêler /

82 « Running tireless, floating leaping, / Down your web-hung woods and valleys / Garden glooms and hornbeam alleys / Where the glow-worm stars are peeping » (*ibid.*, v. 21-24).

83 « Everywhere men bang and blunder / Sweat and swear and worship Chance / Creep and blink through cannon thunder » (*ibid.*, v. 60-62).

Ta folie radieuse à mes ritournelles<sup>84</sup> ». Sassoon ne se contente pas de reprendre les traits stylistiques distinctifs de Graves : il investit également son imaginaire en évoquant les contes de fées, les bois enchantés, les nuits magiques de l'enfance. La pirouette du dernier vers, typiquement gravesienne (« La guerre, c'est une blague pour toi et moi / Alors qu'on sait que nos rêves sont vrais<sup>85</sup>! »), finalise cette inversion spéculaire du discours. C'est toute la vision du monde de son camarade que Sassoon reproduit ici : le rire devant la mort, la primauté de la fantaisie et du jeu au-delà de la guerre. La lettre rimée permet ainsi au poète de se réinventer momentanément à travers la voix de son lecteur.

322

Écrit plus d'un an plus tard (juillet 1918, à Craiglockhart Hospital), « Letter to Robert Graves » (« Lettre à Robert Graves ») explore encore davantage les potentialités protéiformes de la lettre rimée. Unique dans le corpus de Sassoon, le poème prend le prétexte d'une conversation intime avec Graves<sup>86</sup> pour rompre avec le style et la sobriété de ton de ses œuvres antérieures et explorer la technique de fragmentation moderniste. Sous couvert d'une *persona* complexe et instable qui lui permet de multiplier les masques de l'énonciation (confirmé par la signature de son nom au pluriel, « Sassoons »), le poète varie les styles, les genres (du comique au tragique) et les tons (du burlesque au sublime, du grave au léger) et livre au lecteur une parole poétique à la fois intime et dépersonnalisée par le pastiche.

Sassoon joue d'emblée avec le genre de la lettre en brouillant l'identité du locuteur et de son destinataire. Le jeu sur les pronoms personnels (première/troisième personne du singulier, ainsi que passage du *je* au *tu* réflexif) brouille l'instance poétique principale, une confusion qui se reflète dans l'indéfinition du destinataire. Bien que destinée,

84 « you can mingle / Radiant folly with my jingle » (*ibid.*, v. 70-71).

85 « War's a joke for me and you / While we know such dreams are true! » (*ibid.*, v. 72-73).

86 Sassoon a longtemps refusé la publication de ce poème qu'il jugeait trop « personnel » et mit fin à son amitié avec Graves lorsque celui-ci le publia en 1929 dans *Goodbye to All That*. Absent des éditions officielles de Sassoon, « Letter to Robert Graves » a été imprimé sous le manteau à l'insu de son auteur, sous le titre de « A Suppressed Poem », dans les années 1930. Ce n'est qu'en 1983, dans l'édition de Rupert Hart-Davies (*The War Poems*, London, Faber and Faber), que l'on retrouve ce poème sous sa forme intégrale.

*a priori*, à Robert Graves, la lettre multiplie les ouvertures vers d'autres interlocuteurs : ainsi l'avant-dernière strophe sollicite l'attention du médecin de Sassoon, W.H.R. Rivers (« Ô Rivers emmènes-moi je t'en prie »), tandis que le dernier vers s'adresse à un destinataire universel : « Est-ce que cela te brise le cœur ? ». Le montage de ces différentes perspectives a pour effet d'empêcher l'émergence d'une voix totalisante, permettant au poète d'investir d'autres registres et d'autres discours. De strophe en strophe, le poète-ventriloque pastiche le registre populaire des soldats, la voix autoritaire du commandant, l'affectation de la femme du monde<sup>87</sup> à travers des séquences d'adjectifs, la neutralité professionnelle des médecins, ainsi que des extraits de chansons populaires, intégrés sans marques de ponctuation dans le vers. La lettre se déploie ainsi au fil erratique de la conscience du poète, dans une forme de *stream of consciousness* ininterrompu. Le principe associatif, poussé à l'extrême, mène au télescopage des signifiants et à la démultiplication du sens par la condensation des noms propres, visible dans l'agencement typographique du texte où les tirets aérés alternent avec une compression soudaine du vers :

Visites interdites

Depuis que les amis sont venus en masse

Bafouille – geste – bafouille – geste – paf les nerfs ont craqué

Le premier après-midi quand la MarshMoonStreet-

MeiklejhonArdoursandenduranSitwellitite a frappé

Causant des complications et mon pauvre cerveau en compote

Insomniesexasperuicide Ô Jesus faites que ça cesse<sup>88</sup>!

87 C'est la voix de Lady Ottoline Morrell (citée quelques vers plus haut : « And there was Jolly Otterleen a-knocking at the door », « Et voilà la joyeuse Otterleen qui frappe à la porte »). Lady Ottoline Morrell (1873-1938), femme du monde, artiste et mécène, proche du Bloomsbury Group, est une figure importante des mémoires de Siegfried Sassoon.

88 « No visitors allowed / Since friends arrived in a crowd — / Jabber — Gesture — Jabber — Gesture — Nerves went phut and failed / After the first afternoon when MarshMoonStreet- / MeiklejhonArdoursandenduranSitwellitis prevailed / Caused complications and set my brain a-hop; / Sleeplessexasperuicide O Jesu make it stop! » (Sassoon, « Letter to Robert Graves », v. 11-16).

On reconnaît ici les deux opérations fondamentales dégagées par Freud dans *Le Mot d'esprit*<sup>89</sup> : le déplacement (transfert d'un affect lié à un signifiant à un autre signifiant) et la condensation (un signifiant unique rassemble plusieurs chaînes associatives). Sassoon remplace ainsi le nom propre du poète Robert Nichols par le titre de son recueil *Ardours and Endurance* et celui de Robbie Ross par le nom de sa rue « Half Moon Street ». Les noms propres qui éveillent le jeu des associations, sont amalgamés pour composer un mot disproportionné auquel le poète rajoute le suffixe médical *-itis* : « MarshMoonStreetMeiklejohnArdoursandendurance Sitwellitis ». Le second exemple forme quasiment un mot-valise ou un lapsus (« Sleeplessexaperuicide ») qui crypte l'évocation des sentiments dans la fusion des termes (« exaspération », « sexe » et « suicide »). Outre le plaisir de jouer avec la langue, très rarement visible chez Sassoon, ce jeu humoristique sur les signifiants révèle un moment les virtualités poétiques du langage de l'inconscient.

Aux explorations d'une autre « rhétorique du langage<sup>90</sup> » correspondent les expérimentations métriques : si la première strophe est structurée autour du pentamètre iambique, l'hexamètre, le tétramètre et le trimètre envahissent les autres strophes : de rétrécissements en élargissements, la phrase finit par échapper à la contrainte d'un mètre donné, ne se différenciant plus du vers libre. Les strophes inégales, juxtaposées, aléatoires, se succèdent sans lien jusqu'à la pirouette cavalière du dernier vers : « Qu'est-ce que j'en ai à faire ? ». L'expérimentation formelle permet ainsi au poète de jouer sur la sincérité de son propos, qui se donne au début comme la confession d'une tentative de suicide élaborée :

J'avais prévu ma mort à la minute près  
 (Le *Nation* avait déjà mon épitaphe de prêt)  
 Le jour décidé – le 13 – et le mois (juillet) –

89 Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], Paris, Gallimard, 1988.

90 « L'inconscient use d'une véritable "rhétorique" qui, comme le style, à ses figures, et le vieux catalogue des tropes fournirait un inventaire approprié aux deux registres de l'expression » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7).

Toute la scène planifiée [...]

Et puis le chansonnier tremblotant a raté sa mort<sup>91</sup>

Impossible cependant de ne pas déceler l'ironie qui empreint tous ces autoportraits miniatures : moquant d'abord sa coquetterie littéraire (en rappelant l'élégie qu'il avait composé en son honneur et envoyé à la presse au cas où il venait à mourir<sup>92</sup>), il se désigne ensuite comme un « chansonnier tremblotant », « un soldat lyrique, hardi et glorieux » et « un soldat-poète sarcastique, merveilleux, passionné et au cerveau en compote »<sup>93</sup>. Cette dissociation ironique de lui-même est renforcée par l'usage systématique du *bathos* qui coupe court à toute tentative de *pathos* :

Ô Seuil des ténèbres !

Et puis le chansonnier tremblotant a raté sa mort

Parce que la foutue Balle a raté sa cible

[...] Ô Porte de Lancaster, Ô Bonne vieille île Bénie<sup>94</sup>!

Le poète oppose l'image du seuil de la mort et le style grandiloquent de l'apostrophe lyrique « Ô Seuil des ténèbres ! » au parler prosaïque du dernier vers : « *Because the bloody bullet missed its mark* » (« Parce que la foutue balle a raté sa cible »), renforcé par les allitérations balbutiantes en /b/ et le jeu de mot sur *bloody*. On retrouve ce même jeu ironique au vers suivant : « O Gate of Lancaster, O *Blightyland the Blessed!* » (« Ô Porte de Lancaster, Ô Bonne vieille île Bénie ! ») qui juxtapose l'argot militaire de « *Blightyland* » (« bonne vieille île ») au style ampoulé de l'apostrophe porté par l'hexamètre épique. Ce procédé bathétique,

91 « I'd timed my death in action to the minute / (The *Nation* with my deathly verses in it). / The day told off – 13 – (the month July) – / The picture planned [...] / And then the quivering songster failed to die » (Sassoon, « Letter to Robert Graves », v. 1-5).

92 Le poème auquel Sassoon fait ici allusion est « I Stood with the Dead », publié dans *The Nation*, le 13 juillet 1917 : « I stood with the dead, so forsaken and still: / When dawn was grey I stood with the dead / And my slow heart said "You must kill, you must kill" / Soldier, soldier, morning is red ».

93 « quivering songster », « gallant and glorious lyrical soldier », « wonderful and wild and wobbly-witted sarcastic soldier-poet ».

94 « O Threshold of the dark! / And then the quivering songster failed to die / Because the bloody Bullet missed its mark. / [...] O Gate of Lancaster, O *Blightyland the Blessed!* » (Sassoon, « Letter to Robert Graves », v. 4-6, 10).

qui poétise le trivial, s'inscrit enfin dans la typographie même puisqu'à la majuscule de « *Threshold* » répond la capitalisation du mot commun « *Bullet* » et du populaire « *Blighty* » au vers 3. L'emploi répété du *bathos* tout au long du poème, ainsi que le dialogisme des voix et des perspectives, remettent en cause la sincérité de l'aveu et renforcent la dimension ludique et désinvolte du texte. Bien qu'il y ait, sans doute, une part de gravité sous le ton enjoué et la forme ludique du texte, Sassoon s'échappe dans la mise à distance momentanée des circonstances que lui permet la lettre rimée. Comme pour le bout-rimé de Ford, c'est l'espace créé par la contrainte ludique de la lettre rimée qui permet à Sassoon de s'émanciper, un temps, des contraintes de la poésie discursive et engagée. Les poètes s'efforcent ainsi de créer un espace de liberté qui leur permet d'affirmer l'autonomie de la parole poétique.

#### FUSION AVEC LE MONDE : LES HAÏKUS DE RICHARD ALDINGTON

C'est un mouvement similaire de retour sur la poésie et le langage poétique que l'on peut voir à l'œuvre dans les poèmes courts de Richard Aldington qui, contrairement à ses poèmes longs (litanies et plaintes), n'ont aucune visée politique. Ces poèmes de nature fragmentaire s'inscrivent dans le courant imagiste dont Aldington fait partie dès 1912, aux côtés d'H.D. et d'Ezra Pound. Privilégiant l'expression directe et exacte et la concentration de l'image, ces poèmes suivent les trois principes édictés par Ezra Pound dans son manifeste (« Quelques interdictions de la part d'un imagiste ») de 1913, repris dans la première anthologie *Des imagistes* (1914) :

1. Traiter directement de la chose, qu'elle soit objective ou subjective.
2. Ne pas utiliser de mots qui ne contribuent pas à la présentation de la chose.
3. À propos du rythme : composer selon l'enchaînement d'une phrase musicale et non d'un métronome<sup>95</sup>.

95 « 1. Direct treatment of the thing whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of a metronome »

Les composants du poème traditionnel (rime, rythme, vers) deviennent quasi superflus au regard de l'image (« une image est ce qui présente un complexe intellectuel et émotionnel dans le temps<sup>96</sup> ») qui concentre l'essence même de la poésie. Pour ce faire, les imagistes s'inspirent des formes poétiques japonaises (*haïku* et *tanka*) dont ils imitent la synthèse métaphorique et le dépouillement du style. Ils adaptent la forme (en particulier la prosodie syllabique stricte de dix-sept syllabes en trois vers), mais retiennent la concision de l'image, l'acuité et l'intensité de l'analogie qui participent à la « précision de son mystère » (« accurate mystery<sup>97</sup> »).

Les poèmes de guerre courts d'Aldington sont ainsi thématiquement et fonctionnellement très proches du haïku, bien que souvent rallongés de quelques vers. L'éclat concis du poème repose sur le renoncement au superflu (refus de l'éloquence), et son intensité sur la juxtaposition de deux images, consacrée par une césure finale (tiret ou ellipse qui indique la brisure). La sensibilité se cristallise sur de sujets archétypaux, principalement la nature et l'humanité, résumés en ces termes par Philippe Jaccottet :

Presque tous les haïkus doivent contenir un mot qui définit la saison où ils se situent ; à l'intérieur de ce cadre temporel très simple, un autre classement à peine moins simple s'opère, selon les sujets traités, dont les plus fréquents sont les météores : pluie, vent, nuages, brume, les animaux : oiseaux surtout ; les arbres et les fleurs, enfin les affaires humaines, fêtes ou menues occupations quotidiennes<sup>98</sup>.

Les « météores », qui sont une partie intégrante de l'impression d'immédiateté et de fulgurance produite par le haïku, sont aussi à l'origine des poèmes d'Aldington. La nature, désignée par les animaux, les objets (une nectarine dans « Compensations ») ou les manifestations

---

(« A Few Don'ts by an Imagist », *The Literary Essays of Ezra Pound*, éd. T.S. Eliot, London, Faber and Faber, 1954, p. 4-6).

96 « An image is that which presents an intellectual and emotional complex in time » (*Ibid.*).

97 Aldington, cité dans Marianne Moore, « New Poetry since 1912 » dans *The Complete Prose of Marianne Moore*, éd. Patricia C. Willis, New York, Viking, 1986, p. 120.

98 Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 124.

naturelles (les colombes d'« Insouciance », les fleurs, la lune, la neige de « Living Sepulchres »), offre toujours un contraste avec les tranchées qui occupent un troisième espace, entre l'humain et l'infinie profondeur de la nature. Les poèmes d'Aldington esquissent le mouvement d'éloignement (signalant le moment éphémère en train de se perdre, la fragilité de l'existence) que l'on retrouve, traditionnellement, dans le haïku. Les trois premiers vers de « Two Impressions II » (« Deux impressions II ») composent un haïku au seuil du poème :

Là-haut, au-dessus de la terre stérile et terne  
Trois hérons traversent le ciel bleu-aube  
Ils s'éloignent lentement<sup>99</sup>

328

Les tranchées (signifiées ici par « la terre stérile et terne ») composent toujours la base métaphorique et structurelle du poème, que vient contraster un mouvement d'éloignement vertical : la beauté du vol des hérons (*topos* de la poésie japonaise revivifié dans le contexte des tranchées), des colombes dans « Insouciance », ou du ciel du matin, se juxtapose au sol infertile, aux arbres décharnés :

Le matin incolore glisse  
Au-dessus des marais et des arbres en bataille<sup>100</sup>.

Le haïku n'est pas pour autant un poème d'évasion hors de la réalité : au contraire, il s'inscrit dans la durée du moment (« ils s'éloignent lentement ») et dans le monde, évoque des choses qui sont là – l'élan se fait vers l'objet, « fusion avec lui et silence. “Avec” a pris la place de “comme”<sup>101</sup> ». Ainsi, tout l'art du haïku repose sur cette union momentanée du poète et de son objet, derrière laquelle le locuteur doit s'effacer, disparaître derrière son propre regard comme le poète disparaître derrière sa création. Cette fusion permet de rendre sensible l'expérience existentielle de l'être-au-monde, comme si, dans les mots

99 « High above the drab barren ground / Three herons beat across the dawn-blue sky. / They drift slowly away » (Aldington, « Two Impressions II », v. 1-3).

100 « The colorless morning glides upward / Over the marsh and ragged trees » (« Two Impressions I », v. 1-2).

101 Yves Bonnefoy, préface à *Haïku*, trad. Roger Munier Paris, Fayard, 1978, p. xvi.

de Philippe Jaccottet, « le poème n'avait pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître et qu'il désigne, simple *doigt tendu* ou simple passerelle, que l'on oublie pour s'éblouir de la région où elle mène<sup>102</sup> ». Le haïku d'Aldington ne fonctionne pas toujours comme une « passerelle » vers une région poétique mais souvent comme « un doigt tendu » vers le poème lui-même. Aldington adapte le haïku en déplaçant son pouvoir de désignation sur la composition poétique :

Une nuit glaciale que les canons se taisaient  
Le dos contre la tranchée,  
Je m'inventais des haïkus  
Sur la lune et les fleurs et la neige.

Mais la course spectrale de grands rats  
Gorgés de chair humaine  
M'emplit d'effroi<sup>103</sup>.

Plus long que le haïku (ou hokku) traditionnel, le poème est construit sur la même base : la suggestion d'une saison (« nuit glaciale », « neige »), la découverte soudaine d'une relation cachée entre les choses du quotidien (signifié par l'adversatif en début de vers 5). La clarté et l'intensité du poème repose sur la juxtaposition de ces deux réalités : d'une part la beauté des images poétiques (le centre du texte renvoie à des haïkus miniatures), de l'autre l'horreur de la réalité. Cependant le poème s'abstient de tout commentaire politique, et laisse son sens « exempté<sup>104</sup> », malgré sa grande lisibilité. Dans « Insouciance », le poème désigne encore du doigt l'activité poétique :

Je vais et je viens dans les tranchées tristes  
Le pied lourd, le cœur léger, sous les étoiles  
Je m'invente des petits poèmes

<sup>102</sup> Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, *op. cit.*, p.129.

<sup>103</sup> « One frosty night when the guns were still / I leaned against the trench / Making for myself *hokku* / Of the moon and flowers and of the snow. / But the ghostly scurrying of huge rats / Swollen with feeding upon men's flesh / Filled me with shrinking dread » (Aldington, « Living Sepulchres »).

<sup>104</sup> Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Skira, 1970, p. 108.

Déliçats comme une volée de colombes.

Ils s'envolent comme des blanches colombes<sup>105</sup>.

330

La nature n'est pas ici le point d'illumination ou d'étonnement, mais la pratique poétique même (« je m'invente des petits poèmes ») et le plaisir, voire l'émerveillement, qu'éprouve le poète qui se contemple dans l'acte d'écrire. L'envol des oiseaux, point de départ archétypal du *tanka* et du *haïku*, fonctionne comme la métaphore de ces poèmes fugitifs, « délicats comme une volée de colombes », dont on ne nous donne que la suggestion. La gratuité du geste est peut-être ce qui frappe le plus dans ce poème d'Aldington, écrit juste pour écrire, tout comme les poèmes-oiseaux qu'il évoque. L'absence de finalité de ce poème (protester, instruire, plaire ?), ainsi que l'absence de sens, permet ce retour sur l'acte-même d'écrire, le « Tel » de Barthes<sup>106</sup>, appliqué au poème. Dans ces haïkus se déploient le plaisir d'une écriture gratuite (« la pierre du mot a été jetée pour rien<sup>107</sup> ») et le dépassement de la circonstance vers l'élaboration d'une langue poétique pure dénuée de fonction didactique.

Le plaisir d'écriture, et la jouissance textuelle sont des notions rarement mises en relation avec la poésie de guerre, peut-être parce qu'en excédant toute fonction sociale ou politique, cette jouissance devient, dans les mots de Barthes, « scandaleuse<sup>108</sup> » ? Les poètes eux-mêmes ne l'évoquent pas dans leurs commentaires méta-poétiques, bien que ses multiples manifestations textuelles attestent de son omniprésence dans la pratique et ce, malgré la formule d'Owen : « Par-dessus tout je ne suis pas intéressé par la poésie » (qui peut presque sonner en ce sens comme une protestation de principe). Loin d'opposer la pratique poétique « pure » ou « désinvestie » à l'écriture engagée, comme le fait Sartre, à bien des égards, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, la recherche du plaisir textuel

---

105 « In and out of the dreary trenches / Trudging cheerily under the stars / I make for myself little poems / Delicate as a flock of doves. / They fly away like white-winged doves » (Aldington, « Insouciance »).

106 « C'est cela, c'est ainsi, dit le haïku, c'est tel. Tel !, dit-il » (Roland Barthes, *L'Empire des signes*, op. cit., p. 111).

107 *Ibid.*, p. 112.

108 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 31.

doit être vue comme le pendant de l'engagement, les deux coexistant dans la poésie de guerre, s'entretenant et se renforçant mutuellement. Aucun des poètes-combattants ne tient pour inconciliables l'engagement et l'expérimentation formelle. Ainsi le plaisir textuel dans les tranchées n'est pas un scandale, du moins dans la vision barthésienne de la notion (chez qui le scandale est un « boitement », qui porte « toujours la trace d'un coupure », d'une « contradiction vivante »<sup>109</sup>) mais une nécessité qui s'inscrit dans la totalité de l'œuvre poétique de guerre. Le plaisir comme moteur de l'écriture est placé avant la faim ou la colère chez Gurney –

De la maladie du cœur, l'esprit a écrit  
 Pour le plaisir, pour échapper à la faim ou à la pire des colères  
 Quand les canons se taisaient et que les hommes recouvraient le sens  
 D'une manière ou d'une autre<sup>110</sup>

– qui de cette manière en fait la définition même de l'acte humain dans la guerre, le geste créateur qui permet de redonner un sens au monde. Ce plaisir d'écrire (« delight »), Gurney est le seul à l'évoquer de manière aussi récurrente et explicite dans sa poésie. Mais il s'inscrit partout, dans des poèmes entiers ou des îlots de poésie, des micro-espaces contenus en une strophe (la strophe 5 et 6 d'« Exposure » par exemple), parfois dans un seul mot et en particulier les mots français qui, dans leur étrangeté, cristallisent le plaisir sonore du signifiant<sup>111</sup>. Ces points de fuite, évasions de la circonstance (lieux « u-topiques<sup>112</sup> ») n'en font pas moins retour sur la réalité. À travers le plaisir textuel, et l'exploration du langage poétique qui « ouvre le champ des possibilités de la langue et permet donc une plus grande ouverture du sens<sup>113</sup> », c'est une réalité démultipliée qui se révèle et un pont vers l'absolu qui est jeté.

109 *Ibid.*

110 « Out of the heart's sickness the spirit wrote / For delight, or to escape hunger, or worst anger, / When the guns died to silence and men would gather sense / Somehow » (Gurney, « What Did They Expect », v. 5-8).

111 Ainsi le poème naïf que Blunden compose en français, pour le pur plaisir de manier des mots étrangers : « Ah si parfois le beau soleil / A vu mon beau verger, / Blanc et vermeil, / Il est à moi très cher. »

112 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 15.

113 Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, op. cit., p. 284.



## UNE POÉTIQUE DE L'IMPERFECTION

Les *war poets* écrivent à un moment charnière dans l'histoire de la poésie britannique, quand se distinguent d'un côté les expérimentateurs radicaux dans la lignée d'Ezra Pound et ses confrères vers-libristes (T.E. Hulme, E.S. Flint, H.D., T.S. Eliot), et de l'autre, des poètes modernes aux structures poétiques traditionnelles à l'image de Thomas Hardy, modèle et maître des *war poets*, qui écrit à Robert Graves en 1916 : « Tout ce que nous pouvons faire, c'est [...] écrire sur des thèmes anciens dans le style ancien mais en essayant de mieux faire que ceux qui sont venus avant nous<sup>1</sup> ». L'écriture des *war poets* est caractérisée par une architecture poétique codifiée (métrique, rimes, emploi de formes fixes) qui dénote le souci particulier de conserver la forme et de ne pas, en apparence du moins, *toucher au vers* dans un contexte d'écriture souvent perçu comme peu propice à son maintien.

La *war poetry* repose en effet, on l'a vu, sur un dialogue avec des modèles poétiques antérieurs, un respect des conventions que l'on voit exprimé par Robert Graves à Wilfred Owen en octobre 1917 :

Tu as vu beaucoup de choses, Owen : tu es poète mais tu es, pour le moment, un poète très négligent. On ne peut pas mettre trop de syllabes dans un vers et dire « Oh, ça va. C'est comme ça que j'écris de la poésie ». On doit suivre les règles de la métrique qu'on adopte. On peut tout à fait créer de nouveaux mètres mais on doit absolument suivre les règles édictées par des siècles de tradition. Maîtriser les couleurs, les modes musicaux et les harmonies pour un peintre ou un musicien, est une tâche comparable à celle du poète. Il doit suer sang et eau pour connaître la valeur de ses rimes, de ses rythmes ou de ses sentiments.

1 « All we can do is [...] write on the old themes in the old styles but try to do a little better than those who went before us » (Robert Graves, *GTAT*, p. 377).

Mais je ne doute pas que si tu t'attèles sérieusement à l'écriture, tu atteindras le Parnasse en un rien de temps<sup>2</sup>.

La forme poétique codifiée offre, selon Graves, une base structurelle solide, un support et une discipline, des « valeurs » esthétiques au poète en formation, ce qui n'empêchera pas Owen d'envisager son propre classicisme avec une nuance de regret dans une lettre de 1917 où il reprend à son compte le vers d'Elizabeth Barrett Browning : « J'ai fait mes quatre cents coups dans des vers dociles<sup>3</sup> ».

334

La pérennité des structures poétiques traditionnelles dans la poésie de guerre ne peut cependant masquer une tension formelle, consubstantielle à l'écriture. Entre attirance envers règles et formes fixes et nonchalance affichée vis-à-vis de certaines contraintes –

C'est tout simplement trop compliqué de réfléchir et de reprendre. On doit écrire les choses à toute vitesse ici<sup>4</sup>.

–, le poète de guerre produit une poésie marquée par l'imperfection, c'est-à-dire par une irrégularité formelle qui prend souvent la forme d'un inachevé (ruptures de style, asymétries structurelles), ou d'impairs, de lacunes volontaires, de métriques erronées. Bien qu'attentifs aux éléments constitutifs du texte poétique, en particulier sémantiques et acoustiques, les *war poets* affichent une négligence formelle délibérée, un goût pour la fausse note, qui s'appuient sur une dissociation éthique entre forme et fond. Selon Ivor Gurney, les circonstances mêmes

---

2 « Owen you have seen things: you are a poet; but you are a very careless one at present. One can't put in too many syllables into a line & say "Oh it's all right. That's my way of writing poetry". One has to follow the rules of the meter one adopts. Make new meters by all means but one must follow the rules where they are laid down by custom of centuries. A painter or musician has no greater task in mastering his colours or his musical modes & harmonies than a poet. It's the devil of a sweat for him to get to know the value of his rhymes, rhythms or sentiments. But I have no doubt that if you turned seriously to writing, you could obtain Parnassus in no time » (Wilfred Owen, *CL*, p. 595).

3 « I have sown my wild oats in tame verse » (Lettre à Susan Owen, 22 mars 1917, *ibid.*, p. 445).

4 « It is simply too much trouble to ponder and reconsider. These things have to be written rapidly out here » (Gurney, *WL*, p. 85).

d'écriture accordent une licence au *war poet*, la licence d'improviser, de ne pas finir, d'être à court de mots<sup>5</sup> :

Qu'attendaient-ils de notre labeur, de notre faim  
Extrême : le dessin parfait d'un rêve du cœur ?  
Cherchaient-ils un livre d'une perfection ouvragée,  
Eux qui promettaient ni lecture, ni éloge, ni publication<sup>6</sup> ?

Gurney répond ici à la sévérité de la critique qui demande un travail parachevé, en décalage avec les conditions matérielles, et morales, d'écriture. L'évocation d'une « perfection ouvragée » (« wrought art's perfection ») n'est pas sans rappeler la définition swinburnienne du *roundel*, dont la perfection circulaire en fait le symbole de la poésie idéale :

Un rondeau est forgé comme une bague, une sphère céleste,  
Selon l'art du plaisir et la ruse d'un son imprévu  
[...] Un rondeau est forgé,  
Un joyau musical sculpté de tout ou de rien<sup>7</sup> –

Gurney et une grande partie des autres *war poets* ne se reconnaissent pas dans ce travail de virtuose dont le résultat se destine principalement à la délectation de l'œil et de l'oreille. Malgré une certaine admiration pour les poètes esthètes victoriens et la pratique intermittente d'une poésie gratuite, la recherche de la perfection formelle est considérée avec méfiance par les *war poets*, fidèles aux principes de simplicité et d'authenticité prescrits par la *Georgian poetry*. Aussi mettent-ils à distance « la langue follement précieuse<sup>8</sup> » qu'ils opposent implicitement à la parole « musclée », « virile »

- 5 « A licence to be improvisatory, unfinished, at loss for words » (Edna Longley, « The Great War, History and the English Lyric », dans Vincent Sherry [dir.], *The Cambridge Companion to Literature of the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 140).
- 6 « What did they expect of our toil and extreme / Hunger – the perfect drawing of a heart's dream? / Did they look for a book of wrought art's perfection, / Who promised no reading, nor praise, nor publication? » (Gurney, « What Did They Expect... », v. 1-4).
- 7 « A roundel is wrought as a ring or a starbright sphere, / With craft of delight and with cunning of sound unsought, [...] / A roundel is wrought, / Its jewel of music is carven of all or of aught (Algernon Charles Swinburne, « The Roundel », v. 1-2, 4-5, dans *A Century of Roundels*, London, Chatto & Windus, 1883, p. 63).
- 8 Gurney, *WL*, p. 99.

des poètes-combattants. L'imperfection ou l'enrayement sont la trace du vivant et de la souffrance inscrits dans la chair du poème : « Tout cela se *raffinera* en poésie, plus tard<sup>9</sup> », écrit Isaac Rosenberg.

Dans la lignée du « poète-paysan » John Clare, les outils du poète de guerre ressemblent dès lors davantage à ceux du laboureur ou du jardinier qu'à ceux de l'orfèvre :

Le métier, la courbe lisse, la sûreté,  
Ne naissent de la nature que quand l'apprenti  
Libéré des ennuis des outils, des toiles, des sillons,  
Découvre son propre chemin et laboure son lopin<sup>10</sup>.

336

Chez Gurney s'opposent le « *crafted art* » (« le métier ») et le « *wrought art* » (« l'art ciselé ») qui désigne le travail du poète-joaillier, tendu vers la production d'une forme pure, repliée sur elle-même. La « plume laborieuse » (« *labouring pen* », v. 1) du poète-combattant esquisse, au contraire, une esthétique du bricolage, mélange de formel et d'informel, marqué par l'irrégularité, dans laquelle entre une revendication de liberté.

Derrière le rejet d'une « perfection » contraignante et factice, c'est aussi une réflexion politique à laquelle se livre Gurney : une lettre de 1917 réfléchit à la prééminence du fond sur la forme « parfaite » en temps de crise nationale : « nos critiques [...] devraient faire attention à ne pas demander cette [forme] à des Anglais pour qui ce n'est probablement pas la plus sincère des expressions nationales<sup>11</sup> ». Son analyse du génie de la littérature anglaise se fonde sur un contraste implicite avec la littérature française :

« L'évolution du roman anglais », je trouve, est un très bon article.  
Dans le roman, comme le théâtre, le génie anglais se révolte contre  
la perfection et se tourne vers le Contenu plutôt que la Forme. [...]  
Nos plus belles œuvres d'art sont intéressantes parce qu'y prédomine un  
sentiment de plein air et d'histoire vécue. [...] De telles choses doivent

9 « It will all *refine* itself into poetry later on » (Rosenberg, *CW*, p. 248 ; je souligne).

10 « The crafted art, the smooth curve, and surety / Come not of nature till the apprentice free / Of trouble with his tools and cobwebbed cuts, / Spies out a path his own and casts his plots » (Ivor Gurney, « We Who Praise Poets », v. 5-8).

11 « Our critics [...] must beware of requiring that [form] from Englishmen which may not be the truest national expression » (Gurney, *WL*, p. 183).

nous toucher pour toujours et cela davantage que la perfection ; un bon but mais un mauvais désir ; et ainsi il me semble qu'une œuvre d'Art ne devrait jamais être couverte d'éloge pour sa perfection [...]. Faire l'éloge d'une chose pour sa perfection, c'est lui faire peu d'honneur<sup>12</sup>.

On reconnaît, sous les arguments patriotiques en faveur d'une littérature *sensible* (axée sur le « sentiment de plein air » et « l'histoire vécue », qui fait écho à la « vie réelle » de Wordsworth) mais à la forme imparfaite, l'opposition (certes réductrice) entre le classicisme de Racine et le génie irrégulier, proprement baroque, de Shakespeare. À mots couverts, Gurney renvoie ici à l'opposition formaliste de l'art et de la vie qui, dans la promotion de la forme, met en danger la capacité d'émouvoir, la parole *touchante* de la poésie (« nous toucher pour toujours »). C'est une idée que l'on retrouve également chez les éditeurs les plus nationalistes pendant la guerre, pour qui la sophistication formelle est suspecte, indice de malhonnêteté, voire de perversion morale (l'œuvre de « demi-hommes aux chansons sales<sup>13</sup> »). Sous la méfiance de Gurney envers une poésie contemporaine trop influencée, selon lui, par le courant français (c'est-à-dire marquée par le formalisme et l'abstraction symboliste) qui dénature la tradition anglaise, se dessine un plaidoyer pour une poésie nationale.

Cependant, malgré cette revendication d'« imperfection », Gurney ne renie nullement les structures poétiques évoquant la perfection mathématique (le poème comme « édifice quatre fois carré<sup>14</sup> »), qu'il met en pratique dans l'écriture de sonnets, triolets et rondeaux. La *war poetry* est ainsi caractérisée par cette hésitation entre la « sûreté » (« surety ») de l'équilibre formel, et une résistance au parachèvement des

12 « "The course of the English Novel" is a very good article I think. In the novel as in the play, English genius rebels against perfection and turns rather to Content than to Form. [...] Our best works of art are interesting because of the sense of open air in them and a surpassing human interest. [...] Such things must move us more for ever than perfection; a good aim, but a bad desire; and so it seems to me, a work of Art never should be greatly praised for its perfection [...]. To praise a thing for its faultlessness is to damn it with faint praise » (*ibid.*).

13 *Soldier Poets: Songs of the Fighting Men*, éd. Kyle Galloway, London, Erskine Macdonald, 1916, p. 7-8.

14 « four-squared edifice » (Gurney, « We Who Praise Poets », v. 9). Voir aussi « virtue lies in square-making » (« Compensations », v. 3).

formes, résistance suscitée par la volonté sous-jacente d'explorer et de renverser, même de manière discrète, les codes de la poésie classique. Dans ce jeu entre le pur et l'impur, dans l'altération subtile des formes classiques, c'est une volonté de mettre à l'épreuve le poème au moment même où son cadre craque. L'emploi généralisé et emblématique du sonnet, « formes des formes<sup>15</sup> », est ainsi contrebalancé par un mouvement d'« imperfectionnement » structurel, une « mutinerie dans le moule »<sup>16</sup>, qui se prolonge dans l'exploitation d'une rime lacunaire. Sous ce travail expérimental sur les codes structurels de la poésie, c'est la question de la possibilité de la survivance en guerre des formes classiques et de la poésie même qui est posée : « l'ordre formel sert fréquemment de prétexte à une exploration de la langue dans laquelle s'inscrit consubstantiellement une prise de conscience du poète s'interrogeant sur la possibilité d'écrire encore de la poésie<sup>17</sup> ». Les multiples manipulations qui essaient de dépasser les limites de la forme, mènent toujours à l'incomplétion structurelle, sémantique ou symbolique du poème de guerre, pointant vers une parole poétique volontairement « bancale » qui matérialise la tragédie existentielle et historique se jouant entre les lignes.

#### LE SONNET DE GUERRE : UN MONUMENT PRÉCAIRE

Le sonnet occupe une place particulière dans la poésie de guerre<sup>18</sup> où il témoigne à la fois de la volonté de s'inscrire dans une tradition littéraire nationale et du désir de s'en détacher par l'affranchissement partiel de ses codes. Forme privilégiée de l'expression poétique depuis la

15 Bertrand Degott et Pierre Garrigues (dir.), *Le Sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 177.

16 Pour paraphraser et réduire la formule de Mallarmé sur Jules Laforgue « une mutinerie exprès, en la vacance du vieux moule fatigué » (dans « Crise de vers », *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 206).

17 Laurent Cassagnau et Jacques Lajarrige (dir.), *Pérennité des formes poétiques codifiées*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 7.

18 Sur les huit poètes étudiés ici, seul Rosenberg n'a écrit pas de sonnet pendant la guerre, suivi de près par Graves et Aldington qui n'écrivent qu'un seul sonnet sur soixante-sept poèmes.

renaissance, le sonnet, synecdoque de la poésie, « poésie *per se*<sup>19</sup> » selon Edgar Allan Poe, connaît un renouveau important pendant la première guerre mondiale. Le conflit s'ouvre sur le cycle de sonnets de Rupert Brooke, et les poètes-combattants lisent (Sassoon et Owen emportent les sonnets de Shakespeare avec eux) et écrivent des sonnets au front (l'un des premiers titres du recueil d'Owen sera d'ailleurs *Sonnets in Silence*).

Le sonnet anglais, à la suite de John Milton (ses sonnets de circonstances eux-mêmes influencés par les sonnettistes italiens du xvi<sup>e</sup> siècle), peut conjuguer expression du sentiment individuel et discours politique. Ainsi, Samuel T. Coleridge avec *Sonnets on Eminent Characters* (témoignage de son engagement pendant la période révolutionnaire dès 1790), William Wordsworth avec « Sonnets Dedicated to Liberty » (*Poems, in Two Volumes*, 1807) ou, plus tard, les sonnets politiques de Swinburne (« On The Russian Persecution of the Jews », « Dirae », *A Song of Two Nations*, 1875) ou de William Watson (*The Purple East: A Series of Sonnets on England's Desertion of Armenia*, 1896) font du sonnet une forme propice à la controverse, à l'engagement civique et politique. Le syllogisme que représentent les trois parties du sonnet (« un sonnet devrait consister de trois parties, comme les trois propositions d'un syllogisme<sup>20</sup> » selon Wordsworth) est tout aussi adapté au dialogue intérieur qu'à la parole publique et l'argumentation politique.

C'est dans cette tradition que le sonnet est perçu comme lieu privilégié de l'expression politique et privée par les poètes-combattants, tout comme un support étroit mais flexible à la mise en forme de l'expérience<sup>21</sup> de la guerre, devenant, pour certains, un rempart contre

19 « poem per se » (Edgar Allan Poe, « The Poetic Principle », dans *The Complete Tales and Poems*, New York, Penguin Books, 1982, p. 893).

20 « a sonnet should consist of three parts, like the three propositions of a syllogism » (Lettre de William Wordsworth à Alexander Dyce, [1833 ?], *Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Later Years*, Part II: 1829-1834, vol. 5, éd. Alan Hill, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 603-605).

21 « Loin de freiner l'écrivain, les genres lui apportent un soutien positif. Ils offrent, pour ainsi dire, une place dans laquelle il peut écrire – une habitation [...], un espace mental proportionné, une matrice littéraire d'après laquelle il met en ordre son expérience pendant la composition » (Michael R. G. Spiller, *The Development of the Sonnet: An Introduction*, London, Routledge, 1992, p. 2).

la folie : « Le sonnet [se dresse] entre mon âme et la folie<sup>22</sup> ». Les diverses manipulations des poètes montrent une précarité grandissante de cette forme réflexive qui instruit constamment son procès en révision.

#### Ivor Gurney : implosions

Gurney écrit avoir une prédisposition naturelle pour le sonnet : « J'ai plus d'entraînement en musique qu'en poésie et pourtant un sonnet me vient bien plus facilement qu'un prélude ou toute autre petite forme musicale<sup>23</sup> ». Dès son premier essai (« To the Poet before Battle »), le sonnet est donc perçu comme une construction textuelle relevant de l'*impromptu*, dont la composition s'apparente à un court morceau de musique. Quelques mois plus tard, en réponse aux critiques formulées par son éditrice à l'endroit du poème « Roebecq », Gurney reconnaît qu'il ne maîtrise pas les formes fixes :

340

Ce poème était censé être un triolet, mais je ne connais aucune des formes, même pas celle du sonnet, que je ne saurais décrire d'un coup, sans hésiter. [...] La grammaire de mon livre est, d'un point de vue technique, souvent bancal. Jamais du point de vue poétique : je dis ce que j'ai à dire<sup>24</sup>.

La négligence affichée de la forme au profit du contenu (« La correction ne m'intéresse pas vraiment, la couleur et l'expression de la vérité m'importent davantage<sup>25</sup> ») caractérise toute la production poétique de Gurney, à l'exception de ses premiers sonnets. *Severn and Somme* compte

---

22 « the sonnet [stands] between my soul and madness ». Le sonnet est un refuge contre la folie pour Archibald Bowman qui écrit depuis un camp de prisonniers en Allemagne (*Sonnets From a Prison-Camp*, 1918). On pense au poète français Jean Cassou, qui composa de tête ses *Trente-trois sonnets composés au secret*, lors de son emprisonnement à la prison militaire de Furgole pendant la seconde guerre mondiale.

23 « I have more training in music than verse yet a sonnet comes far easier to me than a prelude or any other small form of music » (Gurney, *CL*, p. 58).

24 « That poem of mine was meant for a triolet – but I know none of the forms; not even the sonnet, to say off at once, without hesitation. [...] The grammar of my book is, technically speaking, often shaky. Never poetically. I say what I want to say » (Gurney, *WL*, p. 110).

25 « not caring overmuch for correctness but setting more intention on colour and on conveying the truth » (*ibid.*, p. 115).

neuf sonnets sur quarante-six poèmes, et se conclut sur une séquence de cinq sonnets, écrits en réponse au cycle de sonnets de Rupert Brooke (1915). Si la dédicace est ambiguë et laisse supposer un hommage<sup>26</sup> au héros national, une lettre adressée à Marion Scott indique une contradiction entre ses postures publiques et privées :

Ces sonnets [...] se veulent une riposte contre « Sonnets 1914 », écrits avant la machine à broyer de la guerre et par un officier (ou un homme destiné à l'être). Mes poèmes sont la protestation du corps contre l'exaltation de l'esprit, du poids cumulé des petits faits contre une seule grande idée. D'un avis éclairé contre un avis mal renseigné. [...] Les vieilles dames ne les aimeront pas mais les soldats peut-être, et ces choses ont été écrites pour des soldats ou des civils aussi bien au courant que les français de ce qu'une « jeune guerre fraîche » veut dire<sup>27</sup>.

C'est donc un acte aux résonances politiques, une entreprise de démythification que vise ici Gurney (acte dont la portée sociale n'est pas à négliger : le simple soldat répond à l'officier) en opposant aux sonnets

26 C'est un calcul stratégique de la part de Gurney qui ne veut pas s'aliéner des lecteurs, potentiels admirateurs des sonnets de Brooke. Cependant, l'attitude de Gurney vis-à-vis de Brooke est changeante puisqu'au début de la guerre, il déplore sa mort dans une lettre adressée à Marion Scott : « Donc Rupert Brooke est mort. Tout de même, il nous lègue deux sonnets qui éclipsent tout ce qui a pu être écrit sur ce bouleversement. Ils sont beaux comme de la musique » (« And so Rupert Brooke is dead; still he has left us a legacy of two sonnets which outshine by far any thing yet written on this upheaval. They are as beautiful as music », *WL*, p. 29). Il change d'avis trois ans plus tard à la lecture de son troisième sonnet : « Je n'aime pas les sonnets de R.B. que tu viens de m'envoyer. Il me semble que Rupert Brooke ne se serait pas amélioré avec l'âge, n'aurait pas gagné en épaisseur. Sa manière est devenue un maniérisme, que ce soit dans le choix du rythme ou de sa diction. Je ne les aime pas. » (« The sonnet of R. B you sent me I do not like. It seems to me that Rupert Brooke would not have improved with age, would not have broadened; his manner has become a mannerism, both in rhythm and in diction. I do not like it », *ibid.*, p. 34).

27 « These sonnets [...] are intended to be a sort of counterblast against "Sonnets 1914", which were written before the grind of the war and by an officer (or one who would have been an officer). They are the protest of the physical against the exalted spiritual, of the cumulative weight of small facts against the one large. Of informed opinion against uninformed. [...] Old ladies won't like them but soldiers may, and these things are written either for soldiers or civilians, as well informed as the French as to what a "young fresh war" means » (Gurney, *WL*, p. 129).

idéalistes de Brooke, la réalité factuelle de la guerre (« petits faits », « avis éclairé »). On aurait ainsi pu s'attendre à une déconstruction formelle pour accompagner et renforcer son propos : cependant, les sonnets de Gurney sont plus respectueux des codes<sup>28</sup> que ceux de Brooke. Gurney exécute en effet cinq sonnets pétrarquistes des plus réguliers, avec une application qui n'est pas sans rappeler celle de l'amateur, impressionné par une forme à l'autorité et au lignage imposant : « les sonnets semblent être particulièrement destinés à être l'œuvre "d'hommes solennels et barbus, des piliers de l'État"<sup>29</sup> », écrit-il, en paraphrasant Hilaire Belloc. Malgré la régularité des poèmes, la difficulté que ressent le poète à concilier dans l'écriture la célébration de la patrie et la guerre faite en son nom, est perceptible dans les nombreuses redites et reformulations. Les difficultés qu'il eut à écrire son dernier sonnet (« England the Mother »), et le résultat peu probant, ne font que renforcer cette impression : obsédé par la monumentalité de l'exercice et la maîtrise de ses codes formels, Gurney élude la tension dynamique interne du sonnet. Le poème est « affaibli » car dépourvu de la *volta*, essentielle à la formulation de la dialectique interne et ne parvient pas à formuler une critique cohérente des sonnets de Brooke. On note un même « affaiblissement » des tensions inhérentes au sonnet, dépourvu de *volta*, dans les deux seuls sonnets de guerre de Blunden, « Bleue Maison », et « The Unchangeable ».

Il faut attendre les œuvres plus tardives pour que Gurney adapte son écriture, cherchant à mettre en tension le cadre strict du poème et son contenu et, de cette manière, à remettre en cause l'organicité de la forme-sonnet. Le sonnet devient l'espace privilégié de l'évocation de la bataille et de la perte de contrôle du sujet. Le poète joue sur le contraste entre le contrôle imparti par le strict cadre poétique et le flux de la parole, qui dépasse le carcan de la strophe. « On Somme » est un sonnet divisé en trois tercets et un distique, qui ne respecte pas pour autant le schéma

28 2 et 5 sont de sonnets pétrarquistes. 1, 3 et 4 ont un huitain pétrarquiste – rimes embrassées *abbaabba* – et le même schéma de rimes irrégulières dans les deux derniers tercets (*cddefe*).

29 « sonnets seem especially fated to be the work of 'solemn whiskered men, pillars of the state' » (Gurney, *WL*, p. 31).

shakespearien des rimes (*abab cdcd efef gg*). La *volta*, située au vers 11, juste après l'évocation de la fragmentation par l'obus et marquée par le saut de paragraphe, scinde le poème en deux strophes impaires :

Un battement soudain a fendu l'air immobile  
Puis un autre, et la peur m'a glacé tout entier  
Sur ces pentes grises où l'hiver maussade  
Flottait de part et d'autre de l'ignoble chute  
Du Ciel à la terre – et dans ce battement fébrile j'ai reconnu mon cœur.  
Mais je gardais espoir qu'en passant le parapet  
Moi soldat, je ne faiblirais pas, mais tirerais ma force  
Du courage des autres, sans mériter le nom de lâche.  
Le feu, on ne le vit pas, mais le bruit, la peur-même,  
Tel était notre combat. Les hommes enduraient là de telles  
Choses, pris dans les barbelés, volés en éclats.

Le courage – gardé mais à un doigt de se perdre.  
La peur – tout juste réprimée. Les poètes avaient plus de chance jadis,  
Engloutis dans le combat brûlant et avec quelle splendeur<sup>30</sup>.

La langue contrôlée et le rythme régulier qui caractérisaient les « Sonnets 1917 » sont fracturés ici par une syntaxe qui se complexifie à mesure que le locuteur décrit la bataille de l'intérieur : inversions syntaxiques, constructions elliptiques (« La peur – tout juste réprimée », v. 13), anacoluthes (« et avec quelle splendeur », v. 14). Le flot textuel (révélé par les multiples enjambements, vers 1, 2, 3, 4, 7, 9, 10) dépasse la structure sous-jacente du sonnet (trois quatrains, un distique), suggérant l'impossibilité de calquer la phrase sur le vers et la strophe : le poète repousse les limites formelles du sonnet à l'intérieur de l'espace imparti.

30 « Suddenly into the still air burst thudding / And thudding, and cold fear possessed me all / On the grey slopes there, where winter in sullen brooding / Hung between height and depth of the ugly fall / Of Heaven to earth; and the thudding was illness' own. / But still a hope I kept that were we there going over, / I, in the line, I should not fail, but take recover / From others' courage, and not as coward be known. / No flame we saw, the noise and the dread alone / Was battle to us; men were enduring there such / And such things, in wire tangled, to shatters blown. / Courage kept, but ready to vanish at first touch. / Fear, but just held. Poets were luckier once / In the hot fray swallowed and some magnificence » (Gurney, « On Somme »).

La pression exercée sur la structure traditionnelle finit par éclater le sonnet en deux strophes irrégulières et impose une rupture de la continuité rimique entre les quatrains. Le scripteur semble réussir « tout juste » à faire forme du chaos, à l'image du locuteur, au bord de la crise « le courage – gardé mais à un doigt de se perdre » (v. 13-14). Les derniers vers qui reviennent sur la gloire passée des poètes, s'écrivent ainsi en contraste avec son premier sonnet de guerre (« To the Poet Before Battle ») qui cherche à établir une correspondance d'ordre symbolique entre l'écriture maîtrisée du sonnet et la maîtrise du sujet pendant la bataille, unissant la forme et le contenu du poème en un tout « magnifique ».

La forme du sonnet est encore fragilisée dans « Strange Hells », divisé en trois strophes (de 3, 7 et 4 vers) et au schéma de rimes aléatoire qui impose à la seconde strophe (*aaabb/ccdefgghh*) :

Quels enfers étranges la guerre a-t'elle forgé  
 Dans ces esprits moins inquiets, moins humiliés  
 Qu'on ne pourrait croire – Ô la peur et le vacarme des canons !

L'un de ces enfers les hommes du Gloucester l'ont éteint :  
 Au premier bombardement, devant le grand cri noir,  
 La colère des canons alignés, ils ont baissé la tête  
 Ont chanté, le diaphragme tendu contre l'effroi,  
 Cette frêle fredaine, ce filet d'étain et de fer :  
 « Après la guerre fini » jusqu'à ce que l'enfer finisse,  
 Les howitzers et les dix-huit pounders tonnante comme l'enfer.  
 Les obus de douze, et de six, les dix-huit livres tonnante comme l'enfer.

Où sont-ils maintenant, au chômage ou camelots,  
 Peinant de ville en ville, en guenilles prêtées  
 Ou mendiciées. Certains gestes civiques ne s'apprennent pas.  
 Le cœur brûle – mais le visage doit cacher combien le cœur brûle<sup>31</sup>.

31 « There are strange hells within the minds war made / Not so often, not so humiliatingly afraid / As one would have expected – the racket and fear guns made. / One hell the Gloucester soldiers they quite put out: / Their first bombardment, when combined black shout / Of fury, guns aligned, they ducked lower their heads / And sang with diaphragms fixed beyond all dreads, / That tin and stretched-wire tinkle, that blither of tune: / “Après la guerre fini” till hell all had come down, / Twelve-inch,

La disparition de la première personne, qui signale une crise de l'instance poétique, déjà sensible dans « On Somme » est ici confirmée (usage de tournures impersonnelles et du pronom *on*). En touchant à la syntaxe, au schéma de rimes et au pentamètre iambique conventionnel (déséquilibre de la métrique, amplifié par des pieds surnuméraires, et l'ajout d'une syllabe excédentaire au vers 3, 9, 10), Gurney fragilise la structure traditionnelle du sonnet. Ici encore la pression exercée sur le cadre formel finit par menacer la nature même du poème : ainsi, « Strange Hells » n'a pas de forme stable et varie d'un manuscrit à l'autre, tantôt divisé en trois strophes, tantôt deux (10 + 4), ou enrichi de trois vers dans la dernière strophe (10 + 7), compromettant ainsi sa nature même de sonnet. Gurney passe des sonnets réguliers de 1917 aux formes précaires de 1919, de la composition à la dé-composition du sonnet, démarche qui reflète un rejet des impératifs de la forme achevée et ordonnée, que l'on retrouve dans les principes d'écriture de Sassoon.

#### Siegfried Sassoon : renverser le sonnet

Les sonnets d'Owen, très régulièrement étudiés, font de l'ombre à ceux de Sassoon : on oublie que Sassoon est un prolifique « sonneteer » et qu'il compte 18 sonnets parmi ses poèmes de guerre. Ses premiers recueils sont bâtis sur le respect des règles de composition du sonnet (*Sonnets*, 1909, *Sonnets and Verses*, 1909, ou *Twelve Sonnets*, 1911), créant la controverse quand il en dévie. Comme Owen, Sassoon n'écrit pas ses sonnets de guerre dans les tranchées mais en camp d'entraînement (Rouen), puis à l'hôpital en convalescence (à Craiglockhart, puis à Limerick). Ces sonnets, moins réguliers que ceux de sa jeunesse, ne sont donc pas des poèmes improvisés à la hâte, mais des exercices poétiques véritablement « recueillis dans la tranquillité ». L'assouplissement du cadre structurel du sonnet chez Sassoon (au point où l'on peut remettre en cause leur identité de sonnet et les lire comme de simples quatorzains)

---

six-inch, and eighteen pounders hammering hell's thunders. / Where are they now, on state-doles, or showing shop-patterns / Or walking town to town sore in borrowed tatterns / Or begged. Some civic routine one never learns. / The heart burns – but has to keep out of face how heart burns » (Gurney, « Strange Hells »).

signale l'émergence d'une écriture à rebours des conventions, qui se donne à déconstruire le sonnet comme « bel objet » de composition.

Influencés par Brooke à ses débuts (« J'étais incapable d'écrire quoi que ce soit, à l'exception d'un poème court, manifestement influencé par la célèbre série de sonnets de Rupert Brooke<sup>32</sup> »), les sonnets de Sassoon marquent, de 1914 et 1918, une évolution structurelle et idéologique à l'intérieur du volume de poèmes. Dès la composition de « A Subaltern » (1916), Sassoon décide de mettre en tension la forme conventionnellement « élevée » du sonnet et le registre prosaïque du poème de guerre :

346

Il se tourna vers moi, le regard doux et las,  
Et le sourire ensoleillant son frais visage  
Me plongea dans le souvenir des jours d'été  
[...] Il me dit qu'il en bavait vachement  
Dans les tranchées,  
[...] « Bon Dieu, rit-il, bourrant lentement sa pipe,  
Pourquoi je raconte toutes ces conneries<sup>33</sup> ? »

Sassoon joue sur le décalage bathétique entre le respect de la structure élisabéthaine, le début élégiaque évoquant le regard du « beau jeune homme » (le « fair youth » des sonnets shakespeariens) et le registre populaire qui envahit progressivement le poème, et qui s'inscrit dans le retour monosyllabique de la rime (« *grin/in* », « *pipe/tripe* »). « Dreamers » et « Glory of Women » esquissent un mouvement similaire, les métaphores héroïques du huitain achoppant sur les images démystificatrices du sizain, dont la portée est amplifiée par le jeu des allitérations (« *blind with blood* », « *trampling the terrible corpses* », « *trodden deeper in the mud* ») :

32 « I was unable to write anything at all, with the exception of a short poem, manifestly influenced by Rupert Brooke's famous sonnet sequence » (Sassoon, *SJ*, p. 17).

33 « He turned to me with his kind, sleepy gaze / And fresh face slowly brightening to the grin / That sets my memory back to summer days / [...] He told me he'd been having a bloody time / In the trenches[...] / 'Good God!' He laughed, and slowly filled his pipe, / Wondering "why he always talked such tripe" » (Sassoon, « A Subaltern » v. 1-3, 5-6, 13-14).

Vous êtes déçues que les troupes britannique se « retirent »  
 Quand, brisés par l'ultime horreur de l'enfer, ils courent  
 Et piétinent les cadavres atroces, aveuglés de sang,  
 Ô mère allemande qui rêve près du feu,  
 Tandis que tu tricotes des chaussettes pour ton fils,  
 Son visage est foulé, enfoncé, dans la boue<sup>34</sup>.

Inversement, « Banishment » et « Together » exécutent un retour sur les thèmes du sonnet amoureux à travers le portrait idéal de l'être aimé, auquel vient cependant se superposer une structure qui bouleverse les codes du sonnet shakespearien ou pétrarquiste ; les strophes sont impaires (7 + 7, un « sonnet possible<sup>35</sup> ») et le schéma de rime irrégulier. Dans « Remorse », « A Whispered Tale » ou « Trench Duty », les « rhyming couplets » épigrammatiques inscrits en bloc sur la page, compromettent l'équilibre formel du sonnet, traditionnellement créé par l'alternance des rimes entre huitain et sizain, nécessaire à la dialectique<sup>36</sup> et à la clôture symbolique du sonnet. À travers de multiples variations structurelles, le poète s'éloigne ainsi progressivement de la forme modèle pratiquée dans ses *Sonnets* de 1912. Le sonnet de 1918 s'écrit ainsi toujours en contrepoint à la tradition, remettant systématiquement en cause la division en deux quatrains et trois tercets, le schéma de rimes, l'emplacement et la présence même de la *volta*, et évitant ainsi le sonnet dont il ne garde que l'articulation en quatorze vers.

- 34 « You can't believe that British troops "retire" / When hell's last horror breaks them and they run / Trampling the terrible corpses – blind with blood / O German mother dreaming by the fire, / While you are knitting socks to send your son, / His face is trodden deeper in the mud » (Sassoon, « Glory of Women », v. 9-14).
- 35 Peter Howarth et A.D. Cousins, *The Cambridge Companion to the Sonnet*, Cambridge, Cambridge UP, 2011, p. 233.
- 36 Qui trouve son origine dans la tension entre les strophes du poème des troubadours provençaux. Composé de plusieurs couplets, le poème énonce, dès la première strophe, un problème qui sera ensuite discuté ou résolu dans les suivantes. Voir à ce propos Max Jasinski, *Histoire du sonnet en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1903].

Le sonnet *renversé*, qui tient une place particulière dans le corpus de Sassoon<sup>37</sup>, emblématise la volonté du poète de mettre en scène un déséquilibre formel à mesure que la guerre avance. Inversant le schéma conventionnel huitain/sizain du sonnet pétrarquiste, les deux tercets normalement dédiés à la résolution du conflit se retrouvent à la place de l'argument. Ce n'est donc pas uniquement le schéma formel qui est compromis mais également toute la dialectique interne du sonnet dont le système de contrepoids se trouve renversé : les dialectiques de l'anticipation et de l'aboutissement, de la tension et de la détente, de la formulation et de la conclusion, qui participent de l'élan syllogistique du sonnet, sont remises en cause par l'inversion des strophes. Sassoon n'est pas le premier à employer la forme<sup>38</sup> (appelée aussi *sonnetessa*), mais il en fait une partie intégrante de son œuvre et non simplement un hapax. Au-delà du renversement ludique (souvent des codes amoureux de la poésie pétrarquiste), le renversement satirique chez Sassoon dessine un *coup* poétique qui cherche à renverser ou à déséquilibrer le système d'ordre et le parcours d'élucidation intellectuelle que dessinent conventionnellement le sonnet. Le poète se place de fait dans la tradition italienne de la satire et du burlesque, qui joue à subvertir la forme canonique avec le « mauvais sonnet », à l'exécution délibérément imparfaite.

Dans « The Tombstone Maker », octobre 1916), le personnage éponyme se plaint de ce que, contrairement au *boom* du marché mortuaire que laissait espérer la guerre, les soldats meurent en masse à l'étranger, une délocalisation qui met en danger la manufacture britannique : « Il y a des centaines des cadavres à l'étranger / Qui devraient être ici, de droit<sup>39</sup> ». On entend poindre dans ce poème, une variation ironique sur le sonnet, désormais iconique, de Rupert Brooke (« Si je meure, pense seulement

37 « The Dragon and the Undying », « The Tombstone Maker », « The Fathers », « When I'm Among a Blaze of Lights » « Memorial Tablet » et « Two Hundred Years After ».

38 Sassoon n'est pas le premier à employer le sonnet renversé : on trouve la forme chez Samuel T. Coleridge (« Work Without Hope ») ou chez Charles Baudelaire (« Bien loin d'ici ») et Paul Verlaine (« L'Allée », « Résignation », « Sappho »). Le « Sonnet Reversed » de Rupert Brooke est un sonnet shakespearien inversé qui raille l'idéalisation amoureuse.

39 « There's scores of bodies out abroad, this while / That should be here by right » (« The Tombstone Maker », v. 8-9).

cela de moi / Qu'il existe un coin d'un champ étranger / Qui sera toujours l'Angleterre<sup>40</sup>»). Le contraste satirique entre le sonnet-tombeau poétique de Brooke et le texte cynique de Sassoon est souligné par l'inversion de l'ordre des strophes qui signale alors un renversement symbolique des valeurs. Dans « Memorial Tablet », Sassoon revient sur son sujet de prédilection : l'inadéquation tragique entre le discours officiel et la réalité de la guerre. L'emploi d'un registre populaire et trivial (v. 6, « lost the light », « casser sa pipe ») souligne le renversement des valeurs héroïques à l'œuvre, mis en forme par le renversement structurel du sonnet :

Monsieur le Comte m'a harcelé, houspillé, jusqu'à ce que je parte au front  
 (Avec le plan de Lord Derby). Je suis mort en enfer –  
 (Ils l'ont appelé Passchendaele). Ma blessure était légère  
 Et je rentrais en boitillant ; puis un obus glissant  
 A explosé sur les caillebotis, je suis tombé  
 Dans la boue infinie et j'ai cassé ma pipe<sup>41</sup>.

« Memorial Tablet » pointe l'écart entre la réalité et sa déformation par le discours : l'évocation de la mort sans gloire, presque ridicule, est reformulée à travers les formules hypocrites et hyperboliques du huitain : « quelle plus grande gloire un homme pourrait-il désirer » (v. 14). « Memorial Tablet » prend pour cible tout discours ou poème de guerre écrit à la mort de l'être aimé, tout tombeau poétique. Le « memorial tablet » est une métaphore du sonnet, cette « trace vivante de ton souvenir<sup>42</sup> » ou ce « monument d'un moment<sup>43</sup> », censé assurer l'immortalité de celui qu'il célèbre. En insistant sur le mensonge de la parole commémorative, ici fabriquée de toute pièce, Sassoon articule

40 « If I should die, think only this of me / That there's some corner of a foreign field / That is forever England » (Rupert Brooke « The Soldier », v. 1-3).

41 « Squire nagged and bullied till I went to fight / (Under Lord Derby's scheme). I died in hell – / (They called it Passchendaele). My wound was slight, / And I was hobbling back; and then a shell / Burst slick upon the duckboards: so I fell / Into the bottomless mud, and lost the light » (Sassoon, « Memorial Tablet », v. 1-6).

42 « living record of your memory » (William Shakespeare, Sonnet 55, v. 8). « Not marble, nor the guilded monuments of princes / Shall outlive this powerful rhyme » (v. 1-2).

43 « moment's monument » (D.G. Rossetti, « The Sonnet » : « A Sonnet is a moment's monument / Memorial from the soul's eternity », v. 1-2).

aussi une réflexion sur l'immortalité promise par la poésie et l'artificialité du sonnet comme forme mémorielle. La plaque commémorative, tout comme le sonnet renversé, n'offre aucune consolation parce qu'elle fausse la mémoire du soldat en la couvrant de formules creuses.

«The Fathers», également composé sur le thème de l'hypocrisie et du décalage entre langage et réalité, est aussi un sonnet renversé. Sassoon ne garde de l'armature du sonnet que le strict minimum, c'est-à-dire seulement sa répartition en sizain et huitain : le schéma de rimes s'éloigne de la norme (*aabbcc / ddeeffgg*) avec une nette prédominance de « rhyming couplets », et le tétramètre l'emporte sur le pentamètre. La présence des « rhyming couplets », du tétramètre qui évoque le rythme du *nursery rhyme* (renforcé par les assonances comiques « *snug at the club* », « *gross, google-eyed* », v. 1-2), l'écho de *limerick* dans le vers final (jeu sur l'anapeste centrale, reprise de la formule conclusive déictique « *those impotent old friends of mine* »), déséquilibrent la forme-sonnet :

350

Bien douillet, dans leur club, deux pères étaient assis,  
 Le ventre gros, les yeux gros, et la langue déliée.  
 [...] Je les ai vu tituber jusqu'à la porte,  
 Ces bons petits vieux impuissants<sup>44</sup>.

Le renversement formel là encore s'accorde au fond : Sassoon montre ici des figures d'autorité ridicules et impuissantes – des pères qui se comportent comme des enfants et parlent de la guerre comme d'un jeu (« Mais c'est Arthur qui s'éclate le plus / À Arras avec son canon de vingt-huit tonnes<sup>45</sup> »). Le renversement du sonnet révèle une volonté de rompre la tradition et de s'inscrire contre l'autorité poétique et politique, représentée par la forme « idéale » du sonnet régulier. Mais c'est également une manière de refuser la clôture symbolique traditionnellement promise par le sonnet. Au lieu de mettre en forme l'expansion puis la contraction du sens, le sonnet renversé finit souvent

44 « *Snug at the club two father sat / Gross, goggled-eyed and full of chat. / [...] I watched them toddle through the door / Those impotent old friends of mine* » (Sassoon, « *The Fathers* », v. 1-2, 13-14).

45 « *But Arthur's getting all the fun / At Arras with his nine-inch gun* » (« *The Fathers* », v. 5-6).

sur le doute et l'incertitude qui pointent du doigt vers un désordre généralisé du sens dans la guerre : « Memorial Tablet » finit sur une question, « The Tombstone Maker » sur un point d'exclamation ambigu.

#### Quasi-sonnets : amputations et débordements

À côté des sonnets réguliers, on trouve un nombre important de *quasi-sonnets* dans le corpus de guerre : inachevés ou « imparfaits », amputés d'un vers ou, au contraire, affichant des vers de trop<sup>46</sup>, leur irrégularité n'est pas toujours décelable de prime abord. Ainsi, par exemple, l'étude de la structure rimique de « Dulce et Decorum Est », révèle que le poème est composé de deux sonnets shakespeariens auxquels il manque un couplet final, structure sous-jacente qui témoigne de l'entreprise de déconstruction des codes (rhétoriques et poétiques) à l'œuvre dans le texte.

Avec ses vers en excès ou au contraire insuffisants, et son découpage en deux strophes (souvent 7 + 6, 7 + 5, ou 8 + 7), le quasi-sonnet agit souvent comme un trompe-l'œil sur la page. La clôture que promet la forme traditionnelle du sonnet est compromise, et l'achèvement textuel et symbolique reste un horizon d'attente. On peut alors se demander si l'une des structures poétiques les plus récurrentes dans la poésie de guerre, le poème de trois quatrains (3 × 4), n'est pas en réalité une sorte de sonnet compressé ou une ébauche de sonnet shakespearien (trois quatrains auquel il manquerait un couplet final), particulièrement approprié à la signification de l'absence, comme le souligne Michèle Aquier : « la répartition des douze vers en trois quatrains ébauche toujours l'évocation d'une forme fixe, le sonnet, mais l'arrête avant terme, laissant vide également la trace de sa possibilité<sup>47</sup> ».

Ce « vide », qui est toujours phonique et symbolique, se rencontre dans les sonnets amputés d'un vers : le poème inédit d'Edmund Blunden, « October 1914 », offre un exemple du sentiment d'incomplétude évoqué par le quasi-sonnet de treize vers, particulièrement lorsque le chiffre quatorze s'inscrit, comme ici, en toutes lettres dans le titre.

46 Par exemple « Stand-to », « Sick Leave », « Attack » (Sassoon) « October 1914 » (Blunden), « Memory » (Aldington), la première version de « Strange Hells » (Gurney).

47 Michèle Aquier, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 345.

« October 1914 », se place dans la tradition des sonnets de circonstance, comme le sonnet de Wilfred Owen « 1914 » ou « August 1914 » d'Isaac Rosenberg. Le poème décrit une nature régionale idéale, baignée d'une lumière automnale qui évoque les paysages arthuriens du poète victorien Alfred Austin. Si le poème esquisse la description d'un paysage pastoral idéal (et ses attributs conventionnels, « vallons paisibles », « l'or du verger », etc.) que l'on retrouve fréquemment dans la *Georgian poetry*, le poème se distingue par son huitain interrompu, que signale le tiret du vers 7. Disposé comme un sonnet sur la page, seul le schéma irrégulier des rimes (huitain irrégulier et sizain shakespearien : *abba aba cdcd ee*) et le vers manquant (qui devrait s'inscrire par la rime en [ei]), viennent troubler la surface textuelle et sonore du poème. Le vers amputé signale une absence, une incomplétude structurelle qui devient symbolique et que vient confirmer l'image centrale du vers 9 : « Ils sont partis ». Ainsi s'inscrit dans ce poème de consolation, un doute, une béance que ne peuvent combler l'énumération du poète (v. 8-10), ni la confiance exprimée en la puissance de l'armée britannique au dernier vers.

Le quasi-sonnet de treize vers, quand il est associé au sentiment élégiaque, évoque ainsi le manque et l'impair. Quand il est satirique, le sonnet de treize vers suggère une volonté de s'inscrire en porte-à-faux par rapport aux codes poétiques, suggérant une « nonchalance » délibérée à l'endroit du travail soigné de la forme. C'est le cas, par exemple, du sonnet amputé de Sassoon « Stand-to: Good Friday Morning ». Poème de treize vers, divisé sur la page en septain et sizain, le schéma de rimes (aléatoire dans le septain, pétrarquiste dans le sizain, *cde cde*) à la fois confirme et rejette la structure du sonnet. Sassoon compose ici une forme de sonnet claudiquant qu'il assimile aux vers de mirliton, et dont le vers absent ne sert pas à suggérer une absence, mais, plus politiquement, à porter atteinte au sonnet.

À l'inverse, le sonnet de quinze ou seize vers excède sa forme, dénotant une absence d'équilibre, qui mène, là aussi, à une absence de clôture

formelle<sup>48</sup>. Ce sonnet en excès de lui-même est plus rare dans la poésie de guerre que le sonnet de treize vers : on le trouve particulièrement chez Sassoon dans « Memory » (14 + 1) et chez Owen (« The Parable of the Old Man and the Young », 14 + 2). Dans un dépassement de la « chambre étroite » de Wordsworth, les contours habituels du sonnet sont débordés par le trop-plein verbal. Ainsi, Pascal Durand analyse comment l'ajout donne à sentir *in abstentia* :

[...] des tercets possibles à la suite des quatrains finaux, et des quatrains en amont des tercets initiaux, produisant du coup l'illusion d'un sonnet élargi au-delà de ses limites propres, d'un sonnet en chaîne, livré à un principe de sérialité<sup>49</sup>.

Moins que la liberté ou l'ouverture des horizons poétiques, le quasi-sonnet de guerre est marqué par l'incomplétude, le non-fini. La clôture qui est, paradoxalement, la garantie même de l'ouverture de sens du sonnet classique, est refusée. La forme circonscrite du sonnet, métaphore d'un cosmos ordonné, est déficiente ou excessive, suggérant, par association, la rupture de l'harmonie du monde. Loin de signifier un retour à la forme close traditionnelle, le sonnet n'offre ici qu'une version creusée de l'édifice poétique, une armature précaire, déséquilibrée qui, si elle ne remet pas en question toute la tradition poétique, contribue à interroger la légitimité du genre codifié dans la poétique de guerre. C'est la machine du sonnet qui est compromise, son *bruissement*<sup>50</sup>. La machine poétique ainsi compromise remet en question l'intégrité du poème, la fusion de la forme et du fond, qui fait du sonnet une « forme-sens<sup>51</sup> ». Ces béances se prolongent dans la manipulation de la rime chez les *war poets*.

48 Cette forme de quasi-sonnet n'est pas neuve là encore, puisque le sonnet 99 de Shakespeare compte quinze vers et chez les Italiens, le sonnet *caudato* comprend un tercet rajouté.

49 Pascal Durand, « Le sonnet renversé chez les poètes de la modernité », dans Bertrand Degott et Pierre Garrigues (dir.), *Le Sonnet au risque du sonnet*, op. cit., p. 175.

50 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1993 [1984], p. 96.

51 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 224.

L'audition est un sens particulièrement convoqué dans la *war poetry*, que ce soit dans l'harmonie imitative du « rôle rapide des fusils<sup>52</sup> » d'Owen ou la jouissance phonique du signifiant chez Graves. La matière sonore du texte est, le plus souvent, très travaillée, « écriture à haute voix<sup>53</sup> » qui est aussi liée à leur pratique de la lecture et de la déclamation entre poètes. Sassoon décrit ainsi la voix d'Owen dont les qualités se confondent avec la texture verbales de ses poèmes : « Le velouté de sa voix [...] évoquait la richesse toute keatsienne de sa dextérité verbale<sup>54</sup> ». Au cœur de ce travail acoustique sur le texte se trouve la rime, d'usage soutenu dans l'œuvre de guerre, à un moment où la poésie commence à s'ouvrir aux expérimentations modernistes du vers libre (que l'on peut voir à l'œuvre chez Aldington, Ford ou Rosenberg). Pour la plupart des *war poets*, l'énonciation poétique ne se conçoit pas hors d'une métrique et d'une rime, comme on a pu le voir chez Graves. L'organisation du vers selon la rime n'est pas perçue comme une contrainte mécanique : son maintien favorise, au contraire, l'exploration des potentialités du signe, « union du son et du sens<sup>55</sup> ». La rime donne à entendre, peut-être davantage encore au milieu de la guerre, l'écho d'« une très ancienne cosmologie », selon Meschonnic :

La rime n'est pas seulement un écho de mot à mot, mais encore l'écho d'un écho qui est son modèle. Ordonnance pour ordonnance, l'ordre du langage devenu un ordre dans le langage, évoque et mime un ordre cosmique. En se réalisant, la rime l'accomplit, elle y correspond, elle est accordée à lui<sup>56</sup>.

La rime « mime un ordre cosmique » à l'intérieur de l'œuvre qu'elle ordonne et organise : elle est le pivot du vers et la clef de voûte de la strophe, l'auxiliaire du rythme. La rime est ainsi un indice de lien et de

52 « stuttering rifles'rapid rattle » (Owen, « Anthem for Doomed Youth », v. 3).

53 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 105.

54 « The velvety quality of his voice [...] suggested the Keatsian richness of his artistry with words » (Sassoon, *SJ*, p. 62).

55 Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 49.

56 *Ibid.*, p. 212.

continuité, prévenant la rupture : par le processus de répétition, elle met en relation les mots à travers l'analogie des signifiants et ainsi unit les différents éléments du poème. Michèle Aquien souligne également son rôle associatif : la rime contribue à structurer sémantiquement le poème, par « des appels de mots fondés sur le signifiant, rapprochant ainsi deux signifiés étrangers<sup>57</sup> ». La rime est donc un facteur fondamental d'ordre, d'unification, de continuité, qui contribue à l'organisation du poème en « un monde indépendant clos et circonscrit<sup>58</sup> », unité organique tissée en premier lieu par la répétition des phonèmes.

Si la présence de la rime dans la poésie de guerre permet de maintenir ces principes de continuité et de retour au niveau macro-structurel du recueil, de nombreuses discontinuités rimiques compromettent l'unité sonore au niveau du vers. Des lacunes se dessinent dans le tissu acoustique et ainsi dans l'unicité organique, la « forme-sens » du poème de guerre.

#### Les contres-rimes d'Owen : d'infimes béances

La rime, selon Graves, doit passer presque inaperçue, principe fondamental de la *Georgian poetry* que le poète rend explicite dans *The Common Asphodel* :

Utilisées correctement, les rimes sont comme de bons domestiques dont la présence à table donne aux invités une impression de sécurité opulente ; jamais embarrassés ou trop brillants, ils vous apportent les plats en silence et de manière professionnelle. Vous savez qu'ils ne vont pas interrompre la conversation ou laisser leurs désaccords privés transparaître devant les invités ; mais certains d'entre eux se font vieux<sup>59</sup>.

57 Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, op. cit., p. 44.

58 G. W. F. Hegel, *Esthétique*, 4, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 15.

59 « Rhymes properly used are as the good servants whose presence at the dinner table gives the guests a sense of opulent security ; never awkward or over-clever, they hand the dishes silently and professionally. You can trust them not to interrupt the conversation or allow their personal disagreements to come to the notice of the guests ; but some of them are getting very old for their work » (Graves, *The Common Asphodel*, New York, Haskell, 1949, p. 5).

C'est aussi l'évocation d'un monde édouardien en voie de disparition (« et certains d'entre eux se font vieux »), celui de « bons domestiques » discrets et serviables que Graves convoque ici à travers l'apologie d'une forme de conservatisme poétique.

L'innovation de la *pararhyme* (ou pararime en français<sup>60</sup>) distingue en ce sens Owen de ses confrères en lui donnant une « signature prosodique » unique. Reprise par W.H. Auden et d'autres poètes après lui (Stephen Spender, Cecil Day Lewis, Louis MacNeice), la pararime est, pour Edmund Blunden, le signe de son génie linguistique<sup>61</sup>, pour d'autres une preuve de modernité<sup>62</sup>. La rime consonantique (en particulier le « half-rhyme ») existe cependant avant Owen : on la trouve chez Henry Vaughan, Emily Dickinson et Gerard Manley Hopkins, également dans les *accords* de Jules Romains<sup>63</sup> et les consonances de la *cyng-hanedd* (harmonie) galloise. Cependant, Owen est le premier à l'utiliser de manière symphonique, c'est-à-dire à l'appliquer à l'ensemble du poème plutôt qu'à des vers isolés. C'est en 1917, à Craiglockhart, qu'Owen entreprend son premier poème écrit entièrement en pararimes (« Has Your Soul Slipped... »), mais sa découverte des rimes consonantiques est vraisemblablement antérieure (le verso de « The Imbecile », écrit à Bordeaux en 1913, comporte une liste de pararimes que l'on retrouve en partie dans le poème « From my

356

60 Le mot *pararhyme* est forgé par Blunden dans *A Memoir* sur Owen (*The Poems of Wilfred Owen*, éd. Edmund Blumen, London, Chatto and Windus, 1931). Une partie importante de la critique ne fait pas la distinction entre « half-rhyme » (seul les dernières consonnes des deux mots à la rime sont identiques : « eyes/bees ») et la pararime (le groupe de consonnes initial et le groupe de consonnes final de la dernière syllabe – plus rarement l'avant-dernière – à la rime sont identiques : « groined/groaned », CVC). Cette généralisation ne prend pas en compte le fait qu'Owen joue souvent sur le rapport entre ces deux types de rimes consonantiques. Enfin il faut préciser que malgré le mot d'Owen sur la pararime (« my vowel-rhyme stunt »), celle-ci ne fonctionne pas par assonance mais par consonance. Comme la « half-rhyme », la pararime joue sur l'écart et la dissonance assonantique, mais à l'intérieur même du cadre formé par les consonnes.

61 Blunden, *A Memoir*, dans *The Poems of Wilfred Owen*, éd. cit., p. 169.

62 Stuart Sillars, *Structure and Dissolution in English Writing, 1910-1920*, London, Macmillan, 1999, p. 78.

63 Qu'Owen a lu pendant son séjour à Bordeaux avant la guerre. Dominic Welland précise que c'est sans doute le poète français Laurent Tailhade (1854-1919) qui lui aurait fait lire la poésie de Jules Romains.

Diary, July 1914»). On peut par ailleurs en retrouver la trace dans les nombreuses variations vocaliques qui émaillent son œuvre avant son séjour à l'hôpital de Craiglockhart. L'usage intensif de pararimes correspond donc à un tournant de sa carrière poétique: sur quatorze de ses poèmes pararimés, treize sont écrits dans sa dernière année.

Outre l'effet perturbant produit par ces «étranges rencontres inconfortables<sup>64</sup>», on voit que la pararime est tout d'abord pour Owen une manière de renouveler la rime traditionnelle en provoquant des associations sonores et sémantiques inouïes. Le réagencement des rimes crée la surprise à chaque nouvelle combinaison de mots tout en resserrant le matériau phonique du recueil. La répétition/permutation des mots à la rime crée par ailleurs des couches de significations et d'échos qui démultiplient leur puissance évocatrice : la moitié des rimes de « Strange Meeting » (20/39) font écho à une quinzaine d'autres textes<sup>65</sup> qui sont ainsi rappelés et fusionnés dans ce poème à valeur testamentaire. La rime joue un rôle macro-structurel, créant une circularité sonore à l'échelle du recueil qui contribue à fonder l'identité acoustique d'Owen. L'écho intertextuel constitue ainsi un continuum de son et de sens d'un poème à l'autre : la première rime d'« Insensibility » est reprise aux avant-derniers vers de « Strange Meeting », fondant un propos peu optimiste sur la guerre et la mort, dont la rime redondante signifie l'absence d'échappatoire :

Heureux sont ceux qui avant d'être tués  
Peuvent laisser geler leurs veines<sup>66</sup>

Me perça quand de ta pointe tu me tuais.  
Je parai mais mes mains glacées étaient lasses<sup>67</sup>

64 Henri Suhamy, *Versification anglaise*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1970, p. 125.

65 Pour la liste des rimes, voire ma thèse, « *I'm not concerned with poetry. My subject is war* ». *Écrire la première guerre mondiale : les enjeux du poème face aux circonstances*, dir. Pascal Aquien, université Paris-Sorbonne, 2016.

66 « Happy are men who yet before they are killed / Can let their veins run cold » (Owen, « Insensibility », v. 1-2).

67 « Yesterday through me as you jabbed and killed / I parried; but my hand were loath and cold » (Owen, « Strange Meeting », v. 42-43).

Signifiant ici l'enfermement, la reprise de la rime est également un facteur important de continuité : mettant en relation les différents poèmes, elle contribue à créer un environnement organique, indépendant, clos et circonscrit, à l'échelle du recueil. Les poèmes de guerre forment alors un macro-poème dans lequel reviennent, toujours ré-agencés, les mêmes mots à la rime. Il se joue ainsi une tension entre le rôle unificateur de la rime au niveau macro-structurel et le rôle fondamental de disjonction et de discordance, que revêt la pararime à l'intérieur des poèmes pris isolément.

Les rares propos d'Owen sur la pararime sont désinvoltes (« le coup des rimes vocaliques<sup>68</sup> ») ou laconiques : une note dans ses manuscrits, sans doute destinée à sa préface, annonce : « le système des rimes n'est pas nécessairement classique, mais il est conforme à l'unité essentielle de l'idée et à une expression solennelle et digne<sup>69</sup> ». C'est cette notion de gravité qu'a le plus retenu la critique. Dès 1921, Middleton Murry écrit :

Au début, le lecteur ressent simplement que le *blank verse* a une qualité qui lui est propre, lugubre, impressionnante, voire oppressante ; que le poème a une unité travaillée, une masses soudée et inexorable. Les émotions qui vivifient le poème ne peuvent être ignorées, le sens des mots et le battement des sons ont le même message indivisible. Le ton est unifié, bas, étouffé, souterrain<sup>70</sup>.

Sa pratique de la pararime a par ailleurs donné lieu à de multiples interprétations : rhétorico-politiques (pour certains lecteurs ces

68 « My vowel-rime stunt » (Owen, *CL*, p. 514). L'incomplétude sonore vise à produire un effet particulier sur le lecteur, mais est également une manière de mettre à mal les harmonies faciles et de renouveler les rimes convenues : la rime « hour/flower », lieu commun poétique (qu'Owen emploie dans « My Shy Hand »), est transformée dans « Insensibility » en « flowers/fleers » (ou dans « Strange Meeting » en « hour/hair »). Quelle meilleure manière de se moquer des « niaiseries pathétiques des poètes » (« poets' tearful foolings ») que de faire ressortir la dissonance (sonore et sémantique) entre « flowers » (« fleurs ») et « fleers » (« déserteurs ») ?

69 « The system of rhymes is not necessarily classical. They conform to the essential unity of idea and a solemn dignity of treatment » (cité dans Dominic Hibberd, *Owen the Poet*, Basingstoke, Macmillan, 1986, p. 215).

70 Cité par D.S.R. Welland, *Wilfred Owen, a Critical Study*, London, Chatto and Windus, 1978 [1960], p. 118-19.

consonances « disgracieuses » ont pour but de choquer la sensibilité de son auditoire<sup>71</sup>) ou psychologiques (symbolisant, pour Welland, la timidité du poète : « une expression unique et parfaite de cette indécision et de ce manque de confiance auxquels tous ceux qui l'ont connu peuvent attester<sup>72</sup> »).

En réalité, si l'usage de la pararime représente bien une forme d'innovation dans la tradition poétique rimée, elle s'inscrit dans la continuité de ce qu'ont entrepris les autres poètes-combattants : de Sassoon à Owen en passant par Gurney, le poète de guerre cherche à fissurer l'unité sonore de la rime, comme le montre le glissement phonique de l'un des mots les plus rimés (« faces ») de la poésie de guerre, dont l'écart (d'abord consonantique puis vocalique) se creuse de Sassoon à Owen :

« Faces/*places* » [« visages/*places* »]

Sassoon, « Concert Party », v. 9-11

« Faces/*praises* » [« visages/*éloges* »]

Gurney, « To Certain Comrades », v. 1-2

« Faces/*fusses* » [« visages/*faire des histoires* »]

Owen, « Exposure », v. 21-24

Si, pour Sassoon, le visage, lieu de la tension éthique selon Emmanuel Levinas<sup>73</sup>, s'inscrit dans le prolongement sonore et sémantique de l'évocation des lieux aimés, chez Gurney l'éloge du camarade perdu à la guerre comporte une dissonance qui sous-entend une absence d'adéquation totale entre l'élégiste et son objet. La rupture sonore et symbolique est consommée avec Owen, chez qui l'évocation du visage du soldat, *leitmotiv* de sa poésie, se creuse dans l'association avec « fusses », rupture d'unité sonore qui suggère une rupture dans l'ordre poétique.

La rime et la pararime fonctionnent en effet sur les principes opposés que sont la fermeture et l'ouverture, la complétude et l'incomplétude

71 Meredith Martin, *The Rise and Fall of Meter*, Princeton, Princeton UP, 2012, p. 178.

72 D.S.R. Welland, *Wilfred Owen, a Critical Study*, op. cit., p. 119.

73 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961.

sonore. L'idée de défaut, d'échec, de faillite vient de cet effet de suspense (inabouti), de *décrochage* sonore, déjà présent dans le « half-rhyme ». Les rimes partielles finissent sur une assonance, même partielle (par exemple chez Blunden : « *woodl/potrude* », v. 4-5, « Thiepval Wood ») alors que la pararime s'achève toujours sur une *consonance* (« *groinedl/groaned* », v. 2-4, « Strange Meeting »). Dans *La Rime et la vie*, Henri Meschonnic distingue les « finales vocaliques conclusives » des « consonances suspensives »<sup>74</sup>, distinction que l'on peut aussi appliquer à la rime anglaise. Le sentiment d'incomplétude produit par le « half-rhyme » est multiplié par la pararime qui suspend la fin, empêche la clôture de la rime et de la strophe. La pararime repose donc sur l'insatisfaction de l'oreille, frustration qui convient particulièrement aux thèmes de l'échec (poétique et politique) qu'Owen explore dans « Strange Meeting », « Insensibility » ou à l'ironie d'« À Terre » :

Sit on the bed; I'm blind, and three parts *shell*.  
 Be careful; can't shake hands now; never *shall*.  
 Both arms have mutinied against me – *brutes*.  
 My fingers fidget like ten idle *brats*.

Assieds-toi sur le lit ; mes yeux ne voient rien, mon corps est trois-quarts  
 obus,  
 Attention, peux plus serrer de mains maintenant, plus jamais.  
 Mes deux bras se sont mutinés – les brutes.  
 Mes doigts gigotent comme dix sales gosses désœuvrés.

L'écart sonore de la pararime (« *shell/shall* », « *brutes/brats* ») est d'autant plus audible chez Owen qu'il s'accorde, ou est mis en contraste, avec le dense réseau de sonorités à l'intérieur même du vers où des liens sont tissés de signifiant à signifiant à travers le jeu de la paronymie, des répétitions, ainsi que la figure récurrente de la polyptote. Dans ce poème qui célèbre toute vie (celle des rats, des poux, des microbes même) au-dessus de la mort inéluctable du soldat (« Ô vie, vie, laisse-moi respirer / [...] les microbes ont leurs joies, / Se subdivisent et jamais ne viennent

74 Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 223.

à mourir<sup>75</sup> »), les écarts vocaliques évoquent, sous la jovialité forcée du propos, des glissements ironiques en fin de vers, qui préparent l'éclat de désespoir du locuteur à la fin du poème. La rupture de l'ordre sonore fait écho à la rupture de l'ordre naturel induit par la guerre, représentée ici par cette voix jeune, rattachée à un corps mutilé (« trois-quart obus »), aliéné, usé avant son temps (« Mes deux bras se sont mutinés », « mes doigts gigotent »). C'est encore le désespoir que l'on entend dans ces vers de « Strange Meeting », par lesquels le locuteur évoque l'engrenage de la guerre qui mène à la destruction de la civilisation :

Now men will go content with what we *spoiled*  
 Or, discontent, boil bloody, and be *spilled*.  
 They will be swift with swiftness of the *tigress*.  
 None will break ranks, though nations trek from *progress*<sup>76</sup>.

À présent les hommes seront satisfaits de ce gâchis  
 Ou, insatisfaits, poussés au sang, seront répandus.  
 Ils seront vifs comme la Tigresse est vive  
 Et aucun ne rompra les rangs quand les nations s'écarteron du progrès.

« Tigress/progress », qui n'effectue pas une pararime parfaite (CVC), contribue ici à la surprise créée par l'image de la tigresse qui introduit momentanément l'imaginaire exotique de la jungle dans l'évocation de l'engrenage mécanique de la guerre. La pararime fonctionne ici comme une sorte de contre-rime : au lieu d'unir en fin de vers elle désunit, au lieu d'assurer un retour sonore elle rend audible son absence (« une promesse de retour brisée<sup>77</sup> », selon la formule de Kerr). L'effet de la pararime devient ainsi métaphysique puisqu'elle reflète l'effondrement des valeurs et de l'ordre du cosmos dans la guerre. L'agencement des pararimes, de la voyelle aiguë à la voyelle grave, tout au long du poème<sup>78</sup> reproduit dans la trame sonore du poème le sème de la descente et de la chute

75 « O life, life, let me breathe / [...] Microbes have their joys / And subdivide, and never come to death » (v. 37, 42-43).

76 Owen, « Strange Meeting », v. 26-29.

77 « A broken promise to return » (Douglas Kerr, *Wilfred Owen's Voices: Language and Community*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 295).

78 Pour la liste des rimes, voir ma thèse, déjà citée.

(la *nekuia* du locuteur aux enfers, la dégradation du monde, la guerre comme conséquence de la première chute de l'homme).

Si le système des pararimes dans « Strange Meeting » est agencé selon un écart chromatique descendant, tous les poèmes d'Owen ne sont pas cantonnés au « mode mineur ». « Futility » et « Exposure » sont également marqués par ces sonorités graves, mais « Insensibility », « À Terre », « The Last laugh » ou même « The Show » et « Arms and the Boy » sont des poèmes où l'ironie se mêle à la mélancolie et où la pararime donne à entendre une discordance ironique entre fond et forme, mètre et rythme. Dans « Strange Meeting », les pararimes entendent également souligner une telle discordance. Dès la première rime (« escaped/scooped »), le souffle épique (qui repose sur l'emploi du *heroic couplet*<sup>79</sup>) est compromis par la rime incomplète et dissonante. La non-coïncidence du mètre et de la rime suggère l'échec de la tentation épique qui est au cœur du poème :

362

J'avais la maîtrise  
Pour manquer la marche d'un monde qui se retire  
Dans de vaines citadelles sans remparts<sup>80</sup>.

L'écart sonore, qui évoque une disjonction entre le ton et le propos du poème, est travaillé également dans « Insensibility », texte qui fustige l'indifférence des civils, tout en évoquant, avec ironie, ces soldats que la « chance » a insensibilisé :

Heureux sont ceux qui avant d'être tués  
Peuvent laisser geler leurs veines  
Heureux sont ceux qui perdent toute imagination  
[...] Leur cœur reste dessiné à petits traits  
Leurs sens dans la brûlante cautérisation de la bataille  
Depuis longtemps passés au fer,  
Ils peuvent rire, indifférents parmi les morts<sup>81</sup>.

79 John Dryden, dans sa traduction de Virgile, et Alexander Pope, dans sa traduction d'Homère, emploient le *heroic couplet*.

80 « I had mastery / To miss the march of this retreating world / Into vain citadels that are not walled » (Owen, « Strange Meeting », v. 31-33).

81 « Happy are men who before they are killed / Can let their veins run cold. / [...] Happy are those who lose imagination: / [...] Their senses in some scorching cautery of

L'anaphore (« heureux sont ceux qui ») traverse tout le poème de son ironie, mêlant la formule biblique des Béatitudes aux échos de Wordsworth (« Voici le Guerrier heureux ; le voici / Celui que tout soldat devrait souhaiter être<sup>82</sup> »). La répétition en début de vers achoppe contre la pararime en fin de vers. L'écart vocalique de la pararime n'est cependant que la partie la plus immédiatement audible de tout un système sonore et métrique tourné vers la discordance. Ainsi, le mètre hypercatalectique (le pied additionnel non marqué) renforce le décrochage sonore induit par la pararime en mettant en avant le désaccord vocalique de l'avant dernière-syllabe :

Happy are those who lose *imagination*;  
They have enough to carry with *ammunition*.

Heureux sont ceux qui perdent toute imagination  
Ils ont assez à porter avec leurs munitions.

Les nombreuses rimes partielles et rimes orphelines accentuent l'impression d'incomplétude et, par-là, l'évocation d'une absence, tandis que l'usage à double emploi de certaines rimes crée l'impair. Enfin, toujours dans ce travail de disjonction, on trouve des pararimes écartelées sur plusieurs vers et parfois entre deux strophes, dont l'effet n'est réellement audible qu'à la deuxième ou troisième lecture (bien qu'elles représentent un tiers des pararimes) :

« feet » (« pieds ») (v. 4)/« fought » (« battu ») (v. 10)  
« fleers » (« déserteurs ») (v. 3)/« flowers » (« fleurs ») (v. 7)  
« not » (« non ») (v. 34)/« night » (« nuit ») (v. 39)  
« trained » (« entraîné ») (v. 33)/« trend » (« mode ») (v. 38)  
« besmirch » (« entaché ») (v. 40)/« overmuch » (« trop ») (v. 44)

Peut-on encore parler de rimes quand les paires sont écartelées sur plus de cinq vers ? La rime, déjà affaiblie acoustiquement par l'absence

battle / Now long since ironed / Can laugh among the dying unconcerned » (Owen, « Insensibility », v. 1-2, 19, 28-30).

82 « This is the happy warrior; this is he / Whom every Man in arms should wish to be » (Wordsworth, « Character of the Happy Warrior », v. 84-85).

d'accord vocalique, est ici éloignée spatialement de son doublon au point où il ne reste d'elle qu'un très vague écho. Au lieu de rimer, la pararime travaille à *dé-rimer* le vers et rompt ainsi l'unité sonore du poème qui ne trouve pas son centre tonal. Le sentiment de « progression acoustique<sup>83</sup> » procuré par la rime conventionnelle, est ainsi retardé, voire éludé. La rime, béante, crée un temps de latence entre le premier élément et le *repons* qui vient conventionnellement compléter le son et le sens. Ainsi, l'idée majeure du poème, dévoilée dans les derniers vers, celle d'une « réciprocité » du sentiment de la pitié –

Tout ce qui pleure quand ils quittent, par milliers, les rives  
Tout ce qui partage  
L'éternelle réciprocité des larmes<sup>84</sup>.

364

– et dont l'évocation fait partie de la mission du poète de guerre, se trouve compromise par l'absence de réciprocité dans les rimes, la trame sonore pointant du doigt l'impossibilité d'une telle mission que vient confirmer le propos pessimiste de « *Strange Meeting* », écrit quelques mois plus tard.

C'est par le jeu sonore qu'Owen remet en cause, et ce, particulièrement à travers l'emploi de la pararime écartelée, la fonction « rassurante, consolatrice » de retour de la rime : le mot s'ouvre momentanément sur la suggestion d'un vide acoustique qui fait écho à l'absence de réponse divine, le vide métaphysique qui inquiète le poète-combattant. En écartant la rime, d'abord dans le creusement vocalique, puis dans la fragmentation de la paire rimique, Owen refuse le gain poétique conventionnellement procuré par la rime. La rime n'est plus l'écho de l'ordre « cosmique » chez Owen, comme chez Blunden (à travers l'omniprésence de la rime partielle) et Gurney (la rime féminine), elle signale au contraire la fin d'un ordre qui dans la tradition shelleyenne entend dans la rime l'accord avec le monde :

---

83 Judy Jo Small, *Positive as Sound: Emily Dickinson's Rhyme*, Athens (Georg.), The University of Georgia Press, 1990, p. 73.

84 « Whatever mourns when many leave these shores; / Whatever shares / The eternal reciprocity of tears » (Owen, « *Insensibility* », v. 57-59).

Shelley, encore en 1817 dans *A Defence of Poetry*, disait explicitement que le mètre est un ordre qui imite le grand ordre qui est – étymologiquement – le cosmos. On savait à quoi, et pourquoi, rimait la poésie. Elle rimait la beauté du monde<sup>85</sup>.

À l'inverse, chez Sassoon, la rime n'est pas ouverte, laissant ainsi s'engouffrer l'ambiguïté et l'instabilité du sens, mais est marquée par un processus de répétition qui va au-delà de sa seule fonction de retour. Dépourvue de son rôle générateur de virtualités de son et de sens, la rime « appauvrie » procède d'une intention politique. Comme pour le sonnet, il s'agit pour Sassoon d'« imperfectionner » la rime et par là de porter atteinte à l'intégrité du poème.

#### Le dépouillement de la rime chez Siegfried Sassoon

Sans doute parce que Sassoon y fait référence à plusieurs reprises dans son journal (*Diaries 1915-1918*), on souligne souvent chez lui l'attention particulière qu'il prête à la musicalité et à la matière sonore de ses vers. Patrick Campbell évoque l'oreille naturelle de Sassoon<sup>86</sup>, responsable de ces sonorités harmonieuses qui contrastent selon lui délibérément avec la cacophonie de la guerre. Le rapport de Sassoon à la musique est d'ordre mystique : le chant des oiseaux, l'harmonie intérieure, mais également la communion spirituelle des soldats dans les poèmes qui s'infléchissent vers la chanson populaire, représentent pour lui des expériences de transcendance, comme on a pu le voir dans « Dead Musicians ». Dans ses premiers poèmes d'avant-guerre, le jeu musical des sonorités et des rimes est une incantation, une jouissance ou, selon la formule de Meschonnic, « une théologie indirecte<sup>87</sup> » qui reflète un cosmos harmonieux et un accord entre le poète et Dieu, le poète et le monde.

85 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 73.

86 Voir Patrick Campbell, *Siegfried Sassoon: A Study of the War Poetry*, London, McFarland, 1999, p. 54.

87 Henri Meschonnic, *La Rime et la vie, op. cit.*, p. 212.

Dès son arrivée au front, le poète manifeste une nostalgie vis-à-vis d'une harmonie qu'il associe au passé<sup>88</sup> et aux lieux de son enfance, un passé où la poésie et le monde s'accordaient. « The Church of St-Ouen » marque dès lors un tournant dans sa poésie : se détournant du passé, le poète répond à l'appel du combat : « L'Offensive du Printemps (qui commence à Pâques) / M'appelle. Et c'est la musique que j'attends<sup>89</sup> ». Dans « Dead Musicians », le poète renie les modèles de sa jeunesse, Beethoven, Bach et Mozart, car ni leurs fugues ni leurs préludes ne charrient le souvenir des camarades disparus. Ce tournant stylistique qui s'accompagne d'un travail de dépouillement sonore, coïncide avec son parti pris de réalisme : si faire rimer un monde dont l'harmonie s'est brisée c'est trahir le monde, Sassoon va revoir son emploi de la rime afin de refigurer son rapport au cosmos.

La recherche croissante de dépouillement s'inscrit d'abord dans un mouvement de refus de la rhétorique et de l'ornement, mouvement accru dans les poèmes des tranchées qui imitent la langue des soldats. La rime « suffisante » (voire « faible<sup>90</sup> »), qui passe inaperçue, contribue à donner aux vers le naturel de la conversation. À partir de 1916, Sassoon fait preuve d'une désinvolture croissante vis-à-vis de la contrainte formelle et esthétique exercée par la rime et le carcan du « rhyme scheme ». On a déjà pu le remarquer, par exemple, dans le schéma rimique « aléatoire<sup>91</sup> », imprévisible, de ses sonnets ou le nombre conséquent

88 « La vie que l'on mène ici est faite de contours nus et d'espaces déserts, si dénués de couleurs et de parfums, que l'on en vient à aimer, à désirer ces choses plus que jamais – la musique et la grâce de la vie » (« The existence one leads here is so much a thing of naked outlines and bare expanses, so empty of colour and fragrance, that one loved these things more than ever, and more than ever one hungers for them – the music and graciousness of life », Sassoon, *Diaries*, p. 55).

89 « The Spring Offensive (Easter is its date) / Calls me. And that's the music I await » (Sassoon, « The Church of St-Ouen » v. 13-14).

90 On pense en particulier au « weak endings » qui font rimer des mots grammaticaux dénués de richesse sémantique ou sonore (par exemple : « then »/« men », v. 7 et 9, d'« Enemies »).

91 Je mets des guillemets ici car Sassoon donne un air improvisé à ses poèmes par l'emploi de rimes qui donnent l'apparence de suivre les méandres de l'inspiration plutôt qu'un schéma pré-établi. Ainsi par exemple le schéma de rime du poème « Attack » : *aabacbdceffe* (un couplet, suivi d'un enchaînement de rimes aléatoires, *b*, puis le retour de *a*, l'introduction du *c*, puis le retour de *b*, et ainsi de suite).

de rimes orphelines dans ses poèmes plus tardifs qui mettent en avant l'importance du sens sur le son. De manière générale, Sassoon s'interdit l'exploit poétique (rimes continues au-delà de quarante vers, rimes léonines ou riches, épiphores, rimes rares ou, inversement, chevilles comiques) à la virtuosité verbale, même dans ses poèmes satiriques qui sont pourtant le lieu traditionnel de l'éclat de la rime. On est loin de l'exploit hudibrastique, ou byronique (qui exprime, au fond, toujours un émerveillement devant les potentialités de la rime), qui attire l'attention sur l'artificialité comique de la rime mais également la *maestria* de son auteur<sup>92</sup>. La rime de Sassoon est au contraire progressivement privée de son potentiel de jouissance phonique ou sémantique.

Sassoon n'abandonne cependant pas la rime ni ne cherche à la rendre moins audible : au contraire, que le poème soit satirique ou lyrique, la rime est recherchée essentiellement pour son battement régulier de métronome. Ses rimes sont monosyllabiques, suffisantes, arrangées par deux, trois ou quatre, procédé que Gurney estime relever du trivial<sup>93</sup>. Le *rhyming couplet* (accentué par l'usage du tétramètre iambique, des « end-stopped lines » et d'une diction simple, qui suggèrent le *nursery rhyme*) très utilisé par Sassoon devient un instrument parodique dans « Suicide in the Trenches » :

I knew a simple soldier *boy*  
 Who grinned at life in empty *joy*  
 [...] He put a bullet through his *brain*  
 No one spoke of him *again*.

(v. 1-2, 7-8)

Par ce biais, Sassoon entend « désordonner » l'armature du poème – la rime étant un marqueur traditionnel d'ordre.

- 92 Sassoon dirige rarement l'attention de son lecteur. C'est le cas des rimes bathétiques de « Letter to Robert Graves », des rimes délibérément asymétriques de « Christ and the Soldier », des rimes contrastives ironiques de « Survivors », finalement des jeux visuels (« free/V.C. » dans « Decorated », « line/79 » dans « Twelve Months After »), et des jeux de prononciations « home/Bapaume » (« Blighters »).
- 93 Dans sa lecture de *Counter-Attack*, Gurney note la « trivialité » des rimes dans « Strand-to » : « Les rimes triples sonnent faux, comme à d'autres endroits dans le recueil. 3 rimes similaires ont presque toujours un effet trivial » (« The triple rhymes are wrong as in other places of his poems. 3 similar endings are almost always trivial in sound », Gurney, *WL*, p. 189).

Je connaissais un bon gars, un simple soldat,  
Qui souriait à la vie pour un rien.  
[...] Il se brûla la cervelle  
Personne ne parla plus jamais de lui.

368

On note la simplicité des mots monosyllabiques à la rime, mis en avant par le battement final du tétramètre qui sonne à travers eux. Déjà entendues chez Sassoon, ces rimes plates font parties de l'univers acoustique volontairement circonscrit de Sassoon. Le poète marque sa préférence pour des rimes qui fonctionnent comme des mots clé, essayés en séries<sup>94</sup> à travers ses recueils. La rime « head/dead » (« tête/mort »), par exemple, fait retour plus de huit fois dans une soixantaine de poèmes, formant une épiphore intertextuelle à l'échelle du recueil.

À force de répétitions, le lecteur est ainsi invité à faire des équivalences automatiques entre un signifiant et un autre : « head » (« tête »), « red » (« rouge »), ou « bed » (« lit ») placés à la fin d'un vers finissent par évoquer le mot « dead » (« mort »), même quand celui-ci n'est pas appelé à la rime. C'est l'une des fonctions principales de la rime qu'« [elle] vous montre un mot dans un autre mot. La vérité d'un mot dans la vérité d'un autre<sup>95</sup> », procurant ainsi un enrichissement symbolique. « Dead » est ainsi toujours présent, de manière sous-jacente, dans les termes annexes. La rime, conventionnellement « structure d'attente<sup>96</sup> », n'assure plus la surprise du lecteur qui connaît d'avance les implications du mot. La tension de l'expectative, la satisfaction, la frustration même de l'oreille, sont refusées au lecteur. La répétition de la rime ne donne pas lieu à des réagencements continus mais vient achopper, de manière obsessionnelle, sur le même mot autour duquel gravite une grande partie des poèmes du recueil. Contrairement au concept derridien de *différance* qui repousse et génère la différence tout à la fois, la rime de Sassoon est toujours identique à elle-même, permettant ainsi de textualiser

94 Pour les listes de rimes en séries, voir ma thèse, déjà citée.

95 Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 216-17.

96 Michèle Aquien, *La Versification*, Paris, PUF, 2009, p. 44.

l'enfermement et l'obsession dans ce mot *dead* qui s'inscrit dans le *versus* même du poème.

En exagérant la fonction de retour de la rime, Sassoon réduit volontairement les potentialités de renouvellement sonore et sémantique qu'elle permet : on touche ici à l'aporie de la répétition évoquée par Maurice Blanchot, jusqu'au « mot de trop où défaille le langage » :

Reste la parole [...] qui dépasse en redoublant, crée en répétant et par d'infinies redites, dit une première fois et une unique fois, jusqu'à ce mot de trop où défaille le langage<sup>97</sup>.

En même temps que la défaillance du langage, c'est la défaillance discrète du poème que cherchent à provoquer les *war poets*, en s'attaquant à sa structure formelle, à son cadre rimique, peut-être pour mettre au jour un au-delà de la forme, un au-delà du poème, tels qu'ils le connaissent. L'ouverture et la béance inscrites dans le quasi-sonnet, et dans la pararime d'Owen, autant que la répétition obsessionnelle de la rime chez Sassoon, signalent cette tension vers l'incomplétude, qu'elle soit formelle, esthétique, sémantique et, ultimement, l'impossibilité de la clôture symbolique du poème de guerre.

97 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 505.



## CONTOURNER L'ABÎME : POÉSIE ET ABSENCE

En 1966, Edmund Blunden écrit son dernier poème « Ancre Sunshine », célébration d'un moment de paix sur les rives de l'Ancre, affluent de la Somme auquel il avait déjà consacré deux poèmes de guerre cinquante ans auparavant, « The Ancre at Hamel: Afterwards » et « The Unchangeable ». La contemplation de l'eau emporte le locuteur dans le passé tandis qu'un train en direction d'Arras paraît convoier des hommes au front :

Les trains passaient sur les rails et, rêveur,  
Je les imaginai, planètes décrivant leurs ellipses,  
Alors qu'ils se rendaient à Arras peut-être, qu'aurions-nous  
Pensé jadis si, traversant la force furieuse  
Qui assassinait notre monde, l'un d'entre eux arrivait,  
Amical et raisonnable – « la guerre est finie mon pote »<sup>1</sup>

Le flot serpentin de l'eau, le mouvement elliptique des trains, figurent la mémoire qui boucle sur elle-même, à l'image de Blunden qui revient ici, dans son dernier poème, à la première lettre (Ancre, Arras) de son abécédaire poétique. Si la formule « la guerre est finie mon pote » fonctionne comme un rappel rassurant de la réalité, la dernière strophe reconstruit les ruines du passé : « Tout ce qui était, se dresse à nouveau / Tout ce qui était tombé, revenu à son ancienne forme<sup>2</sup> ». Le motif circulaire que dessine le souvenir, le retour du poète au style

- 1 « The railway trains went by, and dreamily / I thought of them as planets in their course, / Though bound perhaps for Arras, how would we / Have wondered once if through the furious force / Murdering our world one of these same had come, / Friendly and sensible – “the war's over chum” » (Blunden, « Ancre Sunshine », v. 13-18).
- 2 « [what] used to be had risen again / All that had fallen was in its old form still » (Blunden, « Ancre Sunshine », v. 21-23).

et à la langue de sa jeunesse, signalent l'éternel recommencement du poème de guerre.

Les *war poets* qui ont écrit après le conflit ne cessent de même de revenir à ce premier « assassinat du monde » : les survivants écrivent des poèmes, des mémoires et des romans autobiographiques, voire des œuvres musicales, comme le *War Elegy* d'Ivor Gurney (1921), leurs premiers poèmes n'ayant pas suffi à cerner l'expérience de la guerre. Si certains continuent dans la forme poétique, d'autres changent de genre mais non de sujet. Ainsi, Richard Aldington dans *Death of a Hero* (1929), et *Roads to Glory* (1930), Robert Graves dans *Goodbye to All That* (1929), Edmund Blunden dans *Undertones of War* (1928) et Siegfried Sassoon dans *Memoirs of George Sherston* (1937), et *Siegfried's Journey, 1916-1920* (1945), s'attèlent inlassablement à la tâche d'écrire la guerre.

372

Le retour par l'écriture est approfondi par un travail de relecture. Dans *The War Poems* (1983, publié de manière posthume), Sassoon relit ses poèmes de guerre, quelques années avant sa mort. Réalisant un travail d'auto-exégèse, il annote les poèmes écrits au front, essayant, par le biais du commentaire, de mettre un point final sur l'écriture du conflit, à l'image de ses poèmes des années 1930-1940, « A Footnote on the War », « A Last Word », « Afterword ». À l'instar de Sassoon, les *war poets* envisagent la guerre comme un texte inachevé autour duquel s'accumulent scholies, commentaires et *addenda*, qui essaient de mettre à jour un sens qui toujours se dérobe. En se déployant, l'écriture révèle en même temps ce qu'elle ne peut exprimer, le cœur de l'expérience de guerre qu'elle cherche inlassablement à cerner.

La *war poetry* est ainsi touchée par la circularité mais aussi l'inachèvement formel et symbolique, ultime marque de la conscience de ce qui lui échappe, cet impossible à définir que Maurice Blanchot nomme « désastre » dans l'écriture<sup>3</sup>. Mais c'est aussi par refus de la « fin » conventionnelle que les poètes laissent leurs œuvres ouvertes. Le refus ou l'impossibilité de la clôture formelle et symbolique, la résistance au travail de deuil qui suture les plaies, laissent une absence au cœur de

3 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

la poésie de guerre autour de laquelle les poètes, à l'image de Gurney, élaborent une poétique de la répétition et de la hantise, dans un geste créateur toujours recommencé.

## ÉCRITURES FRAGMENTAIRES

Les événements turbulents ou catastrophiques ont un impact direct sur le travail d'écriture et l'achèvement de l'œuvre : on peut évoquer les poèmes de Blunden, perdus dans la boue des tranchées, les textes interrompus par le quotidien de l'armée ou la mort pour Isaac Rosenberg, Wilfred Owen et Charles Sorley. La « forme cassée<sup>4</sup> » est fréquente dans la poésie de guerre, une réalité dissimulée par le travail éditorial posthume (souvent exécuté par d'autres poètes-combattants comme Blunden ou Sassoon) qui se charge d'apporter rétrospectivement son sens et sa finalité à l'œuvre.

La nature fragmentaire de la *war poetry* n'est pas, ou peu, commentée par la critique, alors même qu'elle participe à sa définition structurelle et formelle. Les commentateurs en font état dans leurs éditions critiques, mais le fragment<sup>5</sup>, par nature problématique (peut-on le considérer de la même façon que l'œuvre complète ?), n'est pas étudié pour sa valeur propre<sup>6</sup>. Cette omission vient du fait que cette fragmentation n'apparaît ni volontaire ni théorisée (contrairement à l'esthétique romantique allemande<sup>7</sup>, ou moderniste), mais subie, puisqu'il faut en effet distinguer d'une part le fragment accidentel (troué/inachevé par

4 Alain Montandon, « Le fragment est-il une forme brève ? », dans Benito Pelegrin (dir.), *Fragments et formes brèves*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1990, p. 117.

5 « Morceau d'une chose brisée en éclats, et par extension, le terme désigne une œuvre incomplète, morcelée » (*ibid.*, p. 117).

6 Pour Rosenberg et Owen notamment, on a coutume de présenter comme finis des poèmes qui sont des manuscrits inachevés. De cette manière, les critiques effacent la distinction entre brouillon et poème.

7 Il serait erroné d'affirmer que les romantiques anglais ont toujours été « volontairement » fragmentaires, du moins à la manière des romantiques allemands (qui élèvent le fragment au rang de *forme conçue au préalable*, selon l'esthétique établie par Schlegel dans les fragments de l'*Athenaeum*). « Hyperion » et « The Fall of Hyperion » de John Keats, ou « Christabel » de Samuel Taylor Coleridge ne sont pas conçus au préalable comme des fragments mais ont été abandonnés.

le temps, la catastrophe, la lassitude, ou l'impuissance de l'auteur), et de l'autre, le fragment choisi, construit, *volontaire*, qui relève d'une pratique d'écriture<sup>8</sup>. Si, à première vue, le fragment de la *war poetry*, paraît essentiellement involontaire (le type même de l'œuvre arrêtée par les circonstances, incarnation des forces du chaos), le constat, à la relecture, se révèle plus ambigu. Il est, certes, difficile de déterminer le degré d'achèvement d'un poème, et cela d'autant plus dans un contexte peu propice aux exercices d'écriture soutenus (les *war poets* ont peu l'occasion de mettre leurs poèmes au propre et multiplient les esquisses). Mais certains textes, comme « Strange Meeting » ou « Daughters of War », interrompus longtemps avant la mort de leurs auteurs (un an dans le cas de « Daughters », huit mois dans le cas de « Strange Meeting »), invitent à entretenir la possibilité d'un inachèvement volontaire. Comme les poètes romantiques avant eux<sup>9</sup>, Rosenberg et Owen abandonnent par choix ces poèmes. On verra dans quelle mesure l'inachèvement de certains *war poems* est lié à des circonstances « internes » (l'incapacité à dire, l'abandon volontaire du poète) et non à des circonstances externes (la guerre), la marque non pas toujours d'une défaite annoncée mais d'un choix volontaire, le signe d'une mainmise auctoriale sur le poème.

- 8 La pratique du fragment « volontaire » apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre, sous l'influence du romantisme allemand (Schlegel, Novalis) selon lequel le fragment devient un genre en soit, « propos déterminé et délibérée, assumant ou transfigurant l'accidentel et l'involontaire de la fragmentation » (Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 60). Cette esthétique du fragment se poursuit dans la dispersion et l'écriture fragmentée (collage, disjonction des points de vue, temporalités, disruption des expériences psychologiques) du modernisme. Pour une étude approfondie de l'histoire et de la forme fragmentaire chez les poètes romantiques, voir Marjorie Levinson, *The Romantic fragment Poem, A Critique of Form* (2011) ; Thomas Mac Farland, *Romanticism and the Forms of the Ruin* (2014) ; Anne F. Janowitz, *Parts and Wholes: Romantic and Modernist Fragment Poems* (1983).
- 9 Les poètes-combattants connaissent la pratique du fragment romantique : dans l'*Oxford Book of Verse* et l'anthologie *The Spirit of Man* (publiée par Robert Bridges en 1916), que les poètes emportent avec eux au front, le fragment (romantique, mais également asiatique, ou grec) tient une place de choix. On citera par ordre d'apparition dans *The Spirit of Man* : « Ruin (From the Chinese) » (anonyme), « Greek Epigrams » (Nicias), « Hyperion » (Keats), mais également des extraits, en français, de Henri-Frédéric Amiel (*Fragments d'un journal intime*).

« Strange Meeting » : le désœuvrement du poème

La mort ne griffonnera pas « Fin » dans le livre  
de ma Vie  
Car l'amour y a écrit... là où la plume fut broyée  
Éclata une grande tache, ~~gâtant~~  
~~Gâchant de nombreuses feuilles~~  
Que rien ne corrigera.  
Jadis un auteur écrit « Fin »  
Mais regrettant son geste, commença  
D'autres chapitres, ~~qui ébranlèrent son monde~~  
Wilfred Owen, « The End », 1917-1918<sup>10</sup>

La préface d'Owen, souvent présentée comme achevée, est un texte incomplet, troué de notations dans la marge, de ratures et de blancs, à l'image du tableau qui l'accompagne, destiné à faire office de table des matières. La version que l'on trouve aujourd'hui dans les anthologies ou les éditions, tout comme les poèmes, est une reconstruction de ses éditeurs successifs (Edith Sitwell, Sassoon, Blunden, Cecil Day Lewis, etc.). Jon Stallworthy indique qu'Owen ne publie (et donc ne laisse de version unique, stable) que cinq poèmes de son vivant<sup>11</sup>... Le reste de son corpus est composé majoritairement de manuscrits ou de brouillons inachevés, à la date de composition incertaine que les éditeurs ont pris sur eux d'achever.

L'instabilité foncière des textes d'Owen est rarement prise en compte par la critique dans l'appréciation finale de ses textes. Certains poèmes sont publiés et présentés comme des fragments (« Beauty », « Cramped in that Funnelled Hole... », « A Bronze May Be Much Beautified... »), mais

10 « Death shall not scrawl The End in my Life's book / For love has writt'n it... Where the pen was crushed / Began a vast stain, ~~spoil / marring many leaves...~~ / nothing shall amend. / There was an author once who wrote 'The End' / But afterwards repenting, undertook / More chapters, ~~by which his world was shook~~ » (Wilfred Owen, « The End »). Fragment écrit ou révisé soit à Craiglockhart en octobre-novembre 1917, soit à Scarborough entre novembre 1917 et janvier 1918 (Owen, *CP*, p. 491).

11 « Songs of Songs » (*The Hydra*), « The Next War » (*The Hydra*) « Miners », « Futility » et « Hospital Barge » (*The Nation*).

leurs critères de sélection restent opaques<sup>12</sup> (pourquoi ceux-ci et non, par exemple « Strange Meeting »?). La multitude de brouillons (s'étendant sur plusieurs années) révèle la difficulté d'Owen, poète de la révision, à produire un texte finalisé et son incapacité à toucher à la fin alors même que cette idée l'obsède, formellement et thématiquement, comme en témoigne, entre autres, « The End ». Or c'est précisément cette faille au creux du processus poétique, cette résistance à la fin, qui nous s'intéresse ici, et que l'on va explorer à travers son poème phare, « Strange Meeting ».

Wilfred Owen écrit « Strange Meeting » pendant les mois de sa convalescence (janvier-mars 1918), juste avant de revenir au front où il meurt en novembre 1918. S'éloignant du réalisme descriptif qui caractérise ses poèmes antérieurs, le poète donne la voix à une parole oraculaire avec laquelle il formule son *ethos* poétique : « la pitié de la guerre », notion qui fait écho à la sa préface rédigée au même moment : « Mon sujet, c'est la guerre et la pitié de la guerre. La poésie est dans la pitié<sup>13</sup> ». C'est en partie pour cette formule que l'on a pris ce texte pour son dernier poème, testament poétique et littéraire que le commentaire élégiaque de Siegfried Sassoon a sans doute contribué à rendre légendaire : « “Strange Meeting” est l'*ultime testament* d'Owen, son passeport vers l'immortalité et son élégie pour le soldat inconnu de tous les pays<sup>14</sup> ». En 1921, l'un des premiers commentateurs d'Owen, Middleton Murry, verra en « Strange Meeting » un écho de « The Fall of Hyperion » et le point culminant de l'œuvre du *war poet* : « le rythme sombre, l'imagination ténébreuse, sont ceux de Keats mourant. Ici le poète travaille pour atteindre l'énonciation parfaite [...], complète, achevée, tenace<sup>15</sup> ». Dans les deux cas, Sassoon et Murry présentent ce poème comme une fin de parcours, les derniers mots d'un poète marqués par le parachèvement formel et poétique.

12 Pourquoi ne pas y ajouter « A Sunrise », « Ballad of Lady Yolande », « Ballad of Kings and Christs » ou « Lines to a Beauty Seen in Limehouse » ?

13 « My subject is war and the pity of war. The poetry is in the pity » (Owen, *CP*, II, p. 535).

14 « “Strange Meeting” is Owen's *ultimate testament*, his passport to immortality and his elegy for the unknown warrior of all nations » (cité dans *Poets of World War One: Wilfred Owen and Isaac Rosenberg*, éd. Harold Bloom, Broomall [Penn.], Chelsea House Publishing, 2009, p. 22).

15 John Middleton Murry, « The Condition of English Poetry », *Athenaeum*, décembre 1919, p. 123-125.

« Strange Meeting » n'est pas le dernier poème d'Owen, puisque « Smile, Smile, Smile » (septembre 1918) et surtout « Spring Offensive » (septembre 1918) viendront après lui, tous deux écrits sans pararimes et à la troisième personne du singulier, signalant une nouvelle phase de son écriture. Pourquoi donc cette illusion persistante qui consiste à voir en « Strange Meeting » le dernier poème d'Owen ? « Strange Meeting » joue sur des effets de clôture thématique et syntaxique conventionnels alors même que la structure sous-jacente du poème effectue un mouvement inverse vers le non-fini. On nous livre en effet les derniers mots d'un mort, une double élégie consacrée au « soldat inconnu de tous les pays » et au soldat-poète. Exception faite du dernier vers, le texte est entièrement rédigé au passé et dresse le bilan d'une carrière artistique. Le dernier vers tronqué (« let us sleep now... »), à travers l'euphémisme conventionnel du sommeil, les points de suspension qui suggèrent l'évanouissement de la voix, la phrase courte après une longue période, créent un effet de résolution paisible. Peut-on pour autant parler ici de « poetic closure » (« résolution poétique »), selon les critères établis par Barbara Herrnstein Smith (complétion, stabilité, unité, cohérence, accomplissement, réalisation satisfaisante<sup>16</sup>) ?

La pararime employée à travers tout le texte est un premier lieu d'instabilité : en achoppant sur les assonances, elle brise la clôture rassurante du *rhyming couplet* (« la rime la plus mémorable car elle crée un effet de résolution maximale<sup>17</sup> »), introduit l'écart sonore dans le vers. C'est aussi la structure interne de « Strange Meeting » qui est touchée par un manque de cohésion et de finalité : collection de fragments épars composés pour d'autres occasions et utilisés dans d'autres poèmes,

16 Barbara Herrnstein Smith étudie l'« impression de clôture » (qu'elle définit comme un sentiment de finalité, de stabilité et d'intégrité) que produit un poème réussi à l'aide de structures formelles et thématiques qui annoncent une fin prédéterminée : refrain, répétitions occasionnelles, « effets de fin » non-structuraux (jeux de mots, effets de parallélismes, allusions à la fin, antithèses, allitérations, allusions à la mort). Cependant, et c'est le cas de « Strange Meeting », le poème peut parfois reposer sur des structures de ce genre, sans cependant offrir une véritable clôture symbolique (*Poetic Closure: A Study of How a Poem Ends*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967, p. 92).

17 Donald Wesling, *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*, Los Angeles, University of California Press, 1980, p. 77.

« Strange Meeting » reprend sous un seul titre les textes « Cramped in that Funnelled Hole... », « Earth's Weels Ran Oiled with Blood » et « Purgatorial Passions » (que l'on retrouve dans « Mental Cases »). Cette construction par accumulation de fragments se ressent dans les nombreuses obscurités du texte. La fin de la troisième strophe rassemble des vers provenus de manuscrits différents, unis seulement par un effet de continuité sonore : les vers 30-31 (« J'avais le courage et j'avais le mystère, / J'avais la sagesse et j'avais la maîtrise ») n'ont pas de rapport thématique ni syntaxique avec les vers qui les précèdent. La dernière strophe, composée sur une suite de monosyllabes, interrompt brutalement la déclamation du poète, et rompt la continuité sonore avec les vers précédents (on notera le passage de la vélaire /w/ à la fin de la strophe 3 aux occlusives /k/ et /d/ de la strophe finale, favorisées par Owen dans ses poèmes réalistes, « Dulce et Decorum Est » en particulier) :

Ils seront vifs comme la Tigresse est vive  
 Et aucun ne rompra les rangs quand les nations s'écarteront du progrès.  
 J'avais le courage et j'avais le mystère,  
 J'avais la sagesse et j'avais la maîtrise  
 Pour manquer la marche d'un monde qui se retire  
 Dans de vaines citadelles sans remparts.  
 Puis, quand le sang avait rouillé les roues de leurs chars  
 J'allais les laver avec l'eau des puits parfumés  
 Et même des vérités trop profondes pour n'être pures.  
 J'aurais versé mon âme toute entière  
 Mais pas sur des plaies, pas sur le charnier de la guerre.  
 Le front des hommes a saigné sans blessure.

Je suis l'ennemi que tu as tué, mon ami.  
 Je t'ai reconnu dans l'ombre ; car hier aussi ton regard sévère  
 Me perça quand de ta pointe tu me tuais.  
 Je parai mais mes mains glacées étaient lasses  
 Dormons maintenant<sup>18</sup>...

18 « They will be swift with swiftness of the tigress. / None will break ranks, though nations trek from progress. / Courage was mine, and I had mystery; / Wisdom was

Le vers final enfin peut apparaître comme une forme de résolution archétypale, à travers l'image du baiser des frères ennemis. « Let us sleep now... » est en réalité un ajout de dernière minute de la part d'Owen (noté au crayon dans un manuscrit rédigé à l'encre). Le vers tronqué n'offre pas de rime ou de pararime (avec « cold » ou « frowned ») et appelle un nouvel écho, au lieu de se refermer sur lui-même. La fin de « Strange Meeting » fait alors encore débat aujourd'hui : sommes-nous face au poème sous sa forme définitive ou Owen a-t-il laissé à la postérité un fragment de poème qui aurait été plus long si achevé ? « La sensation d'achèvement est une question de texture, comme la plupart des poèmes d'Owen, "Strange Meeting" n'était pas prêt pour la publication<sup>19</sup> ». En effet, « Strange Meeting » n'a pas la patine sonore d'un poème achevé, contrairement à, par exemple, « Anthem for Doomed Youth » dont l'enchevêtrement complexe des sonorités ne laisse aucun doute sur son achèvement. Mais au lieu de voir là une œuvre arrêtée par les circonstances de la guerre alors qu'Owen meurt quelque huit mois après avoir arrêté de l'écrire, ne pourrait-on voir en « Strange Meeting », un poème délibérément interrompu, volontairement abandonné par son auteur ? On sait qu'Owen est très inspiré par l'« Hyperion » de John Keats (au point où le début de « Strange Meeting » semble faire écho, dans son hésitation à celui d'« Hyperion » : « Il m'a semblé que je quittais la bataille » rappelant « Il m'a semblé que j'étais<sup>20</sup> »), poème interrompu et abandonné à deux reprises (« Hyperion » et « The Fall of Hyperion ») et ce, de manière frappante, au milieu d'un vers. La ruine, thème central d'« Hyperion » est aussi au cœur de l'entreprise symbolique et formelle d'Owen.

---

mine, and I had mastery: / To miss the march of this retreating world / Into vain citadels that are not walled. / Then, when much blood had clogged their chariot-wheels, / I would go up and wash them from sweet wells, / Even with truths that lie too deep for taint. / I would have poured my spirit without stint / But not through wounds; not on the cess of war. / Foreheads of men have bled where no wounds were. / I am the enemy you killed, my friend. / I knew you in this dark: for so you frowned / Yesterday through me as you jabbed and killed. / I parried; but my hands were loath and cold. / Let us sleep now... » (Owen, « Strange Meeting », v. 27-43).

19 Douglas Kerr, « Strange Meetings Again », *Connotations*, 32, 1993/1994, p. 182.

20 « Methought I stood » (Keats, « Hyperion », v. 1).

Ce poème testamentaire porte en effet sur l'échec et l'impuissance du poète, sur l'ambition poétique avortée, l'impossibilité de l'œuvre totale. Le locuteur (qui incarne ici la figure du poète de guerre) souligne l'écart entre ses aspirations et leur réalisation avortée : il n'a pu trouver « la plus sauvage des beautés de ce monde » ni s'engager dans la législation du monde (dire la « vérité tue », « the truth untold », v. 23), ni assurer une rédemption à travers son sacrifice. Comme dans son poème inachevé « The End », la notion de gâchis devient centrale : « Les hommes seront satisfaits de ce que nous avons gâché » (v. 25). Le poète ne laissera rien à la postérité en n'évoquant que ce qu'il *aurait pu* faire, ce qu'il *aurait pu* laisser, à travers l'usage du conditionnel passé qui met en scène l'impuissance tragique du poète :

Car ma joie aurait pu réjouir les hommes  
Et de mes sanglots il serait resté quelque chose  
[...] J'aurais versé mon âme toute entière<sup>21</sup>

Dans une première version du poème, ce conditionnel est un futur, plus assertif et plus programmatique, et, de surcroît, conjugué au pluriel :

Puis, quand le sang aura rouillé les roues de leurs chars  
Nous irons les laver avec l'eau des puits parfumés<sup>22</sup>

En choisissant le conditionnel et la première personne, Owen privilégie l'évocation et l'interprétation d'un échec personnel. La forme inachevée évoque une forme de sabotage volontaire de la part du poète (la fragmentation – qui suggère implicitement une violence : « *frango, fragmen, fragmentum*, briser, étrangler, lacérer... et si l'on pense au grec, la convulsion et le spasme : *apostasma*<sup>23</sup> » – serait le signe d'une violence faite au poème). Owen s'éloigne ici des fragments

21 « For by my glee might many men have laughed / And of my weeping something had been left / [...] I would have poured my spirit without stint » (Owen, « Strange Meeting », v. 21-22, 36).

22 « Then when much blood hath clogged the chariot wheels, / We will go up and wash them from deep wells » (v. 34-35).

23 Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 9. On retrouve cette idée chez Blanchot : « L'écriture est déjà (encore) violence : ce qu'il y a de rupture, brisure, morcellement, le déchirement du déchiré dans chaque fragment,

visionnaires romantiques dont la forme parcellaire valorise en réalité le contenu :

Les fragments qui suggèrent un mode d'origine prophétique, semblent devoir leur caractère tronqué à la perte d'inspiration du poète ou à son retrait. *Le Triomphe de la vie* de Shelley est un bon exemple de cela. Plutôt que de prolonger son texte abrégé afin qu'il puisse adhérer aux conventions de finition d'un poème, le poète met en avant des fragments de sa vision, même si cela contrevient aux normes [...]. En effet, le désordre, la brièveté, l'irrésolution du fragment, le mettent en valeur esthétiquement<sup>24</sup>.

Au contraire, le thème et la forme fragmentaire de « Strange Meeting » reflète un échec généralisé, échec de l'humanité, de la culture, mais également l'incapacité du poète de guerre à livrer un message cohérent, défaillance du langage face à « la vérité » de la guerre. Le poème se finit de cette manière sur la négation absolue de l'espoir : il n'y aura pas de rédemption par le sacrifice, pas de consolation élégiaque, pas de régénération par la poésie ni par le langage. L'ennemi que le soldat-poète tue est lui-même et c'est donc à une forme de suicide symbolique que l'on assiste ici. La forme fragmentaire chez Owen amène à repenser la possibilité même du poème de guerre, qui, à l'inverse de « l'œuvre infinie<sup>25</sup> » du romantisme ne peut rester que brouillon, forme inachevée qui s'inscrit dans la structure du poème et dans le vers. Contre l'achèvement symbolique, l'œuvre finie et totale, Owen opère un travail de dé-complétion, inscrit l'absence et le manque au cœur de la pratique du *dés-œuvre*ment : « [l'exigence fragmentaire] qu'elle traverse, renverse, ruine l'œuvre parce que celle-ci, totalité, perfection, accomplissement est l'unité qui se complaît en elle-même<sup>26</sup> ».

---

singularité aigüe, pointe acérée » (Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 78).

24 Marjorie Levinson, *The Romantic Fragment Poem: A Critique of Form*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011, p. 205.

25 Alain Montandon, « Le fragment est-il une forme brève ? », *art. cit.*, p. 128.

26 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 99.

Nayef Al-Joulan souligne la tendance d'Isaac Rosenberg à revenir sur l'image de la fracture, et en particulier de la *moitié*, dans ses poèmes de guerre, faisant de lui un « poète de l'incomplétion » :

Il semble que Rosenberg ait décidé sur le front de célébrer le fragmentaire et les choses diminuées : tel était son destin de poète « incomplet ». C'était un poète de l'incomplétion<sup>27</sup>.

Al-Joulan n'évoque que le champ thématique de Rosenberg lorsqu'il évoque cette « célébration du fragmentaire » alors que l'on peut étendre cette idée au principe de composition même des poèmes de Rosenberg. Une majorité de ses écrits (sans oublier ses pièces de théâtre *The Amulet* et *The Unicorn*<sup>28</sup>) sont des œuvres avortées, fragments et ébauches provisionnels, qu'on lit néanmoins aujourd'hui comme des poèmes finis, en partie grâce au travail de ses nombreux éditeurs<sup>29</sup>.

La pratique d'écriture de Rosenberg paraît, en premier lieu, involontairement fragmentaire, du fait principalement des conditions d'écriture rudimentaires dans les tranchées (contrairement à Owen qui écrit la majorité de ses textes loin du front, en convalescence). Sans cesse interrompu par la vie de soldat qui « stupéfie<sup>30</sup> » le travail poétique, Rosenberg écrit par à-coups (ce qu'il appelle « bricoler », « to knock up<sup>31</sup> »), amassant de cette manière une multitude de vers isolés qu'il reprend de poème en poème. C'est le cas de « Daughters

27 Nayef Al-Joulan, *Essenced to Language. The Margins of Isaac Rosenberg*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 230.

28 Voir ci-dessus, p. 264-269.

29 Dans son introduction aux œuvres complètes de Rosenberg, Vivien Noakes explique les nombreuses difficultés présentées par l'édition des poèmes de guerre de Rosenberg (il avait auparavant édité par lui-même *Night and Day* [1912], *Youth* [1915], *Moses* [1916]), en particulier celle de transcrire des manuscrits souvent illisibles, à la date de composition incertaine.

30 « Nulle drogue ne pourrait être plus stupéfiante que notre travail (du moins c'est mon expérience) qui jamais ne s'arrête, à l'image de la vieille torture de la goutte d'eau, tombant à l'infini sur notre impuissance » (« No drug could be more stupefying than our work [to me anyway] and this goes on like that old water torture trickling, drop by drop, unendingly, on one's helplessness », Lettre à Gordon Bottomley, 26 février 1918, dans *SPAL*, p. 173).

31 *Isaac Rosenberg*, éd. Vivien Noakes, Oxford, Oxford UP, p. xix.

of War », écrit par bribes : « C'est seulement lorsque on nous donne un peu de temps pour nous reposer et que les autres parient ou se chamaillent que je peux rajouter un vers ou deux<sup>32</sup> ». C'est pourquoi sa correspondance fait plus souvent usage du mot *esquisse* (« sketch<sup>33</sup> ») que de *poème* pour désigner ses écrits dans les tranchées. Très conscient du caractère informel des textes qu'il envoie à ses correspondants, il plaide la contrainte de l'événement :

Je peux maintenant, j'en suis sûr, plaider l'absolue nécessité de fixer une idée avant qu'elle ne soit perdue, à cause de la situation dans laquelle elle a été conçue<sup>34</sup>.

De là vient aussi l'importance que revêt l'idée provisoire et providentielle, bien qu'à peine formulée, qui doit être immédiatement fixée de peur d'être perdue :

Vous avez toujours eu conscience de mes conditions de travail, et ce particulièrement en ce qui concerne ma dernière série de poèmes. Vous savez avec quelle sincérité on doit attendre les idées (on ne peut pas amener vers soi les vraies idées en les cajolant) et laisser pousser, pour ainsi dire naturellement, une peau autour et à travers elles. Quand on n'est pas libre et que les idées viennent à vous, brûlantes, on ne peut que les saisir par leur peau en lambeaux, brutes, grossières, belles ou monstrueuses. Pourquoi les publier ? Parce que ces morceaux rares ne doivent pas être perdus<sup>35</sup>.

32 *Ibid.*, p. xix.

33 Cet usage du mot *sketch* vient en partie de sa formation de peintre.

34 « I can now, I am sure, plead the absolute necessity of fixing an idea before it is lost because of the situation it is conceived in » (Lettre à Edward Marsh, 27 mai 1917, dans *CW*, p. 165).

35 « You know the conditions I have always worked under, and particularly with this last lot of poems. You know how earnestly one must wait on ideas (you cannot coax real ones to you) and let, as it were, a skin grow naturally round and through them. If you are not free, you can only, when the ideas come hot, seize them with the skin in tatters raw, crude, in some parts beautiful, in others monstrous. Why print them? Because these rare parts must not be lost » (Lettre à Edward Marsh, 4 août 1916, dans *Isaac Rosenberg*, éd. cit., p. 308).

Cette image qui rappelle la définition antithétique de la poésie proposée par Percy B. Shelley dans *A Defence of Poetry*, d'une peau en lambeaux, parfois belle, parfois monstrueuse, révèle la valeur propre, précieuse et idiosyncratique, que Rosenberg accorde au fragment. Donner de l'importance au fragment dans ce contexte, c'est déplacer l'accent sur l'activité poétique (« poeting<sup>36</sup> », selon le mot de Rosenberg) plutôt que le poème, la mise en œuvre plutôt que l'achèvement. Cette pratique poétique propre à l'écriture des tranchées fait que la plupart de ses poèmes ne sortent jamais de l'état de genèse et au point où, note Vivien Noakes, il devient difficile pour le critique de faire la distinction entre ses poèmes achevés et ses fragments :

384

Étant donné l'état inachevé de nombre de poèmes de Rosenberg, la distinction entre poème et fragment est souvent difficile à définir. « Louse Hunting », par exemple, est fragmentaire mais peut être lu comme un poème complet, voir complété<sup>37</sup>.

Noakes suggère que la nature fragmentaire de l'œuvre de Rosenberg est toujours accidentelle, pourtant Rosenberg connaît la pratique romantique du fragment (« Kubla Khan » de Samuel T. Coleridge représente pour lui un modèle poétique) qu'il imite dans « Spiritual Isolation: A Fragment », mais également des fragments lyriques grecs. Cette esthétique romantique se retrouve dans certains de ses poèmes majeurs et notamment « Daughters of War » dont l'inachèvement, loin d'être involontaire, apparaît paradoxalement comme une tentative de dépasser le morcellement de circonstance (subi) par une véritable poétique du fragmentaire. « Daughters of War », que Rosenberg considérerait comme son œuvre la plus réussie (et il faudra donc s'interroger sur ce que cela suppose en termes d'achèvement et de

---

36 « The war, with all its powers of devastation, shall not master my poeting » (Lettre à Lawrence Binyon, automne 1916, dans *CW*, p. 248).

37 « Given the unfinished state of many of Rosenberg's poems, the distinction between poem and fragment is often difficult to define. "Louse Hunting" for example is fragmentary but can be read as a complete, if not completed, poem » (Vivien Noakes, dans *Isaac Rosenberg*, éd. cit., p. xxiv).

finition), montre que le poète accepte la fragmentation imposée par les circonstances afin d'utiliser son pouvoir évocateur à son avantage.

« Daughters of War » lui prit plus d'un an à écrire (octobre 1916-juin 1917) en partie à cause de problèmes de formulation, mais aussi, plus concrètement, de temps. Vivien Noakes ne classe pas « Daughters of War » parmi les fragments de Rosenberg mais souligne néanmoins qu'il n'existe pas de manuscrit complet de ce poème. Un exemplaire (présenté dans un livret arrangé par Rosenberg dans les tranchées), offert à Gordon Bottomley en juin 1917, laisse supposer qu'il considérait ce poème comme étant assez achevé<sup>38</sup> pour constituer une offrande à son maître, mais nécessitant probablement encore quelques révisions<sup>39</sup>. Gordon Bottomley changera plusieurs fois d'avis sur l'état du poème : parlant d'abord de « fragment », puis de poème fini, il reviendra sur son propos pour expliquer le refus de l'éditeur de la *Georgian Anthology* : « le poème n'est pas entièrement développé, comme disent les photographes<sup>40</sup> ».

« Daughters of War » écrit en vers libre, dans la seconde manière de Rosenberg (loin du style épuré de ses premiers poèmes) se distingue par son souffle épique et son imaginaire cosmique. Le locuteur décrit sa vision « prophétique » du champ de bataille où des divinités féminines ravissent les soldats mourants pour en faire leurs amants. La représentation de ces amazones proches des Valkyries nordiques révèle l'ambivalence du rapport de Rosenberg à la guerre.

38 Par ailleurs, sa correspondance de juin 1917 semble le prouver puisqu'il écrit à sa mère le 7 : « Je veux qu'il soit tapé à la machine puis qu'on me le renvoie, et qu'on ne le montre à personne car je veux le retravailler avant qu'il ne soit vu par quiconque » (« I want [it] typed and sent back to me, not to be shown to anyone, as I want to work on it before it is seen », *ibid.*, p. 334). Il envoie le petit livret à Bottomley quelques semaines plus tard, le 29 juin.

39 Encore une fois, ce sont les circonstances que Rosenberg pointe du doigt lorsqu'il écrit à Gordon Bottomley en août 1917 : « Je pense que je peux voir les obscurités dans "Daughters" mais j'ai peu d'espoir de pouvoir les mettre au clair en France. [...] J'essaierai d'y revenir plus tard parce que je pense que c'est dommage que les idées soient perdues par manque de travail » (« I believe I can see the obscurities in the "Daughters", but hardly hope to clear them up in France. [...] Later on I will try and work on it because I think it is pity if the ideas are lost for want of work », Lettre à Gordon Bottomley, 19 août 1917, *CW*, p. 372).

40 « This is not completely developed, as photographers say » (Lettre de Gordon Bottomley à Isaac Rosenberg, 7 août 1917, *ibid.*, p. 392).

Ces figures féminines incarnent des forces contradictoires, terribles et puissamment érotiques :

L'espace bat la liberté robuste de leurs corps  
Qui dansent nus avec l'âme nue de l'homme,  
Du côté des racines de l'arbre de la vie  
Des choses de l'en-deçà,  
Cachées aux yeux les plus profonds de la terre.

J'ai vu dans des lueurs prophétiques  
Ces filles majestueuses dans leurs rondes,  
Hors des cadavres carmins, inviter chaque âme accablée  
Dans leurs danses chatoyantes,  
J'ai entendu l'immense soupir de ces filles majestueuses,  
Jalouses des jours de chair,  
Fébriles de passion pour les fils du courage,  
Serrant leur amour avec les branches mortelles,  
Les branches mortelles de l'arbre mortel de la vie.  
L'ancienne écorce brûlée par l'acier des guerres  
Qui soufflent une flamme vive  
Et calcinent les jeunes glaises vertes  
Jusqu'à l'âme occulte – leur attrait n'est pas plus doux  
Non pas plus doux que les façons sauvages de la mort.  
Nous étions satisfaits de nos seigneurs, la Lune et le Soleil,  
Et de notre dû de sommeil, de pain, de chaleur  
– Puis ces vierges sont venues – ces Amazones fortes et éternelles  
Et de la force gracieuse de leurs poignets  
Elles ont brisé l'empire de la nuit et les sceptres de midi,  
D'un voile ont couvert l'attrait fébrile, le doux éclat de nos yeux,  
L'éclat fébrile, les tendres lueurs de nos yeux ;  
Et de leur grand souffle d'Amazone  
Ont percé d'obscurité les flammes d'argile,  
Sur nos visages érodés  
Qui doivent être brisés – brisés pour toujours,  
Pour que l'âme se jette  
Dans leurs étreintes immenses,

Bien que leur figure soit humaine,  
Parfaite sculpture de la Divinité,  
Et d'une vigueur qui fit brûler  
De désir les grands Archanges,  
Même eux doivent bondir vers le feu voluptueux de ces vierges,  
Depuis la flamme des jours terrestres,  
Laissant des cendres grises au vent – au vent.

L'une d'entre elles (l'air altier, le visage majestueux  
Où la force de la sagesse et celle de la beauté  
Et la puissance musclée des grandes bêtes  
Se mouvaient et se fondaient, s'obscurcissaient et s'illuminaient)  
Parlait tandis que la terre des terriens disparaissait ;  
Son ouïe neuve buvait le son  
Où se mêlaient les images, les luths et les montagnes,  
Dans le libre jeu d'une pensée  
Raréfiée jusqu'au langage :

« Mes sœurs forcent leurs mâles  
À s'arracher de la terre maudite, de la joie maudite  
Et de la langueur des cœurs.  
Des mains frêles scintillent à travers le cloaque humain et des lèvres de  
cendre  
Semblent gémir, comme dans de tristes peintures fades,  
Lointaines et étranges.  
Mes sœurs purifient leurs mâles  
De la poussière d'autrefois  
Qui s'accroche à leurs mains blanches  
Et pleure dans leurs voix tristes,  
Mais ils ne les verront pas  
Ou n'y penseront pas pendant des jours ou les années  
– Ce sont les amants de mes sœurs dans d'autres jours et d'autres  
années. »

Écrit dans un style oraculaire, comme « Strange Meeting » d'Owen, « Daughters of War » emprunte aux fragments visionnaires de la poésie romantique (par sa structure fragmentée et sa forme longue, ses images de ruine, mais aussi la « disproportion » manifeste entre l'idée originelle et son exécution<sup>41</sup>, « les gloires vaguement conçues par l'esprit » que l'on trouve chez Keats ou Shelley). Les influences thématiques, et sonores de Blake, Milton, Coleridge et Keats sont omniprésentes (on notera, entre autres, l'emprunt de « far-sunken » au vers 54 d'« Hyperion » de Keats, tout comme l'image des amazones géantes).

La structure du poème et ses obscurités formelles (ellipses, juxtapositions des strophes, asyndètes strophiques) pointent vers une poétique du fragmentaire. Les nombreuses corrections effectuées par Rosenberg se font uniquement au niveau sémantique et métaphorique (les images en particulier qu'il essaye de clarifier sans pourtant briser leur pouvoir d'évocation, fondamental pour Rosenberg) et non structurel, malgré les conseils de ses deux lecteurs, Gordon Bottomley et Edward Marsh. La première strophe du poème est un fragment (tiré, fort probablement, d'une des pièces qu'il projetait d'écrire, *Adam and Lilith*), posé comme un prologue *in medias res* en amont du réel départ du poème (v. 6, « J'ai vu »). Les liens logiques entre chaque strophe sont effacés et leur absence suggère une présence cachée<sup>42</sup> au centre du poème, une suggestion de la totalité dont ne percent que des fragments (« lueurs prophétiques »), lueurs qui se reflètent dans le mouvement vacillant des amazones. Les ruptures syntaxiques, les changements de mètre et de rythme sont la trace des jaillissements brefs, chaotiques, spontanés, de l'inspiration (« par caillots et par spasmes<sup>43</sup> », dont il parle à Edward Marsh en août 1916), traces (ou négatifs, si l'on reprend l'image de Bottomley) que le poète ne

41 On perçoit, dans l'idée qui est à l'origine du poème (« Saisir le côté humain [ou inhumain] de cette guerre »), une disproportion romantique : « Cette disproportion entre l'idée et son exécution – ces fameux poèmes longs conçus de telle sorte que toute conclusion paraît impossible » (Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, London, Routledge, 2008, p. 27).

42 « I don't think [...] that poetry should be definite thought and clear expression [...] but a sense of something hidden & felt to be there » (Lettre à Edward Marsh, 30 juillet 1917, dans *Isaac Rosenberg*, éd. cit., p. 372.).

43 « clotted gushes and spasms » (Lettre à Edward Marsh, 17 août 1916, *ibid.*, p. 311).

cherche pas à développer. La syntaxe des vers est suspensive et le début de la quatrième strophe se prolonge sur quatre vers avant d'arriver au prédicat. La fin du poème n'apporte aucune résolution : elle accentue au contraire le mystère qui travaille cette représentation poétique de la guerre. Cette irrésolution n'est pas le fruit des circonstances – Rosenberg meurt un an après avoir mis le point « final » sur « Daughters of War », il aura donc eu amplement le temps de reprendre, s'il l'avait souhaité, ce poème qu'il considérerait comme son chef d'œuvre. Rosenberg a préféré laisser le poème en l'état, fragment d'une immensité insaisissable (qui rejoint son projet poétique : « une poésie [...] qui soit compréhensible et pourtant toujours inaccessible<sup>44</sup> »). Le poème ne représente que le substrat, la quintessence (« raréfiée jusqu'au langage », « essenced to language ») d'une totalité ineffable et dont une grande partie échappe à la vision du poète (la vision, déjà faible au début – « lueurs » – s'atténue graduellement à la faveur de l'ouïe) et au langage même. L'incomplétion de « Daughters of War » est donc quasi nécessaire, essentielle (elle unit fond et forme) car liée à son sujet, la guerre, et au mode de composition de Rosenberg. Le fragment se présente comme la seule forme capable de suggérer l'Idée de la guerre, impossible à représenter, et en cela rejoint, contrairement à Owen, la tradition romantique de l'écriture fragmentaire :

Le fragment est le seul moyen efficace d'entrer en relation avec un sujet qui excède toute forme de présentation; une forme idéale pour l'Idéal; en quelque sorte « l'absolu littéraire » insaisissable<sup>45</sup>.

Pour Rosenberg, la forme fragmentaire n'est pas symptomatique d'un échec de la parole, mais d'un dépassement de la circonstance pour signifier l'absolu, « une totalité inexprimable, infini en acte, force inépuisable qu'elle ne peut que laisser soupçonner<sup>46</sup> ». Si pour Rosenberg le fragment représente une forme de transcendance, lieu de révélation

44 « Poetry that is understandable and still ungraspable » (Lettre à Gordon Bottomley, 23 juillet 1916, *ibid.*, p. 371).

45 Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality*, *op. cit.*, p. 25.

46 Denis Thouard, « Fragments de discours chez Schleiermacher : sur la naissance romantique de la dialectique », *Les Cahiers de Fontenay*, 73/74, « Idéalisme et romantisme au début du XIX<sup>e</sup> siècle », 1994, p. 71.

même dans l'incomplétude<sup>47</sup>, pour Owen, le fragment pointe vers un échec poétique et une absence au cœur du poème. Le non-fini selon la formule de Ballanchandra Rajan –

Contrairement au torse ou à la ruine, le non-fini ne devrait pas inviter à la complétion. Si l'œuvre ne parvient à être finie (comme *The Fairie Queene* ou les *Cantos*) ou résiste à l'achèvement (comme *The Triumph of Life*), cela devrait être à causes de certaines forces inhérentes à l'œuvre qui lui interdisent d'aboutir, même si les gestes qui annoncent conventionnellement la fin sont omniprésents (comme c'est le cas dans *The Fairie Queene*)<sup>48</sup>.

390 – n'invite pas à la complétion et résiste à la clôture formelle et symbolique. Cette résistance à la fin se prolonge dans le vers même de la *war poetry*, marqué par le silence et l'incomplétude de sens.

#### Silence dans le vers

Évoquer des images de la Somme... mais quant à les mettre en mots, non! L'esprit s'arrête net et quelque chose dans le cerveau se braque et s'éteint<sup>49</sup>.

La poésie de guerre, malgré son apparente clarté, est marquée par le silence et le secret, un creux sémantique dans la parole poétique souvent attribué à l'écart épistémologique qui sépare le lecteur de l'auteur-combattant, représentant d'une génération d'initiés « possédant un secret qui ne pourra jamais être communiqué<sup>50</sup> ». Les sourires énigmatiques des soldats, les voix aux origines inconnues et aux propos mystérieux, ou les locuteurs qui portent la marque du secret –

47 Alain Montandon, « Le fragment est-il une forme brève? », art. cit., p. 121.

48 Ballanchandra Rajan, *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound*, Princeton, Princeton UP, 2014, p. 5.

49 « To evoke pictures of the Somme... as for putting them into words! No: the mind stops dead, and something in the brain stops and shuts down » (Ford Madox Ford, cité dans Sondra J. Stang, *The Ford Madox Ford Reader*, London, Paladin, 1987, p. 456).

50 « a generation possessing a secret that can never be communicated » (cité par Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford UP, 1975, p. 124).

Devinent-ils

Le fardeau secret qui est toujours le mien?<sup>51</sup>

J'arpente le chemin secret

La colère au cerveau<sup>52</sup>

– les questions sans réponse, la nature insondable chez Blunden et Rosenberg, font partie de cette thématization récurrente du secret dans la poésie de guerre, qui n'offre pas un jeu textuel au lecteur, une suspension ludique de la démarche interprétative pour mieux jouir du signifiant, mais signale le vide sémantique autour duquel l'œuvre de guerre se construit.

La mise en forme du secret se fonde sur des constructions linguistiques qui cherchent à différer le sens, à empêcher le dévoilement en refermant le poème sur lui-même. « To the Warmongers » illustre cette poétique, qui menace le principe de révélation sur lequel repose le poème de témoignage :

Je reviens de l'enfer  
Des pensées haïssables à vendre  
Des secrets de la mort à raconter,  
Et des horreurs de l'abîme.

Des jeunes visages brouillés de sang  
Aspirés dans la boue,  
De cela vous entendrez

[...] Sur moi pèse malédiction  
Qui jamais ne sera dite<sup>53</sup>

51 « Can they guess / The secret burden that is always mine? » (Sassoon, « The Dream », v. 25-26).

52 « I walk the secret way / With anger in my brain » (Sassoon « The Mystic as Soldier », v. 9-10).

53 « I'm back again from hell / With loathsome thoughts to sell; / Secrets of death to tell; / And horrors from the abyss. / Young faces bleared with blood / sucked down into the mud, / You shall hear things like this / [...] But a curse is on my head, / That shall not be unsaid » (Sassoon « The Warmongers », v. 1-7, 17-18).

Tel Ulysse, le locuteur se place dans la position de celui qui, revenu d'entre les morts, veut délivrer un message aux vivants. Le poème est bâti sur la tension entre l'annonce de la révélation et sa formulation toujours différée. Prenant à parti le lecteur, le poète accumule les effets proleptiques, par le recours à l'énumération suspensive (v. 1-3), le modal à valeur de futur (« You shall hear », « That shall not be »), le déictique cataphorique *this* qui annonce l'information à venir. La progression thématique est limitée et la dernière strophe fait retour sur la première. D'ajouts en reformulations, le mouvement circulaire du poème (renforcé par les rimes paronymiques de la première et dernière strophe : « hell/sell », « head/said ») trace les contours d'un noyau sémantique qui reste hors de portée, toujours à venir. Les « secrets de la mort » resteront non dits (« unsaid », ou peut-être même « dé-dits », défaits par la parole). Dans « Strange Meeting » et « Apologia », Owen emploie le même préfixe privatif que Sassoon : « the truth unsaid », la vérité retenue, laissée en suspens pour le lecteur, indéchiffrable. « To the Warmongers » illustre ainsi non seulement l'incapacité du combattant à formuler son expérience mais également, dans les mots de Walter Benjamin, « la pauvreté en l'expérience communicable<sup>54</sup> », le manque à dire ressenti par le soldat revenant de la guerre. Le poème gravite autour d'un vide, suggéré par l'image de l'abîme, que l'on retrouve chez Blunden, dans « Third Ypres » : « Countournant l'abîme [...] avec des phrases légères<sup>55</sup> ».

Quand il n'est pas structurel comme dans « To the Warmongers », ce non-dit est matérialisé entre les mots ou à la fin d'un vers par l'emploi de la figure-clé de l'aposiopèse<sup>56</sup>. La syntaxe interne du poème de guerre est caractérisée par une tendance à la lacune, à l'ellipse qui suspend le sens et signale aussi, dans l'apparition du pointillé, la fragilisation progressive d'une écriture en train de se découdre. À l'inverse de la fragmentation par la parataxe et la juxtaposition, le point de suspension laisse la trace d'une incomplétion dans le vers. Loin de formuler l'indicible, les poètes

54 Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » [1933], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folios essais », 2000, t. II, p. 365.

55 « skirting the abyss [...] with light phrases » (v. 93).

56 Aposiopèse : *apo/siōpao* : garder le silence. *Apo* insiste sur la rupture et la cessation.

cherchent à inscrire, par le biais de ce signe récurrent, le non-dit et le silence en bordure du vers.

L'emploi de l'aposiopèse signale en premier lieu une réticence du locuteur poétique. Son usage coïncide avec une forme d'autocensure de la parole qui interrompt le propos pour laisser place au blanc de la page. Ce type d'aposiopèse se rencontre dans les descriptions de cadavres, ou l'exécution de soldats ennemis, tout ce qui évoque, pour le poète-combattant, un interdit ou un irréprésentable dans la langue. Dans « Remorse », la précision et la crudité de l'image (« égorgaient comme des porcs ») s'opposent aux points de suspension qui suggèrent les atrocités tuées :

Verdâtres, ils esquivaient et fuyaient, l'un d'entre eux  
 Livide de terreur, agrippait ses genoux...  
 Nos hommes les égorgaient comme des porcs<sup>57</sup>...

Les « remords » du titre se jouent dans ces points de suspension qui signalent une rétention volontaire de l'émotion, un accès refusé à la subjectivité du locuteur, mais aussi l'impossibilité de poursuivre dans l'écriture l'évocation de la mort, contenue dans le mot-même du titre « remorse ». C'est très souvent en présence de la mort que se manifeste la réticence du locuteur comme chez Ford ou Gurney :

Et Morris et Jones... et tous les autres Gallois  
 Tellement sont partis en vingt-quatre heures d'une journée  
 On se demande comment on peut bien rester...  
 On se demande<sup>58</sup>...

Les gars qui riaient et plaisantaient avec moi encore hier,  
 Dignes de la conversation d'un roi, si joyeux, si gais, si fiers...

57 « Green-faced they dodged and darted: there was one / Livid with terror, clutching at his knees... / Our chaps were sticking them like pigs... » (Sassoon, « Remorse », v. 9-11).

58 « And Morris and Jones... and all the rest of the Welsh, / So many gone in the twenty-four hours of a day... / One wonders how one can stay... / One wonders... » (Madox Ford, « One Day's List », v. 16-19).

Ne sont plus que des pensées de douleur aveugle qu'il vaut mieux éloigner...

(Ils ont passé le parapet ce matin sous le premier gris de l'aube)<sup>59</sup>

394

Ce n'est qu'entre parenthèses, par une sorte de retenue supplémentaire (déjà marquée par l'euphémisme de « partis », « gone », mais aussi dans la transition vers le pluriel et l'impersonnel), que le poète suggère ce qui est arrivé à ses camarades : « Ils ont passé le parapet ». La structure du poème est construite autour d'un noyau symbolique, l'idée de la mort, qu'il s'agit de voiler, en premier lieu, dans les pointillés sur la page. Les énumérations, le refrain, les suites d'adjectifs, les jeux phoniques (quadruple rime /eɪ/, paronomase « blithe/blind ») gravitent autour du non-dit central, cherchent à créer un cercle sonore et sémantique hermétique, refermé sur lui-même.

L'aposiopèse dans la poésie de guerre oscille, comme dans les exemples déjà cités, entre un refus de dire, une incapacité à formuler, et un manque à dire, quand la parole semble s'éteindre d'elle-même. C'est le cas chez Aldington<sup>60</sup> où la phrase, syntaxiquement achevée, s'évanouit dans l'air :

Impuissante,  
Impuissante, toute cette clameur,  
Cette destruction et cette lutte<sup>61</sup>...

Face au vacarme de la guerre, la répétition (v. 17-18) et l'anaphore (v. 1-3) révèlent un appauvrissement des ressources de la langue, déchirée par les points de suspension, à l'image de l'âme du poète : « Chaque cri

---

59 « The boys who laughed and jested with me but yesterday, / So fit for kings to speak to, so blithe and proud and gay... / Are now but thoughts of blind pain, and best hid away... / (Over the top this morning at the dawn's first grey) » (Gurney, « The Strong Thing », v. 9-12).

60 « Those who lived here are gone / Or dead or desolate with grief; / Of all their life here / Nothing remains / Except their trampled, dirty clothes / [...] And a broken toy left by their child... » (Aldington, « A Ruined House », v. 1-5, 9) ; « I am grieved for our hands... » (« I Am Grieved for Our Hands... », v. 1) ; « Dead men should be so still, austere, / And beautiful, / Not wobbling carrion roped upon a cart... » (« Soliloquy I », v. 13).

61 « Impotent, / How impotent is all this clamour, / This destruction and contest... » (Aldington, « In the Trenches II », v. 1-3, 17-19).

cruel de la balle [...] / rompt et déchire l'étoffe fine / de notre âme<sup>62</sup>». L'aposiopèse pointe vers une béance, figurée chez Ford et Gurney par l'image de l'obscurité :

Sous la lune obscure  
Passer le parapet<sup>63</sup>...

Ainsi les horreurs sombres nous voilent  
Et la crainte  
De l'inconnu<sup>64</sup>...

La phrase s'étiole dans l'évocation des ténèbres, de la nuit et de l'inconnu. Le silence s'inscrit dans la métrique, rajoutant un pied surnuméraire (par la pause respiratoire qu'il implique) en fin ou en milieu de vers :

Ô choses infimes mais dont notre âme  
Est faite... choses si frêles... Souvenez-vous de ce que nous sommes ;  
Ne nous envoyez pas sur un astre étrange et lointain<sup>65</sup>

C'est encore l'évocation de l'inconnu (« strange outlandish star ») et, derrière cette image, celle de la mort, qui appelle les points de suspension dans le texte. Placés à l'extrémité du vers, ils font rimer entre eux des silences. Cette rime implicite, plus visuelle que sonore, est placée à l'intérieur du vers chez Gurney (« To us... so frail... ») où elle matérialise l'image de la fragilité dans le délitement de la phrase.

À l'image de l'étoffe de l'âme d'Aldington, le tissu textuel est fragilisé par l'aposiopèse. Le pointillé contamine l'écriture et contribue à l'éclatement du sens. Ce procédé est fréquent dans l'exploration du monologue intérieur chez Sassoon. À l'écoute des chants nostalgiques du « concert party », la troupe de soldats se désincarne progressivement

62 « Each cruel shriek of the bullet [...] / Severs and rends the fine fabric / Of our frail souls » (Aldington, « In the Trenches I », v. 8, 13-14)

63 « In the dark of the moon, / Going over... » (Madox Ford, « Clair de Lune II », v. 21-22).

64 « So the dark horror clouds us, and the dread / Of the unknown... » (Gurney, « For England », v. 10-11).

65 « O tiny things, but very stuff of soul / To us... so frail... Remember what we are; / Set us not on some strange outlandish star » (Gurney, « Home-sickness », v. 9-11).

dans l'ombre, tandis que les nombreux points de suspension opèrent une pareille dématérialisation de la linéarité du vers. Le vers et la phrase, entrecoupés par l'emploi de l'italique et de l'ellipse syntaxique, rendent compte d'une voix au bord de l'extinction. L'aposiopèse filée attaque la linéarité et la densité du poème, contribue à son effacement en corrodant l'intérieur du vers, un processus qui se fait de plus en plus fréquent chez Sassoon<sup>66</sup> à mesure que la guerre avance. Dans de longs poèmes qui dérivent au fil de la conscience du locuteur, les points de suspension, les tirets, les coupures à l'hémistiche, disent la difficulté progressive du locuteur à « matérialiser » son propos, à constituer une pensée cohérente et linéaire :

Et tu es en pleine forme...

Pourquoi ne pleut-il pas?...

[...] On croirait que c'est la guerre, bordel!...

Là! Boum, boum, boum – c'est assez doux... il ne s'arrête jamais

Le murmure des canons –<sup>67</sup>

L'écriture se découde à mesure que le poème avance et que la répétition, élément traditionnel de reprise, ne donnent plus à entendre que les réverbérations d'une voix vidée de l'intérieur. La conversation entre le locuteur et le défunt se délite dans le parasitage des points de suspension, forme de « white noise » (« son blanc ») qui devient la marque de la décomposition du poème. De manière générale, l'écriture de guerre est « blanchie » par ces points de suspension qui amplifient, sous la pression d'un indicible, le démaillage textuel. L'effet de l'aposiopèse se prolonge dans les points de suspension entre les strophes qui attirent l'œil sur un vide sémantique au cœur du poème. C'est dans son poème satirique « The General » (avril 1917) que l'on rencontre ce procédé pour la première fois chez Sassoon :

66 « Night on the Convoy » (x 3), « Reward » (« From their eyes I hoard / My reward... »), « I Stood with the Dead » (x 2), « Trench Duty », « Battalion-relief » (x 3), « The Dug-out », « Trade Boycott », « Memorial Tablet » (x 2), « Everyone Sang », etc.

67 « And you're as right as rain... / Why won't it rain?... / [...] You'd never think there was a bloody war on!... / Oh yes you would... why, you can hear the guns. / Hark! Thud, thud, thud — quite soft... they never cease — / Those whispering guns — » (Sassoon, « Repression of War Experience », v. 11–12, 34–37).

C'est un bon vieux bougre, grogna Harry à Jack  
Comme ils se brimbalèrent à Arras, portant fusil et barda.

Mais il les a bien eus tous les deux avec son plan d'attaque<sup>68</sup>.

Les signes typographiques rendent manifeste l'ellipse et signalent un creux dans le poème, le silence du locuteur, renforcé par le nombre impair de vers (7) qui suggère un vers absent. Le même silence s'imprime entre les strophes dans « An Underground Dressing Station », « The Hawthorn Tree », « Fight to a Finish », « Twelve Months After », « Suicide in the Trenches », « Return of the Heroes », ou « Dead Musicians ». Chez Owen, les trois points sont remplacés par l'astérisque autour duquel le poème se construit :

On l'a renvoyé vers l'arrière, enfin hors de la guerre  
Sans blessure ; un grand gaillard en plus, avant le bombardement.  
Un tire-au-flanc ? Les brancardiers firent un clin d'œil ; « Si peu ! »

\* \* \*

Le lendemain, j'entendais le rire du toubib, imbibé de whisky,  
« Cette ordure que tu m'as envoyé hier est morte très vite. Hourra<sup>69</sup> ! »

À trois reprises, les astérisques fragmentent la strophe et le vers dans ce poème. Le signe typographique ne pointe pas ici vers un mystère (puisque c'est toujours l'évocation directe de la mort qui est ainsi évitée), mais vers un silence et un inachèvement. En ce sens, les points de suspension rejoignent le point d'interrogation qui rend manifeste l'incomplétude du poème. Le dernier vers écrit par Owen (« Pourquoi ne parlent-ils pas ? », « Spring Offensive » v. 46) ou la dernière question de « Letter to Robert Graves » (« Est-ce que cela te brise le cœur ? », v. 62) signalent une résolution toujours différée, un refus de la totalité, une volonté

68 « He's a cheery old card grunted Harry to Jack / As the slogged up to Arras with rifle and pack. / ... / But he did for them both by his plan of attack » (Sassoon, « The General », v. 5-7).

69 « We sent him down at last, out of the war. / Unwounded; – stout lad, too, before that strafe. / Malingering? Stretcher-bearers winked, “Not half!” / \* \* \* / Next day I heard the Doc's well-whiskied laugh: / “That scum you sent last night soon died. Hooray!” » (Owen, « Thee Dead-Beat », v. 15-19).

de ne pas fixer le sens. Il ne s'agit pas dès lors d'encourager le lecteur à chercher une quelconque vérité interprétative dans le poème, mais de le confronter à l'absence autour de laquelle gravite l'écriture de guerre, ce trou (« blank ») dans le langage qui sera au cœur des préoccupations de la poésie moderniste d'après-guerre.

### RÉSISTER AU DEUIL, CERNER LE TRAUMA

398

La suggestion d'une absence au creux de l'écriture de guerre est particulièrement perceptible dans la pratique de l'épigramme qui résiste au travail de deuil et laisse une « béance » symbolique dans le texte. Sous couvert de commémorer ou de méditer la disparition de l'être aimé, le discours épigrammatique cède la place au commentaire métapoétique, interrogation sur les ressources du langage face à la mort, « modalité extrême de l'irreprésentable<sup>70</sup> ».

Les poèmes d'après-guerre, de même, ne cessent de graviter autour d'une béance, dans un nouveau rapport à la mort qui est celui de la hantise. L'expérience traumatique structure et déstructure les poèmes d'après-guerre, « fait trou dans le tissu signifiant<sup>71</sup> ». C'est ce fantôme « n'exist[ant] que parce qu'il synthétise l'indicible<sup>72</sup> » qui, paradoxalement, fait de l'écriture de guerre le lieu d'un travail vital, d'un langage poétique toujours renouvelé.

### L'épigramme ouverte

De manière générale, la critique établit un parallèle entre la crise des valeurs métaphysiques associée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la crise

70 Axel Nesme, « L'épigramme entre commentaire et métadiscours », *Sillages critiques*, 9, « Commentaire », 2008, URL : <http://sillagescritiques.revues.org/985>, mise en ligne novembre 2013, consulté le 6 mai 2015.

71 Jacques Lacan cité par Fernand Cambon, « De l'indicible en psychanalyse », dans François Rétif (dir.), *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 39.

72 Pascal Aquien, « Psychanalyse du spectre, ou les fantômes de Ted Hugues », *Sillages critiques*, 8, « La lettre et le fantôme », 2006, <http://sillagescritiques.revues.org/437>, consulté le 6 mai 2015.

moderniste de la poésie, et en particulier celle de l'élégie<sup>73</sup> et de ses conventions<sup>74</sup> : « la crise moderniste en poésie est particulièrement marquée dans l'élégie, à travers l'échec de la croyance religieuse et de la consolation et, partant, du récit de rédemption élégiaque et de la résolution poétique [poetic closure]<sup>75</sup> ». La Grande Guerre vient entériner dès lors un mouvement de défiance envers les conventions élégiaques, un soupçon à l'égard de la consolation que l'on voyait déjà se dessiner chez Hardy (*Poems 1912-1913*), point de départ de la tradition anti-élégiaque : la guerre, en changeant son rapport à la mort, à la nature et au deuil<sup>76</sup>, a forcé le poète à revoir les modalités et les stratégies rhétoriques de l'élégie poétique. Peut-on réellement croire en la consolation et le renouveau (« les bois frais et les prés nouveaux » de Milton, « l'union avec la nature » de Shelley) lorsque que l'on écrit entouré de cadavres ? La réalité de la mort dans les tranchées oblige le

- 73 Dans l'usage moderne, l'élégie désigne un poème de lamentation traitant de la perte ou du deuil, bien que le terme grec désigne, à l'origine, un poème écrit en distiques élégiaques (et donc pouvant tout aussi bien porter sur l'amour, la mort, la guerre, etc.). Le premier modèle de l'élégie est l'élégie pastorale antique (Théocrite, Bion, Moschus et plus tard Virgile), dont on retrouve les conventions dans *Lycidas* (1637) de John Milton, puis chez les romantiques anglais, l'« Adonaïs » (1821) de Percy B. Shelley, par exemple. L'élégie pastorale, cependant, n'est qu'un pendant d'une tradition diverse et difficile à définir. Les critiques accordent généralement que les thèmes de la perte et de la mort ainsi que le discours de la lamentation caractérisent le genre de l'élégie dont le mode est essentiellement lyrique (marqueurs génériques : apostrophes, exclamation, personnification, *epideixis* qui loue ou blâme, tropes pastoraux, allusion, épitaphe). Les sentiments conventionnellement attachés à l'élégie sont la tristesse, la rage, le désir, la mélancolie (souvent dans cet ordre-là d'apparition). L'élégie est perçue essentiellement comme un processus de deuil.
- 74 Voir les travaux récents sur le deuil en poésie, sur l'élégie et l'anti-élégie moderne, Peter M. Sacks, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats* (1985), David Kennedy, *Elegy* (2007), G. W. Pigman III, *Grief and English Renaissance Elegy* (1985), Clifton Spargo, *The Ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature* (2004), Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (1994), Melissa Fran Zeiger, *Beyond Consolation: Death, Sexuality and the Changing Shapes of Elegy* (1997).
- 75 « The modernist crisis in poetry is particularly strongly marked in elegy through the failure of religious belief and consolation, hence of redemptive elegiac narrative and poetic closure » (Melissa Fran Zeiger, *Beyond Consolation: Death, Sexuality and the Changing Shapes of Elegy*, Ithaca, Cornell UP, 1997, p. 14).
- 76 Sandra M. Gilbert, « "Rats' Alley": the Great War, Modernism and the (Anti)Pastoral Elegy », *The New Literary History*, 30/1, 1999, p. 181.

poète à reconsidérer les conventions élégiaques. Le *war poet*, à l'image d'Owen, ne peut qu'ironiser, on l'a vu<sup>77</sup>, à l'endroit de Shelley, ainsi que de toute la tradition élégiaque qu'il relit pendant la guerre : les pastorales grecques de Moschus, Bion ou Théocrite, ainsi que les élégies moderne, dont *Lycidas* (John Milton), « Elegy Written in a Country Churchyard » (Thomas Gray), « Adonaïs » (Percy B. Shelley), « Thyrsis » (Matthew Arnold), « The Sad Shepherd » (W.B. Yeats), qui figurent dans l'anthologie de Robert Bridges, *The Spirit of Man*, emportée au front.

Ces textes se fondent sur des conventions qui ont pour but la consolation du locuteur et de son public : « la consolation, la catharsis, la résolution [closure] sont une et même chose dans la poétique du deuil<sup>78</sup> ». L'élégie ne se contente donc pas d'exprimer la peine du locuteur mais accomplit un processus dynamique de deuil. Ce travail performatif s'articule autour de rites et de conventions propres au genre, souvent agencés en une triade traditionnelle : phase de désespoir, promesse de consolation, image du renouveau<sup>79</sup>. Peter Sacks résume les différentes conventions sur lesquelles repose l'élégie :

Une mise en contexte pastoral, le mythe d'une divinité du royaume végétal (particulièrement les aspects sexuels de tels mythes et leur relation à la sexualité de l'endeuillé), l'usage de répétitions et de refrains, les questions réitérées, l'explosion de colère vengeresse, la procession de deuil, le mouvement du chagrin à la consolation et les images traditionnelles de la résurrection<sup>80</sup>.

L'écriture de l'élégie est tendue vers une consolation qui prend la forme d'une résolution, d'une clôture, esthétique et symbolique. Dans la *war poetry*, c'est cette « procédure » ou performance, ce travail de deuil qui assure la clôture des élégies conventionnelles, qui fait défaut. Dans son

<sup>77</sup> Voir ci-dessus, p. 149.

<sup>78</sup> Peter Sacks, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1985, p. 6.

<sup>79</sup> Chez les romantiques anglais, l'image de l'*anagnorisis* se substitue à celles du renouveau et de la renaissance : le locuteur découvre un nouveau sens métaphysique au monde et en est consolé (Abbie Findlay Potts, *The Elegiac Mode: Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists*, Ithaca, Cornell UP, 1967, p. 37).

<sup>80</sup> Peter Sacks, *The English Elegy, op. cit.*, p. 2.

analyse de l'élégie du xx<sup>e</sup> siècle, Jahan Ramazani constate le refus de « la transfiguration des morts en un art consolatoire<sup>81</sup> » chez les *war poets*, leur résistance à « l'impulsion traditionnelle de la consolation<sup>82</sup> » qu'il impute au « tournant mélancolique » de la poésie moderne. Prenant appui sur les travaux de Sigmund Freud sur la mélancolie<sup>83</sup>, Ramazani affirme que le refus du deuil contribue à l'ouverture d'une béance de nature mélancolique dans l'élégie moderne : « L'élégie moderne ne ressemble pas tant à une suture qu'à une blessure ouverte, selon l'image troublante de la mélancolie utilisée par Freud<sup>84</sup> ».

Wilfred Owen déclare dans sa préface aux poèmes de guerre que ses « élégies ne sont, en aucun cas, consolatrices<sup>85</sup> » rejetant par là les principes même du genre<sup>86</sup>. Ce refus de consoler et de se consoler naît, en partie, d'une condamnation éthique (de la guerre, de ses apologistes, mais aussi du rôle ambigu de l'élégiste, lui-même meurtrier comme on peut le voir dans « Strange Meeting »). Le refus de consoler,

- 81 Jahan Ramazani, *Poetry of mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 7. S'il reconnaît sa dette envers Peter Sacks, Jahan Ramazani se détache de l'idée que l'élégiste achève son deuil en opérant une substitution (religieuse ou, le plus souvent poétique) de la personne perdue dans l'objet littéraire qu'il vient de produire. Il y substitue la notion de « melancholic turn » (« tournant mélancolique ») : l'élégie moderne est fondamentalement mélancolique et résiste au travail de deuil (*ibid.*, p. 10).
- 82 *Ibid.*, p. 69. Ramazani note que les critiques comme Jon Silkin qui ont vu des tentatives de consolation dans, par exemple, « Anthem for Doomed Youth », lisent la *war poetry* avec, en tête, la formule de Theodor W. Adorno sur la poésie d'après Auschwitz. Bien sûr, le refus des *war poets* est sans doute moindre que celui de Geoffrey Hill, étudié par Ramazani, mais n'en reste pas moins un refus (p. 70).
- 83 La notion du deuil (*Deuil et mélancolie*, 1917) est définie par Freud comme un travail (*Trauearbeit*) douloureux mais nécessaire qui permet de briser le lien libidinal entre l'endeuillé et le défunt (« libérant » ainsi l'ego de l'endeuillé). Quand le travail de deuil ne réussit pas, l'endeuillé sombre dans la mélancolie : le sentiment de perte prend alors une forme très différente, puisque « dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, alors que dans la mélancolie, c'est le *moi lui-même* », ce dont témoigne l'« angoisse d'appauvrissement » récurrent exprimé par le malade (voir Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse*, dans *Œuvres complètes*, édition dirigée par André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Paris, PUF, t. XIII, 1914-1915, 1994, p. 364).
- 84 Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning*, *op. cit.*, p. 4.
- 85 « These elegies are to this generation in no sense consolatory » (Owen, *CW*, p. 535).
- 86 Certains critiques préfèrent ainsi parler d'« anti-élégie », plutôt que d'élégie au sens propre, pour caractériser la production d'Owen et de tous les autres *war poets*.

peut également être interprété comme un refus d'endosser le rôle du commémorateur, du faiseur de mémoire, rôle souvent récupéré par les autorités publiques (qui contrôlent, pendant et après la guerre, le deuil national pour des raisons de propagande patriotique). On a déjà vu, dans l'étude du poème « Memorial Tablet », le décalage entre la réalité et le discours mémoriel élaboré par les autorités<sup>87</sup>. C'est le même processus que condamne Sassoon, lorsqu'il contemple les 54 889 noms gravés sur la Porte de Ménin :

Ici se trouvait la pire plaie du monde  
Et maintenant, avec fierté  
La Porte prétend : « Leurs noms vivront pour toujours »,  
Existe-il immolation plus hypocrite  
Que ces intolérables noms sans nom<sup>88</sup> ?

402

Dans le sonnet « When You See Millions of the Mouthless Dead... », commentaire méta-poétique sur le discours élégiaque, Charles Sorley va encore plus loin dans le refus d'une parole conventionnelle consolatrice qui apparaît comme un trompe-l'œil destiné à rassurer le public. Refusant d'intégrer le poème dans la tradition élégiaque, Charles Sorley détourne ici le sonnet, écrin conventionnel de la mémoire, pour en faire un objet anti-mémoriel : « Ne dites pas des paroles [...] dont vous vous souviendrez ». La fonction symbolique de l'élégie est en effet de faire écho à la tradition et d'ainsi opérer une renégociation graduelle avec le genre, « luttant » contre l'héritage de la tradition afin de le maîtriser :

Le droit antique empêchait quiconque d'hériter s'il ne faisait pas le deuil [...]. Il est clair que depuis l'époque de la lamentation de Moschus pour Bion, de nombreuses élégies tournent autour de cette question d'héritage poétique. Dans ce cas, le successeur présumé doit faire preuve de plus de puissance ou de proximité avec le mort que tout autre

---

87 Voir ci-dessus, p. 349.

88 « Here was the world's worst wound. / And here with pride / "Their name liveth forever", the Gateway claims / Was there ever an immolation so belied / As these intolerably nameless names? » (Sassoon, « On Passing the New Menin Gate », v. 9-12).

rival ; mais il doit également arracher l'héritage au défunt. Davantage qu'une simple absorption, il faut faire acte de transformation ou de surpassement, par un procédé qui montre que le flambeau a bien été passé au nouveau successeur. Sous sa première forme, ainsi que dans les adaptations successives de l'épigramme, l'épigramme clarifie et met en scène cette émergence du véritable héritier<sup>89</sup>.

C'est aussi tout le « confort<sup>90</sup> » de l'insertion dans la tradition que Sorley refuse ici en s'adressant aux poètes (« Ne dites pas les paroles douces des autres »). En refusant de faire écho, par citation ou par traduction, aux épigrammistes venus avant lui, le poème s'inscrit contre la tradition épigrammatique.

Ce refus de faire écho, de commémorer et de consoler, se double ainsi toujours d'un commentaire méta-poétique sur le discours épigrammatique : Owen compte, début 1917, insérer son recueil dans la tradition anglaise comme l'indique son hésitation entre deux titres *English Elegies* ou *With Lightning and Music*. Le poète change d'avis un an plus tard en choisissant *Disabled and Other Poems*, qui place le recueil sous le signe de l'infirmité et suggère une perte de confiance en sa capacité à consoler le lecteur. Dans son sonnet « Futility », Owen démontre l'inanité de la poésie épigrammatique, la prétention des images conventionnelles de la consolation et de résurrection dans le contexte d'écriture de la guerre, une démarche qui est approfondie par Sassoon dans « To Any Dead Officer ».

#### Le refus du deuil : « To Any Dead Officer » de Siegfried Sassoon

Avec « To Any Dead Officer », Sassoon s'éloigne des modalités classiques de l'épigramme qu'il explore dans ses poèmes dédiés à la mémoire de Robert Graves, qu'il croit mort (« To His Dead Body »), et de Hamo Sassoon (« To My Brother »). Ce poème imite une conversation téléphonique à une voix, dans un mélange d'inflexions orales et comiques qui s'éloignent de la solennité marquant l'épigramme de guerre conventionnelle (celle des *Sonnets* de Rupert Brooke en premier lieu). Écrit en juin 1917 et destiné à l'un de ses camarades (E. L. Orme), « To Any Dead Officer » élabore un

89 Peter Sacks, *The English Elegy*, op. cit., p. 37.

90 *Ibid.*, p. 23.

commentaire sur les modalités du genre élégiaque : « Je pense que c'est le genre de choses que les gens devraient lire car c'est tellement différent de toutes les élégies qui ont été écrites à ce sujet<sup>91</sup> » :

Alors, ça roule au Paradis ? Ce serait sympa de me répondre  
Car j'aimerais savoir que tu vas bien.  
Dis-moi, as-tu été accueilli dans le jour éternel  
Ou englouti dans la nuit éternelle ?  
Car quand je ferme les yeux, ton visage me revient,  
Je t'entends faire un commentaire joyeux –  
Je peux te rebâtir dans mon cerveau  
Même si tu es parti patrouiller dans le noir.

404

Tu détestais servir dans les tranchés ; rien ne te rendait  
Plus fier que les bonnes années qui t'attendaient,  
Tu rêvais de rentrer chez toi rejoindre la foule insouciant  
De gars qui travaillent, paisibles, avec le Temps de leur côté.  
Tout ça c'est fini. Tu as passé les barbelés,  
Aucune chance que tu reviennes en rampant ;  
Tu en as fini avec la mitrailleuse,  
Renversé comme une quille, lors d'un bec sans espoir.

Quelque part j'ai toujours su que tu te ferais buter  
Parce que tu tenais tellement à la vie :  
Tout était bon pour sauver ta peau,  
Quand tu savais tout ce que le monde avait à t'offrir.  
Tu te moquais des obus et parlais boutique,  
Te tenais à ton sale boulot et le faisait bien,  
Avec des « Mon Dieu ! Mais quand finira-t-elle ?  
Trois ans... c'est l'enfer si on ne perce pas leur ligne ».

Alors quand ils m'ont dit qu'on t'avait laissé pour mort  
Je ne les ai pas crus, sachant que ça devait être vrai.

---

91 « I think it is the sort of thing that people ought to read because it is so different to the countless elegies that have been done » (Lettre à A.T. Bartholomew, juillet 1917, cité dans Patrick Campbell, *Siegfried Sassoon: A Study of the War Poetry*, London, McFarland, 1999, p. 149).

La semaine d'après, le foutu Tableau d'Honneur disait  
 « Blessé et porté disparu » (C'est la chose à faire  
 Quand on laisse les gars dans les trous d'obus, promis à une mort lente,  
 Avec rien que le ciel vide et des plaies qui font mal,  
 Gémissant pour un peu d'eau jusqu'à ce qu'ils sachent  
 Que c'est la nuit et qu'il ne sert à rien de veiller!)

Adieu, veille branche! Passe le bonjour à Dieu  
 Et dis-Lui que nos politiciens jurent  
 Qu'ils ne se rendront pas jusqu'à ce que l'Empire de la Prusse  
 Ne soit foulé sous la Botte de l'Angleterre... Tu es là?  
 Oui... et la guerre ne finira pas avant deux ans;  
 Mais nous avons des tas d'hommes... les larmes m'aveuglent,  
 Dans le noir. Allez, salut!  
 J'aurais préféré qu'ils te tuent dans un grand grignotage<sup>92</sup>.

92 « Well, how are things in Heaven? I wish you'd say, / Because I'd like to know that you're all right. / Tell me, have you found everlasting day, / Or been sucked in by everlasting night? / For when I shut my eyes your face shows plain; / I hear you make some cheery old remark – / I can rebuild you in my brain, / Though you've gone out patrolling in the dark. / You hated tours of trenches; you were proud / Of nothing more than having good years to spend; / Longed to get home and join the careless crowd / Of chaps who work in peace with Time for friend. / That's all washed out now. You're beyond the wire: / No earthly chance can send you crawling back; / You've finished with machine-gun fire – / Knocked over in a hopeless dud-attack. / Somehow I always thought you'd get done in, / Because you were so desperate keen to live: / You were all out to try and save your skin, / Well knowing how much the world had got to give. / You joked at shells and talked the usual “shop” / Stuck to your dirty job and did it fine: / With “Jesus Christ! when *will* it stop? / Three years ... It's hell unless we break their line.” / So when they told me you'd been left for dead / I wouldn't believe them, feeling it *must* be true. / Next week the bloody Roll of Honour said / “Wounded and missing”– (That's the thing to do / When lads are left in shell-holes dying slow, / With nothing but blank sky and wounds that ache, / Moaning for water till they know It's night, and then it's not worth while to wake!) / Good-bye, old lad! Remember me to God, / And tell Him that our politicians swear / They won't give in till Prussian Rule's been trod / Under the Heel of England... Are you there?... / Yes... and the war won't end for at least two years; / But we've got stacks of men... I'm blind with tears, / Staring into the dark. Cheero! / I wish they'd killed you in a decent show. »

L'adjectif indéfini du titre (*any*, « n'importe lequel ») vide la dédicace de sa référence biographique et fait de son objet un être interchangeable. Dans la tradition amorcée par Bion (« Je pleure Adonis ; le bel Adonis est mort / Mort, le bel Adonis<sup>93</sup> ! »), donner un nom à l'absent et le répéter, c'est l'immortaliser en l'inscrivant au panthéon poétique. La généralisation entraînée par l'usage de l'indéfini *any* empêche l'incantation du nom, rituel qui fait partie intégrante du travail de deuil selon Peter Sacks : « Le survivant s'appuie sur le nom qui acquiert, à la faveur de la répétition, une sorte de consistance qui lui permet non seulement de faire référence au mort mais aussi, en quelque sorte, de le remplacer<sup>94</sup> ».

Sassoon choisit donc, dès le titre, de détourner les codes de l'élégie, procédé qu'il prolonge dans le corps du poème en évitant les rites élégiaques conventionnels. L'adresse liminale des premières strophes (une question souvent accusatrice, adressée directement aux dieux ou à l'absent) prend la forme ici d'une salutation entre amis : « Alors, ça roule au Paradis ? ». L'emploi de clichés (« tu tenais tellement à la vie », « grand grignotage ») renforce le ton *beanish*<sup>95</sup> et artificiellement joyeux du locuteur (« chaps » et « lads », « goodbye old lad ! », « cheer ! », « talk shop », « that's all washed out », « dirty job », « bloody roll », etc.).

La convention du refrain (« Ô pleure Adonis – il est mort ! ») est également bousculée par Sassoon qui offre une variation ironique sur l'exercice de la lamentation élégiaque en employant des formules populaires ou argotiques : la « mort » se traduit ainsi par de multiples variantes, euphémistiques ou brutales : « accueilli dans le jour éternel », « englouti dans la nuit éternelle », « parti patrouiller dans le noir », « passé les barbelés », « fini avec la mitrailleuse », « renversé », « buté », « tué ». La voix du locuteur est tissée d'emprunts aux voix d'autrui (celles du Tommy archétypal, celles de l'état-major), à travers lesquelles le véritable « cri du

93 « Le chant funèbre en l'honneur d'Adonis », dans *Bucoliques grecs II : Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, divers*, éd. et trad. Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1927, p. 194.

94 Peter Sacks, *The English Elegy*, op. cit., p. 26.

95 Ce « beanish style » dont parle Blunden dans sa préface à *Undertones of War*, qui est l'apanage d'une certaine classe de *public school boys* devenus officiers, qui s'expriment en clichés, faussement joyeux (« jolly » et « cheery »), « une gaieté forcée et déprimante » (« a depressing forced gaiety ») (Blunden, *Undertones*, p. xi).

cœur» du locuteur ne perce qu'à la fin : « Les larmes m'aveuglent ». Le dernier vers du poème est ambigu dans sa formulation puisque le locuteur emploie une formule (« a decent show », qui fait partie de la rhétorique du « bon soldat » tel qu'il est « parlé » par la propagande) utilisée avec ironie par les poètes-combattants : « I wish they'd killed you in a decent show » (« J'aurais préféré qu'ils te tuent dans un grand grignotage »). Le montage des discours à l'œuvre dans le poème de Sassoon peut être mis en rapport avec les propos de Paul Veyne sur l'élégie érotique romaine :

Ces cris de jalousie, de désespoir, qui s'interrompent au bout de deux vers, pour faire place à une voix sentencieuse, à laquelle succède bientôt une allusion de mythologie galante. [...] L'élégie romaine ressemble à un montage de citations et de cris du cœur. Ces changements de ton trop bien contrôlés n'essaient même pas de se faire prendre pour des effusions lyriques; le poète cherche surtout la variété. Il ne se refuse aucun attrait, pas même celui de quelques vers brûlants, à condition que la brûlure reste à sa juste place et que, dans cette mosaïque, elle soit encadrée par d'autres matériaux qui la déréalisent; le mouvement même du poème, très concerté, lui enlève jusqu'à l'apparence d'un épanchement<sup>96</sup>.

Chez Sassoon, le discours élégiaque effectue un retour constant et ironique sur lui-même, qui lui enlève, dans les mots de Veyne, « jusqu'à l'apparence de l'épanchement ». Ce mouvement de dissimulation de l'effusion lyrique est renforcé par le refus d'idéaliser le disparu. Le contrat élégiaque – honorer le défunt par le discours encomiastique – est contourné : Sassoon choisit de passer par une image qui ne glorifie pas la mort de son camarade, renversé comme une quille dans une attaque manquée (un « bec » dans l'argot français des tranchées, « dud » en anglais). Les souvenirs de l'absent sont marqués par le prosaïsme et l'absence d'hyperbole : « Tu te moquais des obus et parlais boutique / Te tenais à ton sale boulot et le faisais bien ». Sassoon évite ainsi les diverses fictions réconfortantes du genre, qui passent souvent par l'usage du *pathetic fallacy* : les cieux restent vides et le poète renonce au trope de la résurrection : « Tout ça c'est fini. Tu as

96 Paul Veyne, *L'Élégie érotique romaine : l'amour, la patrie et l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 12.

passé les barbelés / Aucune chance que tu reviennes en rampant»). À la fin du poème (comme le début, encadré par la nuit), c'est l'obscurité qui prime, contrairement à l'image traditionnelle du soleil ou des étoiles<sup>97</sup> qui signifie la renaissance spirituelle et le renouveau élégiaque : « Les larmes m'aveuglent / Dans le noir ».

« To Any Dead Officer » ne vise pas à honorer le mort ni à reconforter l'élégiste et son lecteur. Sassoon refuse ici de racheter sa perte par un gain poétique et ainsi d'exploiter ou de trahir le mort par une lamentation qui se rapprocherait du discours officiel. La dernière strophe se recentre sur la figure du poète, mais, au lieu de la coda traditionnelle insistant sur les pouvoirs renforcés du créateur, le poète est ici présenté à son moment le plus fragile, impuissant en son aveuglement. On assiste, par ailleurs, à une dislocation formelle progressive du poème, marque d'une violence faite à la forme à la mesure du scandale que le poète dénonce. La fin du texte est marquée par une discontinuité qui bannit l'impression de permanence dans la nature et d'immortalité du sentiment que procure l'élégie conventionnelle. La question adressée au disparu à laquelle le locuteur répond lui-même (« Tu es là ? / Oui... ») signifie l'inanité réflexive de l'élégie qui ne répond qu'à elle-même, en un écho constamment réverbéré : « car chaque élégie fait l'élégie d'une élégie – un poème qui pleure l'amenuisement de la légitimité et de l'efficacité du deuil poétique » pour appliquer à Sassoon la formule de Ramazani sur Geoffrey Hill<sup>98</sup>. Plus qu'une élégie à la mort de l'être aimé, Sassoon livre donc un commentaire ironique et désabusé sur l'entreprise élégiaque qui tourne autour de l'objet du deuil sans jamais s'y investir ni y accéder. Le choix d'une mise en scène moderne de la parole, prise dans une conversation téléphonique à un sens, permet d'insister sur la solitude du locuteur élégiaque confronté à l'absence irrémédiable de l'autre, absence

408

97 Qui s'amenuise avec Hardy (comme le montre la fin de son élégie pour Swinburne, « A Singer Asleep », 1910 : « Je le quitte quand l'éclat du jour décline / Sur les caps, les ravins », « I leave him, while the daylight gleam declines / Upon the capes and chines »), puis est refusée par Owen dans le dernier distique de « Futility » : « Ô, par quelle sottise les rayons du soleil peinent-ils / À percer, en vain, la croûte de la terre ? », « O what made fatuous sunbeams toil / To break earth's soil at all ? » (v. 13-14).

98 Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning*, op. cit., p. 8.

que l'écriture poétique ne peut plus pallier. Sans passer comme Sassoon par le biais de l'anti-élégie, c'est la même absence au creux du processus élégiaque auquel Gurney se confronte dans «To His Love».

«To His Love» : l'élégie sabotée d'Ivor Gurney

«To His Love», écrit en juin 1917 et publié en 1918 dans *War's Embers*, est le poème le plus connu d'Ivor Gurney. Comme chez Sassoon, on remarque d'emblée la volonté de ne pas nommer le disparu (doublement indéfini par l'usage du possessif *his* qui obscurcit la référence au poète) et donc de dédier le poème à un anonyme :

Il est parti et tous nos plans  
Sont vains désormais.  
Nous n'irons plus marcher dans les Cotswolds  
Où paissent tranquilles  
Les moutons indifférents.

Son corps si vif  
N'est plus comme dans ton  
Souvenir, quand sur la Severn  
Sous le ciel bleu,  
Nous passions en bateau.

Tu ne le reconnaîtrais plus...  
Mais soit, il est mort avec  
Honneur, recouvre-le donc  
Des fières violettes  
Pourpres des coteaux de la Severn.

Couvre-le, couvre-le vite!  
Et avec des grappes épaisses  
De fleurs mémoriées –  
Cache cette Chose rouge et moite  
Qu'il me faut, tant bien que mal, oublier<sup>99</sup>.

99 «He's gone, and all our plans / Are useless indeed. / We'll walk no more on Cotswold / Where the sheep feed / Quietly and take no heed. / His body that was

On note l'ambiguïté de la référence tout au long du poème : le poète évoque tout d'abord le disparu à travers l'usage de la troisième personne (« Il est parti »), puis communique avec lui dans un passé partagé (« Nous passions en bateau »). Enfin, l'adresse au vocatif a beaucoup divisé la critique. Pour résorber l'ambiguïté des pronoms, Damian Hipp fait intervenir une tierce personne, la maîtresse du défunt :

Le titre suggère que le soldat mort a laissé une fiancée en Angleterre : la première strophe lui informe que ni le locuteur (vraisemblablement un ami de jeunesse du défunt), ni elle-même ne retrouveront leur paisible vie pastorale dans le Gloucestershire après la guerre. [...] La complexité du locuteur est révélée dans la seconde strophe où il semble postuler qu'il existe une différence de degrés dans la compréhension de la mort, entre lui et cette femme. [...] Il ordonne à la fiancée de « recouvrir [le soldat] »<sup>100</sup>.

410

L'explication de Hipp ne prend pas en compte la possibilité d'un flottement volontaire de référence qui permet au locuteur de se diffracter à travers l'emploi de la troisième (« son amour »), puis de la seconde personne (« couvre-le de fleurs » = « écris-lui une élégie ») dans le poème. Ce dédoublement vocal va dans le sens de la tradition élégiaque dont la division des voix est un héritage de la lamentation antiphonique grecque où l'endeuillé est accompagné d'un chœur.

En effet, Gurney reprend ici minutieusement les conventions de l'élégie pastorale, dans un poème en apparence simple, dénué de complexités ou de tensions formelles, construit sur un rythme homogène (alternance du trimètre et dimètre) et un schéma de rimes (*abcbb*) régulier. « To His Love » se place dans la tradition de la poésie pastorale élégiaque qui déplore la mort de l'être aimé – dès le titre où l'on peut voir une référence au poème de Christopher Marlowe, *The Passionate*

---

so quick / Is not as you / Knew it, on Severn river / Under the blue / Driving our small boat through. / You would not know him now... / But still he died / Nobly, so cover him over / With violets of pride / Purple from Severn side. / Cover him, cover him soon! / And with thick-set / Masses of memoried flowers — / Hide that red wet / Thing I must somehow forget.»

100 Daniel Hipp, *The Poetry of Shell-Shock: Wartime Trauma and Healing in Wilfred Owen, Ivor Gurney and Siegfried Sassoon*, London, McFarland and Co, 2005.

*Shepherd to His Love*, et dans le premier vers, une citation du poème de Wilfrid Gibson écrit à la mort de Rupert Brooke : « Il est parti / Je ne comprends pas<sup>101</sup> ». Le texte reprend de manière métonymique les tropes de l'élégie pastorale : le paysage bucolique (tout entier contenu dans l'image des moutons et du ciel bleu) et l'offrande consolatrice des fleurs qui fait partie de la cérémonie mortuaire.

La discipline thématique et structurelle qui vise à précipiter la consolation du poète achoppe sur l'image du dernier vers qui déstabilise le mécanisme élégiaque : « Cette Chose rouge et moite / Qu'il me faut, tant bien que mal, oublier » (« That red wet / Thing I must somehow forget »). Tout le poème avance vers cette image finale : dans les couleurs d'abord, qui anticipent l'apparition du rouge dans la gradation chromatique du bleu au violet puis au pourpre (« sous le ciel bleu », « fières violettes », « pourpres des coteaux », la dernière image en particulier évoquant, de manière proleptique, par l'emploi de « side », un flanc blessé). Dans les enjambements ensuite, fréquents dans ce poème court et qui, à chaque fois, empêchent la clôture de la phrase, ouvrent le vers, et créent une tension en changeant insensiblement son sens : que ce soit rhétorique (v.1-2 : passant du zeugme à une absence de figure « He's gone and all our plans / Are useless ») ou tonal (v. 12-13 « But still he died / Nobly », où l'adverbe « nobly », dans son rajout à la ligne, pourrait suggérer une utilisation ironique du terme). Le déséquilibre momentané induit par l'enjambement culmine au dernier vers : « That red wet / Thing ».

Les images compensatoires et consolatrices (le paysage bucolique, les fleurs qui incarnent la séparation entre les vivants et les morts) ne fonctionnent pas pleinement : malgré ces procédés palliatifs, on devine l'anxiété croissante du locuteur, à travers la redondance (sonore et sémantique, « couvre-le, couvre-le vite »), les marques typographiques de l'émotion et de la rupture (points de suspension, exclamation, tiret), la surcharge de l'image qui s'inscrit dans la répétition des phonèmes (« thick-set / Masses of *memoried* flowers ») : tous insistent sur la nécessité

101 « He is gone / I do not understand » (Wilfrid Gibson, « To the Memory of Rupert Brooke », v. 1-2).

de couvrir quelque chose qui ne doit pas être dit. Couvrir le corps de fleurs est ici une métaphore de l'écriture élégiaque qui contourne, par le biais de l'image, l'évocation directe de la mort. Le propre de l'élégie est de faire un travail de consolation et de commémoration<sup>102</sup>, travail que le poète veut dépêcher (« vite! ») en couvrant le corps du défunt de fleurs « mémoriées ». À la dernière strophe, le poète explicite la finalité du discours élégiaque : déplacer le souvenir d'un objet à un autre :

De fleurs mémoriées –  
Cache cette Chose rouge et moite  
Qu'il me faut, tant bien que mal, oublier.

**412** En plaçant la « chose » (qui s'oppose en creux à « ton corps si vif ») en tête de vers et à la fin du poème, le locuteur contrarie le mécanisme compensatoire de l'élégie et empêche tout oubli de la part du locuteur et du lecteur. Cette « chose rouge », qui s'apparente à la blessure mélancolique freudienne « qui fonctionne comme une plaie ouverte<sup>103</sup> », fait obstacle à la clôture symbolique du poème. Dans un retournement tragique, c'est précisément ce que le poète voulait oublier qui est commémoré à la fin du poème, la « chose » innommable qui reste dans la mémoire. Le dernier vers met en relief la manière dont le discours élégiaque oblitère l'identité du disparu (déjà effacée par l'emploi du « il » non référentiel), le réifie et le déshumanise bien plus qu'il ne le commémore. Le poème de Gurney transforme l'être aimé en Chose (« rouge et moite »), mettant ainsi en scène « l'épreuve du réel comme manque, c'est-à-dire comme dimension radicale du signifiant qui s'éprouve justement dans la rencontre avec la plénitude absente où est située la Chose<sup>104</sup> ». La « Chose », en termes lacaniens, est l'objet absolu du désir, l'objet perdu qui doit continuellement être retrouvé et dont le caractère mythique voue à n'exister pour le locuteur qu'en tant qu'absence et manque. Ce manque central autour duquel s'écrit

---

**102** Clifton Spargo, *The Ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 2004, p. 128.

**103** Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit. t. XIII, p. 364.

**104** Axel Nesme, « L'élégie entre commentaire et métadiscours », art. cit.

le poème, contenu dans le signifiant « Chose », est ce que le poème de Gurney ici pérennise.

L'élégie de Gurney ne correspond donc plus au modèle de l'élégie formulée par Peter Sacks, qui s'inscrit dans la conception freudienne du travail de deuil visant à refermer une blessure psychique spécifique. Comme le souligne Axel Nesme, « cette configuration suppose au deuil une dimension historique : c'est en effet seulement dans la mesure où le moment de la perte s'inscrit dans la diachronie que le travail du deuil reçoit pour horizon son propre dépassement<sup>105</sup> ». Le gommage de la référence biographique chez Gurney, comme chez Sassoon, détache l'élégie de la référence historique et de l'événement spécifique, au bénéfice d'un deuil généralisé que le travail élégiaque ne parvient pas à combler.

De cette manière, l'exercice de l'élégie de guerre, qui ne permet plus de refermer la béance ouverte par la mort, est indissociable de la question du trauma<sup>106</sup> (étymologiquement « blessure », « trouée », image que l'on retrouve dans les « plaies jamais-encore-fermées<sup>107</sup> » de Gurney et les « blessures incurables<sup>108</sup> » d'Owen). L'impossibilité ou le refus de faire le deuil s'intègre à la question plus large du traumatisme de guerre qui a touché les *war poets* à des degrés divers.

105 Voir l'étude de William Carlos Williams et John Donne proposée par Axel Nesme, *ibid.*

106 Pour la définition du trauma, on reprend celle proposée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis dans le *Vocabulaire de la psychanalyse*, qui reprend la brève définition de Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* : « La vésicule vivante est tenue à l'abri des excitations externes par une couche protectrice ou pare-excitations, qui ne laisse passer que des quantités d'excitations tolérables. Cette couche vient-elle à subir une effraction étendue, c'est le traumatisme » (*Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1984, p. 500). La question du trauma a connu un renouveau d'intérêt aux États-Unis à la fin des années 1970 et le début des années 1980, avec le retour du Vietnam des soldats américains. En 1980, l'*American Psychiatric Association* reconnaît officiellement les phénomènes regroupés sous l'acronyme SSPT (syndrome de stress post-traumatique) qui comprend les symptômes liés à ce qu'on appelait auparavant « psychose traumatique du combattant », « *shell-shock* », « *combat stress* » ou « névrose traumatique de guerre » (Cathy Caruth [dir.], *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1995, p. 3). « On distingue la pathologie initiale et éphémère – réactions de stress et des “queues de stress” – de la pathologie différée et séquentielle des “syndromes psycho-traumatiques chroniques” (névrose de guerre et syndromes apparentés) due au trauma » (Louis Crocq, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 11).

107 « Never yet healed sores » (Gurney, « Camps », v. 24).

108 « incurable sores » (Owen, « Dulce et Decorum Est », v. 24).

La « neurasthénie de guerre » ou « shell-shock », pour reprendre les termes utilisés à l'époque, affecte les poètes-combattants jusque dans leurs écritures du conflit. C'est lors de leur internement (été 1917) à l'hôpital psychiatrique de Craiglockhart que Wilfred Owen et Siegfried Sassoon font connaissance<sup>109</sup>. Sassoon, dans « Repression of War Experience »<sup>110</sup>, « Survivors » ou, plus longuement dans ses mémoires, Owen dans « Mental Cases », « The Sentry » ou « Dulce et Decorum Est », décrivent les symptômes<sup>111</sup> personnels et les effets sur la psyché du traumatisme de guerre. Ivor Gurney est hospitalisé pour « deferred shell shock » (« *shell-shock* différé ») en 1922 et ne sortira plus de l'asile jusqu'à sa mort, là où Edmund Blunden, Richard Aldington ou Robert Graves ont souffert de cauchemars ou d'hallucinations récurrentes, trait qu'ils partagent, entre autres, avec l'écrivain T.E. Lawrence. Des études récentes sur les poètes-combattants (en particulier celle de Daniel Hipp ou Robert Hemmings<sup>112</sup>) ont choisi d'analyser leurs œuvres à la lumière du trauma, voyant dans l'écriture poétique une forme de thérapie cathartique, « une avenue pour la guérison<sup>113</sup> ».

414

109 Il faut néanmoins noter que Sassoon y est originellement envoyé pour des raisons politiques, après la publication de son pamphlet contre la guerre, *A Soldier's Declaration* (1917). Il est suivi par le psychanalyste et anthropologue W.H.R. Rivers, l'un des premiers à se réclamer des idées de Freud en Angleterre.

110 Qui reprend le titre d'un article de Rivers (mentionné dans « Letter to Robert Graves »).

111 « La blessure secrète que la violence de guerre a infligée à leur psychisme : souvenirs obsédants, visions hallucinées, cauchemars, sursauts, accès d'étrangeté et d'angoisse, sentiment d'insécurité et peur phobique de tout ce qui rappelle la guerre ou la violence, lassitude, impression d'être incompris, irritabilité et tendance au repli sur soi dans des ruminations amères » (Louis Crocq, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, op. cit., p. 10).

112 Daniel Hipp, *The Poetry of Shell-Shock*, op. cit., Robert Hemmings, *Modern Nostalgia: Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War* (2008). Les questions liées au trauma sont aussi mentionnées dans des études plus générales sur le roman moderniste : Wyatt Bonikowski, *Shell-Shock and the Modernist Imagination: The Death Drive in post-World I British Fiction* (2013), Ariela Freedman, *Death, Men and Modernism: Trauma and Narrative in British Fiction from Hardy to Woolf* (2003).

113 Daniel Hipp, *The Poetry of Shell Shock*, op. cit., p. 2.

La Grande Guerre a largement contribué aux avancées dans l'étude des névroses traumatiques, commencée par Freud<sup>114</sup> dans *Études sur l'hystérie* (1895), puis appliquée en partie au traumatisme de guerre dans *Étude des névroses traumatiques* (1916), *Introduction à la psychanalyse des névroses de guerre* (1919), et surtout *Au-delà du principe de plaisir* (1920), où Freud rapproche le mécanisme de la névrose de guerre de celui de la mélancolie. À travers l'analyse des cauchemars répétitifs des combattants<sup>115</sup>, Freud élabore sa théorie du dualisme pulsionnel (pulsion de vie et de mort) et relève la tendance autodestructrice de la psyché du soldat dont la fixation compulsive (compulsion/contrainte de répétition) sur l'épisode traumatique l'empêche de guérir. Dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), Freud revient sur les effets du traumatisme, selon lui de deux sortes, « positifs » ou « négatifs » :

Les premiers font des efforts pour remettre en œuvre le traumatisme, donc pour remémorer l'expérience oubliée, ou, mieux encore, pour la rendre réelle, pour en vivre à nouveau une répétition. [...] On réunit ces efforts sous le nom de *fixations* au traumatisme, et de *contrainte de répétition* [...]. Les réactions négatives tendent au but opposé : à ce qu'aucun élément des traumatismes oubliés ne puisse être remémoré ni répété. Nous pouvons les réunir sous le nom de *réaction de défense*. Leur expression principale est ce qu'on nomme évitements, qui peuvent s'aggraver en devenant des *inhibitions* ou des *phobies*<sup>116</sup>.

114 Freud n'est pas le seul psychanalyste à s'intéresser au sujet pendant la guerre : Karl Abraham et Sándor Ferenczi proposent une psychanalyse simplifiée pour traiter les symptômes de névrose de guerre (*Sur les névroses de guerre*, avec Sigmund Freud, 1918), comme W.H.R. Rivers (« The Repression of War Experience », 1918, et « Psychiatry and the War », 1919) et Charles Myers (« Contributions to the Study of Shell-Shock », 1916) en Angleterre.

115 « Dans leurs rêves, les malades reproduisent régulièrement la situation traumatique [...]. On constate que chaque accès correspond à un remplacement complet dans cette situation. On dirait que les malades n'en ont pas encore fini avec la situation traumatique, que celle-ci se dresse encore devant eux comme une tâche actuelle, urgente » (Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* [1917], Paris, Payot, 1998, p. 256).

116 Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986, p. 163. Freud reste assez opaque sur la fonction positive de la répétition (qu'il assimile à une tentative de maîtrise auto-thérapeutique). Pour Sándor Ferenczi, la répétition est positive et curative : « La tendance à la répétition dans la névrose traumatique

Reprenant la notion de « contrainte de répétition » développée par Freud, Cathy Caruth interprète la répétition compulsive comme le moyen de faire l'expérience du trauma à retardement : ainsi, l'expérience du trauma ne se ressent que dans la répétition du premier événement dans un second. La temporalité particulière créée par le principe de répétition fait du trauma le mode de la hantise et du revenant, de la stase et de l'enfermement<sup>117</sup> : « être traumatisé c'est précisément être possédé par l'image d'un événement<sup>118</sup> ».

416

Les modalités de la hantise sont un principe de l'écriture de guerre. Il ne s'agira pas de fournir une interprétation psychanalytique de la *war poetry* mais de voir en quoi les diverses représentations et poétiques de la hantise peuvent éclairer certains *leitmotive* de la poésie de guerre et participer à la production de son sens. En revenant toujours sur elle-même, la poésie de guerre cherche à cerner l'indicible de l'expérience traumatique, tout en avouant qu'elle ne peut la circonscrire. En termes littéraires, souligne Caruth, la question du trauma est en effet directement liée aux problématiques de l'innommable et de l'irreprésentable :

Le trauma est au fondement du royaume de l'indicible et de l'irreprésentable. Dans ce sens, l'inaccessibilité du trauma évoque toujours le « signifié toujours absent » de la déconstruction et du discours post-structuraliste<sup>119</sup>.

Dans cet effort de cerner l'irreprésentable, les poèmes gravitent toujours autour d'un signifié qui ne peut jamais être tout à fait capturé par

---

a aussi par elle-même une fonction utile : elle va conduire le traumatisme à une résolution si possible définitive, meilleure que cela n'avait été possible au cours de l'événement originaire commotionnant » (« Le traumatisme », dans *Journal clinique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2006), que Marc Amfreville interprète en ces termes : « La répétition est un mécanisme d'appropriation tel qu'il peut déboucher sur une véritable remémoration, et donc avoir des conséquences bénéfiques » (*Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 43).

117 Marita Nadal, Monica Calvo (dir.), *Trauma in Contemporary Literature, Narrative and Representation*, New York, Routledge, 2014, p. 3.

118 Cathy Caruth (dir.), *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit., p. 5-6.

119 Marita Nadal, Monica Calvo (dir.), *Trauma in Contemporary Literature, Narrative and Representation*, op. cit., p. 6.

la parole poétique. Loin de précipiter la stase mortifère de l'écriture, la hantise va permettre au poète de guerre de renouveler son langage poétique dans la répétition et la reformulation toujours *différente* de l'expérience.

#### La guerre fantôme d'Edmund Blunden

Quelle clémence, si je dois vivre et m'animer  
Toujours hanté par l'atroce douleur de la guerre  
Edmund Blunden, « 11th R. S. R. »<sup>120</sup>

La poésie de guerre est habitée par la figure du revenant : les visages et les voix spectrales des soldats sont omniprésents, dans la lettre du texte chez Sassoon ou dans les cauchemars obsédants d'Owen qui donnent toujours le même visage à l'épisode traumatique. La fin du conflit ne fait qu'augmenter leur nombre : les poètes survivants, hantés par la mort de leurs camarades, consacrent des recueils entiers à leur souvenir (*Picture-Show*, 1920, de Sassoon, par exemple, fait une analogie entre la figure fantomatique du soldat et les silhouettes en noir et blanc du cinéma naissant, lieu s'il en est du spectral). C'est lors de leur retour de la guerre que les poètes se représentent eux-mêmes comme revenants (image développée par Sorley dans « The Revenant » ou Aldington dans « Le Maudit »), figés dans un entre-deux entre le passé et le présent, absents à eux-mêmes, impression décrite par Sassoon en 1920 dans « A Fragment of an Autobiography » : « Je suis un fantôme / Un visage qui bâille dans l'aube d'hiver, sans feu<sup>121</sup> ».

Au-delà du motif thématique, la hantise se prolonge dans les choix formels et les principes de sélection poétique, et particulièrement dans les choix sémantiques opérés par Edmund Blunden, dont une majorité des poèmes de guerre ont été écrits après le conflit (entre 1918 et 1928). Blunden souffre quotidiennement de son état de stress post-

120 « What mercy is it I should live and move / If haunted ever by war's agony? » (Blunden, « 11th R. S. R. », v. 9-10).

121 « I am a ghost; / A face that yawns in fireless, wintry dawn » (Sassoon, « A Fragment of an Autobiography », v. 9-10).

traumatique, qu'il définit en termes de hantise (« le retour littéral d'un événement contre la volonté de celui qu'il hante<sup>122</sup> », selon Caruth) :

Ils viennent spontanément et quand ils viennent, l'esprit est attiré par eux comme les oiseaux, dit-on, sont enjôlés par l'œil du serpent. Une chanson, un soupir de l'air, une odeur – et voilà l'imprudent fantôme reparti en Flandres<sup>123</sup>.

418

Interrogé à la fin de sa vie, en 1968, par le *Daily Express*, Blunden revient encore sur cette image : « Depuis 1918, pas un jour, ou une nuit, ne se passe sans que je ne perde le présent et que je vive dans l'histoire de fantômes<sup>124</sup> ». Le travail de composition poétique de Blunden est en grande partie fondé sur cette « perte du présent » dans la reformulation compulsive du passé. La préface à ses mémoires et poèmes, en 1928, met l'accent sur l'impératif qui pousse le poète à revoir le spectacle du conflit, à refaire le chemin du passé, tel Orphée qui se retourne, malgré tout, vers les enfers : « Impossible de ne plus se retourner [...]. Je dois parcourir ce chemin à nouveau<sup>125</sup> ». C'est ainsi doublement que le poète va reprendre le chemin du front, d'abord dans la narration des mémoires, puis dans les poèmes situés en annexe. Ces poèmes de guerre, réécriture de textes rédigés au front qui ont, selon le poète, « disparu dans la boue de 1917<sup>126</sup> », sont à lire comme un palimpseste de ces premiers textes absents. C'est autour de cette absence centrale du texte originel que se construisent les poèmes de guerre de Blunden.

Plus qu'un visage ou qu'une forme humaine, c'est le *lieu* chez Blunden qui est spectral, et qui peut être lu comme la métaphore spatiale de ce texte originel. La majorité des poèmes esquissent ainsi un retour sur les lieux

122 Cathy Caruth (dir.), *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit., p. 5.

123 « They come unbidden and when they will come, the mind is led by them as birds are said to be lured by the serpent's eye. A tune, a breath of sighing air, an odour – and there goes the foolish ghost back to Flanders » (Edmund Blunden, *The Bonadventure: A Random Journal of an Atlantic Holiday*, London, Codben Sanderson, 1922, p. 42).

124 « Since 1918 hardly a day or night has passed without my losing the present and living in the ghost story » (Thomas G. Bowrie Jr., « 'Haunted Ever by War's Agony': Edmund Blunden's *Undertones of War* », *International Journal of Humanities*, 20, 2008, p. 7).

125 « Impossible not to look again [...]. I must go over the road again » (Blunden, *Undertones*, p. xii).

126 William Bliss, « Edmund Blunden's Poetry », *The London Mercury*, 23, 1930, p. 255-232.

du conflit. « Return of the Native », « Flanders Now », « Another Journey from Béthune to Cuinchy », « On Reading that the Rebuilding of Ypres Approached Completion », « The Ancre at Hamel: Afterwards », mettent explicitement le thème du voyage au front au cœur de leur récit, un voyage qui s'apparente, paradoxalement, à un retour chez soi (« Return of the Native »). Les nombreuses évocations des routes désertes<sup>127</sup> qui ramènent toujours le poète au même endroit, figurent l'image métapoétique du tracé récursif du souvenir et de l'écriture :

Maintenant toutes ces choses que la pensée obscure  
Laisse me scruter de leurs yeux fous  
Depuis les allées et les rues principales  
De l'incident et de la mémoire  
Lèvent leur tête blême et me regardent d'un œil sombre<sup>128</sup>.

L'image toute aussi omniprésente de la maison vide ou en ruine, apparentée à la blessure, devient la métaphore spatiale de la béance traumatique :

Ces maisons ruinées ont brûlé leur marque en moi,  
Passionné, je cherche toujours leur histoire muette  
Et la souche calcinée dit davantage que l'arbre vivant<sup>129</sup>.

Les maisons vidées de leur intérieur mais qui conservent l'apparence de la plénitude, sont à l'image de la maison paradoxalement *unheimlich*, théorisée par Freud. Le sentiment d'inquiétante étrangeté signale le retour d'un refoulé, ici traumatique, que le poète essaie sans cesse de cerner : « je cherche toujours leur histoire muette ». Dans ce paysage, c'est le locuteur lui-même qui finit par prendre la forme du fantôme, du *Doppelgänger* spectral d'« Another Journey » au spectre du dernier poème

127 « Those sad streets of war » (Blunden, « Festubert 1916 », v. 9), « O dizzy road in the moonlight » (« La Quinque Rue », v. 1)

128 « Now everything that shadowy thought / Lets peer with bedlam eyes at me / From alleyways and thoroughfares / Of incident and memory / Lifts a gaunt head, sullenly stares » (Blunden, « In Festubert », v. 1-5).

129 « Those ruined houses seared themselves in me, / Passionate I look for their dumb story still, / And the charred stub outspeaks the living tree » (Blunden, « Festubert, 1916 », v. 14-16).

du recueil, «The Watchers», qui s'ouvre par la première phrase d'*Hamlet* («Qui est là?»). La capacité visionnaire attribuée traditionnellement au poète se transforme en «double vue» spectrale, marque de la hantise :

Tout l'ancien plaisir est maudit  
Et redouble le malheur d'aujourd'hui.  
Brise-toi cristal, brise-toi, éclate  
Et ne me brûle plus de ta seconde vue<sup>130</sup>.

420

Cette «double-vue» est au cœur de la poétique de la hantise développée par Blunden dans ses poèmes de l'immédiat après-guerre. Publiés dans *The Waggoner and Other Poems* (1920) et *The Shepherd and Other Poems of Peace and War* (1922), ils entendent revenir au texte premier de Blunden, les *Pastorals* qu'il publie juste avant son entrée en guerre en 1916. Le poète entend par là «(re)créer un monde», comme l'a souligné F. R. Leavis, reconstruire le refuge symbolique et textuel de la pastorale que la guerre a détruit :

De la vie traditionnelle de la campagne anglaise, particulièrement celle que l'on retrouve dans les souvenirs de l'enfance, M. Blunden créait un monde : un monde où trouver un refuge contre la détresse de l'adulte, et surtout, on peut le deviner, contre le souvenir de la guerre<sup>131</sup>.

Ce refuge n'est cependant pas aussi étanche que le suggère Leavis : la trace sémantique du passé fait en effet retour dans ces poèmes pastoraux qui dessinent en abyme un autre lieu spectral, mettant ainsi en danger le «refuge». Le paysage du front de 1916 hante le paysage de l'Angleterre, porosité de l'espace qui laisse apparaître des reliefs là où ils auraient dû être exclus. Dans «The Pike»<sup>132</sup>, c'est le mot *bastions*, avec ses échos de fortifications et de citadelles, qui s'introduit dans le paysage féerique

130 «And all the old delight is cursed / Redoubling present undelight. / Splinter, crystal, splinter and burst / And sear no more with second sight» (Blunden, «In Festubert», v. 17-20).

131 F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry: A Study of the Situation* [1932], Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 54.

132 On pense au poème «Pike» de Ted Hughes (*Lupercal*, 1960) qui révèle la violence sourde de la nature à travers la figure du brochet épiant le poète sous les eaux de l'étang.

qui, sous la musique légère et transparente du ruisseau, recèle d'aspérités cachées. Ce mot fonctionne ici comme le vecteur de l'anamorphose qui signale la transformation du *locus amoenus* en un lieu mortifère, renouvelant le « *Et in arcadia ego* » de la tradition pastorale classique. Le signifiant *pike* désigne le brochet, mais rappelle également l'arme militaire du même nom (une lance, utilisée par l'infanterie). « *The Pike* » reprend par ailleurs la structure d'un poème de guerre de Blunden, « *The Guard's Mistake* », où l'apparition de noms d'armes (« le bundook et la lance », « bundook and spike ») au milieu de la description pastorale, annonce la destruction du refuge et la fin du poème :

La pastorale alentour le poussait à oublier  
 [...] C'était presque sacrilège que de ruiner l'harmonie de l'air  
 Avec un défilé d'armes conçus pour tuer<sup>133</sup>.

Dans « *The Midnight Skaters* », le poète décrit une scène de fête rurale (avec en fond les piquets de houblon, signifiant la fin de la moisson) menacée par l'apparition des profondeurs macabres sous l'eau :

Les piquets de houblon dressés en cônes,  
 L'étang glacé tapi dans les profondeurs,  
 [...] A-t-il d'autre désir que de saisir  
 Les insoucians fils et filles de la terre ?  
 Sous le parapet de cristal qui les  
 Sépare, le piège est tendu<sup>134</sup>.

La surface de l'eau gelée (« le parapet de cristal ») convoque l'image du parapet des tranchées (qui sépare le front du *no man's land*) dans le paysage rural, tandis que le terme *engines* évoque l'armement industriel de la guerre moderne – *engines* signifiant aussi, dans son sens du XVIII<sup>e</sup> siècle, le stratagème et le piège. C'est la mort qui attend,

133 « Surrounding pastoral urged him to forget / [...] It seemed a sin to ruin the harmonious air / With the parades of weapons built to kill » (Blunden, « *The Guard's Mistake* », v. 12, 19-20).

134 « The hop-poles stand in cones, / The icy pond lurks under, / [...] What wants he but to catch / Earth's heedless sons and daughters? / With but a crystal parapet / Between, he has his engines set » (Blunden, « *The Midnight Skaters* », v. 1-2, 9-12).

derrière le parapet que les patineurs finissent leur ronde. Ce terme précis d'architecture militaire se glisse dans les nombreuses descriptions de la nature, à l'image de « Changing Moon » où la forme d'un pont convoque le mur des tranchées dans un paysage de marécage, « sur le parapet du pont des marais ». Le retour de l'objet se fait toujours ainsi, par la suggestion d'une forme dans la nature, qui s'offre et se dérobe à la fois. « The Pasture Pond » construit, dans un style proche de celui de John Clare, un paysage humble de chardons et d'oseille. La présence spectrale de la guerre est convoquée par la métaphore qui anthropomorphise les plantes sauvages :

422

Les chardons aux casquettes de laine  
 [...] Font la sentinelle à chaque coin  
 Et l'oseille rouillée a banni  
 Tous les endroits que les chardons ne patrouillent pas<sup>135</sup>.

La suggestion d'une menace, d'une nature qui s'apprête à être envahie, contredit les premiers vers qui expriment l'assurance du locuteur, confiant de son empire sur la nature : « Seul, au bord de l'étang / Tout le paysage m'appartient<sup>136</sup> ». La description d'un vol d'oiseau dans « I T H R. S. R. », devient le prétexte à la fusion de deux paysages, celui de l'Angleterre et celui des Flandres, évoqué, là encore, par des termes militaires (« parapet », « tourelles », « colonnades »), surgissement vertical dans l'espace horizontal de ces « comtés calmes » :

Ton passé et ton futur sont mon parapet  
 Toi qui as vu avant puis après ! Ces comtés calmes,  
 Le soleil épris, les vergers tout embrasés,  
 Les hirondelles joyeuses autour des flèches,  
 Les feux de joie, les tourelles des meules.  
  
 La terre brille comme un joyau dans l'esprit  
 Son éclat si vif quand l'autre s'efface

135 « Thistles with their caps of wool / Stand sentinel at every coign / And sorrels rusty-red have banned / Each place the thistles left unmanned » (Blunden, « The Pasture Pond » v. 44, 46-48).

136 « By the pasture pond alone / I call the landscape all my own » (*ibid.*, v. 1-2).

Et à travers ses veines s'enroulent les souvenirs éternels  
Comme cette colonne perdue, le long de ses colonnades<sup>137</sup>.

Dans la dernière strophe, le locuteur suggère que ce lieu spectral, à l'image des mots militaires intrus qui rayonnent au milieu du lexique de la nature, étincelle comme un joyau dans sa mémoire, plus vif encore que le paysage accueillant du présent. L'évocation de l'eau trouble des étangs, ou des flaques en sous-sol, de forêts profondes comme des pyramides, révèle la fascination du poète pour tout ce qui relève du sous-jacent, de l'« undertone » (pour reprendre le titre de ses mémoires). Le monde souterrain, « ces profondeurs où jamais ne perce la lumière », les grottes, les crevasses<sup>138</sup>, qui creusent la nature, prêtent une profondeur spatiale aux paysages de Blunden, qui provoque parfois le vertige du locuteur. L'image thématique de l'abîme est ainsi introduite au cœur de la logique textuelle, où elle répond à la profondeur sémantique. Le texte poétique devient un espace gigogne où s'enchaînent deux temporalités, deux espaces, deux logiques symboliques.

Les images appartenant au passé ont en commun d'évoquer à la fois la menace et le désir de s'en protéger. Les images récurrentes du mur, de l'enceinte, des colonnades, des tourelles, autant de constructions militaires destinées à empêcher la *pénétration* de l'ennemi, s'élèvent comme le symbole d'un mystère inviolable au cœur de l'écriture. Les mots du souvenir « s'enroulent », comme les spirales des colonnes exécutent un trajet circulaire, autour d'un abîme central, d'un gouffre insondable, auquel la poésie de Blunden revient toujours. Ce mouvement circulaire ne signifie pas l'« enfermement » et la « stase », pour reprendre les mots de Marita Nadal, de l'écriture de Blunden mais signe au contraire un renouvellement de l'inspiration poétique. Le thème de la nature

137 « Your past and future are my parapet / You looked before and after! these calm shires / The dotting sun, the orchards all aflame / These joyful flocking swallows round the spires, / Bonfires and turreted stacks. / [...] The land lies like a jewel in the mind, / And featured sharp shall lie when other fades / And through its veins the eternal memories wind / As that lost column down its colonnades » (Blunden, « 11th R. S. R. », v. 16-20, 29-32).

138 « those deeps where light comes never » (Blunden, « The Gods of the Earth Beneath », v. 2).

auquel Blunden consacre toute sa carrière poétique, est enrichi par le jeu de tensions sémantiques et symboliques qui déstabilise désormais ses constructions pastorales. Les espaces lisses, tout en surfaces claires de ses *Pastorals* d'avant-guerre, sont creusés dans *The Waggoner*, et en viennent à dessiner un paysage symbolique au relief accidenté et à l'interprétation incertaine.

Chez Gurney, la hantise du passé dans l'écriture, la répétition et le ressassement deviennent le vecteur d'une intense vitalité poétique.

#### Ivor Gurney et les mots de la faim

424

Seras-tu poésie ou vérité  
Ou de choses passées la fable répétée?  
Ivor Gurney, « The Book of the Five Makings »<sup>139</sup>

La biographie d'Ivor Gurney, « poète bizarre, poète fou<sup>140</sup> » selon Patrick Kavanagh, et en particulier l'histoire de ses troubles psychiatriques fonde une grande partie des études critiques qui lui sont dédiées. Que la guerre ait ou n'ait pas été l'épisode traumatique déclencheur pour Gurney, il demeure que les manifestations textuelles du trauma et de la hantise sont nombreuses dans ses poèmes d'après-guerre qui forment la quasi-totalité de sa production poétique. Ces textes écrits entre 1922 et 1925 sont rédigés au présent de 1916 et marqués par la répétition obsessionnelle des mêmes événements, décrite par Gurney en termes de hantise : « Drapés de soleil et d'aise / Nous sommes hantés toujours par les formes de la guerre » ou, plus simplement, d'obsession : « Les pensées des tranchées refusent de partir »<sup>141</sup>. Le poète habite son passé à travers l'écriture : ses poèmes sont construits autour de glissements sémantiques qui dissolvent les barrières temporelles et géographiques comme dans « New Year's Eve » (1925) :

139 « Shall you be poetry or tell truth, / Or be of past things the tale rehearsed? » (Gurney, « The Book of the Five Makings », v. 1-2).

140 *Collected Poems of Ivor Gurney*, éd. P. J. Kavanagh, Oxford, Oxford UP, 1982, p. 4.

141 « Lapped in sunshine and in ease / We are forever haunted by the shapes of war » (Gurney, « Camps », v. 3-4), « The trench thoughts will not go » (« Riez Bailleul », v. 11).

Aveluy et Saint-Sylvestre, et le temps tendre comme  
 S'il poussait des boutons verts. Dans le ciel bas à l'ouest une mince  
 Trainée d'orange sur le tard. Des canons, encore un silence de mort.  
 Et tout près le bruit de la charrette qui descend la colline<sup>142</sup>.

Le jeu sonore du premier vers, qui permet la permutation vocalique et consonantique d'« Aveluy » et « New Year's Eve » autour du pivot central de la coordination, annonce la substitution des deux espaces, l'Angleterre et le front, dans l'esprit du locuteur. L'indétermination temporelle est posée par le choix des repères temporels : la Saint-Sylvestre, moment de transition annuel, s'allie à l'évocation du crépuscule (« trainée d'orange sur le tard »), passage du jour à la nuit. L'absence de verbes et les notations paratactiques prêtent une dimension picturale (renforcée par les taches de couleur, vert, orange) à ce poème qui opère d'abord un rapprochement hypothétique entre le passé et le présent (« le temps tendre comme si »), puis laisse la place à un flou temporel délibéré. L'avant dernier-vers fait explicitement référence aux tranchées (« les canons »), dans un passé qui déteint sur le présent, à travers l'emploi de l'adverbe *still*. L'emploi de l'aspect progressif au dernier vers actualise l'action, superposant à travers le double sémantisme de *limber* – la charrette du paysan et l'équipage transportant l'artillerie – l'image de l'Angleterre rurale et le front. Comme dans nombre d'autres poèmes composés à la même époque, le temps convoqué est celui de l'éternel présent, le « temps spectral<sup>143</sup> » de Derrida qui représente chez Gurney le présent continu de l'imagination. C'est peut-être pour cette raison que les poèmes d'après-guerre, contrairement aux poèmes écrits de 1915 à 1918, ne sont pas datés, précisément parce qu'ils appartiennent à ce « temps spectral » dénué de référence. On peut voir dans ce présent continu l'une des manifestations du blocage traumatique identifié par Dominick Capra : « La compulsion de répéter les scènes traumatiques est

142 « Aveluy and New Years'Eve, and the times as tender / As if green buds grew. In the low west a slender / Streak of last orange. Guns mostly dead still. / And a noise of limbers near coming down the hill » (Gurney, « New Year's Eve », v. 1-4).

143 « Un moment spectral, un moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement des présents modalisés » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 17).

bloquée ou fatalement prise dans une boucle mélancolique récurrente<sup>144</sup> ». C'est en effet une boucle que dessine Gurney, en revenant toujours à ce qui a déjà eu lieu, retour infini du passé qui dissimule le cœur énigmatique du traumatisme. Si, chez Blunden, la hantise se manifeste dans le lieu et le paysage, chez Gurney l'impossibilité de circonscrire l'épisode traumatique, le manque central à l'œuvre dans l'écriture, se traduit par la métaphore centrale de la faim inassouvie<sup>145</sup>.

Les poèmes de guerre et d'après-guerre sont en effet marqués par l'image obsessionnelle du ventre vide, que ce soit à travers l'évocation des privations quotidiennes dans les tranchées (appelées « paroisse de la famine » – « parish of famine » – dans « Laventie »), désir de nourritures terrestres –

[...] tous les hasards

De la nourriture des tranchées, mais toujours la faim dévorante, limpide,

De pain, cette chose pure, bénie bien au-delà du salut.

Les déceptions de la cantine et le garçon ardent qui brave

Les balles pour un peu de grouse<sup>146</sup>

Mais moi, faible, affamé, et voulant seulement une chance

D'aller au front <sup>147</sup> –

J'ai beaucoup oublié dans la soif de thé<sup>148</sup>

– et spirituelles, la faim de la beauté, formulée en termes religieux, proche de la « faim de Dieu » mystique :

144 Dominick Capra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2014 [2001], p. 21.

145 L'image de la faim peut paraître surprenante comme métaphore de ce vide dissimulé au cœur de l'expérience traumatique. Cependant, la biographie de Gurney montre que cette construction textuelle repose sur l'expérience : Gurney souffre en effet de *bulimia nervosa* en lien avec le trouble de stress post-traumatique et la psychose dont il souffrait (voir, à ce sujet, Pamela Blevins, *Ivor Gurney and Marion Scott, Song of Pain and Beauty*, London, Boydell and Brewer, 2008, p. 158).

146 « [...] odds and evens / Of trench food, but the everlasting clean craving / For bread, the pure thing, blessed beyond saving. / Canteen disappointments, and the keen boy braving / Bullets or such for grouse » (Gurney, « Laventie », v. 30-34).

147 « But I weak, hungry, and willing only for the chance / Of line – » (Gurney, « The Silent One », v. 6-7).

148 « Forgot much in tea's desire » (Gurney, « Where the Mire », v. 12-14).

Le cœur en paix chante,  
 Doucement se réjouit,  
 Seules inassouvies,  
 La faim de la beauté  
 Et la soif sacramentelle <sup>149</sup>

Douleur, douleur encore, douleur toujours  
 Terrible, même pour les plus aguerris, mais pour ceux  
 Avides de beauté<sup>150</sup>

– enfin l'appétit « extrême » comme moteur insatiable de l'écriture poétique, le pendant du labeur (« toil ») :

Qu'attendaient-ils de notre labeur, de notre faim  
 Extrême – [...]   
 [...] De la maladie du cœur, l'esprit a écrit  
 Pour le plaisir, ou pour échapper à la faim<sup>151</sup>

Dans l'évocation de l'avidité du locuteur, c'est l'expression d'un vide, d'une absence constitutive à l'écriture poétique que Gurney met en scène. La faim physique et spirituelle devient alors une faim de mots, un appétit textuel que le poète tente de satisfaire par la prolifération sémantique, la répétition et l'énumération.

Les poèmes de *Severn and Somme* expriment déjà une faim spirituelle, illustrée par une tendance au ressassement. Fondé sur une nostalgie des origines<sup>152</sup>, le ressassement peut être apparenté au « mal d'archive »

149 « The singing heart in peace / Softly rejoices, / Only unsatisfied / With Beauty's hunger / And sacramental thirst » (Gurney, « Communion », v. 11-15).

150 « Pain, pain continual; pain unending; / Hard even to the roughest, but to those / Hungry for beauty » (Gurney, « Pain », v. 1-3)

151 « What did they expect of our toil and extreme / Hunger / – [...] / [...] Out of the heart's sickness the spirit wrote / For delight, or to escape hunger » (Gurney, « What Did They Expect... », v.1-2, 5-6).

152 Blunden parle à cet effet de la « tyrannie » des origines de Gurney : « On peut dire que l'amour invincible de sa région [...] a exercé une forme de tyrannie sur le caractère et la portée de sa poésie » (cité dans Leonard Clark, *Poems of Ivor Gurney, 1890-1937*, London, Chatto and Windus, 1973, p. 15). Chez Gurney, le mal du pays est en effet un mode d'être : « Maisemore » (« How our souls fly homing, homing / Times and times to Maisemore meadows », v. 18-20), « The Fire Kindled » (« God, that I might

théorisé par Derrida : « un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irréprensible de retour aux origines, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu<sup>153</sup> ». Cette nostalgie qui fonde l'écriture de *Severn and Somme* (et dont le symbole est peut-être la confusion permanente de l'Angleterre et de la Mère, lieu éminent, s'il en est, du « commencement absolu ») se transforme, après le retour du front, en une nostalgie du front qui devient, comme chez Blunden, le nouveau lieu des origines. Le mal d'archive<sup>154</sup> du poète se mue en désir compulsif d'englober, par l'énumération minutieuse, l'expérience de la guerre :

Cher paradis français  
 Ses gens, ses soldats, ses livres, sa musique et son charmant paysage  
 J'ai parlé de Daudet dont j'adorais les livres  
 De Ronsard, de Molière, d'autres, des *Journaux*,  
 De mon amour, de tout cela en triste exil<sup>155</sup>.

La bière et l'autre réserve  
 De citron, de grenadine, de vin rouge, aussi délicieux sans doute  
 Que Dix-neuf cent seize, et les taches rondes sur la table sombre<sup>156</sup>.

---

see / Framilode once again! / Redmarley, all renewed, / Clear shining after rain.  
 And Cranham, Cranham trees, And blaze of Autumn hues. / [...] May Hill that Gloster  
 dwellers / 'Gainst every sunset see; / And the wide Severn river / *Homing again*  
 to the sea. / [...] Dymock in spring: O spring Of home! O daffodils! / These will not let  
 me rest, / So hot my heart desires», v. 1-6, 9-12, 15-18).

153 Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 142.

154 Que l'on peut aussi associer à Siegfried Sassoon, peu après la guerre, comme le souligne Robert Hemmings : « Même plongé dans les abîmes du "désespoir onirique", il remarqua une "chose étrange" : le rêve angoissant lui permettait "d'ajouter une pièce très complète à [sa] collection d'expériences de guerre". Sassoon semble ici s'inspirer de la théorie de Rivers selon laquelle l'inconscient fonctionne comme une réserve d'expériences associées à des réactions instinctives, avec des souvenirs puisés de sources conscientes et inconscientes, avidement recueillis, presque chéris, peut-être mêmes fétichisés, chaque nouvel ajout venant accroître la valeur totale de la "collection" » (*Modern Nostalgia: Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War*, Edinburg, Edingbur UP, 2008, p. 44).

155 « Dear French heaven / Her people, her soldiers, her books, music and lovely land, / I spoke of Daudet, whose books I loved / And of Ronsard, Molière, others, the *Journals* / Talking of my love, all in forlorn exile » (Gurney, « Tobacco Plant », v. 21-25).

156 « the beer and the different store / Of citron, grenadine, red wine as surely delectable / As Nineteen Sixteen; with the round stains on the dark table » (Gurney, « Behind the Line », v. 6-8).

La ville elle-même et ses platanes, son air de petite station thermale,  
Et le vin, rouge-blanc, le chocolat, le citron, la grenadine,  
Qu'on pouvait acheter dans les délicieux cafés<sup>157</sup>.

Ses poèmes des années 1923-2195 dessinent un palimpseste du quotidien, en revenant sur les détails de son année passée au front (1916-1917). Les objets (les livres, les cigarettes, les boissons en particulier), les sons, les couleurs, les goûts, se confondent de manière synesthésique avec l'époque remémorée. Les mêmes mots, aux inflexions exotiques pour le poète anglais, reviennent de « Behind the Lines » à « Laventie » : « vin rouge-blanc, grenadine [...] dans les cafés délicieux ». De nombreux poèmes sont ainsi construits sur le principe d'une énumération gratuite qui ne prend son sens que dans le déploiement répété d'objets, la prolifération de sensations et d'idées. L'obsession de la totalité encourage le poète à prolonger la liste de poème en poème. Insatisfait du résultat de « Laventie », Gurney rédige un second poème portant le même titre qui étoffe l'énumération :

De Machonochie, Paxton, Tickler et les Stephens de Gloucester  
Fray Bentos, Spiller and Baker ; tous les hasards  
De la nourriture des tranchées<sup>158</sup>.

Les lettres qu'on écrivait et qu'on recevait là,  
Les livres, les gâteaux, les cigarettes, dans une paroisse de famine,  
Et l'obus qui a presque émoussé mon rasoir  
Tilleloy, Pauquissart, Neuve Chapelle, et la boue comme de la colle<sup>159</sup>.

Dans le second « Laventie », l'énumération compulsive ne cherche plus à créer de liens logiques entre les éléments de la liste : les différentes

157 « The Town itself with plane trees, and small-spa air; / And vin, rouge-blanc, chocolat, citron, grenadine: / One might buy in small delectable cafés there » (Gurney, « Laventie », v. 37-39).

158 « Of Machonochie, Paxton, Tickler and Gloucester's Stephens; / Fray Bentos, Spiller and / Baker, odds and evens / Of trench food » (*ibid.*, v. 29-31).

159 « The letters written there, and received there, / Books, cakes, cigarettes, in a parish of famine / And the shell nearly blunted my razor at shaving; / Tilleloy, Pauquissart, Neuve Chapelle, and mud like glue » (*ibid.*, v. 10-14).

réalités, abstraites et concrètes, sont mises sur le même plan : « cigarettes [...] et l'obus », « Neuve Chapelle et la boue comme de la colle ». Le poète met l'accent sur le signifiant plutôt que le signifié, créant un discours « plein d'absences et de signes surnourissants », dans les mots de Barthes :

Cette Faim du Mot [...] institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourissants, sans prévision ni permanence d'intention<sup>160</sup>.

430

Que ce soit l'énumération de « Daudet, Ronsard, Molière », « citron, grenadine et vin rouge », « livres, gâteaux, cigarettes », « Tilleloy, Pauquissart, Neuve Chapelle », les objets du quotidien ou les noms de lieux s'agencent par trois et soulignent, dans ce dépassement de la paire, la tentation d'une parole prolongée à l'infini. Les énumérations de termes rares (souvent des noms propres), de mots longs ou aux sonorités inhabituelles (les noms des différentes marques d'aliments dans « Laventie », « Machonochie », « Fray Bentos »), cherchent à reproduire, dans la rencontre avec le signifiant pur<sup>161</sup> le plaisir oral de la nomination. La richesse et l'étrangeté sonore du signifiant étranger (« Tilleloy, Pauquissart, Neuve Chapelle ») emplit la bouche de sonorités aux articulations nouvelles.

Le désir de totalité toujours insatisfait fait de la figure de la répétition le principe moteur des poèmes de Gurney. Annoncée au seuil des poèmes (« Roebecq Again » ou « Roads – those Roads », « Encore Roebecq » ou « Routes – ces routes »), la répétition contribue à « fétichiser » les noms de villes françaises (« Laventie » revient treize fois, « Riez Bailleul » douze fois dans les poèmes rédigés entre 1919 et 1921). Les titres sont dédoublés d'un recueil à l'autre, jouant souvent sur une variation qui tente de préciser la seconde occurrence : « Winter » devient par l'ajout du présentatif « It is Winter », « Toussaints » / « It is Near Toussaints », « Changes » est défini par l'article « The Changes », et ainsi de suite pour « Tobacco » / « Tobacco Plant », « Up There » / « Looking Up There » / « Looking There », « Signallers » / « The Signaller's Vision »

<sup>160</sup> Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 45.

<sup>161</sup> « Le nom propre est, dans le discours courant, le seul élément du langage à représenter ainsi le signifiant pur » (Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 115).

(« Possessions » / « Possessions », « Schubert » / « Schubert » restent, quant à eux, identiques d'un poème à l'autre).

Comme on a pu le voir avec « Laventie », c'est souvent la matière du poème, dans son intégralité, qui est recyclée et amplifiée d'une version à l'autre : « First Time In » et « First Time In » (qui figurent dans le même recueil, *Rewards of Wonder*) décrivent la première arrivée au front du poète, le souvenir émerveillé d'un concert de chants gallois qui s'élèvent au-dessus des bombardements. Le poète reprend les mêmes images d'un poème à l'autre mais la seconde version se gonfle d'une cinquantaine de vers supplémentaires, passant de dix-sept à soixante-sept vers dans l'énumération. Le doublon « Riez Bailleul/Riez Bailleul », centré sur l'évocation de l'heure du thé dans les tranchées, reprend le même principe d'amplification d'un poème à l'autre (de quatorze à vingt-cinq vers) :

Là, à l'arrière, à réparer des postes de réserve qui donnent  
 Sur des champs de chou, et d'autres hommes qui prennent soin, font  
 la cuisine  
 Entendre l'eau qui bout, et malade de corps et de cœur,  
 Trop malade pour quoi que ce soit mais espérant que tout partira<sup>162</sup> –

Riez Bailleul à l'heure bleue du thé  
 [...] Maintenant, dans la pensée, des comparaisons  
 Sont faites avec l'ici et le maintenant, et l'imagination  
 Voit danser sur la porcelaine la lumière du feu,  
 [...] Tandis que le doux azur et l'émeraude de l'automne  
 Rendent la route adorable, une douceur, de teinte,  
 De texture lumineuse, s'accroche et là résonne  
 Du métal, pour ainsi dire, dans l'air, et à l'appel  
 De la nuit tombée, les étoiles pâles du dôme, apparaissent<sup>163</sup>.

162 « Behind the line there mending reserve posts, looking / On the cabbage fields with other men carefully tending cooking / Hearing the boiling; and being sick of body and heart, / To sick for anything but hoping that all might depart —» (Gurney, « Riez Bailleul I », v. 1-4).

163 « Riez Bailleul in blue tea-time / Now, in the thought, comparisions / Go with those here-and-theres and fancy / Sees on the china firelight dancy, / [...] Meanwhile soft

Le premier des deux poèmes est construit sur le contraste entre le présent et le passé. Le locuteur évoque brièvement l'heure du thé dans les tranchées pour ensuite se pencher sur les angoisses du temps présent (« malade de corps et de cœur »). La seconde version de « Riez Bailleul » délaisse le présent dès la première strophe où le locuteur renoue avec le passé en contemplant le jeu de reflets sur la porcelaine de sa tasse. La dimension picturale du second poème est soulignée par le premier vers qui indique la teinte dominante du tableau, le bleu, couleur fréquemment associée au passé heureux chez Gurney<sup>164</sup>. Le poème est construit sur une accumulation de détails sensoriels qui captent les variations de teintes et de textures, mélangeant les sons métalliques, les couleurs, et les luminosités (« la lumière du feu », « crépuscule », « étoiles pâles »). Loin de la brève description de la première version qui finit sur l'évocation du ciel gris des Flandres, la version révisée fait de ce souvenir une joie et de cette vision du thé pris au crépuscule un joyau visuel et sonore. Le retour sur le même thème permet au poète de jouer sur la variation des couleurs, des nuances sonores et tonales du poème d'origine, réécriture qui devient le lieu d'un enrichissement sémantique et symbolique.

C'est peut-être parce que le poète considère la poésie comme un pis-aller par rapport à la composition musicale (« un hobby trouvé quand j'en avais besoin [...] mais qui importe peu, à moi qui ai une plus grande et plus belle corde à mon arc<sup>165</sup> ») mais aussi parce qu'il n'arrive à fixer formellement l'image de la beauté<sup>166</sup>, qu'il exprime une insatisfaction toujours renouvelée vis-à-vis de sa production poétique. Dans l'un de ses derniers textes, « As They Draw to a Close... », le poète revient sur les défauts formels de ses poèmes, soulignés par la redondance sémantique :

---

azure, and fall's emerald / Lovely the road makes, a softness clings / Of colour and texture of light; there rings / Metal, as it were, in air; and the called / Of twilight, dim stars of the dome, appear» (Gurney, « Riez Bailleul II », v. 1, 6-8, 16-20).

164 Sur le bleu, voir ci-dessus, p. 119-120.

165 « A hobby found when one was needed [...] that matters little to me who have a larger and finer string to my bow » (Gurney, *WL*, p. 211).

166 « Beauty [...] a half caught thing, a glimpse » (*ibid.*, p. 194).

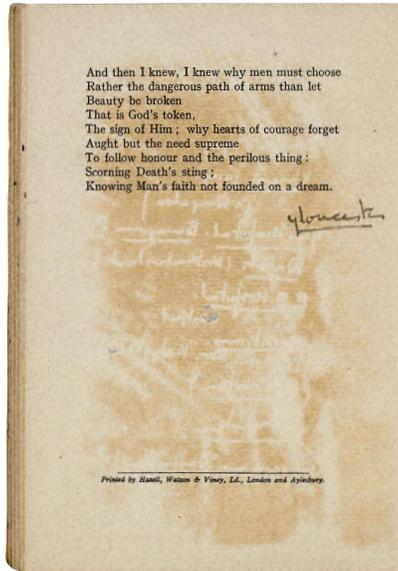
De ce qui sous-tend mes chansons, mes chansons d'avant, comme elles  
 tirent sur leur fin je pense  
 Aux échecs, grossiers, bruts, à moitié informes (je ne comprenais que  
 rarement pourquoi)  
 Aux images floues où perce une rare couleur, çà et là montrée dans mes  
 pages<sup>167</sup>...

De cette impression d'inachèvement formel («à demi informe») naît un  
 désir d'amélioration constant allié au besoin compulsif de revenir sur  
 le passé. Le poète est ainsi poussé à reprendre et reformuler ses œuvres,  
 qu'il transpose parfois en chansons (*Severn Meadows and Other Songs*,  
 1917-1922), créant une œuvre polymorphe et composite.

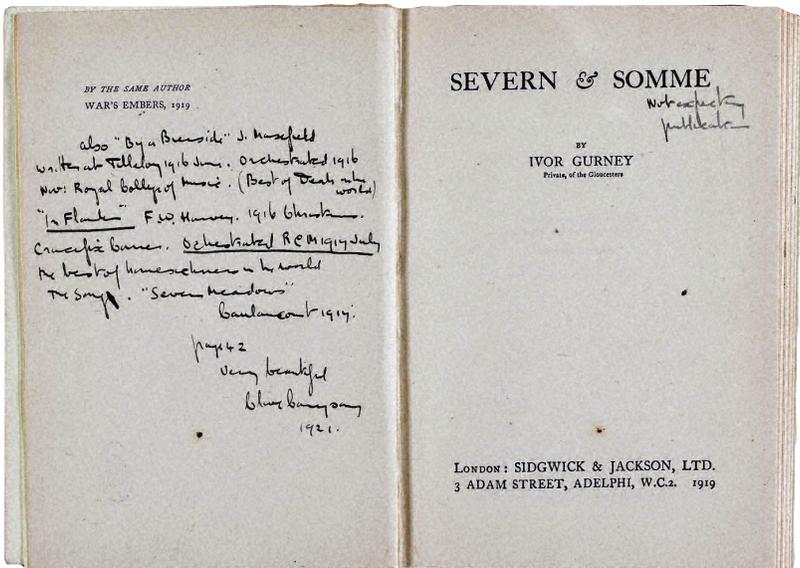
Ses exemplaires personnels de *Severn and Somme* et de *War's Embers*  
 conservent la trace d'années passées à réécrire ses poèmes de guerre,  
 sans que jamais ces nouvelles versions ne soient publiées. Ses premiers  
 poèmes de guerre sont composés à la hâte au front puis envoyés à son  
 editrice Marion Scott. Gurney passe sa carrière poétique à revenir sur  
 ces premiers textes, qu'il soumet à une réévaluation permanente. Sous le  
 papier jauni du poème final de *War's Embers* (second et dernier recueil  
 publié de son vivant) se dessine l'empreinte de ces ratures et révisions,  
 écrits fantomatiques imprimés sur la page (ill. 1).

De même, son exemplaire de *Severn and Somme* dessine un  
 véritable palimpseste, une superposition d'écritures et de voix qui  
 indique plusieurs phases de révisions, différées dans le temps. Dès les  
 premières pages du recueil, le désir d'amender la première publication  
 est manifeste : sous le titre du recueil un commentaire (« not exactly  
 publishable », « pas tout à fait prêt à la publication ») veut reconstituer  
 l'ouvrage en renvoyant à un temps avant la publication (ill. 2). Sous  
 l'indice bibliographique (« By the same author »), le poète inscrit le titre  
 et les dates de ses compositions musicales (notamment « By a Bierside »  
 et « From Flanders »).

167 « Of what underlies my songs, the precedent songs, as they draw to a close I think, /  
 Of failures rough crude half formless (yet I understood rarely why) / Of the blurred  
 pictures of rare colour here and there shown on my pages... » (Gurney, « As They Draw  
 to a Close... », v. 9-11).

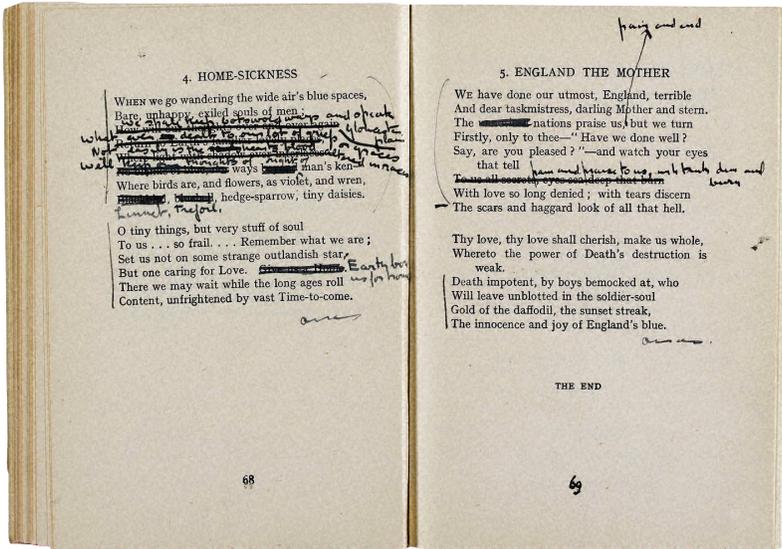


Ill. 1. Dernière page de *War's Embers* (1918) d'Ivor Gurney. Exempleire du poète, portant ses corrections et ajouts en avril 1925 (Gloucester, Gloucester Archives)



Ill. 2. Page de titre de la seconde édition de *Severn and Somme* (1919). Exempleire du poète, annoté et corrigé après 1921 (sans doute avril 1925) (Gloucester, Gloucester Archives)

Le corps du recueil révèle les traces d'un retour répété sur les mêmes poèmes, parfois pour effectuer des remplacements sémantiques minimes : « ivre » (« drunk ») par « rapt » (« ravi ») par exemple dans « Spring Rouen, May 1917 (v. 8). Dans un mouvement de révision et d'amplification, la plupart des poèmes sont augmentés d'une ou deux strophes, comme si la version publiée n'allait pas jusqu'au bout de ses promesses : « Hark, Hark, the Lark » double de volume (deux à quatre strophes), « Time and the Soldier » et « Winter Beauty » passent de quatre à cinq strophes. Les modifications sémantiques et structurelles par rapport au texte d'origine peuvent être importantes : dans « The Fire Kindled », le cœur du poème (strophes 2, 3, 4) se métamorphose dans la révision. La seconde version, inscrite dans la marge de la première, n'a jamais été publiée, peut-être parce que le style paratactique, les inversions et les ellipses, s'écrivent contre la première dont elle se distingue à quasiment tous les vers. La première version est homogène stylistiquement, structurellement et syntaxiquement (rythme et schéma de rime régulier, *abcb*, ponctuation qui assure un découpage régulier des phrase), alors que la ponctuation, les rimes et un vers (v. 8) ont disparu de la seconde. Gurney produit, dans la réécriture, un poème à la texture sonore mais également à la tonalité très différente de celui d'origine. Le premier poème compose un hommage passionné au pays d'enfance : l'éloge des beautés rurales dans la lignée de William Wordsworth (« O Daffodils! », « Ô Jonquilles! »), l'adresse lyrique à la nature (« O Spring », « Ô Printemps »), la récitation du nom des lieux chers (« Cranham, Gloster, Dymock »), se joint à l'expression du sentiment d'amour suggérée par l'évocation de Vénus. Par contraste, le ton de la seconde version est mélancolique, marqué par les sèmes de la menace (« terreur », « effroi »), de la solitude (« le crépuscule solitaire ») et de l'éloignement du monde (« au loin »). C'est la même topographie poétique qui gouverne le poème (des collines au crépuscule), mais, alors que la première version est tournée vers le spectacle de la nature, la seconde dessine un repli vers l'intériorité du poète. Les rimes et le vers absent, l'enjambement strophique, contribuent à fragmenter le tissu textuel du poème. Au lieu de perfectionner, de structurer la première version, la révision, au contraire, déstructure et « in-achève » le poème.



436

Ill. 3. Seconde édition de *Severn and Somme* (1918) d'Ivor Gurney :  
 « Home-sickness » and « England the Mother ». Exemplaire du poète, annoté  
 et corrigé après 1921, sans doute en avril 1925 (Gloucester, Gloucester archives)

On retrouve le même effet dans le sonnet « Home-sickness » où ratures et réécritures menacent la lisibilité et l'intégrité du texte (ill. 3). Contrairement au texte original écrit au passé, la réécriture se fait ici au présent, entre les lignes plutôt que dans la marge, superposant deux voix à des moments différents de l'écriture. La double vision de l'auto-palimpseste ne propose ainsi pas de version définitive du texte mais refuse au contraire l'immobilisme sémantique, symbolique et formel de la première version.

Gurney fait ainsi de sa poésie un univers à la fois circulaire et ouvert, où tout n'est qu'écho. L'expression du passé, destiné à être toujours dépassé, est prise dans une réitération infinie qui remet en question la notion même d'œuvre originale. Bien que le tissu textuel du poème se déstructure progressivement (*Rewards of Wonder* sera refusé pour cette raison par Heinemann en 1925), la répétition, génératrice de variation, demeure créatrice, signe de vitalité linguistique et non de stase. L'insatisfaction, cette faim inassouvie qui demeure au centre de la

démarche poétique de Gurney, le stimule à écrire plus de 880 poèmes en quelques années (de 1915 à 1925). L'œuvre de Gurney, relancée en permanence, donne ainsi, sous ses différentes inscriptions, l'impression de ne jamais être terminée, toujours *work in progress*.

Loin du poème de circonstance de la tradition classique, qui fixe l'événement pour qu'il devienne inaltérable dans le discours, ou du poème-anniversaire qui se réapproprie et maîtrise le souvenir tout en fixant son sens, le poème de guerre devient dans ses multiples réécritures et dédoublements, le spectre d'une première version sans cesse retravaillée.

Toute la tension de la poésie de guerre s'incarne dans l'opposition entre l'élan de l'écriture, acte de création vital, et les marques du fragmentaire, du deuil, et de la hantise qui installent la mort et l'absence au cœur du processus poétique. L'écriture pour les *war poets* est la seule résistance possible à la mort, même si c'est pour graviter au autour du néant installé en son cœur. Les deux principes contradictoires que sont la stase et le mouvement, couples antithétiques illustrés par la paronomase « *stirr/still* » (« animé/immobile ») de Rosenberg dans « *In War* », coexistent ainsi dans la *war poetry*.

L'écriture de la Grande Guerre, si elle s'approche de cette manière du « désastre » de Blanchot, ne porte pas cependant en elle le constat de ruine, formulé par le critique après la seconde guerre mondiale dans *L'Écriture du désastre* : « quand tout est dit, ce qui reste est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste<sup>168</sup> ». La « nuit sans astres » (*des-astre*, séparation de l'étoile) qui donne son titre à l'œuvre de Blanchot, n'est pas encore tombée chez les *war poets*, bien qu'elle soit déjà à l'horizon :

Pense donc, Ô poète,  
Bientôt il fera nuit<sup>169</sup>.

168 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 58.

169 « Think well O singer / Soon comes the night » (Gurney, « The Songs I Had », v. 7-8).

Il n'est pas étonnant en ce sens que l'image du crépuscule soit un *leitmotiv* de la *war poetry*, cet état liminaire entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort qui suggère la menace d'une extinction prochaine de la voix, toujours différée dans l'écriture.

Pour le poète de guerre, *tout n'a pas été dit*, et l'absence au creux du signifié reste un mystère à percer, un reste qui n'est pas « sans reste » pour paraphraser Blanchot : « Ce qui reste à dire je ne le dirai pas », écrit Sassoon, « La guerre est un mystère qui dépasse ma rétrospection<sup>170</sup> ». Le sens, s'il est creusé, parfois éludé, reste une présence possible. En remotivant sans cesse le poème de guerre, les poètes témoignent ainsi de leur foi en l'acte d'écriture qui contient encore la promesse d'un sens (pour Blanchot, écrire est « évidemment sans importance<sup>171</sup> »). La tension entre l'impossible de la guerre (« écrire une impossibilité », dans les termes de Gurney) et la foi en les possibles offerts par l'écriture poétique, anime tous les poètes de guerre. Revenant sur la question de l'échec dans la littérature qu'il formule dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot reprend, dans *L'Entretien infini*, la question de l'impossible dans l'écriture poétique :

Arrêtons ce chemin de réflexions : que, par la poésie, nous soyons orientés vers un autre rapport qui ne serait pas de puissance, ni de compréhension, ni même de révélation, rapport avec l'obscur et l'inconnu, il ne faut pas compter sur une simple confrontation de mots pour en recevoir la preuve. Nous pressentons même que le langage, fût-il littéraire, la poésie, fût-elle véritable, n'ont pas pour rôle d'amener à la clarté, à la fermeté d'un nom, ce qui s'affirmerait, informulé, dans ce rapport sans rapport. La poésie n'est pas là pour dire l'impossibilité : elle lui répond seulement, elle dit en répondant. Tel est le partage secret de toute parole essentielle en nous : nommant le possible, répondant à l'impossible<sup>172</sup>.

---

170 « What remains to say I leave unsaid / A mystery beyond my retrospection » (« A Footnote on the War », v. 12-13).

171 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 27.

172 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 69.

C'est dans ce sens-là qu'il faut lire la *war poetry*, non pas comme une parole dévoilante qui essaierait toujours « d'amener à la clarté » selon l'impératif de vérité que s'étaient fixé Owen et Sassoon, mais comme un acte créateur qui, en contournant l'abîme, apporte une réponse à l'impossible. Les *war poets* sont revenus à l'écriture de guerre parce qu'ils étaient hantés par leur expérience mais surtout pour ne pas céder à la tentation du silence. Dès lors ils continuent à « nommer le possible » par le biais de l'expression poétique, qui reste pour eux l'aboutissement suprême, la seule signifiante, des virtualités du langage et du réel.



## LE REGARD D'ORPHÉE

Au début de cet itinéraire à travers les différentes régions poétiques des *war poets*, j'ai voulu prendre comme mot d'ordre celui de Blunden en ouverture d'*Undertones of War* : « regarder à nouveau, reprendre le chemin<sup>1</sup> », et offrir sur cette œuvre un regard neuf qui s'échapperait des chemins balisés par la critique anglo-saxonne. Les différentes topographies poétiques qui ont servi de toile de fond à cet essai reflètent avec acuité les dissemblances entre les *war poets*. Si la conscience du paysage est ancrée dans un même et unique lieu (le front ouest), le regard posé sur lui diffracte l'image en de multiples facettes. Peut-on superposer les scènes pastorales flamandes d'Edmund Blunden aux paysages-cadavres de Wilfred Owen, aux déserts arides d'Isaac Rosenberg, empreints du souvenir d'Israël ? Les champs d'oliviers de Richard Aldington, les tranchées boueuses de Siegfried Sassoon, les chemins brumeux de Charles Sorley, les scènes villageoises d'Ivor Gurney où miroitent la porcelaine des tasses, l'acier des charrues et des fusils ?

Pourtant, derrière la multiplicité de paysages, l'espace reste le même : un secteur de quelques centaines de kilomètres carrés où leurs chemins se sont parfois croisés, sans que jamais ou presque, les poètes ne se soient rencontrés. Le véritable point de rencontre entre les *war poets* sera, toujours et uniquement, le texte. À l'image de Blunden qui découvre dans les décombres d'Arras l'étude sur Keats publiée par Edward Thomas en 1916 (on aimerait, comme Blunden, imaginer que c'était là son propre exemplaire, perdu au front), c'est par le hasard des lectures interposées que se construit d'abord la poésie de guerre. Se croisant dans leurs (re)découvertes simultanées d'Algernon Charles Swinburne, de John Keats, des poètes géorgiens, les *war poets* se tissent une culture et une sensibilité commune. Puis le jeu des lectures réciproques

1 « [To] look again, [to] go over the road again » (Blunden, *Undertones*, p. xii).

(Siegfried Sassoon lit Robert Graves, Graves lit Charles Sorley, Wilfred Owen lit Sassoon) contribue à créer une toile d'où émerge peu à peu le dessin d'un groupe de poètes hétérogènes unis par leurs lectures et la circonstance.

442

Peut-on pour autant, malgré ce tissage en partie rétrospectif, parler d'eux comme d'une « demi-pléiade », à l'image de Sturge Moore qui essaie, après la guerre, de leur trouver des points communs<sup>2</sup>? Car, comme le montre l'exploration de leur œuvres, trouver une « version » unique de la guerre se révèle impossible sous l'abondance des regards idiosyncratiques, « limités, locaux, incohérents<sup>3</sup> ». Peut-on véritablement établir une poétique commune aux *war poets*, hors de celle propre à une époque de transition entre la poésie édouardienne et moderniste, dont les tensions pénètrent leurs rythmes, leurs sonorités et leurs images? Peut-on parler, comme certains l'on fait, de la formation d'un genre spécifique, le *trench lyric*<sup>4</sup>, propre à tous les *war poets*? On a vu qu'il n'est pas opératoire de les unir ni par le moment ni le lieu de composition, ni par la pratique de l'écriture sur le vif dans les tranchées. On voudrait croire qu'ils écrivent ensemble « sous le feu », mais ce serait encore céder au « mythe » de la *war poetry* – le travail est toujours en réalité prospectif (« To The Poet Before Battle ») ou rétrospectif (« Afterword »).

On a posé la nature agonistique de la *war poetry* où s'affrontent les principes contradictoires de la guerre et de la poésie, la figure du soldat et celui du poète, la tension vers le monde et l'élan vers le texte, le dessein esthétique et la finalité éthique de l'œuvre. De cette dualité centrale qui entraîne tensions et fractures dans le poème naissent des questions proprement poétiques auxquelles chaque *war poet* a dû se confronter en constituant son œuvre. Comment prendre en charge le réel à travers l'œuvre poétique? Comment dépasser la dialectique de la beauté et de la laideur, essentielle à des poètes formés à l'idéal romantique? Comment articuler l'artificialité propre au langage poétique à la recherche

2 Sturge Moore, *Some Soldier Poets*, New York, Harcourt, Brace and Howe, 1920, p. 27.

3 « limited, local, incoherent » (Blunden, *Undertones*, p. xi).

4 Nils Clausson, « Perpetuating the Language: Romantic Tradition, the Genre Function, and the Origins of the Trench Lyric », *Journal of Modern Literature*, 30/1, automne 2006, p. 104-128.

d'authenticité et de vérité? Comment utiliser la poésie, ses rythmes, son langage, ses images pour dire une expérience contraire à la poésie? Comment formuler une réponse éthique que ne trahirait pas l'idéal esthétique? Enfin, comment faire sens de la catastrophe? Les pouvoirs d'expression des poètes se construisent en réponse à ces tensions : c'est de ces questionnements centrés sur le processus poétique et non l'œuvre finale, que naît l'unicité de la *war poetry*.

Trois constantes de la poésie de guerre peuvent ainsi être définies, en premier lieu l'importance fondamentale de la littérature et du texte, celui qui est *déjà écrit*, dans leur démarche poétique. Lire les *war poets*, c'est relire la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle à travers leurs yeux, et mesurer l'ampleur de l'inquiétude créatrice qui les pousse à regarder en arrière, plus préoccupés de leur héritage que de leur legs à l'avenir. La *war poetry*, à l'image d'Owen qui se déclare « un poète de poète<sup>5</sup> », est primordialement une poésie de poésie. En deuxième lieu, et de manière contradictoire mais complémentaire, on a noté la permanence du lien unissant le monde hors-texte et la *war poetry* qui refuse de se couper du réel. La nature circonstancielle et engagée de la poésie de guerre, tournée également vers le référentiel, le public et le collectif, dessine une ouverture altruiste autour de laquelle gravite un sujet poétique duel qui participe de la définition énonciative de la *war poetry*. Enfin, la troisième constante est d'ordre formel et symbolique : c'est l'inachèvement structurel mais également le refus de la clôture qui fonde la définition de la *war poetry*. Sans jamais tomber dans le silence, toujours prête à être relancée, réécrite, réévaluée, poésie infiniment répétitive mais aussi infiniment potentielle, la *war poetry* tourne néanmoins autour d'un signifié absent, l'« absente de tout bouquet » qui fonde la modernité poétique. Malgré sa confrontation persistante et concrète avec l'inexprimable, la poésie de guerre qui fait « mouvement dans la parole vers ce qui [la] tient en échec<sup>6</sup> » n'a cependant pas cédé face à l'incommunicabilité.

5 « a poet's poet » (Owen, *CL*, p. 520).

6 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 323.

Sans être une poésie « pensante » et malgré la rareté de leurs commentaires métapoétiques, les *war poets* créent une œuvre réflexive qui s'interroge sur les modes de représentation de la guerre, sa définition poétique et les conditions de sa propre existence. Mais c'est aussi une poésie fondamentalement expressive, celle d'un sujet sensible et percevant qui se devine derrière l'écriture, une poésie « où le souci de muer affect et circonstance en chant l'emporte sur la quête spéculative<sup>7</sup> ». Axiome de la *war poetry*, la sensibilité du poète est magnifiée dans l'expression de la pitié, de la douleur, de la nostalgie, de la joie ou de la colère aussi bien que dans le frisson érotique qui sous-tend le regard de Sassoon et d'Owen. Cependant, la sensibilité d'« esthète » d'Owen ne doit pas, comme c'est souvent le cas, être confondue avec celles des autres *war poets*. Dans l'émerveillement de Gurney devant la nature, ou le regard sardonique que pose Rosenberg sur les rats des tranchées « aux sympathies cosmopolites<sup>8</sup> », se dessine une poésie de la singularité des êtres, des moments personnels et éphémères alliés aux grandes émotions collectives.

La prééminence de la subjectivité dans l'expérience du monde et de la voix poétique comme relais de l'émotion, place la *war poetry* dans le registre lyrique et pose, par contraste, la question de l'absence du mode épique parmi les œuvres de guerre – pourtant choisi par Thomas Hardy dans *The Dynasts* (1904-1908) et David Jones dans *In Parenthesis* (1937). Le refus de la rhétorique martiale et de la tradition épique, la question plus prosaïque du temps de composition qui ne permet pas la maturation d'œuvres longues, n'expliquent qu'en partie cette omission. C'est surtout la volonté d'insister sur le caractère existentiel du poème, la communication d'une émotion et d'un ressenti particulier du monde qui explique le choix du registre lyrique pour la *war poetry*. Obsédé par la pensée de l'abîme, chaque poète esquisse dans son texte un « rendez-vous [prospectif] avec la mort » (« A Rendez-vous with Death », dans

7 Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 64.

8 Rosenberg, « Break of Day in the Trenches », v. 7-8 : « Rat facétieux, ils te fusilleraient s'ils connaissaient / Tes sympathies cosmopolites » (« Droll rat, they would shoot you if they knew / Your cosmopolitan sympathies »).

les mots du poète de guerre américain Alan Seeger). À travers l'écriture de nombreuses stèles verbales (les élégies aux camarades, au monde, à soi-même), la poésie lyrique permet au poète de contempler sa propre finitude. « Écrire », dit Blanchot, « commence avec le regard d'Orphée<sup>9</sup> », qui désire, en se retournant vers Eurydice, voir la mort en face. À travers l'écriture de guerre qui démultiplie les manières de la convoquer, la mort devient un spectacle contradictoire, tantôt exhibition de la putréfaction nauséabonde du corps, tantôt paysage crépusculaire d'une grande beauté :

J'ai vu s'approfondir le pourpre de sa bouche ronde qui se couchait  
 Comme un Soleil profond, à sa dernière heure,  
 Et admiré le magnifique recul de l'adieu,  
 Se brouiller, entre lueur et fureur,  
 Et une dernière splendeur brûler le ciel de sa joue  
 Et dans ses yeux  
 Les étoiles froides s'allumer, très anciennes et très mornes,  
 Dans des cieux différents<sup>10</sup>...

Contempler et dépeindre ainsi la mort, c'est tenter de l'arrêter : comme le sang qui se fige autour de la bouche du soldat, le travail poétique pétrifie la mort dans un état transitionnel. Face à la peur de sombrer dans le néant, la poésie « se découvre vivante face à la mort<sup>11</sup> ». On l'a vu chez Robert Graves comme chez Ivor Gurney, le principe de répétition qui à la fois fige et réinvente sans cesse la matière du poème, s'efforce à opposer l'infini de l'écriture à la finitude humaine. Le refus de la clôture et de la dernière version participe également de cette vision de la création comme un acte toujours recommencé, une course au-devant de la mort. L'acte poétique devient l'affirmation d'une énergie vitale, l'illusion d'une vie qui jamais ne s'immobilise. « Faire de la vie une joie multicolore<sup>12</sup> »,

9 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 232.

10 « I saw his round mouth's crimson deepen as it fell, / Like a Sun, in his last deep hour; / Watched the magnificent recession of farewell, / Clouding, half gleam, half glower, / And a last splendour burn the heavens of his cheek. / And in his eyes / The cold stars lighting, very old and bleak, / In different skies » (Owen, « I Saw His Round Mouth's Crimson... »).

11 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 317.

12 « To make existence a many-coloured thing of joy » (Gurney, *WL*, p. 53).

tel est le mot d'ordre de Gurney qui perçoit l'écriture comme une pause dans un mourir inexorable :

Tel est bien l'office du poème : une manière d'arrêter un instant la beauté d'une voix, le très lent supplice de mourir auquel nul n'échappe, et de convoquer toutes choses autour de la solitude que l'on est, par la seule grâce d'une parole mélodieuse. Ainsi dans le mourir s'aménagent des demeures<sup>13</sup>.

446

Chaque poème représente l'opposé du mouvoir, « demeure » où l'émotion d'un instant résiste. La solidité du poème-maison idéal s'oppose implicitement à la guerre dont le but est la « dissolution de toute forme<sup>14</sup> ». Le poème est un « chez-soi » auquel le *war poet* fait retour et qui lui permet d'habiter le monde et le langage.

La pratique poétique est aussi une force qui permet d'arrêter la mort en prolongeant le poème dans l'avenir et en empêchant que la voix ne sombre dans l'oubli. Conscient du devoir de parler au nom de ses camarades, le poète envisage son texte comme un instrument de transmission de la mémoire. Malgré le malaise de la communication, empreinte de mutisme et de secret, entre soldats et civils, la parole poétique se fait mise en garde prophétique contre l'avenir (« tout ce qu'un poète peut faire aujourd'hui, c'est prévenir<sup>15</sup> »). Au-delà de la dénonciation des faits, c'est aussi l'écho des voix vivantes que la poésie veut transmettre à travers le travail des inflexions orales dans la chair du texte. Par le biais de la polyphonie, le *war poet* veut opposer ces voix hétéroclites au lissage de la machine mémorielle de l'État, dont les listes de noms « intolérables » se creusent de l'intérieur<sup>16</sup>. Dans la conscience de la « brèche dans le temps » qui est, selon Hannah Arendt, la condition

13 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 299.

14 « The ultimate outcome of war is not the victory of one side but the dissolution of form » (Santanu Das, *Touch and Intimacy in First World War Literature*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 60).

15 « all a poet can do today is warn » (Owen, *CP*, p. 35).

16 « Was there ever and immolation so belied / As these intolerably nameless names? » (Sassoon, « On Passing the New Menin Gate », v. 11-12).

de l'homme moderne<sup>17</sup>, la poésie représente encore un lien de continuité historique. À la question souvent posée, « Pourquoi écrire de la poésie en temps de guerre ? », les *war poets* répondent par la transmission d'un héritage poétique et historique destiné aux générations à venir. La poésie, qui inscrit la trace mnémonique dans son vers même, crée un lien verbal entre les époques et ainsi leur donne sens. La poésie de témoignage est avant tout un testament et non un « souvenir » (« ce dont l'Angleterre aura besoin, c'est d'un anti-souvenir<sup>18</sup> », écrit Owen).

Cette aspiration « citoyenne » à transmettre la mémoire des combattants et de la guerre coexiste avec la question, plus personnelle, de la postérité de l'œuvre littéraire. Les *war poets* qui se placent, pour la plupart, dans une tradition de poètes romantiques et victoriens dont ils espèrent être le relais vers l'avenir, entretiennent un rapport ambivalent avec la postérité de leurs œuvres de guerre. Exprimant, comme beaucoup d'autres *war poets*, le vœu d'être lu si jamais il venait à mourir dans le conflit, le rapport de Gurney à son propre héritage se complexifie dans les années d'après-guerre. S'autoproclamant « First War Poet » en 1922, le poète désire être reconnu à l'aune de sa poésie de guerre, conscient d'une postérité « volée » par les années à l'asile, tout comme la mort a coupé court à l'œuvre d'Owen, Rosenberg et Sorley. La réécriture et la relance permanente du poème de guerre traduisent aussi en ce sens, à travers le perfectionnement continu de la forme, le désir de contrôler ce qui va être laissé à la postérité. Dans la dernière édition de ses poèmes de guerre (*The War Poems*), Sassoon tente encore d'expliquer au lecteur, près de cinquante ans après le conflit, ce qui a motivé ses choix artistiques, dans un effort de reprendre une œuvre qui ne lui appartient déjà plus. Car, à l'inverse de Gurney, ni Sassoon ni Graves ni Aldington n'ont voulu être retenus comme *war poets*. Graves refuse de republier ses *war poems*, prétextant les avoir détruits, tandis que Sassoon souhaite être retenu avant tout comme un poète dévotionnel. C'est en tant qu'écrivains de carrière, dont l'œuvre s'inscrit dans la durée d'une vie,

17 Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 21.

18 « What England will need is an anti-souvenir » (Owen, *CL*, p. 428).

qu'ils veulent être lus et non comme des « poètes de guerre », aux textes toujours redécouverts par les anthologies. Néanmoins, c'est comme *war poets* et représentants d'une génération qu'ils ont influencé les époques ultérieures, parfois au nom du groupe, parfois en leur nom seul. On reconnaît par exemple l'influence formelle et symbolique d'Owen sur les débuts de W.H. Auden et de Philip Larkin. Les *war poets* sont aussi reconnus par les poètes politiques des années 1930 (Cecil Day Lewis, Stephen Spender, Louis MacNeice) et de la seconde guerre mondiale, à l'image de Keith Douglas qui rend hommage à Rosenberg dans « Desert Flowers ». Toute une tradition de poètes irlandais pris dans les conflits internes de leur pays, Michael Longley et Seamus Heaney<sup>19</sup> en premier lieu, ont réfléchi au rôle du poète dans la Cité à partir de l'exemple des *war poets*. En Angleterre, Jon Silkin, Jon Stallworthy, Ted Hughes et, plus particulièrement, Philip Hobsbaum, ont reconnu l'importance de figures comme Owen, Rosenberg et Thomas dans l'établissement d'une poésie de tradition anglaise à opposer à l'influence de l'école moderniste américaine représentée par Ezra Pound et T.S. Eliot. Geoffrey Hill, poète engagé dans l'écriture de l'Histoire, a rendu hommage à Isaac Rosenberg (« To Isaac Rosenberg », 1952) et a reconnu dans ses écrits critiques la valeur intrinsèque de son apport et de celui d'Ivor Gurney à la tradition poétique anglaise. Si les poètes ont commencé par être des « poètes de poètes<sup>20</sup> », ils jouissent aujourd'hui d'une large reconnaissance populaire<sup>21</sup>. Cependant, ils demeurent un phénomène quasi exclusivement britannique, les études françaises, pourtant marquées par le débat de l'écriture engagée depuis les années 1920, ne montrant que

- 
- 19 « L'un des poètes qui fut le plus important pour moi et dont j'ai, je pense, longtemps sous-estimé l'influence, fut Wilfred Owen. Son influence ne s'exerça pas tout à fait au niveau du style, mais plutôt dans la compréhension du rôle du poète et de ce qu'il devait faire. Ses attaques sur le pharisaïsme que font naître les causes et sa manière d'incliner les sympathies de la poésie vers l'homme de l'ombre, tout cela, je pense, influença ma pensée de ce que devrait être la place de la poésie dans le monde » (Seamus Heaney, « The Art of Poetry, n°75 », *The Paris Review*, 77, automne 1997).
- 20 « poets' poets ». La liste des éditeurs d'Owen est emblématique à cet égard (Edith Sitwell, Siegfried Sassoon, Edmund Blunden, Cecil Day Lewis, Jon Stallworthy).
- 21 Un sondage de la BBC (2014) montre cependant que T.S. Eliot demeure le poète préféré des Britanniques, suivi de John Donne, Benjamin Zephaniah et, en quatrième position, de Wilfred Owen.

très peu d'intérêt à leur égard. Dans ce net déséquilibre de la réception critique de l'œuvre, c'est encore la question de la « circonstancialité » et de l'« universalité » de la *war poetry* qui est en jeu.

Se pose alors la question de la réception des *war poets* et de la position, de la figure, opaque et diffuse, de son lecteur. À qui s'adresse la poésie de guerre ? Le lecteur implicite est-il un lecteur national ? Quel regard le lecteur contemporain peut-il poser sur ces œuvres ? En 1920 déjà, dans son introduction à *The Year's at the Spring: an Anthology of Recent Poetry*, Harold Monro réfléchit à la pérennité de la poésie de guerre, dont la durée paraît déterminée par la mémoire de l'événement qui la voit naître :

Relue à froid, une grande part de la poésie écrite sur la Guerre se révèle être absolument et indéniablement mauvaise, comme tout critique littéraire sensé se doit de l'admettre. Aujourd'hui, une grande partie de cette production est, ou devrait être, répudiée par ses auteurs. [...] Les incidents à l'origine de l'écriture tombant, avec le temps qui passe, peu à peu dans l'oubli, on verra que de moins en moins de poèmes de guerre seront encore lus avec plaisir<sup>22</sup>.

Le lecteur implicite de la *war poetry* ne pourrait être, dans le prolongement de la pensée de Monro, qu'un lecteur de circonstance, submergé, comme le poète, par « le déferlement spontané de l'émotion ». La *war poetry* exige cependant un dédoublement de la réception que ne prend pas en compte le critique : adressée en premier lieu au lectorat britannique de l'époque, les civils et les soldats (« ceux qui sont dans la pièce avec moi<sup>23</sup> »), la poésie de guerre sollicite également le lecteur « universel » par le traitement de thèmes lyriques (la souffrance, la mort, l'exil) qui ne sont pas propres au contexte de la Grande Guerre. La position du lecteur de la *war poetry* est en ce sens complexe : convoqué dès la préface, souvent mis en accusation, sommé de ne pas rester « insensible » à la « pitié de la guerre », chez Owen comme chez Gurney,

22 *This Year's at the Spring: an Anthology of Recent Poetry*, éd. L. D'O. Walters, Edinburgh, Turnbull and Spear, 1920, p. 10.

23 « those who are in the room with me » (Gurney, *WL*, p. 146).

il reste, encore aujourd'hui, très souvent dans la position de l'accusé. La découverte de la *war poetry* s'approche en cela moins d'une rencontre textuelle que d'une assignation agressive qu'attestent la multiplicité des impératifs et des modaux (« Tu n'entendras pas leur joie / Tu ne les penseras pas heureux<sup>24</sup> »). Le lecteur implicite, qui n'a pas sa place dans la communauté des combattants, se trouve défamiliarisé face un monde et une langue qu'il ne connaît pas, confronté ainsi à la double extranéité du cercle militaire et de la langue poétique. Le sourire ou le rictus mystérieux, les gesticulations énigmatiques du soldat et de son état-major dont les *war poets* nous offrent le spectacle, sont à l'image du poème qui refuse de dévoiler tout le sens, encourageant parfois la démarche herméneutique tout en semblant la moquer. Malgré les assauts et les affronts, c'est le lecteur civil (et non le soldat comme se plaisent à l'imaginer Gurney, Aldington ou Owen) qui demeure le véritable interlocuteur du *war poet*. La relation avec lui n'est cependant pas toujours antagoniste : le lecteur de Gurney est, au contraire, un complice qui opère l'énième réinvention du texte à travers son regard, comme chez Graves ou Blunden, pour qui le lecteur compréhensif est convié au voyage poétique sans être pris à partie.

Ce qui unit l'œuvre des *war poets* n'est donc pas le rapport agonistique du poète et son lecteur mais au contraire leur relation spéculaire, fondée sur l'ambiguïté de leurs positions éthiques. Dans « Mental Cases », le poète souligne sa propre culpabilité vis-à-vis des combattants ainsi que son propre « voyeurisme », en se plaçant du côté du lecteur qui jouit, malgré lui, du spectacle des aliénés. Si la question éthique est primordiale ici, elle ne concerne pas uniquement les prises de position du lecteur vis-à-vis du conflit mais touche surtout à la question de la sensibilité du poète et de son lecteur, qui tirent tous deux une jouissance esthétique de la représentation de l'horreur. Cette problématique, qui renouvelle le débat classique sur la moralité (ou l'amoralité) de l'art, est généralement éludée par la critique de la *war poetry*. Les études divisent encore couramment l'écriture de la guerre en un avant et un après : la

24 « You shall not hear their mirth / You shall not come to think them well content » (Owen, « Apologia Pro Poemate Meo », v. 33-34).

recherche du Beau avant la catastrophe de la bataille de la Somme est suivie d'un virage vers le Vrai après 1916 :

Les *war poets* ne pouvaient plus écrire de « beaux » poèmes. Leur poésie devait exprimer une réalité dévastatrice. [...] La poésie de guerre est moderne en cela qu'elle a annoncé le divorce entre la poésie et la beauté. L'art et la poésie devaient être honnêtes et se confronter à une réalité terrifiante<sup>25</sup>.

La lecture des poèmes d'Owen (écrits en grande partie dans l'année 1917-1918), de Blunden, de Gurney, de Rosenberg ou d'Aldington révèlent cependant que la perception d'une « rupture entre la poésie et le beau » n'est qu'une vue critique, motivée par une distinction de nature morale entre la recherche du Beau et celle du Vrai (« devaient être honnête »). Chaque nouvelle génération critique a occulté, à sa manière, la question du plaisir esthétique procuré par l'écriture et la lecture de la *war poetry*, en se concentrant sur les notions d'« honnêteté », de « réalisme » et de « vérité ». On oppose parfois la position des poètes-combattants français, incarnée par Guillaume Apollinaire, jouisseur dionysiaque<sup>26</sup> de la guerre (« Ah Dieu ! que la guerre est jolie<sup>27</sup> ») à celle des *war poets* britanniques, prétendument « anti-esthétique ». J'ai cherché à montrer que les *war poets* sont, jusqu'à la fin de la guerre, préoccupés par la question de la représentation et de la production du beau poétique, ainsi que des problèmes éthiques que cela représente. C'est certes avec une conscience « très échaudée<sup>28</sup> » et une certaine culpabilité (« Il y a de ces moments, pardonnez que je les célèbre<sup>29</sup> ») que le poète choisit de se concentrer sur la représentation de la beauté, souvent indirectement,

25 Klemens von Klemperer, *German Incertitudes 1914-1945. The Stones and the Cathedral*, Westport (Conn.)/London, Praeger, 2001, p. 16.

26 À l'image de celle des *war poets*, sa position est bien plus ambiguë que cette formule ne le laisse deviner.

27 Guillaume Apollinaire, « L'Adieu du cavalier », v. 1, dans *Calligrammes* (1918) ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 253.

28 « with a very seared conscience » (Owen, *CL*, p. 461).

29 « There are such moment; forgive me that I throne them » (Blunden, « Illusions », v. 7).

à travers l'évocation de corps désirables (« yeux forts, membres fins, fiers athlètes<sup>30</sup> ») ou de la nature resplendissante. Mais la *war poetry* travaille aussi à produire une représentation du sublime de la guerre, comme dans « Dead Man's Dump », « Daughters of War » ou « Strange Meeting ». Au-delà même de la question du beau, la *war poetry* cherche activement à produire le plaisir esthétique du poète et de son lecteur. De là naît la contradiction entre forme et fond qui donne son ambiguïté à la *war poetry* : tout en dénonçant l'esthétisation de la guerre (« le vieux mensonge<sup>31</sup> ») dans « Dulce et Decorum Est » ou « Anthem for Doomed Youth », Owen nous livre des textes où la langue est travaillée en vue de provoquer la jouissance et non l'inconfort, tension que remarque également Sarah Cole :

452

Owen raille et condamne la tradition classique qui célèbre et esthétise la guerre mais ses poèmes utilisent, à leur façon, des images puissamment enchanteresses. On pourrait évoquer par exemples des expressions saisissantes comme « ivres de fatigue », « l'extase à tâtons », « plaies viles, incurables, sur des langues innocentes », voire même la phrase latine accusatoire, qui contient le beau mot de « dulce ». À ce moment et partout dans le poème, Owen absorbe et reconstruit bien des figures de style associées au vieux mensonge : les moments d'exaltation engendrés par la guerre, les notions traditionnelles d'innocence et de pureté, les rythmes apaisants qui dissimulent une réalité terrible<sup>32</sup>.

La « contradiction » est particulièrement sensible chez Owen qui associe le travail d'écriture à une retouche photographique<sup>33</sup>, image qui révèle toute l'ambiguïté de son rapport à la poésie, envisagée tantôt comme représentation réaliste de la guerre (« photographie »), tantôt comme œuvre poétique, artificielle, embellie (« retouchée »). La « contradiction »

---

30 « Strong eyes, fine limbs, haughty athletes » (Rosenberg, « Break of Day in the Trenches », v. 14).

31 « The old lie » (Owen, « Dulce et Decorum Est », v. 25-27).

32 Sarah Cole, *At the Violet Hour. Modernism and Violence in Modern England*, Oxford, Oxford UP, 2012, p. 64.

33 « Retouchant une photographie d'un homme mourant de ses blessures » (« Retouching a photographic representation [...] of a man dying of wounds », Owen, *CP*, p. 66).

demeure-t-elle cependant quand le poète en est conscient ? Dans le fragment « Beauty », Owen exprime sa vision kantienne<sup>34</sup> de la beauté :

Une balle de shrapnel –  
Là où luisait sa peau humide quand il se baignait,  
Comme une anémone de mer épanouie.  
Tous deux nous avons dit : « Quelle beauté ! Quelle beauté, mon gars ».  
Je savais que cette fleur était pour lui l'espoir  
De survivre, de revoir les roses de chez lui.  
La beauté est ce qui plaît et ravit  
De manière désintéressée – Kant<sup>35</sup>.

Faisant de la représentation même de la blessure du jeune homme un objet de contemplation esthétique et érotique, le poète insiste sur la gratuité du geste poétique à travers la référence à Kant. Dégagée de tout intérêt personnel, la satisfaction esthétique du spectateur, à l'image de celle du lecteur et de l'auteur, ne doit pas non plus être ramenée à l'intérêt public et politique. En privilégiant une telle conception du beau, le poète de guerre peut concilier la finalité éthique et la valeur esthétique de son poème. Si le lecteur ne désire pas suivre le regard à la fois « attiré et atterré<sup>36</sup> » du *war poet*, il peut choisir de détourner les yeux comme le fait H.D. devant une guerre qu'elle n'a pas « façonnée » :

Ceci n'est pas notre champ

- 34 Owen se fonde ici sur l'un des principes fondamentaux de l'esthétique kantienne qui distingue deux traits essentiels du jugement de goût, la subjectivité et le désintéressement. C'est à cette dernière notion qu'Owen fait allusion ici en insistant sur la contemplation désintéressée de la beauté de la blessure : « La satisfaction qui détermine le jugement de goût est désintéressée. [...] Le jugement de goût est purement contemplatif ; c'est un jugement qui, indifférent à l'existence de l'objet, ne fait que lier sa nature avec le sentiment de plaisir et de peine » (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, éd. et trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 64-71).
- 35 « A shrapnel ball – / Just where the wet skin glistened when he swam / Like a fully-opened sea-anemone. / We both said "What a beauty! What a beauty lad". / I knew that in that flower he saw a hope / Of living on, and seeing again the roses of his home. / Beauty is that which pleases and delights, / Not bringing personal advantage – Kant » (Owen, « Beauty », v. 1-8).
- 36 « Why riddle me thus ? – attracted and appaled » (Blunden, « La Cinque Rue », v. 4).

Nous n'avons pas semé ceci  
Sans pitié, sans pitié laissons  
Le lieu du crâne  
À ceux qui l'ont façonné<sup>37</sup>.

454

H.D. prend ici la position inverse de celle d'Owen qui insiste sur la *pitié* du poète et du lecteur, affirmant de ce fait la responsabilité de l'art, avec toutes les contradictions, éthiques et esthétiques, que cela entraîne, et remplaçant ainsi l'« humain » au cœur de la dialectique poétique. On oublie en effet que la *war poetry*, tournée vers l'accusation et la déploration, est aussi, paradoxalement, une poésie qui célèbre l'humanité. L'écriture, dit Blanchot, naît du désespoir de la perte d'Eurydice que le chant d'Orphée transforme en célébration de l'amour et de la nature. La poésie de guerre, composée par des poètes revenus de l'enfer, transforme, quant à elle, leur perte en célébration du monde et des hommes :

Faire l'éloge de la noblesse d'un autre, ou partir pour les Cotswolds.  
Là nous écrivions – Corbie Ridge, ou au repos à Gonnehem  
Ou Fauquissart – les chants funèbres de notre monde, toujours les meilleurs.  
L'un d'entre eux fit l'éloge de la peine, en passant l'église où le silence  
S'ouvrit dans un long tremblement de cloches –  
Un autre célébra tous les soldats, et la France et les étoiles dans la nuit  
[...] Et malgré tout, il y eut l'éloge d'Ypres, le doux amour venu à l'hôpital,  
Et ces vieilles Flandres qui longtemps jouèrent dans mon esprit et mes pages<sup>38</sup>.

37 « This is not our field / We have not sown this; / Pitiless, pitiless let us leave / The place-of-a-skull / To those who have fashioned it » (H.D., « The Flowering of the Rod », v. 14-18, dans *Trilogy*, London, New Directions, 1998, p. 115).

38 « Praise another's nobleness, or to Cotswold get hence / There we wrote – Corbie Ridge, or in Gonnehem at rest. / Or Fauquissart – our world's death songs, ever the best. / One made sorrow's praise passing the church where silence / Opened for the long quivering strokes of the bell – / Another wrote all soldiers' praise, and of France and night's stars, / [...] Yet there was praise of Ypres, love came sweet in hospital, / And old Flanders went under to long ages of plays' thought in my pages » (Gurney, « What Did They Expect... », v. 9-14, 20-21).

Face au désenchantement du monde, les *war poets* se détournent du divin et posent cette question essentielle : faut-il continuer à croire en l'homme? Gurney fait de la célébration le mode essentiel de sa poésie, s'éloignant de la louange de la création divine pour faire l'éloge des soldats puis de l'espèce humaine : « Les hommes aiment faire l'éloge des hommes / Et éloigner un peu plus de la mort leur souvenir<sup>39</sup> ». Pour des poètes confrontés quotidiennement à la mort, la poésie, tissée de voix humaines, est envisagée comme l'ultime recours contre le silence. L'écriture, qui leur offre la possibilité de toujours retravailler leur dernier mot, est spécifiquement poétique : les structures, les rythmes, les rimes, le choix d'une technique et d'une tradition particulières, permettent de conjurer la destruction et de perpétuer le lien verbal unissant les hommes dans la création du poème. En produisant le texte, le poète cherche aussi à redonner une valeur propre au langage et aux mots qui ont perdu leur force dans le conflit, mais également à s'émerveiller de sa propre parole dans le « développement [de son] exclamation<sup>40</sup> ». Cet élan n'indique pas pour autant un refuge dans la textualité : au contraire, l'œuvre poétique permet de faire retour sur la réalité et de poser un regard attentif sur le monde au milieu du chaos et du tragique.

Le passage de l'*arma virumque cano* au chant de l'homme et des mots formule ainsi la victoire, bien que fragile, du langage et de la poésie sur la circonstance. En dépit du défi posé à l'humanisme par « l'histoire avec sa grande hache », les *war poets* choisissent de ne pas « achever » le poème en reniant le sens et la beauté ou en se perdant dans l'abîme qui sépare les mots du monde, une décision qui ne sera pas permise aux poètes de l'après seconde guerre mondiale. À l'heure où d'autres formulent leurs « adieux à la littérature<sup>41</sup> », les *war poets* ont refusé de croire à l'épuisement de leur parole ou à l'extinction de leur voix, posant ainsi les fondations d'une résilience poétique qui tentera de se confronter aux catastrophes du xx<sup>e</sup> siècle. Dans une guerre et une époque où tout

39 « Men delight to praise men and to edge; / A little further off from death the memory » (Gurney, « The Lock Keeper », v. 1-2).

40 Paul Valéry, *Tel quel*, dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1960, p. 549.

41 William Marx, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

n'est que perte («lostness<sup>42</sup>»), l'exercice de la poésie permet encore, au combattant et à l'homme, l'espoir d'habiter le monde en poète.

---

42 Gurney, «Mist on Meadows», v. 7.

## LES WAR POETS: ŒUVRES ET ÉTUDES

### RICHARD ALDINGTON

#### Poésie de guerre (et œuvres complètes de référence)

*Images of War*, London, Beaumont Press, 1919.

*War and Love*, Boston, The Four Seas Company, 1919.

*The Complete Poems of Richard Aldington*, London, A. Wingate, 1948.

#### Écrits intimes de guerre

*An Autobiography in Letters*, éd. Norman T. Gates, University Park, Pennsylvania State UP, 1992.

#### Écrits d'après-guerre

*Death of a Hero, a Novel*, Paris, H. Babou et J. Kahane, 1929.

*Roads to Glory, Stories*, London, Chatto and Windus, 1930.

#### Essais

*Selected Critical Writings. 1928-1960*, éd. Alistair Kershaw, Carbondale, Southern Illinois UP, 1970.

#### Sur Richard Aldington

##### Biographies

DOYLE, Charles, *Richard Aldington: A Biography*, Basinstoke, Macmillan, 1989.

KERSHAW, Alister, *Richard Aldington, an Intimate Portrait*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1965.

MACGREEVY, Thomas, *Richard Aldington, an Englishman*, London, Chatto and Windus, 1931.

- SMITH, Richard Eugene, *Richard Aldington*, Boston, Twayne Publishers, 1977.
- WHELPTON, Vivien, *Richard Aldington: Poet, Soldier and Lover, 1911-1929*, Cambridge, Lutterworth Press, 2014.

#### Recueils d'articles

- BLAYAC, Alain, ZILBOORG Caroline (dir.), *Richard Aldington: Essays in Honour of the Centenary of his Birth*, Montpellier, Impressions de l'Université Paul Valéry, 1995.
- DOYLE, Charles (dir.), *Richard Aldington: Reappraisals*, English Literary Studies, University of Victoria, 1990.
- GATES, Norman T. (dir.), *The Poetry of Richard Aldington: A Critical Evaluation and Anthology of Uncollected Poems*, University Park, Pennsylvania Press UP, 1974.
- KEMPTON, Daniel, STONEBACK, H.R. (dir.), *Writers in Provence: Proceedings of the First and Second International Richard Aldington Conferences*, New York, Gregau Press, 2003.
- , *New Places: Proceedings of the Third International Richard Aldington Conferences*, New York, Gregau, 2006.
- , *Locations and Dislocations: Proceedings of the Fourth International Richard Aldington Conferences*, New York, Gregau Press, 2008.

#### Chapitres

- ATKIN, Jonathan, « Writers in Uniform », dans *A War of Individuals. Bloomsbury Attitudes to the Great War*, Manchester, Manchester UP, 2013.

#### EDMUND BLUNDEN

##### Poésie de guerre (et/ou œuvres complètes de référence)

- Pastorals, a Book of Verse*, London, Erskine Macdonald, 1916.
- The Wagonner and Other Poems*, London, Sidgwick and Jackson, 1920.
- The Shepherd and Other Poems of Peace and War*, London, R. Cobden-Sanderson, 1922.
- A Supplement of Poetical Interpretations and Variations*, dans *Undertones of War*, London, R. Cobden-Sanderson, 1928.

## Écrits intimes de guerre

*More than a Brother: Correspondence between Edmund Blunden and Hector Buck*, éd. Rothkopf, Carol Zeman, London, Sexton Press, 1996

## Manuscrits (inédits)

Correspondence, The Edmund C. Blunden Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), First World War Poetry Archive.

«Blunden's Pocket Diary (1917)», The Edmund C. Blunden Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), en ligne : First World War Poetry Archive.

«Blunden's Notebook (Dec. 1916-Jan. 1917)», The Edmund C. Blunden Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), en ligne : First World War Poetry Archive.

«Blunden's Notebook (Jan. 1917-April 1917)», The Edmund C. Blunden Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), en ligne : First World War Poetry Archive.

«Edmund Blunden's Minute Book», The Edmund C. Blunden Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), en ligne : First World War Poetry Archive.

## Écrits d'après-guerre

*Undertones of War*, London, R. Cobden-Sanderson, 1928.

*Fall in Ghosts, An Essay on Battalion Reunion*, London, The White Owl Press, 1932.

*Selected Letters of Siegfried Sassoon and Edmund Blunden*, éd. Carol Z. Rothkopf, London, Pickering and Chatto, 2012.

## Essais

*The Mind's Eye*, London, Cape, 1934.

*War Poets, 1914-1918*, London, Longmans, 1958.

## Sur Edmund Blunden

### Biographies

MC PHAIL, Helen, GUEST, Philip, *Edmund Blunden*, Barnsley (South Yorkshire), Cooper, 1999.

MALLON, Thomas, *Edmund Blunden*, Boston, Twayne, 1983.

WEBB, Barry, *Edmund Blunden: A Biography*, New Haven/London, Yale UP, 1990.

### Monographies, thèses

THORPE, Michael, *The Poetry of Edmund Blunden*, Wateringbury, Bridge Books, 1971.

DAVIDSON, Robert J., *Undertones of Joy in the Poetry of Edmund Blunden*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983.

KANNAMPILLY, Ammu, *Version of the Anti-Pastoral in Edmund Blunden and Isaac Rosenberg*, Ph.D. thesis, University of Oxford, Magdalen College, 2007.

MALLON, Thomas, *Edmund Blunden*, Boston, Twayne, 1983.

### Articles

BRIDGES, Robert, « The Dialectal Words in Edmund Blunden's Poems », *Society for Pure English Tract*, 5, 1921, p. 23-32.

FUSSELL, Paul, « Modernism, Adversary Culture, and Edmund Blunden », *The Sewanee Review*, 94/4, 1986, p. 583-601.

POTTER, Nicholas, « The War Verse of Edmund Blunden », *Critical Survey*, 2/2, « Writing and the First World War », 1990, p. 176-184.

WARE, Thomas C, « "Shepherd in a Soldier's Coat", The Presence of Arcadia on the Western Front », *South Atlantic Review*, 68/1, 2003, p. 64-84.

## ROBERT GRAVES

### Poésie de guerre (et/ou œuvres complètes de référence)

*Over the Brazier*, London, Poetry Bookshop, 1916.

*David and Goliath*, London, Chiswick Press, 1916.

*Fairies and Fusiliers*, London, William Heinemann, 1917.

*Complete Poems*, éd. Beryl Graves et Dunstan Ward, Manchester, Carcanet Press, 2000.

#### Tapuscrit (inédit)

«The Patchwork Flag», The Berg Collection, New York Public Library.

#### Écrits intimes de guerre

*In Broken Images: Selected Letters of Robert Graves (1914-1946)*, éd. Paul O'Prey, London, Hutchinson, 1982.

#### Manuscrits (inédits)

Correspondence, The Berg Collection, New York Public Library, en ligne: First World War Poetry Archive.

#### Écrits d'après-guerre

*Goodbye to All That: An Autobiography*, London, Anchor, 1929.

*But It Still Goes On*, New York, Jonathan Cape, 1930.

#### Essais

*Poetic Unreason and Other Studies*, London, Biblo and Tanning, 1925.

*A Survey of Modernist Poetry*, Manchester, Carcanet Press, 2002 [1927].

*The Common Asphodel*, New York, Haskell, 1949.

*The White Goddess*, London, Faber and Faber, 1966.

#### Sur Robert Graves

##### Biographies

CANARY, Robert H., *Robert Graves*, Boston, Twayne, 1980.

GRAVES, Richard Perceval, *Robert Graves: The Assault Heroic (1895-1940)*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1986.

SEYMOUR, Miranda, *Robert Graves: Life on the Edge*, London, Doubleday, 1995.

SEYMOUR-SMITH, Martin, *Robert Graves: His Life and His Work*, London, Bloomsbury, 1982.

SNIPES, Katherine, *Robert Graves*, New York, Frederick Ungar, 1979.

WILSON, Jean Moorcroft, *Robert Graves: From Great War Poet to Good-bye to All That (1895-1929)*, London, Bloomsbury Continuum, 2018.

### Monographies

CARTER, D.N.J., *Robert Graves: The Lasting Poetic Achievement*, Basingstoke, Macmillan, 1989.

FORSTER, Jean-Paul, *Robert Graves et la dualité du réel*, Berne, Peter Lang, 1975.

KERSNOWSKI, Franck L., *The Early Poetry of Robert Graves: The Goddess Beckons*, Austin, University of Texas Press, 2002.

MOUNIC, Anne, *Counting the Beats, Robert Graves' Poetry of Unrest*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

QUINN, Patrick J., *The Great War and the Missing Muse. The Early Writing of Robert Graves and Siegfried Sassoon*, Selinsgrove (Pa), Susquehanna UP, 1994.

—, *New Perspectives on Robert Graves*, Cranbury (NJ), Associated University Press, 1999.

### Articles

HIBBERD, Dominic, « *The Patchwork Flag* (1918). An Unrecorded Book by Robert Graves », *The Review of English Studies*, 41/164, novembre 1990, p. 521-532.

MOUNIC, Anne, « Robert Graves : le mythe face à l'histoire », dans Sylvie Parizet (dir.), *Lecture politique des mythes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2009, p. 223-243.

PRESLEY, John Woodrow, « Neurasthenia and the Cure of Literature: Robert Graves, Siegfried Sassoon, Andy Collins », *Journal of Advanced Composition*, 30/1-2, 2010, p. 269-313.

UNDERHILL, Hugh, « From a Georgian Poetic to the "Romantic Primitivism" of D. H. Lawrence and Robert Graves », *Studies in Romanticism*, 22/4, hiver 1983, p. 517-550.

### IVOR GURNEY

#### Poésie de guerre (et/ou œuvres complètes de référence)

*Severn and Somme*, London, Sidgwick and Jackson, 1917.

*War's Embers*, London, Sidgwick and Jackson, 1919.

*Poems of Ivor Gurney, 1890-1937*, introduction d'Edmund Blunden, note bibliographique de Leonard Clark, London, Chatto and Windus, 1973.

*Collected Poems of Ivor Gurney*, éd. P.J. Kavanagh, Oxford, Oxford UP, 1982.

### Tapuscrits

*Severn and Somme*, MS 39537, The Ivor Gurney Archive, Gloucestershire Archives, Gloucester, en ligne : First World War Poetry Archive.

*War's Embers*, MS 39536, The Ivor Gurney Archive, Gloucestershire Archives, Gloucester, en ligne : First World War Poetry Archive.

### Écrits intimes de guerre

*Ivor Gurney War Letters: a Selection*, éd. R.K.R. Thornton, Ashington, The Mid Northumberland Arts Group, 1983.

*Collected Letters of Ivor Gurney*, éd. R.K.R. Thornton, Ashington, The Mid Northumberland Arts Group, 1991.

*Stars in a Dark Night. The Letters from Ivor Gurney to the Chapman Family*, éd. Anthony Boden, London, The History Press, 2004.

### Manuscrits (inédits)

Correspondence, The Ivor Gurney Archive, Gloucestershire Archives, Gloucester, en ligne : First World War Poetry Archive.

« Gurney's Black Notebook », MS 52.1, The Ivor Gurney Archive, Gloucestershire Archives, Gloucester, en ligne : First World War Poetry Archive.

### Sur Ivor Gurney

#### Biographies

BLEVINS, Pamela, *Ivor Gurney and Marion Scott: Song of Pain and Beauty*, Woodbridge, The Boydell Press, 2008.

HURD, Micheal, *The Ordeal of Ivor Gurney*, London, Faber and Faber, 1978.

#### Monographies, thèses

GRAY, Piers, *Marginal Men: Edward Thomas, Ivor Gurney, J.R. Ackerley*, Basingstoke, Macmillan, 1991.

KING, Penelope Joy, *"Songs from Exile": A Critical Evaluation of the Poetry of Ivor Gurney*, Ph.D. thesis, University of Birmingham, 1991.

LUCAS, John, *Ivor Gurney*, Devon, Northcote House, 2001.

RAWLING, Eleanor M., *Ivor Gurney's Gloucestershire: Exploring Poetry and Place*, Stroud, History, 2011.

WARD, Diane Elizabeth, *Clear Lamps and Dim Stars: New Perspectives on the Work of Ivor Gurney*, Ph.D. thesis, University of Hull, 1994.

#### Articles et chapitres

DAVIE, Donald, « Gurney's Flood », *London Review of Books*, 16 février 1983, p. 3-16.

—, « Ivor Gurney Reconsidered », dans *Under Briggflats*, Chicago, Chicago UP, 1989, p. 194-203.

DOUG, Roshan, « Ivor Gurney Writing "to keep madness and black torture away" », *The English Review*, 21/ 4, 2011, p. 24-27.

HAWLINS, Stefan, « Ivor Gurney's Creative Reading of Walt Whitman: Thinking of Paumanok », *English Literature in Transition*, 49/1, 2005, p. 31-48.

HILL, Geoffrey, « Gurney's Hobby », dans *Collected Critical Writings*, éd. Kenneth Haynes, Oxford, Oxford UP, 2008.

HIPP, Daniel, « Ivor Gurney's Return to the "Private" Experience of Warfare: Rewards of Wonder and the Poems of 1919-1922 », *English Literature in Transition*, 43/11, 2000, p. 3-36.

KAVANAGH, P.J., « Being Just: Ivor Gurney and the "Poetic Sensibility" », *Grand Street*, 9/3, 1990, p. 235-249.

KILGORE-CARADEC, Jennifer, « Resisting War Rhetoric: Ivor Gurney's Memory Work », *The Arts of War and Peace Review*, 1/1, mars 2013, [https://artswarandpeace.univ-paris-diderot.fr/wp-content/uploads/2018/12/1.1.1\\_4\\_kilgore\\_gurneyin\\_revisionmarch2013.pdf](https://artswarandpeace.univ-paris-diderot.fr/wp-content/uploads/2018/12/1.1.1_4_kilgore_gurneyin_revisionmarch2013.pdf).

MINOGUE, Sally, « Displaced Poet: Location and Dislocation in Ivor Gurney's Poetry », *The Critical Review*, 39, 1999, p. 29-45.

UNDERHILL, Hugh, « "Beauty in Usuality": Ivor Gurney and the Twistedness of Things », *Critical Survey*, 11/ 3, 1999, p. 77-84.

—, « Ivor Gurney », *English Association Boomarks*, 51, Leicester, The English Association, 2007.

TRETHOWAN, W.H, « Ivor Gurney's Mental Illness », *Music and Letters*, 62/1, octobre 1981, p. 300-309.

## Ressources numériques

KENDALL, Tim, « Gurney: First War Poet », University of Oxford Podcasts 2010, <https://podcasts.ox.ac.uk/tim-kendall-ivor-gurney-first-war-poet?audio=1>.

## WILFRED OWEN

### Poésie de guerre (et œuvres complètes de référence)

*The Complete Poems and Fragments*, éd. Jon Stallworthy, Oxford, Oxford UP, 1983.

### Manuscrits

« Strange Meeting », collection privée : Jill Balcon, en ligne : First World War Poetry Archive.

### Écrits intimes de guerre

*The Collected Letters of Wilfred Owen*, éd. Harold Owen et John Bell, London, Oxford UP, 1967.

### Sur Wilfred Owen

#### Biographies

CUTHBERTSON, Guy, *Wilfred Owen*, New Haven, Yale UP, 2014.

STALLWORTHY, Jon, *Wilfred Owen: a Biography*, Oxford, Oxford UP, 1974.

HIBBERD, Dominic, *Wilfred Owen, the Last Year 1917-1918*, London, Constable, 1992.

—, *Wilfred Owen: a New Biography*, London, Weidenfeld and Nicholson, 2003.

OWEN, Harold, *Journey From Obscurity: Wilfred Owen 1893-1918*, London/ New York, Oxford UP, 1963-1965.

WHITE, Gertrude M., *Wilfred Owen*, New York, Twayne, 1969.

WILLIAMS, Merryyn, *Wilfred Owen*, Bridgend, Seren, 1993.

#### Monographies

BÄCHMAN, Sven, *Traditions Transformed: Studies in the Poetry of Wilfred Owen*, Lund, C.W.K. Gleerup, 1979.

- DAS, Susi Bhusan, *Aspects of Wilfred Owen's Poetry*, Calcutta, Roy and Roy, 1979.
- HIBBERD, Dominic, *Owen, The Poet*, Basingstoke, Macmillan, 1986.
- KERR, Douglas, *Wilfred Owen's Voices: Language and Community*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- LANE, Arthur E., *An Adequate Response: The War Poetry of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon*, Detroit, Wayne State UP, 1972.
- PURKIS, John, *A Preface to Wilfred Owen*, Harlow, Longman, 1999.
- WELLAND, Dennis S.R., *Wilfred Owen, a Critical Study*, London, Chatto and Windus, 1978.

#### Articles

466

- COHEN, John, «Owen Agonistes», *English Literature in Transition*, 8/5, 1965, p. 253-268.
- HIBBERD, Dominic, «Wilfred Owen and the Georgians», *The Review of English Studies*, 117, février 1979, p. 28-40.
- KERR, Douglas, «Wilfred Owen and the Social Question», *English Literature in Transition*, 34/2, 1991, p. 183-195.
- , «The Disciplines of the Wars: Army Training and the Language of Wilfred Owen», *The Modern Language Review*, 87/2, avril 1992, p. 286-299.
- LANONE, Catherine, «(Dis)figuring Rebellion: Wilfred Owen and the Legacy of Outrage», *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 45, 2013, <http://ebc.revues.org/583>.
- NAJARIAN, James, «Greater Love: Wilfred Owen, Keats, and a Tradition of Desire», *Twentieth Century Literature*, 47/1, 2001, p. 20-38.
- NORGATE, Paul, «Wilfred Owen and the Soldier Poets», *The Review of English Studies*, 160, novembre 1989, p. 516-530.
- , «Soldiers' dreams: popular rhetoric and the war poetry of Wilfred Owen», *Critical Survey*, 2/2, 1990, p. 208-215.
- SLAWEK, Tadeus, «“Dark Pits of War”: Wilfred Owen's Poetry and the Hermeneutics of War», *boundary 2*, 14/1, 1985, p. 309-331.
- TOMLINSON, Alan, «Strange Meeting in a Strange Land: Wilfred Owen and Shelley», *Studies in Romanticism*, 32/1, 1993, p. 75-95.

## ISAAC ROSENBERG

### Poésie de guerre (et œuvres complètes de référence)

*The Collected Works of Isaac Rosenberg: Poetry, Prose, Letters and Some Drawings*, éd. Gordon Bottomley, Denys Harding, London, Chatto and Windus, 1937.

*The Poems and Plays of Isaac Rosenberg*, éd. Vivien Noakes, Oxford, Oxford UP, 2004.

### Écrits intimes de guerre

*Selected Poems and Letters*, éd. Jane Liddiard, London, Enitharmon Press, in association with the European Jewish Publication Society, 2003.

### Sur Isaac Rosenberg

#### Biographies

COHEN, Joseph, *Journey to the Trenches: The Life of Isaac Rosengerg 1890-1918*, London, Robson Books, 1975.

LIDDIARD, Jean, *Isaac Rosenberg: The Half-Used Life*, London, Gollancz, 1975.

MACCOBY, Deborah, *God Made Blind: Isaac Rosenberg, his Life and Poetry*, Northwood, European Jewish Publications Society, 2000.

THOMLINSON, Charles, *Isaac Rosenberg of Bristol*, Bristol, Bristol Branch of the Historical Association, 1982.

WILSON, Jean Moorcroft, *Isaac Rosenberg, Poet and Painter: A Biography*, London, C. Woolf, 1975.

—, *Isaac Rosenberg, The Making of a Great War Poet: A New Life*, London, Weindefeld and Nicholson, 2007.

#### Monographies

AL-JOULAN, Nayef, *Essenced to Language. The Margins of Isaac Rosenberg*, Bern, Peter Lang, 2007.

GRAHAM, Desmond, *The Truth of War: Owen, Blunden, Rosenberg*, Manchester, Carcanet Press, 1984.

NOAKES, Vivien, *Isaac Rosenberg*, Oxford, Oxford UP, coll. « 21st Century Oxford Authors », 2008.

## Articles et chapitres

- COHEN, Joseph, « Isaac Rosenberg: From Romantic to Classic », *Tulane Studies in English*, 10, 1960, p. 129-142.
- FIELD, Frank, « Isaac Rosenberg, Wilfred Owen: Anthems for Doomed Youths », dans *British and French Writers of the First World War: Comparative Studies in Cultural History*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p. 229-242
- HILL, Geoffrey, « Isaac Rosenberg, 1890-1918 », dans *Collected Critical Writings*, éd. Kenneth Haynes, Oxford, Oxford UP, 2008, p. 428-444.
- LAWSON, Peter, « Isaac Rosenberg », dans *Anglo-Jewish Poetry from Isaac Rosenberg to Elaine Feinstein*, London, Valentine Mitchell, 2006, p. 27-42.
- MATALON, Avi, « Difference at War: Siegfried Sassoon, Isaac Rosenberg, U.Z. Grinberg, and Poetry of the First World War », *Shofar*, 21/1, 2002, p. 25-43.
- ROBERT, Beth Ellen, « The Female God of Isaac Rosenberg: A Muse for Wartime », *English Literature in Transition*, 39/3, 1996, p. 319-332.

468

## SIEGFRIED SASSOON

### Poésie de guerre (et œuvres complètes de référence)

- The Old Huntsman and Other Poems*, London, Heinemann, 1917.
- Counter-Attack and Other Poems*, London, Heinemann, 1918.
- The War Poems of Siegfried Sassoon*, éd. Rupert Hart-Davies, London, Faber and Faber, 1983.
- Collected Poems, 1908-1956*, London, Faber and Faber, 1984.

### Tapuscrit

- Picture-Show (Printed Book with Photographs)*, The Siegfried Sassoon Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), en ligne : First World War Poetry Archive.

### Écrits intimes de guerre

- Diaries, 1915-1918*, éd. Rupert Hart-Davies, London, Faber and Faber, 1983.

## Écrits d'après-guerre

*Memoirs of a Fox-Hunting Man*, London, Faber and Faber, 1929.

*Memoirs of an Infantry Officer*, London, Faber and Faber, 1930.

*Sherston's Progress*. London, Faber and Faber, 1936.

*Complete Memoirs of George Sherston*, London, Faber and Faber, 1937.

*Siegfried's Journey, 1916-1920*, London, Faber and Faber, 1947.

## Essais

*On Poetry*, Bristol, University of Bristol Press, 1939.

## Sur Siegfried Sassoon

### Biographies

EGREMONT, Max, *Siegfried Sassoon: a Biography*, London, Picador, 2005.

KORIGAN, Felicitas, *Siegfried Sassoon: Poet's Pilgrimage*, London, Victor Gollancz, 1973.

ROBERTS, John Stuart, *Siegfried Sassoon*, London, Richard Cohen, 1998.

WILSON, Jean Moorcroft, *Siegfried Sassoon, the Making of a War-Poet: A Biography 1886-1918*, London, Duckworth, 1998.

### Monographies

CAMPBELL, Patrick, *Siegfried Sassoon: A Study of the War Poetry*, London, McFarland, 1999.

HEMMINGS, Robert, *Modern Nostalgia. Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2008.

MOEYES, Paul, *Siegfried Sassoon. Scorched Glory*, London, Macmillan, 1997.

THORPE, Michael, *Siegfried Sassoon, A Critical Study*, Oxford, Oxford UP, 1966.

### Articles et chapitres

MIDDLETON MURRY, John, « Mr. Sassoon's War Verses », dans *The Evolution of an Intellectual*, New York, Alfred A. Knopf, 1920.

MOORE, L. Hugh., « Siegfried Sassoon and Georgian Realism », *Twentieth Century Literature*, 14/4, janvier 1969, p. 199-209.

RAND, Thomas, « Siegfried Sassoon », *English Literature in Transition*, 38/1, 1995, p. 113-115.

WILLIAMS, David, « “Spectral Images”: The Double Vision of Siegfried Sassoon », *Media, memory, and the First World War*, Montreal, McGill-Queen's UP, 2009.

## CHARLES SORLEY

### Poésie de guerre (et œuvres complètes de référence)

*The Collected Poems of Charles Sorley*, éd. Jean Moorcroft Wilson, London, C. Woolf, 1985.

470

### Écrits intimes de guerre

*The Letters of Charles Sorley, with a Chapter of Biography*, éd. William Ritchie Sorley, Cambridge, Cambridge UP, 1919.

### Sur Charles Sorley

#### Biographies

SORLEY, William Ritchie, « Biographical », dans *The Letters of Charles Sorley, with a Chapter of Biography*, Cambridge, Cambridge UP, 1919, p. 1-12.

SWANN, Thomas Burnett, *The Ungirt Runner: Charles Hamilton Sorley, Poet of World War I*, Hamden, Archon Books, 1965.

WILSON, Jean Moorcroft, *Charles Hamilton Sorley: A Biography*, London, C. Woolf, 1985.

#### Articles

VANDIVER, Elizabeth, « “Millions of the Mouthless Dead”: Charles Hamilton Sorley and Wilfred Owen in Homer's Hades », *International Journal of the Classical Tradition*, 5/3, 1999, p. 432-455.

## AUTRES RECUEILS DE POÉSIE DE GUERRE

- COULSON, Leslie, *From an Outpost*, London, Erskine MacDonald, 1917.
- FORD, Ford Madox, *Heaven and Other Poems Written on Active Service*, London, John Lane, 1916.
- HAMILTON, Clive [C.S. Lewis], *Spirits in Bondage*, London, Heinemann, 1919.
- NICHOLS, Robert, *The Assault and Other Poems from Ardours and Endurance*, London, Chatto and Windus, 1918.
- [POPE, Jessie], *Jessie Pope's Poems*, London, Grant Richards, 1915.

## ANTHOLOGIE DE POÉSIE DE GUERRE (1914 À 2015)

- Bridges, Robert (éd.), *Poems of the Great War*, London, Chatto and Windus, 1914.
- Forshaw, C.F. (éd.), *One Hundred of the Best Poems on the European War (by Poets of the Empire)*, London, Elliot Stock, 1915.
- Halliday, W.J. (éd.), *Pro Patria, a Book of Patriotic Verse*, London, Dent, 1915.
- Elliott, H.B. (éd.), *Lest We Forget: a War Anthology*, London, Jarrolds, 1915.
- Tulloch, David (éd.), *Songs and Poems of the Great World War*, London, Davis Press, 1915.
- Clarke, J.H. (éd.), *A Treasury of War Poetry British and American Poems of the World War 1914-1917*, Boston, Houghton Mifflin, 1917.
- Kyle, Galloway (éd.), *Soldier Poets: Songs of the Fighting Men*, London, Erskine Macdonald, 1916.
- , *More Songs from the Fighting Men*, London, Erskine Macdonald, 1917.
- MacGill, Patrick (éd.), *Soldier Songs*, New York, Dutton, 1917.
- Osborn, E.B. (éd.), *The Muse in Arms: A Collection of War Poems for the Most Part Written in Action, by Seamen, Soldiers and Flying Men who are Serving, or have Served in the Great War*, London, Murray, 1917.
- Nettleingham, F.T. (éd.), *Tommy's Tunes*, London, Erskine MacDonald, 1918.
- , *More Tommies' Tunes*, London, Erskine MacDonald, 1918.
- Macklin, A.E. (éd.), *The Lyceum Book of War Verse*, London, Erskine MacDonald, 1918.
- Lloyd, Bertram (éd.), *Poems Written during the Great War, 1914-1918, an Anthology*, London, Allen and Unwin, 1918.

- VanZile, Edward. S. (éd.), *Songs of the World War*, New York, Goodman, 1918.
- Lloyd, Bertram (éd.), *The Paths of Glory*, London, Allen and Unwin, 1919.
- Davidson, E. (éd.), *Cambridge Poets 1914-1920*, Cambridge, Heffer, 1920.
- Brereton, Frederick (éd.), *An Anthology of War Poems*, London, Collins, 1930.
- Symons, Julian (éd.), *An Anthology of War Poetry*, London, Penguin, 1942.
- Nichols, Robert (éd.), *An Anthology of War Poetry 1914-1918*, London, Nicholson and Watson, 1943.
- Dickinson, P. (éd.), *Soldiers' Verse*, London, Muller, 1945.
- Gardner, Brian (éd.), *Up to the Line of Death*, London, Methuen, 1964.
- Parsons, Ian (éd.), *Men Who March Away*, London, Chatto and Windus, 1965.
- Hussey, M. (éd.), *Poetry of the First World War: an Anthology*, London, Longmans, 1967.
- Black, E.L. (éd.), *1914-1918 in Poetry*, London, London UP, 1970.
- Silkin, Jon (éd.), *The Penguin Book of First World War Poetry*, London, Penguin, 1979.
- Reilly, Catherine (éd.), *Scars Upon my Heart: Women's Poetry and Verse of the First World War*, London, Virago, 1981.
- Hibberd, Dominic, Onions, John (éd.), *Poetry of the Great War: an Anthology*, London, Macmillan, 1986.
- Cross, T. (éd.), *The Lost Voices of World War One*, London, Bloomsbury, 1988.
- Stephens, M. (éd.), *Never Such Innocence Again: A New Anthology of War Verse*, London, Buchan and Enright, 1998.
- Powell, A. (éd.), *A Deep Cry*, Aberporth, Palladour Books, 1993.
- Khan, N. (éd.), *Not With Loud Grieving: Women's Verse of the Great War, an Anthology*, Lahore, Polymer Publications, 1994.
- Roberts, David (éd.), *Minds at War: The Poetry and Experience of the First World War*, London, Saxon Books, 1996.
- Copp, Michael (éd.), *Cambridge Poets of the Great War: an Anthology*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson UP, 2001.
- Taylor, Martin (éd.), *Lads: Love-Poetry of the Trenches*, London, Duckworth, 2002.
- Motion, Andrew (éd.), *First World War Poems*, London, Faber and Faber, 2003.
- Walter, George (éd.), *In Flanders Fields: Poetry of the First World War*, London, Allen Lane, 2004.

- Noakes, Vivien (éd.), *Voices of Silence, the Alternative Book of First World War Poetry*, Stroud, Sutton, 2006.
- Walter, George (éd.), *The Penguin Book of First World War Poetry*, London, Penguin, 2006.
- Hibberd, Dominic, Onions, John (éd.), *The Winter of the World: Poems of the Great War*, London, Constable, 2007.
- Stallworthy, Jon (éd.), *The Oxford Book of War Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2008.
- Basil, Jay (éd.), *The Soldier Poets of the Great War: An Anthology*, Bloomington, Authorhouse, 2012.
- Clapham, Marcus (éd.), *Poetry of the First World War*, London, Macmillan, 2013.
- Kendall, Tim (éd.), *Poetry of the First World War, an Anthology*, Oxford, Oxford UP, 2014.
- Duffy, Carol Ann (éd.), *1914: Poetry Remembers*, London, Faber and Faber, 2014.
- Stallworthy, Jon (éd.), *The New Oxford Book of War Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2015.



## BIBLIOGRAPHIE

### WAR STUDIES : CONTEXTES ET LITTÉRATURES

#### Première guerre mondiale

##### Histoire, Histoire culturelle

- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *Les Armes et la chair. Trois objets de mort en 14-18*, Paris, Armand Colin, 2009.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Jean-Jacques (dir.), *Encyclopédie de la Grande guerre*, Paris, Perrin, 2014.
- BEAUPRÉ, Nicolas, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1974 [1949].
- COETZEE, Frabs, SHEVIN-COETZEE, Marilyn (dir.), *Authority, Identity and the social History of the Great War*, Providence, Berghahn Books, 1995.
- EKSTEINS, Modris, *Rites of Spring: the Great War and the Birth of the Modern Age*, London, Bantam, 1989.
- FERGUSON, Niall, *The Pity of War (1914-1918)*, London, Penguin, 2012.
- GILLES, Benjamin, *Lectures de poilus, 1914-1918. Livres et journaux dans les tranchées*, Paris, Flammarion, 2013.
- HAMMOND, Mary, SHAFQUAT Towheed (dir.), *Publishing in the First World War. Essays in Book History*, London, Palgrave MacMillan, 2007.
- HOWARD, Michael, *A Part of History: Aspects of the British Experience of the First World War*, London, Continuum, 2008.
- HYNES, Samuel, *The Edwardian Turn of Mind*, Oxford, Oxford UP, 1968.
- , *A War Imagined: The First World War and English Culture*, London, The Bodley Head, 1999.

- HÜPPAUF, Bernd, *War, Violence and the Modern Condition*, New York, Walter de Gruyter, 1997.
- KLEMPERER, Klemens von, *German Incertitudes, 1914-1945: The Stones and the Cathedral*, London, Greenwood Publishing Group, 2001.
- MOSSE, George, *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, New York, Oxford UP, 1990.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 2 vol.
- LEED, Eric J., *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge UP, 1979.
- ROBB, George, *British Culture and the First World War*, Basingstoke, Palgrave, 2002.
- TODMAN, Dan, *The Great War, Myth and Memory*, London, Bloomsbury Academic, 2007.
- TRAVERSO, ENZO, *À feu et à sang: de la guerre civile européenne, 1914-1945*, Paris, Stock, 2007.
- WATSON, Janet, *Fighting Different Wars. Experience, Memory and the First World War in Britain*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.
- WINTER, Jay, *The Experience of World War I*, London, Macmillan, 1988.
- , *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge UP, 1995.
- , *Remembering War, the Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven, Yale UP, 2006.

#### Littérature et culture britannique pendant la Grande Guerre

- BARLOW, Adrian, *The Great War in British Literature*, Cambridge, Cambridge UP, 2001.
- BOND, Brian, *The Unquiet Western Front: Britain's Role in Literature and History*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.
- BUITENHUIS, Peter, *The Great War of Words: Literature as Propaganda 1914-18 and After*, London, Batsford, 1989.
- CAMPA, Laurence, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- CARDEN-COYEN, Ana, *Reconstructing the Body: Classicism, Modernism and the First World War*, Oxford, Oxford UP, 2001.

- COLE, Sarah, *Modernism, Male Friendship and the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2003.
- , *At the Violet Hour, Modernism and Violence in Modern England*, Oxford, Oxford UP, 2012.
- FUSSELL, Paul, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford UP, 1975.
- QUINN, Patrick J., TROUT, Stephen (dir.), *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*, Basingtoke, Palgrave, 2001.
- ROUCOUX, Michel (dir.), *English Literature of the Great War Revisited*, Amiens, Presses de l'UFR Clerc-Université de Picardie, 1986.
- RUTHERFORD, Andrew, *The Literature of War: Studies in Heroic Virtue*, London, Macmillan, 1989.
- SILLARS, Stuart, *Art and Survival in First World War Britain*, London, Macmillan, 1987.
- , *British Romantic Art and the First World War*, London, Macmillan, 1991.
- SHERRY, Vincent, *The Great War and the Language of Modernism*, Oxford, Oxford UP, 2003.
- SHERRY, Vincent (dir.), *The Cambridge Companion to Literature of the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.
- STEPHEN, Martin, *The Price of Pity. Poetry, History and Myth in the Great War*, London, Leo Cooper, 1996.
- STEVENSON, Randall, *Literature and the Great War, 1914-1918*, Oxford, Oxford UP, 2013.
- SWEENEY, Regina M., *Singing our War to Victory: French Cultural Politics and Music during the First World War*, Middletown, Wesleyan UP, 2001.
- TATE, Trudi, *Modernism, History and the First World War*, Manchester, Manchester UP, 1998.

#### Ouvrages, articles critiques sur la war poetry

- ALLISON, Jonathan, « War, Passive Suffering and the Poet », *The Sewanee Review*, 214/2, 2006, p. 207-219.
- BOGACZ, Ted, « "A Tyranny of Words": Language, Poetry and Anti-Modernism in England in the First World War », *The Journal of Modern History*, 58, septembre 1986, p. 643-666.
- BREEN, Jennifer, « Representations of the Feminine in First World War Poetry », *Critical Survey*, 2/2, 1990, p. 169-175.

- BROCK, Clutton, « War and Poetry », *The Times Literary Supplement*, 8 octobre 1914.
- BERGONZI, Bernard, *Hero's Twilight, a Study of the Literature of the Great War*, London, Constable, 1965.
- , *War Poets and Other Subjects*, Aldershot, Ashgate, 1999.
- BLUNDEN, Edmund, *War Poets, 1914-1918*, London, Longmans, 1958.
- BOUYSSOU, Roland, *Les Poètes-combattants anglais de la Grande Guerre*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1974.
- CAESAR, Adrian, *Taking It Like a Man: Suffering, Sexuality and the War Poets*, Manchester, Manchester UP, 1993.
- CAMPBELL, James, « "For you may touch them not": Misogyny, Homosexuality, and the Ethics of Passivity in First World War Poetry », *English Literary History*, 64/3, 1997, p. 823-842.
- , « Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism », *New Literary History, a Journal of Theory and Interpretation*, 30/1, 1999, p. 203-216.
- CLAUSSON, Nils, « Perpetuating the Language: Romantic Tradition, the Genre Function, and the Origins of the Trench Lyric », *Journal of Modern Literature*, 30/1, automne 2006, p. 104-128.
- CRAWFORD, Fred, *British Poets of the Great War*, Selingsgrove (Pa.), Susquehanna UP, 1988.
- DAS, Santanu (dir.), *The Cambridge Companion to the Poetry of the Great War*, New York, Cambridge UP, 2013.
- FEATHERSTONE, Simon, *War Poetry: An Introductory Reader*, London, Routledge, 1995.
- GIDDINGS, Robert, *The War Poets*, London, Bloomsbury, 1988.
- GILBERT, Sandra M., « Rat's Alley: The Great War, Modernism and the (Anti)Pastoral Elegy », *New Literary History*, 30/1, 1999, p. 179-201.
- GOETSCH, Paul, « The Fantastic in Poetry of the First World War », dans Barbara Korte et Ralf Schneider (dir.), *War and the Cultural Construction of Identities in Britain*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 125-141.
- GOSSE, Edmund, « Some Soldier Poets », dans *Inter Arma: Being Essays Written in Time of War*, London, Scribners, 1916, p.
- GRAHAM, Desmond, *The Truth of War (Owen, Blunden, Rosenberg)*, Manchester, Carcanet Press, 1984.

- GREGSON, J.M., *Poetry of the First World War*, London, Edward Arnold, 1976.
- HIPP, Daniel, *The Poetry of Shell Shock: Wartime Trauma and Healing in Wilfred Owen, Ivor Gurney and Siegfried Sassoon*, London, McFarland and Co, 2005.
- HIBBERD, Dominic (dir.), *Poetry of the First World War: A Casebook*, London, Macmillan, 1981.
- JOHNSTON, John J., *English Poetry of the First World War: A Study in the Evolution of Lyric and Narrative Form*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1964.
- KHAN, Nosheen, *Women's Poetry of the First World War*, Brighton, Harvester, 1988.
- LEHMANN, John, *The English Poets of the First World War*, New York, Thames and Hudson, 1982.
- MARSLAND, Elizabeth A., *The Nation's Cause: French, English and German Poetry of the First World War*, London, Routledge, 1991.
- MOORE, T. Sturge, *Some Soldier Poets*, New York, Harcourt, Brace and Howe, 1920.
- MURRAY, Nicholas, *The Red Sweet Wine of Youth: British Poets of the First World War*, London, Little Brown, 2010.
- PARFITT, George, *English Poetry of the First World War: Contexts and Themes*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- REILLY, Catherine, *English Poetry of the First World War: A Bibliography*, London, G. Prior, 1978.
- RICKETTS, Harry, *Strange Meetings: The Poets of the Great War*, London, Chatto and Windus, 2010.
- SILKIN, Jon, *Out of Battle: The Poetry of the Great War*, Oxford, Oxford UP, 1972.
- SILLARS, Stuart, *Fields of Agony: British Poetry of the First World War*, Humanities e-book, 2007.
- SHOWALTER, Elaine, « Male Hysteria: W.H.R. Rivers and the Lessons of Shell-Shock », dans *The Female Malady: Women, Madness and the English Culture, 1830-1980*, New York, Pantheon, 1985.
- SPENDER, Stephen, *The Destructive Element: A Study of Modern Writers and Beliefs*, London, Cape, 1935.
- SPEAR, Hilda D., *Remembering, We Forget: A Background Study to the Poetry of the First World War*, London, Davis-Poynter, 1979.
- STALLWORTHY, Jon, *Great Poets of World War I: Poetry from the Great War*, New York, Carroll and Graf, 2002.

- STEPHENS, John, *The Price of Pity: Poetry, History and Myth in the Great War*, London, Leo Cooper, 1996.
- THOMAS, Edward, « War Poetry », *Poetry and Drama*, II/8, 14 décembre 1914, p. 341-345.
- VANDIVER, Elizabeth, *Stand in the Trenches, Achilles: Classical Reception in British Poetry of the Great War*, Oxford, Oxford UP, 2010.
- WARREN, Herbert, « The Appeal of Poetry to Our Day », *Poetry Review*, 5, septembre-octobre 1916, p. 355-357.
- WINTER, Jay, « War Poetry, Romanticism and the Return of the Sacred », dans *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge UP, 2014, p. 204-217.
- WOOLF, Virginia, « Two Soldier Poets » dans *The Essays of Virginia Woolf*, II, 1912-1918, éd. Andrew McNeillie, London, Hogarth Press, 1987, p. 269-272.

## Écrire, représenter la guerre : du XVIII<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle

### Ouvrages généraux

- BEVAN, David (dir.), *Literature and War*, Amsterdam, Rodopi, 1989.
- DAS, Santanu, *Touch and Intimacy in First World War Literature*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.
- GASTON, Sean, *Derrida, Literature and War, Absence and the Chance of Meeting*, London, Continuum, 2009.
- GLAUDES, Pierre, METER, Helmut (dir.), *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*, Genève, Slatkine, 2001.
- HYNES, Samuel, *Soldier's Tale, Bearing Witness to Modern War*, New York/London, Viking/Penguin, 1997.
- KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998.
- MCLOUGHLIN, Kate (dir.), *The Cambridge Companion to War Writing*, Cambridge, Cambridge UP, 2009.
- MOUNIC, Anne, *Monde terrible où naître : la voix singulière face à l'histoire*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- PHILLIPS, Kathy J., *Manipulating Masculinity. War and Gender in Modern British and American Literature*, New York, Palgrave, 2006.
- HARVEY, Arnold D., *A Muse of Fire: Literature, Art and War*, London, Hambledon Press, 1998.

- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, PICKERING, Robert (dir.), *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- STAROBINSKI, Jean, *La Poésie et la guerre : Chroniques 1942-1944*, Genève, Éditions Zoé, 1999.
- STOUT, Janis, *Coming out of War: Poetry, Grieving and the Culture of the World*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005.
- WINN, James Anderson, *The Poetry of War*, Cambridge, Cambridge UP, 2008.

#### Études sur la représentation de la guerre au XIX<sup>e</sup> siècle

- BAINBRIDGE, Simon (dir.), *British Poetry and the Revolutionary and Napoleonic Wars. Visions of Conflict*, Oxford, Oxford UP, 2003.
- BENNETT, Betty T., « British War Poetry in the Age of Romanticism, 1793-1815 », *Romantic Circles*, septembre 2004, <http://www.rc.umd.edu/editions/warpoetry/intro.html>.
- BEVIS, Matthew, « “Fighting Talk” : Victorian War Poetry », dans Tim Kendall (dir.), *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2007, p. 7-33.
- FAVRET, Mary A., « Coming Home: The Public Spaces of Romantic War », *Studies in Romanticism*, 33, 1994, p. 539-548.
- , *War at a Distance: Romanticism and the Making of Modern Wartime*, Princeton, Princeton UP, 2010.
- LAMINA, Paul, *Realism and Politics in Victorian Art of the Crimean War*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.
- LOOTENS, Tricia, « Patriotism in Victorian Poetry », dans Joseph Bristow (dir.), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 2000.
- LOVELACE, Timothy, *The Artistry and Tradition of Tennyson's Battle Poetry*, New York/London, Routledge, 2003.
- RAMSEY, Neil, *The Military Memoir and Romantic Literary Culture (1780-1835)*, Farnham, Ashgate, 2011.

#### Études sur la représentation de la guerre aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles

- BLONDET-BISCH, T. FRANK, R., GERVEREAU, L. (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre : histoire des représentations photographiques de la guerre (1850-2000)*, Paris, Somogy, 2001.

- BONIKOWSKI, Wyatt, *Shell-Shock and the Modernist Imagination: The Death Drive in post-World I British Fiction*, Farnham, Ashgate, 2013.
- PIETTE, Adam, RAWLINSON, Mark (dir.), *The Edinburgh Companion to Twentieth Century British and American War Literature*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2012.
- CRAIG, David, *Extreme Situations: Literature and Crisis from the Great War to the Atom Bomb*, London, Macmillan, 1979.
- FREEDMAN, Ariela, *Death, Men and Modernism: Trauma and Narrative in British Fiction from Hardy to Woolf*, New York/London, Routledge, 2003.
- GOLDENSOHN, Lorrie, *Dismantling Glory: Twentieth Soldier Poetry*, Columbia, Columbia UP, 2003.
- KENDALL, Tim, *Modern English War Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2006.
- KENDALL, Tim (dir.), *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2007.
- LONGLEY, Edna, *Poetry in the Wars*, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 1986.
- LÖSCHNIGG, Martin, Marzena Sokolowska-Paryz (dir.), *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Berlin, Walter de Gruyter, 2014.
- MACKAY, Marina (dir.), *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*, Cambridge, Cambridge UP, 2009.
- MOUNIC, Anne, « Récit de guerre et éthique. Singularité, communauté et temporalité *Adieu à tout cela* de Robert Graves et *La Main coupée* de Blaise Cendrars », *E-rea*, 8/3, 2011, <https://journals.openedition.org/erea/1857>.
- NORRIS, Margot, *Writing War in the Twentieth Century*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000.
- STALLWORTHY, Jon, *War and Poetry*, Cheltenham, The Cyder Press, 2005.

#### Études générales sur la poésie : du romantisme au modernisme

- ABERCROMBIE, Lascelles, « The Function of Poetry in Drama », *Poetry Review*, 1, 1912, p. 107-118.
- AQUIEN, Pascal, « Psychanalyse du spectre, ou les fantômes de Ted Hugues », *Sillages critiques*, 8, « La lettre et le fantôme », 2006, <http://sillagescritiques.revues.org/437>.
- CALLAGHAN, Madeleine, O'NEILL, Michael (dir.), *Twentieth Century British and Irish Poetry, from Hardy to Mahon*, Oxford, Blackwell, 2011.

- CHAPMAN, Allison, CRONIN, Richard, HARRISON, Anthony (dir.), *A Companion to Victorian Poetry*, New York, Wiley and Sons, 2008.
- CHILDS, Peter, *The Twentieth Century in Poetry*, London, Routledge, 1999.
- CORCORAN, Neil (dir.), *The Cambridge Companion to Twentieth Century English Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 2008.
- DAICHES, David, *Poetry and the Modern World: a Study of Poetry in England between 1900 and 1939*, Chicago, University of Chicago Press, 1940.
- DAY, Gary, DOCHERTY, Brian (dir.), *British Poetry, 1900-1950: Aspects of Tradition*, London, St Martin's Press, 1995.
- ELIOT, T.S., « Reflection on Contemporary Poetry », *The Egoist*, septembre 1917, p. 118-119.
- GANTEAU, Jean-Michel, « Vertus de l'*imitatio* : le versant éthique de l'impersonnel », dans Hélène Aji, Brigitte Félix, Anthony Larson, Hélène Lecossois (dir.), *L'Impersonnel en littérature. Explorations critiques et théoriques*, Rennes, PUR, 2009.
- GLEIZE, Jean-Marie, ROSA, Guy, « "Celui-là". Politiques du sujet poétique : les *Châtiments* de Hugo », *Littérature*, 24, 1976, p. 83-98.
- GRAFE, Adrien, STEPHENS, Jessica (dir.), *Lines of Resistance: Essays on British Poetry from Thomas Hardy to Linton Kwesi Johnson*, London, MacFarland, 2012.
- GABELONNE, Pascal, *La Blessure du réel. La poésie et l'art à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- HARDING, D.C.W., *Experience into Words. Essays on Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 1963.
- HARRISON, Charles, *English Art and Modernism, 1900-1939*, London, Allen Lane, 1981.
- HOBBSAUM, Peter, « The Growth of English Modernism », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 6/1, 1965, p. 97-105.
- HIBBERD, Dominic, *Harold Monroe, Poet of the New Age*, Basingstoke, Palgrave, 2001.
- HILL, Geoffrey, *Collected Critical Writings*, éd. Kenneth Haynes, Oxford, Oxford UP, 2008.
- HOFFPAUIR, Richard, *The Art of Restraint: English Poetry from Hardy to Larkin*, London, Associated University Press, 1991.
- HOWARTH, Peter, *British Poetry in the Age of Modernism*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.

- HYNES, Samuel, *Edwardian Occasions: Essays on English Writings in the Early Twentieth Century*, London, Routledge and Kegan Paul, 1972.
- JACCOTTET, Philippe, *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Paris, Gallimard, 1987.
- JANOWITZ, Anne, *Lyric and Labour in the Romantic Tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 1998.
- KAPLAN, Carola M., SIMPSON, Anne B. (dir.), *Seeing Double: Revisionning Edwardian and Modernist Literature*, Basingstoke, Macmillan, 1996.
- LEAVIS, F.R., *New Bearings in English Poetry* [1932], London, Peregrine Books, 1967.
- LONGLEY, Edna, *Yeats and Modern Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 2014.
- MACDONALD, Peter, *Sound Intentions. The Workings of Rhyme in Nineteenth Century Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2012.
- MARGGRAF TURLEY, Richard, WALFORD DAVIES, Damian (dir.), *The Monstrous Debt: Modalities of Romantic Influence in Twentieth Century Literature*, Detroit, Wayne State UP, 2006.
- MARTIN, Meredith, *The Rise and Fall of Meter: Poetry and the English National Culture (1860-1930)*, Princeton, Princeton UP, 2012.
- MESCHONNIC, Henri, « Éluard, poète classique », *Europe*, 403-404, novembre-décembre 1962, p. 135-150.
- MILLARD, Kaplan, *Edwardian Poetry*, Oxford, Oxford UP, 1991.
- MILLER, J. Hillis, *The Disappearance of God: Five Nineteenth Century Writers*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- MELLOR, Anne K., *Romanticism and Gender*, London, Routledge, 2013.
- MYRON, Simon, *The Georgian Poetic*, Berkeley, University of Los Angeles Press, 1975.
- NESME, Axel, « L'Élégie entre commentaire et métadiscours », *Sillages critiques*, 9, 2008, <http://sillagescritiques.revues.org/985>.
- PALMER, Herbert, *Post-Victorian Poetry*, London, Dent, 1938.
- PERKINS, David, *A History of Modern Poetry: From the 1890's to High Modernist Mode*, Cambridge (Mass.)/London, Belknap Press of Harvard UP, 1976.
- PORÉE, Marc, « Keats au miroir des poètes », dans Christian La Cassagnère (dir.), *Keats ou le Sortilège des mots*, Lyon, PUL, 2003, p. 207-242.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.

- ROBERTS, Beth Ellen, *One voice and Many: Modern Poets in Dialogue*, Cranbury, Associated University Press, 2006.
- ROBINSON, Jeffrey C., *Unfettering Poetry: The Fancy in British Romanticism*, London, Palgrave Macmillan, 2006.
- ROGERS, Timothy, *Georgian Poetry, 1911-1922: The Critical Heritage*, London, Routledge and Keegan Paul, 1977.
- ROSS, Robert, *The Georgian Revolt 1910-1922: Rise and Fall of a Poetic Ideal*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1965.
- SAVINEL, Christine, « D'une voix dégagée » : les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham, Michael Palmer », *Sillages critiques*, 7, « Poétiques de la voix », 2005, <http://sillagescritiques.revues.org/1138>.
- SILLARS, Stuart, *Structure and Dissolution in English Writing, 1910-1920*, London, Macmillan, 1999.
- SHARMA, R.S., *Studies in Literature*, New Delhi, Atlantic Publishers, 1990.
- SCHEUNEMANN, Dietrich (dir.), *European Avant-Garde: New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- SOLA PINTO, Vivian, *Crisis in English Poetry*, London, Hutchinson, 1951.
- STEAD, C.K., *The New Poetic*, London, Hutchinson, 1964.
- VENDLER, Helen, *The Breaking of Style: Hopkins, Heaney, Graham*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1995.
- , *The Odes of John Keats*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2003.
- , *Coming of Age as a Poet: Milton, Keats, Eliot, Plath*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2003.
- , *Our Secret Discipline: Yeats and lyric form*, Oxford, Oxford UP, 2007.
- WARD, John Powell, *The English Line: Poetry of the Unpoetic from Wordsworth to Larkin*, London, Macmillan, 1991.
- WATSON, William, *A Plea for the Older Ways*, London, Penkraft, 1917.
- WESLING, Donald, *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*, Los Angeles, University of California Press, 1980.

## ÉCRITS CRITIQUES ET THÉORIQUES

### Poétique et théorie littéraire

- AQUIEN, Michèle, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.  
—, *La Versification*, Paris, PUF, 2009.
- BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970.  
—, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953.  
—, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964  
—, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970.  
—, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973.  
—, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.  
—, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977.  
—, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980.  
—, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1993 [1984].  
—, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Le Seuil, 1999.
- BLANCHARD, Gérard, *La Lettre*, Paris, Éditions du Gymnase typographique, 1976.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.  
—, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.  
—, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford/New York, Oxford UP, 1997 [1973].
- CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Éditions Leroux, 1939.  
—, *Les Impostures de la poésie*, Paris, Gallimard, 1945.  
—, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1958.
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit*, Paris, José Corti, 1989.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- DERRIDA, Jacques, « Demeure : fiction et témoignage », dans *Passions de la littérature avec Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1996.

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.
- DE MAN, Paul, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale UP, 1979.
- ELIOT, T.S., *The Three Voices of Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 1954.
- , *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1960.
- ÉLUARD, Paul, *Les Sentiers et les routes de la poésie*, Paris, Gallimard, 1954.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, LGE, coll. « Références », 1999 [1976].
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
- , *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 1991.
- GERMAIN, Gabriel, *La Poésie corps et âme*, Paris, Le Seuil, 1973.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Le Seuil, 1983.
- HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1944, 4 vol.
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara, *Poetic Closure: A Study of How a Poem Ends*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967.
- JULIEN, Anne-Yvonne, SALANSKIS, Jean-Michel (dir.), *La Circonstance*, Nanterre, Presses universitaires de Paris X, 2008.
- MATVEJEVITCH, Predrag, *Pour une poétique de l'événement*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1979.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002.
- MACNEICE, Louis, *Modern Poetry: A Personal Essay*, London, Haskell, 1938.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.
- , *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- , *Les États de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
- , *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006.
- MESCHONNIC, Henri, DESSONS, Gérard, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- LEAVIS, F.R., *Education and the University*, London, Chatto and Windus, 1943.
- PONGE, Francis, *Le Grand Recueil II: Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.
- REDMOND, John, *How to Write a Poem*, Oxford, Blackwell, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

- SCHILLER, Friedrich, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Paris, Aubier, 1947.
- SUHAMY, Henri, *Versification anglaise*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1970.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, 2 vol.
- WOOLF, Virginia, *Mr Bennett and Mrs Brown* (1924), dans *Essentials of the Theory of Fiction*, éd. Michael J. Hoffmann et Patrick Murphy, Durham, Duke UP, 2005.

#### Genres, modes et thèmes littéraires

488

- AJI, Hélène, FÉLIX, Brigitte, LARSON, Anthony LECOSSOIS, Hélène (dir.), *L'Impersonnel en littérature. Explorations critiques et théoriques*, Rennes, PUR, 2009.
- BALLANS, Pierre, *L'Écriture blanche, un effet du démenti pervers*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone, GÉLY, Véronique, TOMICHE, Anne (dir.), *Écriture de la personne. Mélanges offerts à Daniel Madélnat*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.
- BLEVINS, Jacob, *Dialogism and Lyric Self-Fashioning, Bakhtin and the Voices of a Genre*, Selinsgrove (Pa.), Susquehanna UP, 2010.
- BOGEL, Fredric V., *The Difference Satire Makes*, Ithaca, Cornell UP, 2001.
- BRAUD, Michel, HUGOTTE, Valéry (dir.), « L'irressemblance : poésie et autobiographie », n° 24 de *Modernités*, 2007.
- CASSAGNAU, Laurent, LAJARRIGE, Jacques (dir.), *Pérennité des formes poétiques codifiées*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- COUSINS, A.D., HOWARTH, Peter (dir.), *The Cambridge Companion to the Sonnet*, Cambridge, Cambridge UP, 2011.
- DEGOTT, Bertrand, GUARRIGUES, Pierre (dir.), *Le Sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- DUBOIS, Philippe, *L'Espace et la lettre. Écriture, typographies* [Cahiers Jussieu 3, Université Paris 7], Paris, UGE, 1977.
- FINDLAY POTTS, Abbie, *The Elegiac Mode: Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists*, Ithaca, Cornell UP, 1967.

- GARRIGUES, Pierre, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GURKIN ALTMAN, Janet, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State UP, 1982.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, 1986 [1977].
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi de l'autobiographie à la fiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
- IBRAHIM-LAMROUS, Lila, MULLER Séveryne (dir.), *L'Intimité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005.
- JASINSKI, Max, *Histoire du sonnet en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- KENNEDY, David, *Elegy*, London, Routledge, 2007.
- KRZYWKOWKI, Isabelle, « La litanie : une écriture sans fin de la fin », dans Isabelle Krzywkowki et Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration (1880-1914)*, Paris, PUPS, 2002, p. 62-90.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- , *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986.
- LEVINSON, Marjorie, *The Romantic Fragment Poem, a Critique of Form*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011.
- MARTINY, Eric (dir.), *A Companion to Poetic Genre*, Oxford, Wiley/Blackwell, 2012.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- McFARLAND, Thomas, *Romanticism and the Forms of the Ruin*, Princeton, Princeton UP, 2014.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.
- MILLET, Claude, *La Circonstance lyrique*, Berne, Peter Lang, 2012.
- MOLHO, Raphaël, REBOUL, Pierre (dir.), *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Éditions universitaires de Lille, 1976.
- PELEGRIN, Bentino (dir.), *Fragments et formes brèves*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1990.
- PETY, Dominique, *Poétique de la collection au XIX<sup>e</sup> siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010.
- PRAT, Marie-Hélène, SERVET, Pierre (dir.), « La parole masquée », n° 2 des *Cahiers du GADGES*, 2005.

- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001.
- RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle de, VADÉ, Yves (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- RABATÉ, Dominique, VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2009.
- RAJAN, Ballanchandra, *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound*, Princeton, Princeton UP, 2014.
- RAMAZANI, Jahan, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy From Hardy to Heaney*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- ROSENMAN, Anny Dayan, *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS éditions, 2013.
- ROWLAND, Anthony, *Poetry as Testimony: Witnessing and Memory in Twentieth Century Poems*, New York, Routledge, 2014.
- SACKS, Peter, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1985.
- SAUNDERS, Max, *Self-Impression: Life-writing, Autobiographical Fiction and the Forms of Modern Literature*, Oxford, Oxford UP, 2010.
- SPARGO, Clifton, *The Ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2004.
- SPILLER, Michael R. G., *The Development of the Sonnet: An Introduction*, London, Routledge, 1992.
- SUGANO, Marian, *The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford, Stanford UP, 1992.
- THOMAS, Sophie, *Romanticism and Visuality, History, Spectacle*, London, Routledge, 2008.
- VEYNE, Paul, *L'Élégie érotique romaine: l'amour, la patrie et l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1983.
- WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, Oxford, Oxford UP, 1975.
- ZEIGER, Melissa Fran, *Beyond Consolation: Death, Sexuality and the Changing Shapes of Elegy*, Ithaca, Cornell UP, 1997.

#### Philosophie, linguistique, stylistique

- ADORNO, Theodor, *Mots de l'étranger*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot, 1999.

- AMOSSY, Ruth, ROSEN, Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982.
- BAILLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1909.
- BENJAMIN, Walter, *Ceuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, 3 vol.
- BOURDIEU, Pierre, « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 46, mars 1983, p. 98-105.
- CLAUSEWITZ, Karl von, *De la guerre*, Paris, Éditions de Minuit, 1955.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 2014 [1969].
- DERRIDA, Jacques, *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987
- , *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1968.
- GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1982
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1991, 3 vol.
- SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.

### Psychanalyse et trauma

- AMFREVILLE, Marc, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009.
- CAPRA, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2014 [2001].
- CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.
- CARUTH, Cathy (dir.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins UP, 1995.
- CROCQ, Louis, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999.
- FREUD, Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* [1939], Paris, Gallimard, 1986.
- , *Métapsychologie* [1915], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986.

- , *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes* [1919], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.
- , *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], Paris, Gallimard, 1988.
- , *Métapsychologie*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par André Bourguignon, Pierre Cotet, Jean Laplanche, Paris, PUF, t. XIII, 1914-1915, 1994.
- , *Introduction à la psychanalyse* [1917], Paris, Payot, 1998.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1984.
- NADAL, Marita Calvo, Monica (dir.), *Trauma in Contemporary Literature, Narrative and Representation*, New York, Routledge, 2014.

## REMERCIEMENTS

Je veux tout d'abord remercier mon directeur et ami, Pascal Aquien. Son regard de poète et de poéticien, sa rigueur critique et spirituelle, sa dévotion au texte, m'ont inspiré tout au long de mon travail de thèse et continueront à me guider au-delà.

Je tiens également à remercier Marc Porée qui, depuis mes débuts victoriens, accompagne ma réflexion poétique, ainsi qu'Hélène Aji et Jean-Marie Fournier, pour les commentaires et conseils qui ont grandement enrichi mon travail et je l'espère, ce livre.

Merci enfin au strict et bienveillant Sébastien Porte, directeur adjoint des SUP, d'avoir été mon Virgile de l'après-thèse.

Je tiens par ailleurs à exprimer mes plus vifs remerciements à la fondation Gerda Henkel, au Conseil général de la Somme et au centre de recherche de l'Historial de la Grande Guerre pour avoir contribué à la réussite de mes recherches, ainsi qu'au Ivor Gurney Trust et, en particulier, à Ian Venables, pour sa gracieuse autorisation et son intérêt.

Ma gratitude va aussi à ma famille, et spécialement à mon père et à ma mère pour leur soutien permanent et leur générosité, et à mes sœurs et frères qui ont contribué, chacun à leur manière, à me rendre ces années meilleures.

Merci à tous mes amis de *Chez Léon* (ils se reconnaîtront) et d'OVALE, et notamment à Mélody Enjoubault pour ses relectures, et à Aurianne Ortiz et Romain Nguyen Van pour leurs lectures et leurs chères présences.

Enfin et infiniment, merci à celui sans qui je serai sans *teeth*, sans *eyes*, sans *taste*, sans thèse, sans *everything* : mon mari, Adrien – *O my chevalier!*



## INDEX DES NOMS

- A** \_\_\_\_\_
- Abercrombie, Lascelles 23 et n.
- Aldington, Richard 24, 34n, 38, 42, 43, 63, 73n, 77 et n, 78, 82, 89, 102, 116 et n, 117, 121 et n, 124-126, 163-165, 171, 189, 193 et n, 231, 234n, 237-244, 246, 250, 326-330, 338, 351n, 354, 372, 394 et n, 395 et n, 414, 417, 441, 447, 450, 451.
- Amiel, Henri-Frédéric 374n.
- Amis, Kinsley 297 et n.
- Apollinaire, Guillaume 12 et n, 17, 277n, 451 et n.
- Aragon, Louis 31n, 240n.
- Archiloque 233.
- Arnold, Matthew 119, 122, 220n, 400.
- Auden, Wystan Hugh 19n, 22, 74, 297 et n, 298 et n, 307n, 356, 448.
- Austin, Alfred 20 et n, 59, 352.
- B** \_\_\_\_\_
- Barbusse, Henri 94.
- Barker, Pat 18.
- Barrett Browning, Elizabeth 334.
- Baudelaire, Charles 279 et n, 248n.
- Beardsley, Aubrey 100n.
- Beerbohm, Max 100n.
- Belloc, Hilaire 94 et n, 119n, 227 et n, 342.
- Binyon, Laurence 20n, 43, 101 et n, 384n
- Bion 95, 399n, 400, 402, 405, 406 et n.
- Blake, William 94, 96, 238, 303, 388.
- Blunden, Edmund 19, 34-36, 38, 39, 42, 57, 71n, 73 et n, 77 et n, 78, 81 et n, 95-98, 105-108, 119, 120, 126 et n, 127, 143-145, 147 et n, 152, 154 et n, 155 et n, 165, 168 et n, 171, 179, 180n, 184n, 191-195, 197, 198, 206-214, 217, 231, 234n, 246-248, 258, 286 et n, 297, 309, 331n, 342, 351, 356 et n, 360, 364, 371-373, 375, 391, 392, 406n, 414, 417-424, 426-428, 441 et n, 442 et n, 448n, 450, 451 et n, 453 et n.
- Bonnefoy, Yves 300, 328 et n.
- Borden, Mary 37, 79.
- Borrow, George 109 et n.
- Bottomley, Gordon 265 et n, 274, 382n, 385 et n, 388, 389n.
- Bowman, Archibald 340n.
- Bridges, Robert 43, 62, 93, 94 et n, 119, 374n, 400.

Brittain, Vera 37, 79.

Britten, Benjamin 35n.

Brooke, Rupert 14, 15 et n, 34n, 42, 60 et n, 67, 68, 73, 77n, 101-104, 108, 121 et n, 159, 221n, 270 et n, 271, 339, 341 et n, 342, 346 et n, 348 et n, 349, 403, 411 et n.

Browning, Robert 54, 77, 94 et n, 95, 122n, 166.

Bunyan, John 108.

Burns, Robert 50, 109 et n, 144n, 234.

Butler, Samuel 95.

Butor, Michel 201 et n.

Byron, George Gordon (Lord) 14, 77, 367.

## C

Carlyle, Thomas 53.

Carroll, Lewis 297.

Cassou, Jean 340n.

Cendrars, Blaise 17.

Chesterton, Gilbert Keith 63.

Churchill, Winston 14.

Clare, John 95, 119 et n, 222, 336, 422.

Claudel, Paul 95.

Coleridge, Samuel Taylor 50, 110, 186n, 278, 339, 348n, 373n, 384, 388.

Coulson, Leslie 68, 71n, 154n.

Cowper, William 278.

Crabbe, George 278.

Cru, Jean Norton 17 et n.

cummings, e.e. 31.

## D

Dalize, René 17.

Dante Alighieri 108, 112, 246 et n, 253.

Davies, William Henry 42, 160.

Day Lewis, Cecil 34, 74 et n, 356, 375, 448 et n.

Dearmer, Geoffrey 64.

Dickinson, Emily 356.

Dixon, Richard Watson 94 et n.

Dobell, Sydney 53.

Donne, John 92, 96, 318, 448n.

Douglas, Alfred (Lord) 133.

Douglas, Keith 75 et n, 448.

Doyle, Francis Hastings 54 et n.

Drinkwater, John 101.

Dryden, John 362n.

Duffy, Carol Ann 18, 79n.

Duhamel, Georges 17.

## E

Édouard VII, roi du Royaume-Uni 20.

Eliot, Thomas Stearns 14, 20, 22-25, 27, 28 et n, 31, 42, 43, 77, 79n, 125, 262 et n, 270, 281 et n, 289 et n, 290 et n, 333, 448 et n.

Eluard, Paul 187, 303 et n.

## F

Flint, Frank Stuart 333.

Frankau, Gilbert 71n.

Freeman, John 101 et n.

Friswell, James 53.

Frost, Robert 42, 101, 165 et n.

## G

- Gay, John 297.
- George V, roi du Royaume-Uni 20.
- Gibson, Wilfrid Wilson 42, 77n, 101 et n, 110 et n, 411 et n.
- Goethe, Johann Wolfgang von 25n, 184 et n, 185.
- Gosse, Edmund 58 et n, 66 et n, 71n.
- Gourmont, Remy de 22, 238n.
- Graves, Robert 31, 34 et n, 35, 42, 43, 64, 65, 68 et n, 73n, 75 et n, 76, 77n, 82, 95, 96, 100-102, 129, 132 et n, 142, 143, 145, 152, 155 et n, 163, 167-169, 171, 174, 175, 185, 190, 191, 193 et n, 204, 207n, 214, 251n, 279n, 296, 300-305, 307-310, 318-323, 325n, 333, 334, 338, 354-356, 362, 367, 372, 397, 403, 414 et n, 442, 445, 447, 450.
- Gray, Thomas 51n, 400.
- Green, Julien 14 et n.
- Gregh, Fernand 240n.
- Grenfell, Julian 34n, 68, 73, 77n.
- Gunston, Leslie 318.
- Gurney, Ivor 16, 30, 31n, 34, 35n, 38, 39, 42, 43, 55n, 57, 63n, 65, 68, 73 et n, 77n, 78, 85-87, 92-96, 98, 99, 100n, 101, 103-105, 109-111, 117-120, 129, 153, 159-163, 165, 170, 171, 179, 181, 185, 189-191, 193 et n, 202-204, 215-217, 219-223, 225-231, 234n, 246, 250, 253, 262, 281-283, 286-291, 296, 331, 334-337, 340-343, 345, 351n, 359, 364, 367 et n, 372, 373, 393-395,

409, 410, 412-414, 424-438, 441, 445, 447-451, 454, 455.

## H

- Hardy, Thomas 21-23, 42, 43, 54, 56, 57 et n, 63, 76, 80, 94, 97 et n, 100, 103 et n, 122, 166, 171, 220n, 236n, 333, 399, 408, 444.
- Harvey, Frederick William 34n, 68, 101 et n.
- H.D. (Hilda Doolittle, *dite*) 22, 42, 326, 333, 453 et n, 454.
- Heaney, Seamus 19n, 448 et n.
- Henley, William Ernest 20n, 54 et n, 60.
- Henty, George Alfred 132.
- Hill, Geoffrey 19n, 401n, 408, 448.
- Hill, Susan 18.
- Hollinghurst, Alan 18.
- Hopkins, Gerard Manley 29 et n, 43, 94 et n, 122n, 153, 356.
- Horace 95, 131, 139 et n, 140, 318.
- Housman, Alfred Edward 55, 56 et n, 108, 119 et n.
- Howard, Geoffrey 61 et n, 62.
- Hughes, Ted 420n, 448.
- Hughes, Thomas 54.
- Hulme, Thomas Ernest 20, 333.
- Hunt, Leigh 95.
- ## J
- Jaccottet, Philippe 327 et n, 329 et n.
- Joergens, Olwen 318.
- Johnson, Ben 297.
- Jones, David 19, 77n, 127 et n, 130 et n, 444.

Jones, Ernest Charles 53.

Joyce, James 22, 144n.

Jules César 95, 201.

## K

---

Kafka, Franz 176.

Kant, Emmanuel 452 et n, 453 et n.

Keats, John 21 et n, 81 et n, 92 et n,  
95, 96, 98-100, 111, 112, 143-145,  
148-152, 183n, 186n, 220n, 261,  
275, 276, 318, 354 et n, 373n,  
374n, 376, 379 et n, 388, 441.

Kingsley, Charles 54.

Kipling, Rudyard 27 et n, 28 et n,  
43, 55 et n, 56 et n, 58-60, 62, 63,  
69 et n, 80, 171, 298, 303.

## L

---

Larkin, Philip 19n, 29 et n, 30,  
34 et n, 47 et n, 448.

Lawrence, David Herbert 14 et n,  
20-22, 31, 42, 43.

Lawrence, Thomas Edward 414.

Lear, Edward 297.

Levi, Primo 249.

Lewis, Clive Staples 12 et n, 167 et n.

Lloyd, Bertram 38n, 63 et n.

Longley, Michael 448.

Lowell, Amy 22, 238.

Lushington, Henry, Franklin 50n.

Lyon, P.H.B. 71n.

## M

---

MacDonald, Stephen 18.

MacNeice, Louis 19n, 26 et n, 356,  
448.

MacLeish, Archibald 31.

Madox Ford, Ford 19, 22, 42, 43, 82,  
192 et n, 310, 312-316, 390 et n,  
393, 395.

Mallarmé, Stéphane 27, 300 et n,  
310 et n, 320, 338.

Marlowe, Christopher 410.

Marsh, Edward 20, 85n, 86, 100,  
132, 266n, 270n, 300n, 383n,  
388 et n.

Masefield, John 63 et n, 100,  
101 et n.

Massey, Gerald 53.

Meredith, George 19.

Middleton Murry, John 358,  
376 et n.

Milton, John 86, 89, 98 et n, 119,  
339, 388, 399 et n, 400.

Mitchell, Colin 71n.

Monro, Harold 20, 22, 449.

Monroe, Harriet 102.

Morris, William 53, 55, 132.

Moschus 95, 399n, 400, 402.

Motion, Andrew 18 et n, 79n.

## N

---

Nettleingham, Frederick Thomas  
69n, 70.

Newbolt, Henry 20n, 54, 59, 62 132.

Nichols, Robert 34n, 38n, 43, 65n,  
68, 74, 77 et n, 101 et n, 166 et n,  
193, 324.

Nicias 374n.

Noyes, Alfred 56, 132.

**O** \_\_\_\_\_

- Omar Khayyam 109.  
Osborn, Edward Bolland 67-70.  
Owen, Wilfred 15, 17 et n, 19, 29-31, 33-35, 38, 43, 47, 55 et n, 56, 58, 60, 62, 63, 73, 74, 76, 77n, 78, 81, 82, 84-86, 88 et n, 92, 95-99, 101 et n, 102, 107n, 108 et n, 111-115, 119, 123 et n, 124 et n, 129, 131-140, 142, 143 et n, 145 et n, 147-153, 163-167, 173 et n, 175, 176, 180, 183, 185, 189 et n, 193n, 201n, 203 et n, 234, 236, 238, 241n, 242n, 245, 246, 248-253, 256-259, 261-263, 295, 299, 302, 318, 330, 333, 334 et n, 339, 345, 351, 352, 354-364, 369, 373-382, 387, 389, 392, 397, 400, 401, 403, 408n, 413, 414, 417, 439, 441-454.

**P** \_\_\_\_\_

- Péguy, Charles 15 et n, 17, 95.  
Péret, Benjamin 26n.  
Phillips, Stephen 132.  
Poe, Edgar Allan 339 et n.  
Ponge, Francis 224 et n, 362n.  
Pope, Alexander 118n, 144n, 297.  
Pope, Jessie 62 et n, 135, 252.  
Pound, Ezra 20, 22-24, 31, 42, 43, 79n, 102, 133 et n, 139n, 153 et n, 164, 326, 327, 333, 448.  
Puttenham, George 307n.

**R** \_\_\_\_\_

- Racine, Jean 337.  
Renshaw, C.A. 71n.  
Rickword, Edgell 71n.

- Rider Haggard, Henry 132.  
Rilke, Rainer Maria 126 et n, 127.  
Rivers, William Halse Rivers 323, 414n, 415n, 428n.  
Romains, Jules 356 et n.  
Rosenberg, Isaac 19, 24, 30, 35n, 42, 43, 56, 72, 73, 75, 77n, 78, 81, 83 et n, 85-90, 92, 96, 99, 100n, 102, 103, 105, 115, 116, 119n, 123 et n, 124, 126, 129, 141, 142, 146, 147, 152-154, 163, 165, 189n, 193n, 231, 234n, 247, 248, 262-275, 277-281, 291, 336, 338, 351, 354, 373-375, 382-385, 388, 389, 391, 437, 441, 444, 447, 448, 451.  
Ross, Robert 20n, 133n, 324.  
Rossetti, Christina 14, 54, 222, 305 et n, 313.  
Rossetti, Gabriele Dante 99 et n, 313, 349.  
Ruskin, John 54 et n.  
Russell, Bertrand 60.  
Russel, George William 240n.

**S** \_\_\_\_\_

- Salmon, André 17.  
Sandburg, Carl 31.  
Sartre, Jean-Paul 29, 304, 309, 310, 330.  
Sassoon, Siegfried 17, 19, 29, 30, 33-35, 38, 39, 42, 43, 55n, 56, 60, 61, 65n, 68 et n, 73 et n, 76-78, 81, 82n, 83, 84, 92, 94, 96, 101, 102, 104, 107 et n, 116, 120, 123n, 124, 131, 134, 137, 152, 155-159, 162-165, 167, 168, 172-175, 179, 180, 185, 188, 191, 193-202, 204, 236,

- 238, 241n, 250-253, 261-263, 296, 298-302, 310, 317-326, 339, 345-352, 354, 359, 365-369, 372, 373, 375, 376, 391-393, 395-397, 402-404, 406-409, 413, 414, 417, 428n, 438, 439, 441, 442, 444, 446-448.
- Scannell, Vernon 72 et n.
- Scott, Marion 65, 95, 103n, 341 et n, 433.
- Seaman, Robert 62.
- Seeger, Alan 34n, 444.
- Shakespeare, William 60, 92 et n, 96, 98 et n, 109 et n, 110 et n, 112 et n, 113 et n, 220n, 337, 339, 349 et n, 352.
- Shelley, Percy Bysshe 57, 77, 81 et n, 92 et n, 94 et n, 95, 99, 100 et n, 111 et n, 119, 145, 146, 148 et n, 149 et n, 152n, 183n, 186n, 259 et n, 364, 365, 381, 384, 388-400.
- Schiller, Friedrich von 26, 162.
- Sitwell, Edith 42, 43, 240, 375, 448.
- Sitwell, Osbert 191, 242n, 323, 324.
- Skelton, John 307 et n, 308 et n, 321.
- Smith, Alexander 53.
- Smalley Sarson, H. 71n.
- Sorley, Charles 34n, 42, 43, 57, 68 et n, 69n, 77n, 82-84, 87-89, 100 et n, 101, 103, 104, 115, 122-124, 129, 155, 189n, 193n, 234n, 261, 373, 402, 403, 417, 441, 442, 447.
- Southey, Robert 307n.
- Spender, Stephen 19, 24 et n, 34, 74 et n, 356, 448.
- Spenser, Edmund 97, 108, 119.
- Sturge Moore, Thomas 34n, 71n, 442n.
- Swift, Jonathan 297.
- Swinburne, Algernon Charles 19, 54, 92, 94, 96, 99, 112-114, 240n, 335 et n, 339, 408n, 441.
- Symonds, Arthur 100n.
- T** \_\_\_\_\_
- Tennyson, Alfred (Lord) 14, 21 et n, 50, 52, 53, 55, 58-60, 95, 97-99, 112, 131-133.
- Théocrite 339n, 400.
- Thomas, Edward 21, 31n, 34n, 42, 59, 60n, 71, 76, 77n, 180, 235 et n, 441.
- Thomson, Francis 119.
- Toynbee, Philip 15 et n.
- Tynan, Katherine 101 et n.
- V** \_\_\_\_\_
- Valéry, Paul 14, 455 et n.
- Vaughan, Henry 94 et n, 96, 97, 356.
- Verhaeren, Émile 95.
- Victoria, reine du Royaume-Uni 50, 52.
- Vildrac, Charles 17.
- Virgile 255, 362n, 399n.
- W** \_\_\_\_\_
- Warren, Thomas Herbert 131 et n, 132.
- Waterhouse, Gilbert 71n.
- Watson, William 20n, 56, 132 et n, 339.
- Wells, Herbert George 95.

- West, Rebecca 19.  
Whitman, Walt 17n, 94-96, 100,  
162, 166, 187, 229 et n.  
Wilde, Oscar 26 et n, 109 et n, 112,  
113n.  
Williams, William Carlos 22, 43.  
Woolf, Virginia 14 et n, 19, 20,  
33 et n, 180, 181 et n.  
Wordsworth, William 20, 50, 58, 77,  
94 et n, 144n, 164, 172, 185n, 234,  
278, 337, 339 et n, 353, 363 et n,  
435.
- Y** \_\_\_\_\_  
Yeats, William Butler 14, 24, 25,  
30 et n, 34, 42, 43, 74 et n, 79n,  
94 et n, 100, 147, 234n, 265n, 400.  
Young, Edward 51n, 95, 97 et n, 119.
- Z** \_\_\_\_\_  
Zephaniah, Benjamin 448n.

INDEX DES ŒUVRES ET DES POÈMES  
DES WAR POETS\*

**RICHARD ALDINGTON**

- Exile and Other Poems* 117.  
*War and Love: Poems 1915-1918* 43,  
 82, 189, 238, 246.  
*Images of War* 43, 124, 164, 165 et n,  
 188, 241.  
*Death of A Hero* 73n, 116, 372.  
*Roads to Glory* 73n, 372.  
 «A Ruined House» 394n.  
 «The Blood of the Young Men» 63,  
 239n, 241-243.  
 «Bondage» 151 et n.  
 «Captive» 121 et n, 124n.  
 «Compensations» 290, 291 et n, 327.  
 «I Am Grieved for Our Hands...»  
 394n.  
 «In Earth Goddess» 124n.  
 «Insouciance» 328-330.  
 «Le Maudit» 117 et n, 417.  
 «Living Sepulchres» 328, 329 et n.  
 «London, 1919» 117 et n.  
 «Two Impressions» (I et II) 328 et n.  
 «War Yawp» 171 et n.

**EDMUND BLUNDEN**

- Pastorals* 42, 71n, 420, 424.  
*Poetical Interpretations and Variations*  
 (en annexe d'*Undertones of War*) :  
 206, 208.  
*The Shepherd and Other Poems of Peace*  
*and War* 206, 208, 420.  
*The Waggoner and Other Poems* 206,  
 420, 424.  
*Undertones of War* (mémoires) 73n,  
 81, 97, 105, 107, 108n, 195 et n,  
 198, 206, 208, 210, 258, 372, 406n,  
 418 et n, 441 et n, 442 et n.  
 «A House in Festubert» 208n.  
 «The Ancre at Hamel: Afterwards»  
 419, 371.  
 «Ancre Sunshine» 371.  
 «Another Journey From Béthune to  
 Cuinchy» 419.  
 «At Gauzeaucourt, Early 1918» 192.  
 «At Senlis Once» 208 et n.  
 «Battalion in Rest» 208n.  
 «Bleue Maison» 120, 342.  
 «Changing Moon» 422.

502

(\*) Sont présentés les principaux recueils de poésie, puis les mémoires et romans, enfin les poèmes particuliers.

« Christmas in Sight of Ypres » 208.  
 « Festubert 1916 » 419n.  
 « Flanders Now » 419.  
 « Gouzeaucourt » 208.  
 « The Guard's Mistake » 421.  
 « Illusions » 147, 451.  
 « In Festubert » 419, 420.  
 « The Midnight Skaters » 421.  
 « October 1914 » 351 et n.  
 « On Reading that the Rebuilding of Ypres Approached Completion » 154, 419.  
 « The Pasture Pond » 422.  
 « Preparations for Victory » 246, 247.  
 « La Quinque Rue » 419, 453.  
 « Resting Near St-Omer » 208n.  
 « Return of the Native » 419.  
 « Third Ypres » 126, 179, 180n, 208 et n, 209, 211, 212, 392.  
 « The Unchangeable » 342, 371.  
 « Vlamertinghe: Passing the Château » 143-145, 155, 193.  
 « The Watchers » 420.  
 « Ypres: January Full Moon » 193.  
 « The Zonnebeke Road » 89.

#### RUPERT BROOKE

*1914 and Other Poems* 42, 60.  
 « The Dead » (I et II) 36 et n.  
 « The Old Vicarage, Grantchester » 121n.  
 « Peace » 36n, 67.

« Safety » 36n.  
 « The Soldier » 36n, 121, 348.

#### ROBERT GRAVES

*Fairies and Fusiliers* 43, 82, 300n, 301, 302.  
*Goliath and David* 300n.  
*Over the Brazier* 42, 96, 190n, 279n, 300n, 301, 302, 304.  
*The Patchwork Flag* 300n, 301.  
*Goodbye to All That* 73n, 207n, 296, 300, 301, 322n, 372.  
 « A Child's Nightmare » 303.  
 « The Adventure » 302, 303.  
 « Babylon » 302 et n.  
 « Bazentin » 169, 171.  
 « Big Words » 68n, 132.  
 « The Bough of Nonsense: An Idyll » 169, 191.  
 « Careers » 305.  
 « Cherry Time » 305, 306.  
 « The Dead Boche » 301.  
 « Double Red Daisies » 303n, 305.  
 « Familiar Letter to Siegfried Sassoon, From Mametz Wood » 191, 320.  
 « The First Funeral » 155.  
 « Free Verse » 305, 308, 309.  
 « Goliath and David » 68n.  
 « I Hate the Moon » 303.  
 « John Skelton » 307, 308.  
 « The Leveller » 301.

«Nursery Memories» 156, 302.  
 «Oh and Oh!» 305.  
 «The Poet in the Nursery» 304, 305.  
 «Star-Talk» 169, 303.  
 «To an Ungentle Critic» 302.  
 «Two Fusiliers» 301.  
 «When I am Dead» 191.

#### IVOR GURNEY

*Rewards of Wonder* 216, 431, 436  
*Severn and Somme* 43, 65, 82, 118,  
 119n, 120n, 161, 179, 188-190,  
 215, 221n, 246, 281, 282, 340, 427,  
 428, 433-436.  
*Songs of Exile* 118.  
*War's Embers* 43, 162, 188, 216 et n,  
 409, 433, 434.  
 «After War» 286, 287.  
 «As They Draw to a Close...» 163,  
 432, 433.  
 «Camps» 222, 413, 424.  
 «Carol» 161.  
 «The Coin» 229.  
 «Compensations» 291, 337.  
 «Le Coq Français» 224.  
 «Daily – Old Tale» 281.  
 «The Dust» 222.  
 «England the Mother» 342, 436.  
 «The Escape» 221, 224, 288.  
 «The Fire Kindled» 427, 435n.  
 «First Time In» 110, 117, 431.  
 «For England» 85, 86, 395.  
 «Hark, Hark, the Lark» 120, 435.

«The High Hills...» 162, 282.  
 «Home-sickness» 395, 436.  
 «It is Near Toussaints» 171, 191, 226,  
 227, 430.  
 «The Last of the Book» 229.  
 «Laventie» 170, 224, 283, 284, 285,  
 426, 429-431.  
 «Looking Out» 283.  
 «Maismore» 427n.  
 «The Man Was He Who Blinded His  
 Eyes All...» 204, 217, 218, 220,  
 221, 250.  
 «Memory Let It All Slip» 225.  
 «Mist on Meadows» 226, 455.  
 «New Year's Eve» 284, 285, 424, 425.  
 «On Somme» 342, 343, 345.  
 «O Tan-Faced Prairie Boy» 230.  
 «O Tree of Pride» 215.  
 «Requiem» 161.  
 «Riez Bailleul» 216, 222, 424, 430-  
 432.  
 «Servitude» 55n, 85, 86.  
 «Song and Pain» 161.  
 «Song at Morning» 161.  
 «Song of Pain and Beauty» 160, 161.  
 «Songs Come to the Mind...» 290.  
 «The Songs I Had» 161, 437.  
 «Spring, Rouen, May 1917» 85, 161,  
 435.  
 «Strange Hells» 106, 110, 170, 171,  
 285, 286, 344, 345, 351n.  
 «Strange Service» 68n, 106, 296.  
 «The Strong Thing» 393, 394.  
 «Time and the Soldier» 435.

« Toast and Memories » 226.  
 « Tobacco » 223, 430.  
 « Tobacco Plant » 428, 430.  
 « To Certain Comrades » 221n, 359.  
 « To His Love » 409-411.  
 « To the Poet Before Battle » 68n, 340,  
 344, 442, 427, 454.  
 « Ulysses » 117.  
 « We Who Praise Poets » 336, 337.  
 « What Did They Expect... » 230,  
 335.  
 « While I Write » 16, 229.  
 « Winter Beauty » 18, 435.

#### FORD MADOX FORD

*Heaven and Other Poems Written on  
 Active Service* 82, 312.  
*Parade's End* 312.

« After the War » 314-317.  
 « Clair de Lune » 395.  
 « Heaven » 312.  
 « One Day's List » 393.  
 « Sanctuary » 314, 316, 317.  
 « There Shall be More Joy » 312, 314,  
 316, 317.

#### WILFRED OWEN

*Disabled and Other Poems* 403.  
*English Elegies* 403.  
*Sonnets in Silence* 339.

*With Lightning and Music* 82, 99,  
 403.  
 « Abraham and Isaac » 63.  
 « A Bronze May be Much  
 Beautified... » 375.  
 « Anthem for Doomed Youth » 185,  
 354, 379, 401n, 452.  
 « Apologia Pro Poemate Meo » 113,  
 185, 251, 449, 450.  
 « Arms and the Boy » 107n, 137n,  
 362.  
 « A Sunrise » 378.  
 « À Terre » 149, 186, 360, 262.  
 « Attar of Roses » 318.  
 « Ballad of Kings and Christs » 376n.  
 « Beauty » 318.  
 « The Calls » 175, 176.  
 « Cramped in that Funnelled Hole... »  
 112, 375, 378.  
 « The Dead-Beat » 397.  
 « Disabled » 137n.  
 « Dulce et Decorum Est Pro Patria  
 Mori » 62, 107n, 131, 134-140,  
 167, 251, 252, 351, 378, 413, 414,  
 452.  
 « The End » 318.  
 « Exposure » 150-152, 331, 359, 362.  
 « From my Diary, July 1914 » 356,  
 357.  
 « Futility » 137n, 362, 375n, 403,  
 408n.  
 « Golden Hair » 318.  
 « Greater Love » 112, 137n.  
 « Happiness » 246, 318.

- «Has Your Soul Slipped...» 356.
- «Hospital Barge» 112, 375n.
- «Insensibility» 88, 96, 113, 143, 148, 149, 152, 186, 357, 358n, 360, 362-364.
- «I Saw His Round Mouth Grimson...» 137n, 445
- «The Last Laugh» 167, 362.
- «The Letter» 170n, 173.
- «Lines to a Beauty Seen in Limehouse» 376.
- «Mental Cases» 138, 249, 253-257, 378, 414, 450.
- «Miners» 60, 245, 375n.
- «Music» 318.
- «My Shy Hand» 358n.
- «The Parable of the Old Man and the Young» 242n.
- «Purple» 318.
- «The Sentry» 203, 248, 252, 414.
- «The Show» 123, 147, 362.
- «Six o'clock in Princes Street» 112.
- «Smile, Smile, Smile» 163, 164, 249, 250, 255, 377.
- «Spring Offensive» 124, 140, 141, 166, 249, 377, 397.
- «Strange Meeting» 150, 245, 252, 255-257, 357, 358n, 360-262, 364, 374-381, 387, 392, 401.
- «Sunrise» 318.
- ISAAC ROSENBERG**
- Night and Day* 264, 382n.
- Trench Poems* 188.
- Youth* 123n, 264, 382n.
- Adam / Adam and Lilith* 264n, 388.
- The Amulet* 264n, 265 et n, 271, 382.
- Moses* 264n, 382n.
- The Unicorn* 264-269, 382.
- «Ah Koelue» 279.
- «August 1914» 152, 273, 274-276, 278, 351.
- «Break of Day in the Trenches» 124, 267, 268, 444, 451.
- «Daughters of War» 126n, 141, 152, 247, 248, 270, 278-280, 374, 382-387, 389, 451.
- «The Dead Heroes» 280.
- «Dead Man's Dump» 123, 124, 126 et n, 263, 275n, 278, 279n, 280, 451.
- «Have We Sailed and Have We Wandered...» 116n, 120.
- «I Picked...» 271.
- «The Jew» 116n.
- «Louse Hunting» 384.
- «Marching: As Seen From the Left File» 279.
- «On Receiving News of the War» 83, 271, 272.
- «Spring 1916» 123.
- «Through These Pale Cold Days...» 116n, 271n, 280.
- «Wan, Fragile Faces of Joy...» 271, 275n, 280.

## SIEGFRIED SASSOON

*A Tract Against the War* 204.

*Counter-Attack* 94, 104, 188, 367,  
343, 201.

*The Old Huntsman and Other Poems*  
143, 120n, 201n.

*Picture-Show* 195 et n, 196 et n, 198,  
417.

*Memoirs of George Sherston* 73n, 92,  
158, 200, 372.

*Siegfried's Journey* 29, 73n, 134, 156,  
159, 164, 172, 188, 200, 262, 320,  
346, 354, 372.

«Absolution» 68n, 204n.

«A Footnote on the War» 170n, 372,  
438.

«A Fragment of an Autobiography»  
417.

«Aftermath» 96.

«A Last Word» 168, 372.

«A Letter Home» 192 et n, 320.

«A Mystic as a Soldier» 204 et n.

«An Underground Dressing-Station»  
397.

«Arcady Unheeding» 120.

«A Subaltern» 204n, 346.

«Attack» 351n, 366n.

«A Whispered Tale» 204n, 347.

«Banishment» 116, 347.

«Base Details» 55n.

«Before Day» 104.

«Blighters» 251, 367.

«Christ and the Soldier» 367.

«Concert Party» 359, 395.

«Conscripts» 159, 204n.

«Dead Musicians» 204n, 325n, 365,  
366, 396n, 397.

«The Death-Bed» 202.

«The Distant Song» 202.

«The Dragon and the Undying»  
204n, 347n.

«Dreamers» 346.

«The Dug-out» 396n.

«The Effect» 168.

«Enemies» 204n.

«Fight to a Finish» 397.

«The General» 55n, 298, 396, 397.

«Glory of Women» 346, 347.

«The Hawthorn Tree» 397.

«In Barracks» 157, 204n.

«I Stood with the Dead...» 96, 158.

«The Investiture» 204n.

«The Kiss» 165, 236n.

«The Last Meeting» 204n.

«Letter to Robert Graves» 96, 174,  
191 et n, 193, 204, 322-325, 367n,  
397, 414.

«Memorial Tablet» 347n, 349, 350,  
396n, 402.

«The Mother» 342.

«On Passing the New Menin Gate»  
402, 446n.

«Picture-Show» 197.

«The Rear-Gard» 68n.

«Remorse» 347, 393.

«Repression of War Experience» 175,  
396, 414, 415n.

- «Reward» 157, 396n.  
 «Return of the Heroes» 397.  
 «The Road» 116, 117.  
 «Sick Leave» 351n.  
 «Stand-to Good Friday Morning»  
 352.  
 «Stretcher Case» 204n.  
 «Suicide in the Trenches» 156, 367,  
 397.  
 «Survivors» 167, 367n, 414.  
 «To Any Dead Officer» 175, 403-  
 405, 408.  
 «To His Dead Body» 204n, 403.  
 «The Tombstone Maker» 347n, 348,  
 350.  
 «To My Brother» 204 et n, 403.  
 «To the Warmongers» 157, 158, 179,  
 251, 391, 392.  
 «Trade Boycott» 396n.  
 «Trench Duty» 214n, 347, 396n.  
 «Twelve Months After» 397.  
 «When I'm Among a Blaze of  
 Lights...» 347n.  
 «Wounded» 202.

**CHARLES SORLEY**

*Malborough and Other Poems* 122.

- «A Hundred Thousand Million Mites  
 We Go...» 115.  
 «The Army of Death» 68n.  
 «Le Revenant» 417.  
 «The Seekers» 122.  
 «When You See Millions of the  
 Mouthless Dead...» 402.

## TABLE DES MATIÈRES

Note éditoriale.....	9
INTRODUCTION	
Chanter les armes et l'homme d'aujourd'hui.....	11
Chronologie. 1914-1919 : guerre et poésie.....	42
PREMIÈRE PARTIE	
LE POÈTE FACE À LA GUERRE : GENÈSE DE LA <i>WAR POETRY</i>	
CHAPITRE 1	
Poésie de guerre et <i>war poetry</i> : la formation d'un genre.....	49
Écrire la guerre, de l'époque romantique à la première guerre mondiale .....	49
Du <i>soldier poet</i> au <i>war poet</i> : une figure d'anthologie.....	64
CHAPITRE 2	
Être poète-combattant : une expérience littéraire du front .....	81
Le front comme obstacle à l'écriture .....	82
Lectures et influences dans les tranchées .....	92
Contourner l'ineffable.....	105
« Un émigré des vertes prairies » : l'image de l'exil.....	114
CHAPITRE 3	
Émergence d'un langage poétique de guerre.....	129
La poésie contre la poésie : rejets et relectures des modèles .....	130
Pour une poésie simple .....	153
« Un langage vivant » : capter la voix de tous .....	164

DEUXIÈME PARTIE  
LE SUJET POÉTIQUE EN CONFLIT

CHAPITRE 4

De la biographie au mythe : la construction d'un <i>je</i> poétique de guerre ....	179
Vers une poésie autobiographique .....	183
Une poétique de l'écart : la <i>war poetry</i> entre autobiographie et fiction .....	199
Ivor Gurney : l'autobiographie impossible.....	215

CHAPITRE 5

Le chœur des soldats.....	233
Le poète et la communauté .....	233
Un témoignage dédoublé.....	244

510

CHAPITRE 6

Tensions vers l'impersonnel.....	261
La voix blanche d'Isaac Rosenberg .....	263
Ivor Gurney : un regard vers le dehors .....	281

TROISIÈME PARTIE  
DÉPASSER, IMPARFAIRE, REVENIR :  
LE *WAR POEM* INACHEVÉ

CHAPITRE 7

Une poésie qui résiste .....	295
Plaisirs du <i>light verse</i> .....	296
Poésies fugitives : expérimentation et échange .....	310
Fusion avec le monde : les haïkus de richard aldington.....	326

CHAPITRE 8

Une poétique de l'imperfection .....	333
Le sonnet de guerre : un monument précaire.....	338
La rime dans la <i>war poetry</i> : l'art de la lacune.....	354

CHAPITRE 9	
Contourner l'abîme: poésie et absence.....	371
Écritures fragmentaires.....	373
Résister au deuil, cerner le trauma.....	398
CONCLUSION	
Le regard d'Orphée.....	441
Les <i>war poets</i> : œuvres et études.....	457
Bibliographie.....	475
Remerciements.....	493
Index des noms.....	495
Index des œuvres et des poèmes des <i>war poets</i> *.....	502
Table des matières.....	509

