

# Contourner l'abîme

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



**Sarah Montin**

# M<sub>2</sub>

Mondes anglophones

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)

Couverture : John Singer Sargent, Deux soldats à Arras, aquarelle sur papier, 1917  
collection privée © Christie's Image/Britgeman Images. Graphisme : Atelier Papier

ISBN :

979-10-231-3619-7

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.

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.

188

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 essayent 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 le 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 télescope 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*),

<sup>104</sup> 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).

<sup>105</sup> 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).

<sup>106</sup> « a glimpse / Forced from the past, to hide this pain and work myself free / From present things » (Gurney, « Riez Bailleul », v. 9-11).

<sup>107</sup> Que l'on met souvent au compte de son traumatisme de guerre, parfois de sa qualité de musicien « symphonique ».

<sup>108</sup> 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)

109 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

<sup>111</sup> Consiste à rompre le déroulement syntaxique par des sortes de parenthèses qui laissent en suspens les constructions.

<sup>112</sup> « 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 frères<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 brouillilles 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 signifiance 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 entreprend 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'honoré)<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.



## 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 Moorcrof, *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*, Basinstoke, 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.

464

—, « 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.

### 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.
- PAZ, 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.
- SCHUNEMANN, 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 Madelénat*, 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, Autobiografiction 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. 278, 337, 339 et n, 353, 363 et n, 435.
- 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,
- 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.

(\*) 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

