

Contourner l'abîme

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



Sarah Montin

Le premier conflit mondial qui met fin à l'après-midi doré de l'époque édouardienne signe l'entrée du Royaume-Uni dans le *xx^e* 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^e* 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^e* 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

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

<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.

TROISIÈME PARTIE

Dépasser, imparfaire, revenir : le *war poem* inachevé

Il y avait un jeune homme de Verdun¹

1 « There was a young man from Verdun » (Anonyme). Ce *limerick* s'arrête à la fin du premier vers.

UNE POÉSIE QUI RÉSISTE

La guerre interrompt le bonheur et les querelles des amants, l'intrigue de l'ambitieux et l'œuvre poursuivie dans le silence par l'artiste, l'érudit ou l'inventeur. Elle ruine indistinctement l'inquiétude et la placidité, rien ne subsiste qui soit privé, ni création ni jouissance ni angoisse même.

Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, 1936

Dans sa préface rédigée en mai 1918, Wilfred Owen rejette la « poésie » en faveur de son sujet, la guerre et la « pitié de la guerre »¹. Cette prise de position publique « contre la poésie » et en faveur d'une œuvre réaliste et engagée, prétendument désintéressée de la forme, a contribué à éclipser la dimension gratuite et créative, d'une partie de la *war poetry*. Annonçant vouloir soumettre la création poétique à une visée « utilitaire », didactique et politique, Wilfred Owen et les autres *war poets* destinent en apparence le langage au discours et non à la parole. Cependant, tout un pan de la *war poetry*, rarement exploré par la critique, se dégage des contraintes du discours pratique, se dépouille de la discursivité et cherche à renouer avec une parole gratuite et autonome, dans une exploration jubilatoire de ce que Michèle Aquien nomme l'« autre versant du langage » où s'agitent les « mots-pleins » et non les « mots-outils »². Les *war poets* s'engagent alors dans la voie d'une poésie autoréflexive et auto-suffisante qui se regarde écrire dans le jeu pur de ses éléments.

Le réinvestissement de formes anciennes (rondeau, triolet) ou de formes de salon (bouts-rimés), l'exploration du *light verse* et de la poésie épistolaire, peuvent dès lors se lire comme un acte de résistance, une

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

2 Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 136.

réaction poétique aux circonstances d'écriture (« la vie dans les tranchées aspire toute la poésie que l'on a en soi³ »), voire un acte subversif vis-à-vis de leurs responsabilités de poète-témoin. Ils retrouvent ici une forme d'autonomie littéraire, en dehors de l'action, momentanément libérés du « service épouvantable » (« dreadful service⁴ ») de la patrie. Écrire dans les formes du passé, c'est aussi écrire contre le chaos, dans une tentative désespérée de recouvrer les certitudes des cadres établis, éprouvés. C'est donc la résistance symbolique à la mort du langage et de soi que les *war poets* mettent en scène par le biais d'une exploration renouvelée de la langue, qui leur permet, un temps, de renégocier leur rapport au réel.

PLAISIRS DU *LIGHT VERSE*

Poésie légère dans les tranchées

Tout au long du xx^e siècle, le processus de canonisation idéologique des *war poets* a contribué à effacer la veine légère qui participe pleinement de la définition de la *war poetry*. La présence du *light verse* (« poésie légère »), voire du *doggerel* (vers de mirliton) dans le corpus de guerre inquiète : elle nuit à la définition générique de la *war poetry* ainsi qu'à la figure solennelle du poète-combattant. La critique qui cherche à inclure la *war poetry* dans le canon littéraire britannique n'accorde pas d'importance à ces exercices de *light verse*, considérés comme un passe-temps éphémère, sans prétentions poétiques, politiques ou philosophiques. Ce jugement critique est appuyé par la tendance des *war poets* qui ont survécus à censurer eux-mêmes leurs poèmes « légers » après la guerre : à la fin des années 1920, Robert Graves consigne ses « rimes aériennes⁵ » aux oubliettes de l'histoire littéraire (« Je les ai détruits⁶ »), Siegfried Sassoon propose une édition expurgée de ses poèmes de guerre dans

3 « Trench-life sucks all the poetry out of one » (Robert Graves, *GTAT*, p. 224).

4 Ivor Gurney, « Strange Service », v. 3.

5 « feather-top rhymes » (cité dans Dominic Hibberd, « *The Patchwork Flag* (1918). An Unrecorded Book by Robert Graves », *The Review of English Studies*, 41, 1990, p. 552).

6 « I destroyed them » (Robert Graves, « The Art of Poetry, n° 11 », *The Paris Review*, 47, 1969).

War Poems (1983), tandis qu'Edmund Blunden laisse ses *light verses* à l'état de manuscrits, aujourd'hui tombés dans l'oubli.

Si la présence du *light verse* dans le corpus de la *war poetry* dérange, c'est parce que les questions formelles et thématiques (jeu, grivoiserie, satire politique) associées à ce genre mineur paraissent s'opposer à la double orientation épique et élégiaque de la poésie de guerre, concentrée sur l'expression du deuil, de la souffrance, ou de la colère. À partir du XVIII^e siècle, la formule *light verse* désigne en effet le vers de société humoristique, destiné à un public de salon, tel qu'il est pratiqué par Alexander Pope ou John Gay. Avec la redécouverte des formes médiévales au XIX^e siècle, l'exercice de la lyre élégante se prolonge en rondeaux, triolets et sestines dans l'Angleterre victorienne. En parallèle, la pratique satirique du *light verse*, des acrostiches de Ben Jonson aux rimes gaillardes (*ribald verse*) de Jonathan Swift, s'ouvre au *nonsense* avec Edward Lear et Lewis Carroll au XIX^e siècle. Élargissant la définition au-delà de la poésie frivole ou comique, le *light verse* est jugé « impur⁷ » par Kingsley Amis, qui rejoint la tradition formaliste en assimilant vers de mirliton et « mauvais vers⁸ ». La poésie légère, comme l'indique sa dénomination de *verse* (« petits vers »), est ainsi définie par opposition à la *high poetry* (« grande poésie », « poésie de qualité ») ou la « poésie de référence » (« accepted poetry »), sur laquelle se construit le canon de la littérature britannique. Reposant en grande partie sur les modes du pastiche, de la satire, de la caricature, et rejoignant par-là la tradition du carnavalesque étudiée par Bakhtine, le *light verse* est conçu comme un genre essentiellement subversif.

Dans l'anthologie de référence dédiée au *light verse* (*The Oxford Book of Light Verse*⁹, 1938), le poète W.H. Auden inclus quelques poèmes de guerre américains, écrits pendant la guerre de Sécession (1861-1865). On ne trouve qu'un seul exemple tiré de la poésie de la Grande Guerre;

7 « [...] altogether literary, artificial and impure » (*The New Oxford Book of Light Verse*, éd. Kingsley Amis, Oxford, Oxford UP, 1987, p. viii).

8 « Bad poetry » (voir William Harmon, *The Oxford Book of American Light Verse*, New York, Oxford UP, 1979).

9 *The Oxford Book of Light Verse* [1938], éd. W.H. Auden, New York, The New York Review of Books, 2004, p. xi.

le court poème satirique de Siegfried Sassoon «The General». La sous-représentation de la poésie de guerre, en particulier britannique, dans l'anthologie d'Auden étonne lorsque l'on considère la longévité de ce sous-genre poétique, popularisé au début du xix^e siècle par le développement du journalisme de masse au Royaume-Uni. Betty T. Bennett recense plus d'un millier de ballades et poèmes satiriques publiés dans les quotidiens nationaux pendant les guerres napoléoniennes¹⁰ (1800-1815), un chiffre qui s'accroît au fil du siècle et des campagnes militaires menées par l'Angleterre impériale. À la fin de l'ère victorienne, le genre acquiert ses lettres de noblesse avec la publication des *Barrack-Room Ballads* (1892-1896) de Rudyard Kipling, exemple parlant de ce qu'Auden appelle la «poésie légère sérieuse¹¹». C'est dans cette veine que s'inscrit le *light verse* écrit exclusivement par les combattants pendant la première guerre mondiale, et qui n'est pas publié dans la presse généraliste mais dans les journaux des tranchées (*The Wipers Times*, *The Spud*, *The Plum and Apple*), les divers supports de la presse de divertissement (en premier lieu les cartes postales) et les anthologies populaires de l'époque. Écrites par et pour les soldats de tous rangs¹² très souvent sous pseudonyme, ces gazettes favorisent un très fort esprit de corps. Marquées par l'humour noir et potache, l'irrévérence, l'ironie, le décalage de ton, ainsi qu'une très forte fantaisie (le *whimsy*, proche du *nonsense*), les deux fonctions principales du *light verse* sont cathartiques et informatives. Ces poèmes légers et non savants, exagérant parfois leur propre amateurisme par des clin d'œil parodiques, privilégient des formes populaires (en particulier la ballade) qui mettent en valeur le langage argotique des tranchées, souvent lui-même d'origine littéraire. Sur des thèmes aussi variés que la

10 Betty T. Bennett, *Romantic Circles*, «British War Poetry in the Age of Romanticism (1793-1815)», <http://www.rc.umd.edu/editions/warpoetry/intro.html>, mis en ligne septembre 2004, consulté le 15 juin 2015.

11 «serious light verse» (W. H. Auden, dans *The Oxford Book of Light Verse*, éd. cit., p. xiii).

12 Sur 66 (des 107) journaux des tranchées étudiés par Roy Fuller, 27 sont dirigés par un rédacteur en chef officier, 25 par des rangs subalternes, 14 par une combinaison des deux. Toujours selon Roy Fuller, les contributeurs appartiennent, en parts plus ou moins égales, aux deux rangs (voir Roy Fuller, *Troop Morale and Popular Culture in the British and Dominion Armies*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 11).

vie quotidienne militaire, les ragots de régiment, le deuil des camarades, la nostalgie de la patrie, on trouve aussi de nombreux *alphabet poems* et *limericks* qui permettent de répondre au « sentiment constant du ridicule [de la guerre]¹³ » par l'absurde. « Mécanismes instinctifs de survie émotionnelle et spirituelle¹⁴ », ces poèmes ne sont pas l'œuvre de poètes confirmés mais celle d'« hommes et des femmes qui ne seraient pas considérés comme poètes en temps normal¹⁵ ». Aujourd'hui, ces poèmes satiriques sont très rarement republiés. C'est essentiellement leur valeur contextuelle, souligne Michael Copp, qui nuit à leur pérennité : « Ils sont très circonstanciels, écrits pour, et appréciés par, les autres combattants. Les poèmes humoristiques sont encore davantage menacés par l'obsolescence¹⁶ ». Si la question de la pérennité joue en effet un rôle dans leur mise à l'écart du corpus général de la *war poetry*, celle-ci relève aussi d'un choix politique et esthétique. De la centaine d'anthologies de poésie de guerre, seule Vivien Noakes (*Voices of Silence. The Alternative Book of First World War poetry*, 2006), ainsi que *Tommy Rot* (2013, sous-titré de manière éloquent : « la poésie de la première guerre mondiale qu'ils ne voulaient pas que vous lisiez », « The WWI poetry they wouldn't let you read ») rendent hommage à cette poésie devenue anti-canonique ou « alternative », selon la formule de Vivien Noakes.

Le cercle restreint de *war poets* canoniques n'a pas contribué aux journaux des tranchées bien qu'Owen et Sassoon collaborent en 1917 au journal *The Hydra*, revue de l'hôpital militaire de Craiglockhart réservée aux officiers. Le préjugé de classe (« Les mélodies étaient l'œuvre des subalternes [...], les officiers écrivaient de la poésie¹⁷ ») ainsi qu'une forme d'élitisme poétique, expliquent en partie, ce constat. Le refus de s'identifier aux *soldier-poets* qui écrivent en dilettantes, n'exclut pas pour autant une pratique du vers léger chez les *war poets*. Ces textes demeurent peu étudiés aujourd'hui, les connotations péjoratives

13 *Voices of Silence. The Alternative Book of First World War Poetry*, éd. Vivien Noakes, Stroud, Sutton, 2006, p. xii.

14 *Ibid.*, p. xiii.

15 *Ibid.*, p. xi.

16 *Cambridge Poets of the Great War*, éd. Michael Copp, London, Associated University Presses, 2001, p. 34.

17 Peter Childs, *The Twentieth Century in Poetry*, London, Routledge, 1999, p. 125.

associées au *light verse* supposant en effet une moindre qualité poétique, mais aussi un désengagement coupable du poète-soldat. La virtuosité verbale dont font preuve ses praticiens suggère un souci excessif de la forme sur le fond dans une poésie prétendument réaliste, concentrée sur le poids du message, plutôt que sur la grâce formelle. Œuvres « mineures », ces poèmes légers sont dès lors destinés à rester dans l'intimité des manuscrits. Au contraire, le *light verse* écrit par les *war poets* doit être entendu comme le pendant nécessaire de leur poésie engagée, l'autre versant de la poésie de circonstance, « une entreprise sérieuse » (pour reprendre le mot d'Yves Bonnefoy sur la poésie de circonstance de Stéphane Mallarmé¹⁸) sous ses abords futiles, et non une simple substitution de la frivolité au tragique.

Gaité de Graves

La litote de Frank Kersnowski : « Il avait raison de ne pas accorder une grande valeur à ses poèmes de guerre¹⁹ », résume à elle seule ce que la critique pense des poèmes de guerre de Graves, leur « légèreté » interprétée comme un manque de maturité poétique. On désigne pourtant Graves comme le précurseur du réalisme dans la *war poetry*²⁰ : dès 1915, celui-ci annonce un durcissement de ton, une « perte de musique²¹ » et un éloignement des fantaisies de jeunesse que l'on pouvait trouver dans *At Charterhouse 1910-1914*). Dans *Goodbye to All That*, Graves évoque, sur un ton presque moqueur, la réaction de Sassoon, à la lecture de ses poèmes de guerre lors de leur première rencontre sur le front en novembre 1915 :

Il me dit qu'ils étaient trop réalistes et qu'on ne devait pas écrire sur la guerre de manière réaliste. Il me montra, en échange, l'un de ses

18 Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance*, éd. Bertrand Marchand, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 45.

19 Frank Kersnowski, *The Early Poetry of Robert Graves. The Goddess Beckons*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 34.

20 Graves publie trois recueils de poésie pendant la guerre : *Over the Brazier* (1916), *Goliath and David* (1916, impression privée, tirée à 200 exemplaires), *Fairies and Fusiliers* (1917), et écrit un quatrième recueil, *The Patchwork Flag* (1918), tapuscrit de trente-huit poèmes, passé presque entièrement inaperçu de la critique car non publié et conservé dans la correspondance d'Edward Marsh.

21 Graves, *IBI*, p. 41.

poèmes. L'un d'entre deux commençait de cette manière : « Revenez
Ô couleurs qui faisaient ma joie / Sans la pourpre triste des hommes
tombés au champ d'honneur... »²².

De son côté, Sassoon note dans son journal son impression à la lecture de ces poèmes réalistes (« très mauvais, violents, repoussants²³ »), à finalité politique, comme « The Leveller », « Two Fusiliers », ou encore « The Dead Boche », qui forgeront la réputation de Graves et dont Sassoon finira par imiter et raffiner le style.

Le rapport de Graves à la poésie et à la guerre est ambivalent, comme le suggère la double polarité de son titre *Fairies and Fusiliers* (dualisme qui informe toute son œuvre, et plus particulièrement sa somme mytho-poétique *The White Goddess*²⁴). Le contraste entre les descriptions réalistes de la guerre et les évocations volontairement apolitiques de l'enfance, débarrassées de toute référence à l'événement, fonde ses trois recueils de guerre, *Over the Brazier*, *Fairies and Fusiliers*, *The Patchwork Flag*, dans lesquels « Des cadavres se retrouvent, de temps en temps, parmi les jouets de la *nursery*²⁵ ». Pour Graves, la poésie n'est pas uniquement un lieu d'activité politique, mais aussi et avant tout un espace de créativité, où la langue, débarrassée de sa fonction utilitaire, est prise en objet. « La poésie ne devrait pas devenir de la propagande parce que nous sommes en guerre²⁶ »,

22 « He told me that they were too realistic and that war should not be written about in a realistic way. In return he showed me one of his poems. One of them began: 'Return to me colours that were my joy / Not in the woeful crimson of men slain'... » (Graves, *GTAT*, p. 224).

23 « [...] very bad, violent and repulsive » (Sassoon, *Diaries*, p. 21).

24 Dans *The White Goddess*, Graves décrit le poète comme une figure ambiguë, ambivalente, ambidextre (*amphidexios*) : « Il est à la fois lui-même et son autre, roi et régicide, victime et meurtrier, poète et satiriste. Sa main droite ne sait pas ce que fait sa main gauche » (« He is himself and his other self at the same time, king and supplanter, victim and murderer, poet and satirist – and his right hand does not know what his left hand does », *The White Goddess*, London, Faber and Faber, 1966, p. 446).

25 « occasional corpses blunder up among the nursery toys » (Graves, *IBI*, p. 95).

26 « poetry should not be all about propaganda because a war is on » (cité par Dominic Hibberd dans « A Spirit Above the Wars: Robert Graves Self-Portrait as Soldier and Poet 1915-29 », *Gravesiana. The Journal of the Robert Graves Society*, octobre 2014, p. 303).

écrit-il à Sassoon avant de recommander un pareil désengagement à Owen : « Pour l'amour de Dieu, souris un peu et essaie d'écrire de manière plus optimiste [...] l'esprit d'un poète doit voler au-dessus de la guerre²⁷ ». Si au début de leur relation, la légèreté de Graves étonne et fascine Sassoon, il finira néanmoins par lui reprocher sa désinvolture qui ne correspond pas à la nature tragique de leur sujet. Inversement, Graves moquera la gravité et l'amertume de son ami : « Oh et puis zut à la fin, espèce de vieux corbeau enrôlé, est-ce que je n'ai pas le droit, pour faire honneur au régiment, de faire contrepoids à tes gémissements infernaux avec mes rythmes et mes chansons frivoles²⁸? »

Graves conçoit en effet davantage la poésie comme une protestation contre le tragique, l'extériorisation spontanée du *fancy*, comme le suggère le prologue humoristique de *Fairies and Fusiliers* :

302

Non, non! Mon poulet, je gribouillerai
Ce qu'il me plaît quand il me plaît,
Des Fées, des Fusiliers, et tout le reste²⁹.

La vivacité et l'improvisation caractérisent cette poésie qui explore les potentialités du langage et de l'imagination – le poète doit redevenir enfant pour renouveler son rapport à la langue et au monde : « Seul l'enfant est un poète / Le printemps et les royaumes des fées sont à lui³⁰ ». Le naturel, la spontanéité, la naïveté et l'humour sont la marque de ce langage, débarrassé de tout didactisme. Si la première section d'*Over the Brazier* (« Nursery Memories ») est entièrement dédiée aux souvenirs d'enfance, *Fairies and Fusiliers* prend la guerre comme point d'entrée paradoxal dans l'imaginaire enfantin. Le contraste entre la vie militaire et le monde de l'enfance fonde un poème comme « The Adventure » (« Aujourd'hui j'ai tué

27 « For God's sake cheer up and write more optimistically [...] a poet should have a spirit above wars » (Graves, *IBI*, p. 90).

28 « Blast you, you old croaking corbie, aren't I allowed for the honours of the regiment to balance your abysmal groaning with my feather top rhymes and songs? » (cité dans Dominic Hibberd dans « *The Patchwork Flag* [1918]. An Unrecorded Book by Robert Graves », *The Review of English Studies*, 41/164, novembre 1990, p. 552).

29 « No, no! My chicken, I shall scrawl / Just what I fancy as I strike it, / Fairies and Fusiliers, and all » (Graves, « To an Ungentle Critic », v. 22-24).

30 « The child alone a poet is / Spring and Fairyland are his » (« Babylon », v. 1-2).

un tigre près de ma cagna³¹»), où les fanfaronnades d'un soldat précipitent le lecteur dans une jungle imaginaire aux échos de Willima Blake et de Rudyard Kipling. Souvent, cependant, le texte poétique n'a pas de valeur contrastive. Ne cherchant pas à opposer le monde idyllique de l'enfance à l'horreur des tranchées, il devient un prétexte pour s'émerveiller de la magie évocatrice des noms : dans « Star-Talk » (« Paroles d'étoiles »), l'admiration du ciel étoilé pendant une patrouille au clair de lune permet d'énumérer les constellations (« Gémeaux, Pléiades, Hyades, Orion, Bélier, Taureau, Lion, la Grande Ourse, Verseau, Venus, Mars »), émerveillement lexical et plaisir acoustique que l'on retrouve dans « I Hate the Moon », qui décrit les formes des astres ou les reproduit dans la lettre même du texte : « J'aime les étoiles, particulièrement la Grande Ourse / Et l'étoile en W et celle comme une bague de diamant³². » Ici, comme dans la majorité des textes ludiques de Graves, le poème fonctionne sur le principe de répétition, refrain, redoublement et énumération, le plaisir des formes simples qui jonglent avec les mots, comme la berceuse³³, la ballade³⁴ et la comptine³⁵ qui permettent au poète, selon Paul Eluard, de « saute[r] à pieds-joints par-dessus le monde³⁶ ». Dans « A Child's Nightmare », le mot qui apeure l'enfant (*chat*), est répété pas moins de dix-sept fois : « Dans une voix cruelle et monotone / Chat...chat...chat...Il disait / Chat... chat³⁷! » Le poème est construit autour de l'articulation de ce mot familier qui perd de son sens dans la répétition pour ne plus laisser entendre que ce /k/ (« cat ») qui évoque de manière cratylienne la « cruauté » du félin. En revenant à la texture sonore des mots, le « côté palpable des signes³⁸ »,

31 « Today I killed a tiger near my shack » (« The Adventure », v. 1).

32 « I like the stars and especially the Big Bear / And the W star and one like a diamond ring » (« I Hate the Moon », v. 9-10).

33 « The Stepmother and the Princess ».

34 « Corporal Stare », « Poetic Injustice ».

35 « Star-Talk », « Double-Red Daisies » « Jane: a Jane Walked out Below the Hill », « Neglectful Edward : Edward, back from the Indian Sea », « Henry, Henry, Do you love Me? », « Johnny Sweetheart Can you be True? », « Once Two Brothers Joe and Will ».

36 Paul Eluard, *Les Sentiers et les routes de la poésie*, Paris, Gallimard, 1954, p. 565.

37 « In a voice cruel and flat / Cat...cat...cat...he said / Cat... cat! » (« A Child's Nightmare », v. 7-8).

38 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 218.

en attirant l'attention sur le tissu des signifiants, Graves entend reproduire l'émerveillement de l'enfant devant les potentialités du langage. Cet émoi esthétique originel est décrit dans «The Poet in the Nursery», poème-préface d'*Over the Brazier*, son premier recueil de guerre :

Le livre était un fouillis confus de labyrinthes,
Chacun bouclé par une chanson charmante,
Des phrases extraordinaires et monstrueuses,
Noués de rimes comme le fouet d'un esclavagiste,
Et le mètre tressé comme une couronne de pâquerettes
Et de grands mots splendides aussi longs qu'une phrase³⁹.

304

Dépourvues de sens (« des mots merveilleux que personne ne comprenait », v. 30), les suites de mots sont admirées pour leur forme, leur agencement « extraordinaires » ou « monstrueux » en phrases, en mètres sinueux, en rimes noueuses, toute la « chair » du poème qui provoque le plaisir visuel et verbal de l'enfant. Le sens, disjoint du signifiant, n'a pas d'importance, seule compte la spatialisation des vers en labyrinthes aux contours arrondis ou tortueux : ce sont les propriétés formelles du poème, la matière même de l'énoncé, qui nourrissent l'imaginaire. La position liminale de ce texte attire le regard sur l'inscription du poème sur la page, invite le lecteur à lire la poésie de guerre de Graves du même œil, à considérer, en poète, « les mots comme des choses et non comme des signes⁴⁰ ». Les poèmes ludiques, « fouillis confus de labyrinthes », dans leur usage de l'interjection et de l'onomatopée, accordent une place prépondérante au signifiant :

Oh, et oh!
Le monde est en pagaille,
Les nuages en désordre,
La lune de traviole,

39 « The book was full of funny muddling mazes, / Each rounded off into a lovely song, / And most extraordinary and monstrous phrases / Knotted with rhymes like a slave-driver's thong. / And metre twisting like a chain of daisies / With great big splendid words a sentence long » (« The Poet in the Nursery », v. 19-24).

40 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 18.

Brille dans une flaque.

[...] Ces araignées tissent une trame immonde!

Et je reste froid⁴¹.

Sous le cri d'émerveillement qui ouvre le poème (« Oh, et oh ! ») s'entend également un mouvement d'inquiétude face au bouleversement du monde, qui renvoie, de manière oblique, à la guerre et sa « trame immonde ». Le titre, répété dans le premier vers du poème, attire l'attention sur l'aspect visuel et acoustique, la « volupté de la voyelle⁴² » *O*, ensuite disséminée dans le texte (« moon, woof, aloof »). Les lettres de *lopsidey* (« de traviole ») s'inversent pour former l'anagramme *spiders* (« araignées »), dont le tissage devient la métaphore même de l'écriture poétique. Le ton fantasque, les images et rapprochements insolites mettent en valeur l'inventivité verbale du poète qui crée l'adverbe *lopsidey*, à l'image du *beautifullest* de « Double Red Daisies » (v. 8), la nominalisation des adjectifs dans « Careers » (« you horrid, you unkind », v. 15), ou du verbe dans « Cherry Time » (« eater », v. 10)⁴³. Dans « Oh, and oh », on retrouve l'idée, récurrente chez Graves, de la perte de sens du monde (cette « pagaille » également présente dans « The Poet in the Nursery »), transformée par le poète en un gain poétique. L'inquiétude liée au désordre du sens est dépassée par l'exploration ludique des plaisirs verbaux et sonores qui prêtent au poème une joie et une vitalité (traduite par la fréquence des points d'exclamation), portées par le dimètre de la comptine.

Le nombre de poèmes composés sur le schéma de la comptine est à relier à l'admiration que Graves porte à l'œuvre de Christina Rossetti (« Je ferai des rimes comme [...] Christina Rossetti / Qui s'empresment, ondulent et tremblent⁴⁴ »), elle-même adepte de cette forme, notamment dans *Sing-Song* (1893). Ainsi, « Cherry Time » contient des échos simplifiés

41 « Oh, and oh! / The world's a muddle, / The clouds are untidy, / Moon lopsidey, / Shining in a puddle. / [...] These spiders spin a loathly woof! / I walk aloof... » (« Oh, and oh! », v. 1-5, 14-15).

42 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 89.

43 Respectivement « le plus beau », « toi l'horrible, le méchant », « mangeur ».

44 « I will make rhymes like [...] Christina Rossetti / With run and ripple and shake » (« Free Verse », v. 29-31).

de son célèbre poème « Goblin Market » mais aussi de « Cherry Tree », tant dans le propos que dans la forme :

Venez voir votre flûtiste fée
Quand il joue sa mélodie féérique!
Joyeux, joyeux,
Prends une cerise
Les miennes sont meilleures,
Les miennes sont plus rondes,
Les miennes sont plus sucrées,
Pour le mangeur
Sous la lune
Et vous serez bientôt des fées,
Voici un jus de pur délice⁴⁵

306

Le poème est bâti sur le principe d'une répétition incantatoire. Seul compte le *sing-song* ici, le plaisir musculaire de l'énonciation et de la ré-articulation hypnotique des mots pris dans la toile circulaire du poème. Le plaisir de la répétition est démultiplié et approfondi par le jeu de la paronomase (« merry/cherry », « rounder/sounder » mais aussi « mine are » /*mamər*/), de l'allitération (« merry, mine, moon »), de l'anaphore (« mine are »), de la permutation verbale (« your fairy piper / Where he pipes his fairy tune »). Les propriétés phoniques des mots semblent gouverner de façon autonome l'organisation du message poétique. Le poète porte un regard neuf sur le langage en privilégiant la surprise textuelle : la paronomase permet ainsi de rapprocher des mots qui n'ont qu'une ressemblance formelle (« merry/cherry »). Le texte en vient à parler de mots eux-mêmes qui prennent chair comme des cerises : dans l'équivalence cratylienne entre le nom et ce qu'il nomme (« sounder », avec cette suggestion musicale d'un ajout sonore) à prendre au pied de la lettre, le poème devient « un jus de pur délice », une jouissance de chaque mot.

45 « Gather to your fairy piper / When he pipes his fairy tune: / Merry, merry, / Take a cherry. / Mine are sounder, / Mine are rounder, / Mine are sweeter / For the eater / Under the moon. / And you'll be fairies soon / There's a juice of pure delight » (« Cherry Time », v. 3-13, 15).

Le jeu et le plaisir verbal deviennent la fonction même du poème. Le plaidoyer de Graves pour un vers primesautier, écrit par accès, coïncide avec sa découverte de John Skelton⁴⁶ et des *skeltonics*⁴⁷ au moment de son entrée en guerre. Il écrit à Sassoon en mai 1916 :

Je viens juste de découvrir un grand poète, un gars du nom de Skelton (1460-1525), qui n'a pas été réédité depuis 1843; un Anglais pur et dur, comme je les aime. Il a écrit de très belles sottises en vers de mirliton, des ritournelles tout à fait délicieuses et irresponsables, alors qu'il était le « premier érudit du royaume », selon Érasme⁴⁸.

Impromptue, irresponsable, fugitive, cette forme de poésie s'écrit en longues laisses monorimes, au rythme sautillant et alerte. Graves fait sien le processus de composition poétique de Skelton : les mots courent⁴⁹ sur la page, pris dans le mouvement du *tumbling verse* dont le sens est organisé primordialement par le rythme et la rime. La similitude des sonorités crée des rapprochements inattendus et humoristiques où seul compte le plaisir de la répétition et de la variation sonore. L'énergie du *tumbling verse* (« cabrioles de vers ») crée un mouvement accumulatif qui paraît infini :

Virant et virevoltant,
Brûlant et embrasant,

- 46 Dont Graves reconnaîtra l'influence fondamentale sur son œuvre : « Skelton a eu une plus grande influence sur mon travail que n'importe quel autre poète, vivant ou mort » (« Skelton has had a stronger influence on my work than any other poet alive or dead », *Poetic Unreason and Other Studies*, London, Cecil Palmer, 1925, p. 240-241).
- 47 Le « skeltonic », du nom de son inventeur, John Skelton (ca 1460-1529) est un style poétique caractérisé par le vers court et mètre court (en général le trimètre), le mélange macaronique des langues, une allitération forte, des rimes forcées ou agencées par laisses (« leashes ») de monorimes. Skelton a très longtemps été associé à la poésie « vulgaire » (George Puttenham, dans *The Arte of English Poesie* [1589], le décrit comme « a rude rimer », « un rimailleur grossier »), mais il est admiré et imité au ^{xx}e siècle notamment par Graves et W.H. Auden.
- 48 « I have just discovered a great poet, a chap called Skelton (1460-1525) of whom there's been no edition since 1843: a true Englishman and a chap after my own heart; wrote beautiful doggerel nonsense, thoroughly irresponsible and delightful jingles, though "the first scholar in the land", according to Erasmus » (cité dans Frank Kersnowski, *The Early Poetry of Robert Graves*, op. cit., p. 138).
- 49 Une course de mots qui s'inscrit dans le vers court, repris par Robert Southey dans « The Cataract of Lodore » (qui a peut-être aussi inspiré Graves) pour suggérer l'énergie de l'eau en ébullition.

Poussant et tambourinant,
Bondissant et courant,
[...] Les rimes continuent tranquillement⁵⁰.

308

Le poème évoque le plaisir de maintenir les mots en équilibre dans un monde en désordre (« tippy-toppy », « helter-skelter », sens dessus dessous), de réunir les extrêmes en un tout hybride mais cohérent (« où la joie et la tristesse se mêlent »). Le poème est fondé sur un rythme de métronome, binaire et simple, particulièrement audible dans l'association de mots par paires sémantiques et phoniques, les mots-composés onomatopéiques (« jangle-jingle », « tippy-toppy », « helter-skelter », dans lequel se dessine un hommage à « Skelton »), les doublons et les réverbérations sonores de la terminaison verbale en *-ing*. Dans le prolongement de « John Skelton », « Free Verse » (« Vers libre / Libérez le vers »), art poétique espiègle, réclame un vers libre, débarrassé des contraintes du sens et de la convention :

Je m'amuse maintenant
En dépit
Du pouvoir
De la tradition classique
À écrire,
[...] N'importe quelle petite rime
Et n'importe quelle cadence
Qui court dans ma tête⁵¹

Pour éviter l'uniformité et le conservatisme de la « tradition classique » et de la poésie « académique » (mentionnée au dernier vers du poème), et produire une poésie fortuite, Graves écrit au gré de la rime et du rythme seuls. Sous le jeu sonore, le poète critique les images complexes et creuses (« empty conceits ») de la poésie aux strophes « standardisées » (« uniform

50 « Twiddling and turning, / Scorching and burning, / Thrusting and thrumming! / Leaping and running / [...] Rhymes serenely on » (Graves, « John Skelton », v. 23-26, 47).

51 « I now delight / In spite / Of the might / Of classic tradition / In writing / [...] Just any little rhyme / In any little time / That runs through my head » (Graves, « Free Verse », v. 1-5, 10-12, 31-47).

stanzas»), ainsi que son processus de composition qui ressemble à un violent équarrissage (« Hâcher et mâcher / Charcuter et tailler⁵²»). La métaphore filée des bêtes à l'abattoir (« Comme des soldats qui défilent / [...] Joues, babines, mentons, comme du mouton⁵³») associe la boucherie de la guerre au travail de sélection et de figuration poétique qui s'oppose à la souplesse et la vitalité du caprice. Cette idée que le signifiant précède et organise la pensée au hasard des mots va à l'encontre des principes d'une poésie à thèse où la parole ne fait qu'exprimer une idée. C'est la « chance verbale », dans les mots de Barthes, qui va être exploitée par le poète :

Cette chance verbale, d'où va tomber le fruit mûr d'une signification suppose donc un temps poétique qui n'est plus celui d'une « fabrication » mais celui d'une aventure possible, la rencontre d'un signe et d'une intention⁵⁴.

Le rythme changeant, l'élasticité des vers, la vitalité du jeu des signifiants, sont le reflet de la vie, que le poète oppose à l'écriture mortifère de la « pompe académique » (« academic extravaganza») et, plus implicitement, à la guerre. Loin d'être figé dans un état plus ou moins fixe de la langue, le signifiant est en constante évolution : « il est entièrement vivant ; les propriétés de la langue s'y démultiplient à l'infini, multipliant par conséquent de la même façon, tout ce qui relève de la signifiante, avec, dans ce foisonnement qui lui confère une apparence énigmatique, une autre manière de concevoir la lecture⁵⁵ ».

L'art de Graves est un art vivant et gratuit, une liberté qu'il revendique au-delà du propos sur la guerre : on est loin ici de l'image archétypale du *war poet* engagé (en 1966, Blunden conseillera d'ailleurs à Graves de réviser ses poèmes de guerre de manière à ce qu'ils paraissent plus protestaires, conseil que le poète ne suivra pas). Ses poèmes, dans les mots de Sartre, « ne parlent pas ; ils ne se taisent pas non plus : c'est

52 « chop and chew / And hack and hew » (Graves « Free Verse », v. 43-44).

53 « Like soldiers on parade / [...] Cheeks and chops and chins like mutton » (Graves, « Free Verse », v. 15, 22).

54 Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 52.

55 Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, op. cit., p. 77.

autre chose⁵⁶». Graves ne remet pas en question la validité du langage ; au contraire, il la remet au centre du processus créatif en remotivant le signifiant (« le plaisir du texte c'est ça : la valeur passée au rang somptueux de signifiant⁵⁷ »), au détriment du sens et du contenu idéologique du poème. Le primat du jeu verbal, de l'humour, de la jouissance du signifiant, est perçu par certains comme un choix subversif qui dérange : Sassoon lui reprochera sa gaieté et sa légèreté (« Tu es incapable d'écrire avec profondeur⁵⁸ »). Refusant de subordonner systématiquement la poésie à un discours de circonstance, la poésie est alors pensée comme refuge hors du « désordre » (« muddle ») du monde et l'inquiétude du sens précipitée par la guerre, manière de se raccrocher, peut-être, aux certitudes du monde enfantin, ou la « sécurité du futile⁵⁹ ». Mais on peut aussi lire une forme de protestation dans son désengagement (qui n'en serait donc pas tout à fait un) et une condamnation de la réalité dans son refuge agressif dans la poésie. Graves continue d'écrire des *nursery rhymes* dans *The Treasure Box* (entièrement destiné aux enfants, 1919), *Country Sentiment* (1920) et *The Pier Glass* (1921), recueils qui à défaut de se confronter à un potentiel échec de la parole, approchent la guerre par le prisme de la liberté poétique, du charme de la poésie pure.

POÉSIES FUGITIVES : EXPÉRIMENTATION ET ÉCHANGE

La poésie de Graves place la vie au centre de l'acte de composition : l'élan, la course, la vitesse s'opposent, on l'a vu, à la conception mortifère de la poésie et de ses fonctions, une opposition qui formule aussi la résistance de l'élan poétique face à la catastrophe. C'est ce même élan, cette fulgurance du moment de l'écriture, qui caractérise certains poèmes de Ford Madox Ford et de Siegfried Sassoon. Pour mieux célébrer la résistance de l'inspiration, ces poètes-combattants se prêtent, paradoxalement, aux jeux de la contrainte, défis poétiques et exercices

56 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 17.

57 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 103.

58 « You are incapable of writing deeply » (cité dans Dominic Hibberd, « *The Patchwork Flag* [1918]. An Unrecorded Book by Robert Graves », art. cit., p. 301).

59 Mallarmé, *Vers de circonstance*, éd. cit., p. 38.

imposés qui relèvent de la pratique du « vers de société » (bouts-rimés, sonnets à thème, lettres rimées), dans un contexte pourtant très éloigné du salon littéraire. C'est le plaisir de la création qui est remotivé dans ces exercices de poésie éphémère, passe-temps qui ne sont pas destinés à s'inscrire dans la durée mais qui permettent au poète de s'émanciper, de s'évader aussi, momentanément, des circonstances au profit de la *poesis*. C'est donc au moment où le poète se prête au jeu de la règle arbitraire qu'il retrouve une liberté d'inspiration, une spontanéité d'écriture et une gratuité de conscience qui s'opposent à la finalité discursive et politique de la poésie de guerre. Ces exercices de poésie imposée favorisent la réflexivité et permettent au poète de se concentrer sur le travail des mots et du style, l'expérimentation du vers et des combinaisons rythmiques, dans un exercice qui prend souvent la forme d'un échange poétique (les exercices se font à deux ou à trois). Parce qu'elle n'est pas destinée d'emblée à la publication, cette poésie éminemment circonstancielle et qui se donne comme un jeu désintéressé, donne ainsi l'occasion d'explorer de nouvelles voies poétiques en laissant libre cours à la fantaisie. Elle permet, par la même occasion, de renouer avec une forme de pratique poétique sociale ancienne qui construit le poème sur le mode de l'échange et de l'élaboration collective. À la fois moment de révélation de soi et rencontre des esprits, ces poèmes célèbrent la communauté qu'ils mettent en scène, tout en tenant à distance la réalité d'où ils surgissent.

Ford Madox Ford avec des amis officiers
Maniant le bout rimé
Dans la cagna entre deux bombardements
Disputait des réalités

John Peck, « Tally Stick », 1999⁶¹

312

Ford Madox Ford a quarante-et-un ans quand il s'engage en 1915 : arrivé au front pendant la bataille de la Somme, son souvenir de la guerre sera transposé dans la tétralogie romanesque *Parade's End* (1924-1928). Ford contribue à l'effort de guerre en écrivant des textes de propagande (*When Blood is their Argument*, 1915, *Between St Dennis and Saint George*, 1915) et son poème « Heaven » est distribué aux troupes en guise de réconfort spirituel. Son recueil écrit pendant la guerre, *Heaven and Other Poems Written on Active Service* (1918) dénote par son titre la nature circonstancielle de ces poèmes. Écrits dans un style réaliste et moderniste (par fragmentation et juxtaposition d'images), les poèmes sont ancrés dans la vie quotidienne des tranchées. L'ajout de la date de composition, procédé peu littéraire selon Ford, fonctionne comme caution de réalité. Bien que pressé de se définir comme soldat et non plus comme homme de lettres Ford ajoute, à la fin du recueil, quelques exemples de bouts rimés composés au front avec un camarade (scène que l'on retrouve, sous le couvert de la fiction, dans son roman *No More Parades*, 1925). L'avertissement insiste sur leur nature éphémère, « produits bruts » (« rough products ») destinés à faire office de passe-temps :

J'ai rajouté en appendice des vers écrits quand j'avais un peu de temps libre [...]. C'était des poèmes composés sur des bouts-rimés choisis par mon ami H. C. James. Quand, en une minute ou deux, j'avais rempli les vers en anglais, il m'en donnait la version latine. Bien sûr, ce sont des produits bruts, rédigés lorsque nous devons prendre soin de

60 « Not a bitter note in their song » (« There Shall Be More Joy », v. 8).

61 « Ford Madox Ford with fellow officers / At bouts rimés / In a dugout between / bombardments: / Contested realities » (John Peck, « Tally Stick », v. 6-9, dans *Collected Shorter Poems*, Evanston, Northwestern UP, 2004 [1999], p. 83).

quelques 890 hommes de l'Expeditionary Force, et que nous faisons l'objet de visites choquées de la part de C.S.M., maintenant R.S.M, et du caporal Stanley de la R.M.P, sans parler de l'adjudant⁶²!

Invitant le lecteur à contempler les rouages du jeu, la première page de l'annexe met en avant l'ossature de l'exercice en donnant à voir les paires de rimes et de mots, proposées au préalable par H. C. James. Les rimes imposées ne sont pas rares⁶³, contrairement à l'usage du bout rimé qui demande des rimes volontairement complexes, « choisies pour obliger à réunir les idées les plus baroques et les plus incompatibles⁶⁴ », probablement parce que le plaisir du jeu repose ici sur son exécution même et non l'originalité du résultat. Ford insiste sur l'immédiateté de leur réalisation (« une minute ou deux »), le résultat « rudimentaire », « grossier », fonctionnant comme un gage d'authenticité. En effet, l'intérêt du bout-rimé pour Ford repose principalement sur le contraste entre la forme choisie et les circonstances d'écriture.

Le bout-rimé est à l'origine une forme de jeu de salon, composition artificielle et contraignante sur des rimes, ainsi qu'un sujet ou une forme donnés, souvent perçue comme futile bien que pratiquée par des maîtres (Pierre Corneille, Nicolas Boileau, Paul Scarron en France, les Rossetti en Angleterre). Ford se réjouit de l'étonnement de ses camarades (« visites choquées ») face à sa pratique de cet exercice de société (auquel il avait joué dans sa jeunesse chez les Rossetti) dans les tranchées. C'est cet étonnement qu'il veut prolonger chez le lecteur en opposant le vers libre, réaliste et engagé qui compose le corps du recueil à la forme fixe, éphémère et ludique qui se trouve en annexe. Ces bouts-rimés sont

62 « I have added as an appendix some verses written in moments of leisure [...]. These were poems written to bouts rhimes [sic] supplied to me by my friend and old O. C. Coy. H. C. James. When in a minute or two I had filled in the lines in English, in a few seconds he would supply the Latin version. Of course they are rough products: they were written whilst attending to the needs of 890 returned Expeditionary Force men, and we were subject to the shocked incursions of C. S. M. Stephens, now R. S. M., and of Corporal Stanley of the R. M. P. Not to mention the Adjutant ! » (Ford Madox Ford, *Heaven and Other Poems Written on Active Service*, London, John Lane, 1916, p. 10).

63 « Eyes/Skies, Far/Are, Rise/Skies, Harsh/Marsh, Star/Jar, Foes/Goes, Place/Face ».

64 Max Jasinski, *Histoire du sonnet en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1903], p. 139.

présentés comme une prouesse verbale, ou pièce à conviction poétique, comme le dénote leur sous-titre : « Exhibit 1 », « Exhibit 2 » (« Pièce à conviction »), qui met l'*exhibition* de la pratique poétique (et l'insistance sur la *poesis*) au centre de leur signification.

314

L'exercice du bout-rimé, plus peut-être que toute autre forme de poésie éphémère, est ambivalent : à la fois hautement contraignant et artificiel, il repose également sur la spontanéité de la composition et l'immédiateté de l'inspiration, une tension qui est au cœur de sa dynamique créatrice. La règle arbitraire force paradoxalement le poète à sortir des sentiers battus et ce, d'autant plus dans le contexte de la guerre où chaque poème semble communiquer un sens auquel le poète aurait préalablement réfléchi. Les bouts-rimés, loin d'être un frein ou un obstacle à la création, laissent donc libre cours à l'association neuve d'idées et de mots. Malgré le cadre arbitraire imposé par la rime, le bout-rimé devient ainsi un espace de liberté et d'évasion. L'emplacement en annexe dans le recueil suggère que Ford propose là un autre discours (ou une écriture à rebours, à l'image de la composition du bout-rimé qui commence par la rime) sur la poésie. L'annexe annonce en effet un nouveau *seuil*, une nouvelle entrée en poésie : espace de récréation et de re-création, la gratuité du bout-rimé s'oppose aux propos des poèmes de guerre qui forment la masse principale du recueil. Alors que les poèmes réalistes ne relèvent pas du « littéraire » selon Ford mais davantage du témoignage, les bouts-rimés offrent au poète le moyen d'habiter à nouveau le monde en poète. La traduction en latin de ces poèmes symbolise ce passage dans une autre langue, étrangère et poétique, espace de création unique au-delà de la désignation concrète des mots.

Malgré l'aléa des rimes imposées, les bouts-rimés de Ford reviennent de manière insistante sur les mêmes sources d'inspiration : la femme et le paysage. En cela, ils s'offrent à une double lecture : poèmes d'amour, très rares dans la poésie de guerre britannique, et poèmes d'évasion (comme le suggèrent les titres « Sanctuary », « After the War », « There Shall Be More Joy »). « Sanctuary », le plus formellement achevé des bouts-rimés, est composé sur la base du sonnet (*abbabaab/cdcdee*). La maîtrise de l'exercice est évidente dans ce premier poème, en partie parce que Ford ne nous livre pas ici le produit brut mais modifié pour

la publication⁶⁵. La précipitation et l'élan ne sont visibles que dans le flot des vers (induit par la fluidité de la syntaxe qui prolonge la phrase au-delà du vers) qui se libère de la rime-cadre. La vitesse de la réalisation se décèle dans la tendance forte à la répétition des mots et des syntagmes, la répétition des adjectifs épithètes (« grands pins/grands cieus/grande étoile/grand vase », « cieus blancs/vase blanc/hibou blanc »⁶⁶). Le poème se construit par accumulation : ajouts et prolongements sémantiques (polyprotte « blanc/blanchissant, lueur/luisant⁶⁷»), associations d'idées et correspondances (couples antithétiques : « hibou blanc/panthère noire », « amis/ennemis »⁶⁸) images archétypales de la poésie hellénistique (« les mers aux couleurs de vins », « l'écume de marbre »⁶⁹) et prolongements sonores dans l'allitération (« gleam from the grove. Glimmering », « wine-purple, whitening »). La matière sémantique et sonore du poème est resserrée, unie par la densité des répétitions. Le balancement du rythme, fondé sur la coupe audible à l'hémistiche, les rimes embrassées, les répétitions, oppositions, et alternances sémantiques, est une invitation au bercement qui suscite l'évasion dans l'imaginaire. Ford joue sur la puissance évocatrice de ce rythme balancé, sur la densité du tissu phonique du bout-rimés, comme dans « After the War », construit sur un schéma sonore (alternance tétramètre/trimètre) et narratif proche de la ballade :

Depuis Cardiff file une route tortueuse
Avec, tout au bout, un foyer agréable
Le chemin est si court et la charge si légère
De Cardiff à Penarth.

65 Les manuscrits des bouts-rimés ont disparu et ne peuvent donc être comparés aux poèmes publiés.

66 « great pines/great white skies/great star/great jar » (v. 4, 5, 6, 7), « white skies/white jar/white owl » (v. 5, 7, 8).

67 « white / whitening » (v. 5, 2), « gleam / glimmering » (v. 8, répétition dans le même vers).

68 « white owl / black panther » (v. 8, 12), « friends / foes » (v. 10).

69 « wine-purple seas, marble foam » (v. 2, 3). Voir, à ce sujet, Adeline Grand-Clément, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marine à l'époque archaïque », *Pallas. Revue d'études antiques*, 92, 2013, p. 143-161.

Et celle qui s'assied près de l'âtre
 Et m'accueille dans les prés charmants
 Un jour dans les vergers convoquera
 Cette époque comme un souvenir⁷⁰.

316

La répétition est, là encore, la base principale de la composition, dans les vers (refrain et closule), les syntagmes et constructions⁷¹, la synonymie (« chemin », « route »), les rimes internes (« way/day/days ») ainsi que des mots à la rime (« hearth/hearth »). Elle contribue à l'élaboration d'un espace sonore dense et circulaire (/a:(r)θ/ et /i:z/ sont les seuls phonèmes à la rime) qui contribue à créer un mouvement de bercement et de balancement. L'harmonie, sonore et symbolique (la nature harmonieuse, « les prés charmants ») est fondamentale dans ce poème réduit à ses attributs les plus fondamentaux : un rythme, une rime, une femme, un paysage.

La musicalité fluide du bout-rimé est ainsi conçue comme un appel à la rêverie. Contrairement aux poèmes sur le thème de l'action qui composent le recueil, « Sanctuary » « After the War » et « There Shall be More Joy » sont des poèmes qui invitent en effet au voyage poétique dans la contemplation du visage de la femme aimée qui encadre le poème. Elle signale l'entrée dans l'imaginaire : elle est le départ du poème dans « Sanctuary », son centre et son foyer dans « After the War » (« Elle qui s'assied près de l'âtre », vers aux échos ronsardiens), et sa fin littérale et symbolique dans « There Shall be More Joy ». La femme aimée (« ma chère », « elle ») n'est jamais nommée : c'est la « femme essentielle et absolue⁷² » de la poésie, vecteur du rêve et de l'amour, aspiration à l'absolu qui se prolonge dans le paysage. Les paysages des bouts-rimés s'opposent ainsi aux descriptions réalistes

70 « From Cardiff runs a winding road / With, at its end, a pleasant hearth: / So short's the way and light the load / From Cardiff to Penarth. / And she who sits beside the hearth, / Or greets me on the pleasant leas, / Shall one day in the applegarth / Talk of these days as memories » (Madox Ford, « After the War », v. 1-8).

71 « glimmering hearth/churning nightjar/winding road » (v.1, 13, 16, « le foyer lumineux/l'engoulevent agité/le chemin tortueux »), « pleasant hearth/pleasant leas » (v. 2, 6, « le foyer agréable/les prés agréables »).

72 Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 153.

des tranchées. Ce sont des contrées poétiques abstraites, choisies pour leurs associations littéraires : celle de la poésie hellénistique dans « Sanctuary », de la poésie celte dans « After the War », et de l'Éden biblique dans « There Shall be More Joy ». L'univers poétique est frappé d'indétermination et de mystère (« cet endroit secret »), marqué par un pluriel indéterminé (« mers », « prés », « îles », etc). Tout est hors-situation dans les bouts-rimés : le présent aoristique, marque de l'éternel hors-temps, le futur et l'hypothétique dominant. Dans « Sanctuary » et « After the War », le paysage marin symbolise l'évasion et la fuite dans l'immensité du ciel et de la mer. L'ouverture des horizons et la verticalité des paysages, réinjectent une forme de transcendance absente des poèmes des tranchées.

Les bouts-rimés constituent ainsi un refuge poétique fragile et éphémère, n'étant pas, à l'origine, destinés à la publication. L'asile (« sanctuary ») n'est pas uniquement constitué par l'évocation de la femme aimée ou d'un paysage refuge mais dans l'acte même de composition, comme Ford l'indique dans la seconde strophe : « Si jamais la vie fut difficile / Ici nous oublions⁷³ ». L'acte auto-réflexif désigne la poésie comme un sanctuaire secret « cet endroit secret » associé dans le dernier bout-rimé au plaisir intense de la composition (« plaisir toujours plus vif, plus vif »), libre et ludique. L'exercice du bout-rimé, malgré sa brièveté, permet, un temps, d'oublier les circonstances de composition en se repliant sur l'acte même d'écrire : « Nous sommes assis à oublier / Ici nous oublions » insiste « Sanctuary ». Le bout-rimé représente ainsi pour Ford une manière de s'émanciper de la réalité dans le plaisir d'un jeu fébrile et d'un exercice poétique gratuit.

Correspondances et travestissements poétiques : la lettre rimée chez Sassoon

Une partie du plaisir ressenti par Ford dans la composition des bouts-rimés provient de l'émulation et de l'échange avec son camarade, H.C. James, qui traduit instantanément ses poèmes en latin. La prouesse poétique est ainsi prolongée dans le temps et offre de surcroît un jeu de miroirs qui invite à la comparaison des styles d'écriture (les poèmes

73 « if ever life was harsh / Here we forget » (v. 9-10).

en latin, qui s'éloignent sensiblement des originaux, sont publiés en annexe à côté des bouts-rimés de Ford). C'est le même esprit de collaboration ludique que l'on retrouve dans les correspondances entre poètes au front. La correspondance poétique (lettres rimées ou poèmes envoyés), plus encore que le jeu du bout-rimé exécuté côte à côte, crée un *espace* poétique particulier et intime qui permet aux poètes-soldats d'exercer leur réflexion (auto)critique, tout en conservant leur lien avec la communauté littéraire.

Ainsi, une majorité des sonnets d'Owen écrits en camp d'entraînement puis dans les tranchées (entre septembre 1916 et août 1917) sont issus d'une compétition épistolaire à visée pédagogique et ludique entre Owen, son cousin Leslie Gunston et un ami de la famille, Olwen Joergens. Ces sonnets sur un thème imposé prennent la forme de joutes amicales, exercices de style d'un poète à ses débuts qui entend « maintenir la langue de Keats dans les tranchées⁷⁴ ». Les sujets imposés s'éloignent du politique pour mettre l'accent sur l'esthétique : « Purple », « Music », « The End », « Golden Hair », « Happiness », « Sunrise », « Beauty », « Attar of Roses » (Hibberd ne classe d'ailleurs pas ces poèmes dans les poèmes de guerre d'Owen⁷⁵). Le thème imposé permet au poète de se pencher sur le poème comme fin et non comme moyen, et ainsi travailler et discipliner son style, prolongeant ainsi des exercices pratiqués dans l'intimité de ses cahiers.

C'est dans un même esprit de compétition poétique et amicale que Graves et Sassoon s'échangent des lettres rimées peu après leur rencontre en novembre 1915. La lettre rimée ou poème épistolaire, rattachée à la tradition de l'épître en vers (Horace, Ovide) est un genre littéraire particulièrement développé au XVII^e siècle où sa pratique devient plus informelle et spontanée sous la plume de John Donne. Lieu hybride entre la conversation et le poème, la lettre rimée crée un espace *autre* de composition, entre l'oral et l'écrit, le manuscrit privé et le texte publié pour un public, le *sotto voce* de la confession et la neutralité de l'exercice

74 Owen, *CL*, p. 300.

75 Dominic Hibberd, *Wilfred Owen: a New Biography*, London, Weidenfeld and Nicholson, 2003, p. 62.

poétique. Cet espace hybride, ouvert sur autrui mais qui renvoie, de manière auto-reflexive, à l'exercice de composition, se prête aux variations de tons (humoristique, satirique, amoureux, grave, frivole) et de thèmes :

Il est rare que le ton de la lettre en vers soit très sérieux ; en effet, la forme semble fonctionner au mieux quand il y a une grande variété de ton. [...] L'une des caractéristiques des lettres en vers se trouve dans le mouvement de va et vient entre le sérieux et le trivial. [...] Ainsi, depuis le début, l'écrivain doit naviguer entre les sujets d'intérêt général et ceux qui restent privés. Comme beaucoup de contraintes en poésie, ceci est une opportunité à saisir⁷⁶.

La tension créatrice de la lettre rimée, « forme de la vie réelle⁷⁷ », naît du contraste entre la recherche de naturel et les contraintes formelles (rimes, structure) qui menacent la spontanéité de la composition. Contrairement à la pratique courante de la lettre rimée, la correspondance rimée entre Sassoon et Graves n'est pas le lieu d'un échange d'information (réservé à la lettre en prose) mais est conçue en premier lieu comme un espace de réflexion sur la poésie ainsi que d'émulation, d'inspiration, d'imitation. Plutôt que d'enfermer le poète dans la circonstance, la lettre rimée de guerre crée une échappée poétique, moment de contemplation de la poésie et de ses potentialités, mais aussi élan vers l'Autre :

[...] l'élan transcendant qui sous-tend souvent l'écriture épistolaire, le désir inhérent de projeter des mots au-delà du monde immédiat du poète, vers un autre espace et un autre temps. [...] toutes les lettres en vers essayent de dépasser le contexte local, d'aller au-delà des frontières de l'espace et du temps, avec le but ultime d'atteindre un destinataire qui est souvent anonyme et qui représente quelque chose de l'ordre du lecteur idéal⁷⁸.

76 John Redmond, *How to Write a Poem*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 124-125.

77 Janet Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State UP, 1982, p. 5.

78 Eric Martiny (dir.), *A Companion to Poetic Genre*, Oxford, Wiley/Blackwell, 2012, p. 127.

La lettre rimée, comme le bout-rimé pratiqué par Ford, est ainsi pensée comme un point d'entrée dans l'imaginaire. La première lettre envoyée par Sassoon, « A Letter Home » (« Lettre pour ceux restés à la maison ») construit un espace pastoral idyllique, auquel répond Graves dans « Familiar Letter to Siegfried Sassoon, From Mametz Wood » (« Lettre familière à Siegfried Sassoon, du bois de Mametz ») par une projection dans des lieux paradisiaques qui transcendent les circonstances d'écriture. Fuite vers l'au-delà, ouverture de l'horizon poétique, la lettre rimée permet également une échappée hors de soi dans une exploration de la langue poétique qui allie jeux de reflets et réflexion sur l'identité poétique. Sassoon, en particulier, utilise la lettre rimée comme un terrain d'expérimentation de soi et du poème, un moment de travestissement, qui lui permet de jouer avec un autre style et une autre voix. En marge de sa voix officielle, sa correspondance poétique privée représente alors un second espace d'écriture ou, comme l'a écrit Vincent Kaufmann à propos de l'écriture épistolaire de Mallarmé, un « laboratoire » de la création, quasi clandestin⁷⁹, dans lequel Sassoon s'exerce à une autre écriture poétique.

Sassoon commence, dès 1916, à écrire dans le style qui maintenant le caractérise, des poèmes courts et réalistes aux accents épigrammatiques. « A Letter Home », envoyée à Graves en mai 1916, par son rythme primesautier, ses jeux sur la langue, et son exploration de l'imaginaire féerique, représente donc une véritable sortie hors de soi pour le poète déjà conscient de sa mission (« avec l'intention contestataire de dire la vérité sur la guerre⁸⁰ »). La première strophe, qui congédie de manière cavalière les camarades de Sassoon, illustre cette rupture avec la poésie engagée :

Arrêtez la musique, rangez vos affaires et partez
 Rangées de soldats mécaniques
 J'ai de meilleures choses à faire
 Que de gaspiller mon temps sur vous⁸¹.

79 Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 160.

80 « A defiant resolve to tell the truth about the war » (Sassoon, *SJ*, p. 40).

81 « Gag the noise, pack up and go / Clockwork soldiers in a row / I've got better things to do / Than to waste my time on you » (Sassoon, « A Letter Home », v. 9-12).

C'est un voyage d'un paysage mental à un autre qu'esquissent les premières strophes, du « grenier silencieux » de Sassoon (v. 1-2) à la nature féerique de Graves :

Courant sans fatigue, flottant, bondissant
 Dans tes forêts tissées de toiles, les vallées,
 Les ténèbres des jardins et des allées de charmes
 Où percent les étoiles comme des vers luisants⁸².

Sassoon s'attarde ici, plus qu'à son habitude, sur la sonorité des mots : les jeux de consonances (/w/, /g/, /l/), la rareté des points en fin de vers, renforcent et fluidifient le mouvement énergique du tétramètre qui accompagne l'image de l'élan vital (« courant, flottant, bondissant ») et le dynamisme de la création poétique. Cette strophe, comme le reste du poème, s'éloigne sensiblement du style de Sassoon pour refléter celui de son lecteur, Graves. Le jeu de l'imitation, entre pastiche et hommage, est confirmé par la reprise du tétramètre iambique et trochaïque, des « rhyming couplets » et du « double rhyme » rebondissant sur la dernière syllabe inaccentuée (« leaping/peeping », « valleys/alleys »), chers à Graves. L'élan, reproduit dans les multiples enjambements qui entraînent la phrase hors des contraintes du vers et les longues suites énumératives –

Partout les hommes cognent et trébuchent
 Suent et jurent et vénèrent la Chance
 Rampent et vacillent sous le tonnerre des canons⁸³

– ainsi que le caprice de l'inspiration (qui donne les nombreux « coqs-à-l'âne »), dominant la composition. On reconnaît la cadence légère et le ton enjoué que Graves emprunte lui-même à John Skelton, ce fameux *jingle* que Sassoon reprend à son compte : « tu peux mêler /

82 « Running tireless, floating leaping, / Down your web-hung woods and valleys / Garden glooms and hornbeam alleys / Where the glow-worm stars are peeping » (*ibid.*, v. 21-24).

83 « Everywhere men bang and blunder / Sweat and swear and worship Chance / Creep and blink through cannon thunder » (*ibid.*, v. 60-62).

Ta folie radieuse à mes ritournelles⁸⁴ ». Sassoon ne se contente pas de reprendre les traits stylistiques distinctifs de Graves : il investit également son imaginaire en évoquant les contes de fées, les bois enchantés, les nuits magiques de l'enfance. La pirouette du dernier vers, typiquement gravesienne (« La guerre, c'est une blague pour toi et moi / Alors qu'on sait que nos rêves sont vrais⁸⁵! »), finalise cette inversion spéculaire du discours. C'est toute la vision du monde de son camarade que Sassoon reproduit ici : le rire devant la mort, la primauté de la fantaisie et du jeu au-delà de la guerre. La lettre rimée permet ainsi au poète de se réinventer momentanément à travers la voix de son lecteur.

322

Écrit plus d'un an plus tard (juillet 1918, à Craiglockhart Hospital), « Letter to Robert Graves » (« Lettre à Robert Graves ») explore encore davantage les potentialités protéiformes de la lettre rimée. Unique dans le corpus de Sassoon, le poème prend le prétexte d'une conversation intime avec Graves⁸⁶ pour rompre avec le style et la sobriété de ton de ses œuvres antérieures et explorer la technique de fragmentation moderniste. Sous couvert d'une *persona* complexe et instable qui lui permet de multiplier les masques de l'énonciation (confirmé par la signature de son nom au pluriel, « Sassoons »), le poète varie les styles, les genres (du comique au tragique) et les tons (du burlesque au sublime, du grave au léger) et livre au lecteur une parole poétique à la fois intime et dépersonnalisée par le pastiche.

Sassoon joue d'emblée avec le genre de la lettre en brouillant l'identité du locuteur et de son destinataire. Le jeu sur les pronoms personnels (première/troisième personne du singulier, ainsi que passage du *je* au *tu* réflexif) brouille l'instance poétique principale, une confusion qui se reflète dans l'indéfinition du destinataire. Bien que destinée,

84 « you can mingle / Radiant folly with my jingle » (*ibid.*, v. 70-71).

85 « War's a joke for me and you / While we know such dreams are true! » (*ibid.*, v. 72-73).

86 Sassoon a longtemps refusé la publication de ce poème qu'il jugeait trop « personnel » et mit fin à son amitié avec Graves lorsque celui-ci le publia en 1929 dans *Goodbye to All That*. Absent des éditions officielles de Sassoon, « Letter to Robert Graves » a été imprimé sous le manteau à l'insu de son auteur, sous le titre de « A Suppressed Poem », dans les années 1930. Ce n'est qu'en 1983, dans l'édition de Rupert Hart-Davies (*The War Poems*, London, Faber and Faber), que l'on retrouve ce poème sous sa forme intégrale.

a priori, à Robert Graves, la lettre multiplie les ouvertures vers d'autres interlocuteurs : ainsi l'avant-dernière strophe sollicite l'attention du médecin de Sassoon, W.H.R. Rivers (« Ô Rivers emmènes-moi je t'en prie »), tandis que le dernier vers s'adresse à un destinataire universel : « Est-ce que cela te brise le cœur ? ». Le montage de ces différentes perspectives a pour effet d'empêcher l'émergence d'une voix totalisante, permettant au poète d'investir d'autres registres et d'autres discours. De strophe en strophe, le poète-ventriloque pastiche le registre populaire des soldats, la voix autoritaire du commandant, l'affectation de la femme du monde⁸⁷ à travers des séquences d'adjectifs, la neutralité professionnelle des médecins, ainsi que des extraits de chansons populaires, intégrés sans marques de ponctuation dans le vers. La lettre se déploie ainsi au fil erratique de la conscience du poète, dans une forme de *stream of consciousness* ininterrompu. Le principe associatif, poussé à l'extrême, mène au télescopage des signifiants et à la démultiplication du sens par la condensation des noms propres, visible dans l'agencement typographique du texte où les tirets aérés alternent avec une compression soudaine du vers :

Visites interdites

Depuis que les amis sont venus en masse

Bafouille – geste – bafouille – geste – paf les nerfs ont craqué

Le premier après-midi quand la MarshMoonStreet-

MeiklejhonArdoursandenduranSitwellitite a frappé

Causant des complications et mon pauvre cerveau en compote

Insomniesexasperuicide Ô Jesus faites que ça cesse⁸⁸!

87 C'est la voix de Lady Ottoline Morrell (citée quelques vers plus haut : « And there was Jolly Otterleen a-knocking at the door », « Et voilà la joyeuse Otterleen qui frappe à la porte »). Lady Ottoline Morrell (1873-1938), femme du monde, artiste et mécène, proche du Bloomsbury Group, est une figure importante des mémoires de Siegfried Sassoon.

88 « No visitors allowed / Since friends arrived in a crowd — / Jabber — Gesture — Jabber — Gesture — Nerves went phut and failed / After the first afternoon when MarshMoonStreet- / MeiklejhonArdoursandenduranSitwellitis prevailed / Caused complications and set my brain a-hop; / Sleeplessexasperuicide O Jesu make it stop! » (Sassoon, « Letter to Robert Graves », v. 11-16).

On reconnaît ici les deux opérations fondamentales dégagées par Freud dans *Le Mot d'esprit*⁸⁹ : le déplacement (transfert d'un affect lié à un signifiant à un autre signifiant) et la condensation (un signifiant unique rassemble plusieurs chaînes associatives). Sassoon remplace ainsi le nom propre du poète Robert Nichols par le titre de son recueil *Ardours and Endurance* et celui de Robbie Ross par le nom de sa rue « Half Moon Street ». Les noms propres qui éveillent le jeu des associations, sont amalgamés pour composer un mot disproportionné auquel le poète rajoute le suffixe médical *-itis* : « MarshMoonStreetMeiklejohnArdoursandendurance Sitwellitis ». Le second exemple forme quasiment un mot-valise ou un lapsus (« Sleeplessexaperuicide ») qui crypte l'évocation des sentiments dans la fusion des termes (« exaspération », « sexe » et « suicide »). Outre le plaisir de jouer avec la langue, très rarement visible chez Sassoon, ce jeu humoristique sur les signifiants révèle un moment les virtualités poétiques du langage de l'inconscient.

Aux explorations d'une autre « rhétorique du langage⁹⁰ » correspondent les expérimentations métriques : si la première strophe est structurée autour du pentamètre iambique, l'hexamètre, le tétramètre et le trimètre envahissent les autres strophes : de rétrécissements en élargissements, la phrase finit par échapper à la contrainte d'un mètre donné, ne se différenciant plus du vers libre. Les strophes inégales, juxtaposées, aléatoires, se succèdent sans lien jusqu'à la pirouette cavalière du dernier vers : « Qu'est-ce que j'en ai à faire ? ». L'expérimentation formelle permet ainsi au poète de jouer sur la sincérité de son propos, qui se donne au début comme la confession d'une tentative de suicide élaborée :

J'avais prévu ma mort à la minute près
 (Le *Nation* avait déjà mon épitaphe de prêt)
 Le jour décidé – le 13 – et le mois (juillet) –

89 Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], Paris, Gallimard, 1988.

90 « L'inconscient use d'une véritable "rhétorique" qui, comme le style, à ses figures, et le vieux catalogue des tropes fournirait un inventaire approprié aux deux registres de l'expression » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7).

Toute la scène planifiée [...]

Et puis le chansonnier tremblotant a raté sa mort⁹¹

Impossible cependant de ne pas déceler l'ironie qui empreint tous ces autoportraits miniatures : moquant d'abord sa coquetterie littéraire (en rappelant l'élégie qu'il avait composé en son honneur et envoyé à la presse au cas où il venait à mourir⁹²), il se désigne ensuite comme un « chansonnier tremblotant », « un soldat lyrique, hardi et glorieux » et « un soldat-poète sarcastique, merveilleux, passionné et au cerveau en compote »⁹³. Cette dissociation ironique de lui-même est renforcée par l'usage systématique du *bathos* qui coupe court à toute tentative de *pathos* :

Ô Seuil des ténèbres !

Et puis le chansonnier tremblotant a raté sa mort

Parce que la foutue Balle a raté sa cible

[...] Ô Porte de Lancaster, Ô Bonne vieille île Bénie⁹⁴!

Le poète oppose l'image du seuil de la mort et le style grandiloquent de l'apostrophe lyrique « Ô Seuil des ténèbres ! » au parler prosaïque du dernier vers : « *Because the bloody bullet missed its mark* » (« Parce que la foutue balle a raté sa cible »), renforcé par les allitérations balbutiantes en /b/ et le jeu de mot sur *bloody*. On retrouve ce même jeu ironique au vers suivant : « O Gate of Lancaster, O *Blightyland the Blessed!* » (« Ô Porte de Lancaster, Ô Bonne vieille île Bénie ! ») qui juxtapose l'argot militaire de « *Blightyland* » (« bonne vieille île ») au style ampoulé de l'apostrophe porté par l'hexamètre épique. Ce procédé bathétique,

91 « I'd timed my death in action to the minute / (The *Nation* with my deathly verses in it). / The day told off – 13 – (the month July) – / The picture planned [...] / And then the quivering songster failed to die » (Sassoon, « Letter to Robert Graves », v. 1-5).

92 Le poème auquel Sassoon fait ici allusion est « I Stood with the Dead », publié dans *The Nation*, le 13 juillet 1917 : « I stood with the dead, so forsaken and still: / When dawn was grey I stood with the dead / And my slow heart said "You must kill, you must kill" / Soldier, soldier, morning is red ».

93 « quivering songster », « gallant and glorious lyrical soldier », « wonderful and wild and wobbly-witted sarcastic soldier-poet ».

94 « O Threshold of the dark! / And then the quivering songster failed to die / Because the bloody Bullet missed its mark. / [...] O Gate of Lancaster, O *Blightyland the Blessed!* » (Sassoon, « Letter to Robert Graves », v. 4-6, 10).

qui poétise le trivial, s'inscrit enfin dans la typographie même puisqu'à la majuscule de « *Threshold* » répond la capitalisation du mot commun « *Bullet* » et du populaire « *Blighty* » au vers 3. L'emploi répété du *bathos* tout au long du poème, ainsi que le dialogisme des voix et des perspectives, remettent en cause la sincérité de l'aveu et renforcent la dimension ludique et désinvolte du texte. Bien qu'il y ait, sans doute, une part de gravité sous le ton enjoué et la forme ludique du texte, Sassoon s'échappe dans la mise à distance momentanée des circonstances que lui permet la lettre rimée. Comme pour le bout-rimé de Ford, c'est l'espace créé par la contrainte ludique de la lettre rimée qui permet à Sassoon de s'émanciper, un temps, des contraintes de la poésie discursive et engagée. Les poètes s'efforcent ainsi de créer un espace de liberté qui leur permet d'affirmer l'autonomie de la parole poétique.

FUSION AVEC LE MONDE : LES HAÏKUS DE RICHARD ALDINGTON

C'est un mouvement similaire de retour sur la poésie et le langage poétique que l'on peut voir à l'œuvre dans les poèmes courts de Richard Aldington qui, contrairement à ses poèmes longs (litanies et plaintes), n'ont aucune visée politique. Ces poèmes de nature fragmentaire s'inscrivent dans le courant imagiste dont Aldington fait partie dès 1912, aux côtés d'H.D. et d'Ezra Pound. Privilégiant l'expression directe et exacte et la concentration de l'image, ces poèmes suivent les trois principes édictés par Ezra Pound dans son manifeste (« Quelques interdictions de la part d'un imagiste ») de 1913, repris dans la première anthologie *Des imagistes* (1914) :

1. Traiter directement de la chose, qu'elle soit objective ou subjective.
2. Ne pas utiliser de mots qui ne contribuent pas à la présentation de la chose.
3. À propos du rythme : composer selon l'enchaînement d'une phrase musicale et non d'un métronome⁹⁵.

95 « 1. Direct treatment of the thing whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of a metronome »

Les composants du poème traditionnel (rime, rythme, vers) deviennent quasi superflus au regard de l'image (« une image est ce qui présente un complexe intellectuel et émotionnel dans le temps⁹⁶ ») qui concentre l'essence même de la poésie. Pour ce faire, les imagistes s'inspirent des formes poétiques japonaises (*haïku* et *tanka*) dont ils imitent la synthèse métaphorique et le dépouillement du style. Ils adaptent la forme (en particulier la prosodie syllabique stricte de dix-sept syllabes en trois vers), mais retiennent la concision de l'image, l'acuité et l'intensité de l'analogie qui participent à la « précision de son mystère » (« accurate mystery⁹⁷ »).

Les poèmes de guerre courts d'Aldington sont ainsi thématiquement et fonctionnellement très proches du haïku, bien que souvent rallongés de quelques vers. L'éclat concis du poème repose sur le renoncement au superflu (refus de l'éloquence), et son intensité sur la juxtaposition de deux images, consacrée par une césure finale (tiret ou ellipse qui indique la brisure). La sensibilité se cristallise sur de sujets archétypaux, principalement la nature et l'humanité, résumés en ces termes par Philippe Jaccottet :

Presque tous les haïkus doivent contenir un mot qui définit la saison où ils se situent ; à l'intérieur de ce cadre temporel très simple, un autre classement à peine moins simple s'opère, selon les sujets traités, dont les plus fréquents sont les météores : pluie, vent, nuages, brume, les animaux : oiseaux surtout ; les arbres et les fleurs, enfin les affaires humaines, fêtes ou menues occupations quotidiennes⁹⁸.

Les « météores », qui sont une partie intégrante de l'impression d'immédiateté et de fulgurance produite par le haïku, sont aussi à l'origine des poèmes d'Aldington. La nature, désignée par les animaux, les objets (une nectarine dans « Compensations ») ou les manifestations

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

96 « An image is that which presents an intellectual and emotional complex in time » (*Ibid.*).

97 Aldington, cité dans Marianne Moore, « New Poetry since 1912 » dans *The Complete Prose of Marianne Moore*, éd. Patricia C. Willis, New York, Viking, 1986, p. 120.

98 Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 124.

naturelles (les colombes d'« Insouciance », les fleurs, la lune, la neige de « Living Sepulchres »), offre toujours un contraste avec les tranchées qui occupent un troisième espace, entre l'humain et l'infinie profondeur de la nature. Les poèmes d'Aldington esquissent le mouvement d'éloignement (signalant le moment éphémère en train de se perdre, la fragilité de l'existence) que l'on retrouve, traditionnellement, dans le haïku. Les trois premiers vers de « Two Impressions II » (« Deux impressions II ») composent un haïku au seuil du poème :

Là-haut, au-dessus de la terre stérile et terne
Trois hérons traversent le ciel bleu-aube
Ils s'éloignent lentement⁹⁹

328

Les tranchées (signifiées ici par « la terre stérile et terne ») composent toujours la base métaphorique et structurelle du poème, que vient contraster un mouvement d'éloignement vertical : la beauté du vol des hérons (*topos* de la poésie japonaise revivifié dans le contexte des tranchées), des colombes dans « Insouciance », ou du ciel du matin, se juxtapose au sol infertile, aux arbres décharnés :

Le matin incolore glisse
Au-dessus des marais et des arbres en bataille¹⁰⁰.

Le haïku n'est pas pour autant un poème d'évasion hors de la réalité : au contraire, il s'inscrit dans la durée du moment (« ils s'éloignent lentement ») et dans le monde, évoque des choses qui sont là – l'élan se fait vers l'objet, « fusion avec lui et silence. “Avec” a pris la place de “comme”¹⁰¹ ». Ainsi, tout l'art du haïku repose sur cette union momentanée du poète et de son objet, derrière laquelle le locuteur doit s'effacer, disparaître derrière son propre regard comme le poète disparaître derrière sa création. Cette fusion permet de rendre sensible l'expérience existentielle de l'être-au-monde, comme si, dans les mots

99 « High above the drab barren ground / Three herons beat across the dawn-blue sky. / They drift slowly away » (Aldington, « Two Impressions II », v. 1-3).

100 « The colorless morning glides upward / Over the marsh and ragged trees » (« Two Impressions I », v. 1-2).

101 Yves Bonnefoy, préface à *Haïku*, trad. Roger Munier Paris, Fayard, 1978, p. xvi.

de Philippe Jaccottet, « le poème n'avait pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître et qu'il désigne, simple *doigt tendu* ou simple passerelle, que l'on oublie pour s'éblouir de la région où elle mène¹⁰² ». Le haïku d'Aldington ne fonctionne pas toujours comme une « passerelle » vers une région poétique mais souvent comme « un doigt tendu » vers le poème lui-même. Aldington adapte le haïku en déplaçant son pouvoir de désignation sur la composition poétique :

Une nuit glaciale que les canons se taisaient
Le dos contre la tranchée,
Je m'inventais des haïkus
Sur la lune et les fleurs et la neige.

Mais la course spectrale de grands rats
Gorgés de chair humaine
M'emplit d'effroi¹⁰³.

Plus long que le haïku (ou hokku) traditionnel, le poème est construit sur la même base : la suggestion d'une saison (« nuit glaciale », « neige »), la découverte soudaine d'une relation cachée entre les choses du quotidien (signifié par l'adversatif en début de vers 5). La clarté et l'intensité du poème repose sur la juxtaposition de ces deux réalités : d'une part la beauté des images poétiques (le centre du texte renvoie à des haïkus miniatures), de l'autre l'horreur de la réalité. Cependant le poème s'abstient de tout commentaire politique, et laisse son sens « exempté¹⁰⁴ », malgré sa grande lisibilité. Dans « Insouciance », le poème désigne encore du doigt l'activité poétique :

Je vais et je viens dans les tranchées tristes
Le pied lourd, le cœur léger, sous les étoiles
Je m'invente des petits poèmes

¹⁰² Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, op. cit., p.129.

¹⁰³ « One frosty night when the guns were still / I leaned against the trench / Making for myself *hokku* / Of the moon and flowers and of the snow. / But the ghostly scurrying of huge rats / Swollen with feeding upon men's flesh / Filled me with shrinking dread » (Aldington, « Living Sepulchres »).

¹⁰⁴ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Skira, 1970, p. 108.

Déliçats comme une volée de colombes.

Ils s'envolent comme des blanches colombes¹⁰⁵.

330

La nature n'est pas ici le point d'illumination ou d'étonnement, mais la pratique poétique même (« je m'invente des petits poèmes ») et le plaisir, voire l'émerveillement, qu'éprouve le poète qui se contemple dans l'acte d'écrire. L'envol des oiseaux, point de départ archétypal du tanka et du haïku, fonctionne comme la métaphore de ces poèmes fugitifs, « délicats comme une volée de colombes », dont on ne nous donne que la suggestion. La gratuité du geste est peut-être ce qui frappe le plus dans ce poème d'Aldington, écrit juste pour écrire, tout comme les poèmes-oiseaux qu'il évoque. L'absence de finalité de ce poème (protester, instruire, plaire ?), ainsi que l'absence de sens, permet ce retour sur l'acte-même d'écrire, le « Tel » de Barthes¹⁰⁶, appliqué au poème. Dans ces haïkus se déploient le plaisir d'une écriture gratuite (« la pierre du mot a été jetée pour rien¹⁰⁷ ») et le dépassement de la circonstance vers l'élaboration d'une langue poétique pure dénuée de fonction didactique.

Le plaisir d'écriture, et la jouissance textuelle sont des notions rarement mises en relation avec la poésie de guerre, peut-être parce qu'en excédant toute fonction sociale ou politique, cette jouissance devient, dans les mots de Barthes, « scandaleuse¹⁰⁸ » ? Les poètes eux-mêmes ne l'évoquent pas dans leurs commentaires méta-poétiques, bien que ses multiples manifestations textuelles attestent de son omniprésence dans la pratique et ce, malgré la formule d'Owen : « Par-dessus tout je ne suis pas intéressé par la poésie » (qui peut presque sonner en ce sens comme une protestation de principe). Loin d'opposer la pratique poétique « pure » ou « désinvestie » à l'écriture engagée, comme le fait Sartre, à bien des égards, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, la recherche du plaisir textuel

105 « In and out of the dreary trenches / Trudging cheerily under the stars / I make for myself little poems / Delicate as a flock of doves. / They fly away like white-winged doves » (Aldington, « Insouciance »).

106 « C'est cela, c'est ainsi, dit le haïku, c'est tel. Tel !, dit-il » (Roland Barthes, *L'Empire des signes*, op. cit., p. 111).

107 *Ibid.*, p. 112.

108 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 31.

doit être vue comme le pendant de l'engagement, les deux coexistant dans la poésie de guerre, s'entretenant et se renforçant mutuellement. Aucun des poètes-combattants ne tient pour inconciliables l'engagement et l'expérimentation formelle. Ainsi le plaisir textuel dans les tranchées n'est pas un scandale, du moins dans la vision barthésienne de la notion (chez qui le scandale est un « boitement », qui porte « toujours la trace d'un coupure », d'une « contradiction vivante »¹⁰⁹) mais une nécessité qui s'inscrit dans la totalité de l'œuvre poétique de guerre. Le plaisir comme moteur de l'écriture est placé avant la faim ou la colère chez Gurney –

De la maladie du cœur, l'esprit a écrit
 Pour le plaisir, pour échapper à la faim ou à la pire des colères
 Quand les canons se taisaient et que les hommes recouvraient le sens
 D'une manière ou d'une autre¹¹⁰

– qui de cette manière en fait la définition même de l'acte humain dans la guerre, le geste créateur qui permet de redonner un sens au monde. Ce plaisir d'écrire (« delight »), Gurney est le seul à l'évoquer de manière aussi récurrente et explicite dans sa poésie. Mais il s'inscrit partout, dans des poèmes entiers ou des îlots de poésie, des micro-espaces contenus en une strophe (la strophe 5 et 6 d'« Exposure » par exemple), parfois dans un seul mot et en particulier les mots français qui, dans leur étrangeté, cristallisent le plaisir sonore du signifiant¹¹¹. Ces points de fuite, évasions de la circonstance (lieux « u-topiques¹¹² ») n'en font pas moins retour sur la réalité. À travers le plaisir textuel, et l'exploration du langage poétique qui « ouvre le champ des possibilités de la langue et permet donc une plus grande ouverture du sens¹¹³ », c'est une réalité démultipliée qui se révèle et un pont vers l'absolu qui est jeté.

109 *Ibid.*

110 « Out of the heart's sickness the spirit wrote / For delight, or to escape hunger, or worst anger, / When the guns died to silence and men would gather sense / Somehow » (Gurney, « What Did They Expect », v. 5-8).

111 Ainsi le poème naïf que Blunden compose en français, pour le pur plaisir de manier des mots étrangers : « Ah si parfois le beau soleil / A vu mon beau verger, / Blanc et vermeil, / Il est à moi très cher. »

112 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 15.

113 Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, op. cit., p. 284.

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^e 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.

MINOGUE, Sally, « Displaced Poet: Location and Dislocation in Ivor Gurney's Poetry », *The Critical Review*, 39, 1999, p. 29-45.

UNDERHILL, Hugh, « "Beauty in Usuality": Ivor Gurney and the Twistedness of Things », *Critical Survey*, 11/ 3, 1999, p. 77-84.

—, « Ivor Gurney », *English Association Boomarks*, 51, Leicester, The English Association, 2007.

TRETHOWAN, W.H, « Ivor Gurney's Mental Illness », *Music and Letters*, 62/1, octobre 1981, p. 300-309.

Ressources numériques

KENDALL, Tim, « Gurney: First War Poet », University of Oxford Podcasts 2010, <https://podcasts.ox.ac.uk/tim-kendall-ivor-gurney-first-war-poet?audio=1>.

WILFRED OWEN

Poésie de guerre (et œuvres complètes de référence)

The Complete Poems and Fragments, éd. Jon Stallworthy, Oxford, Oxford UP, 1983.

Manuscrits

« Strange Meeting », collection privée : Jill Balcon, en ligne : First World War Poetry Archive.

Écrits intimes de guerre

The Collected Letters of Wilfred Owen, éd. Harold Owen et John Bell, London, Oxford UP, 1967.

Sur Wilfred Owen

Biographies

CUTHBERTSON, Guy, *Wilfred Owen*, New Haven, Yale UP, 2014.

STALLWORTHY, Jon, *Wilfred Owen: a Biography*, Oxford, Oxford UP, 1974.

HIBBERD, Dominic, *Wilfred Owen, the Last Year 1917-1918*, London, Constable, 1992.

—, *Wilfred Owen: a New Biography*, London, Weidenfeld and Nicholson, 2003.

OWEN, Harold, *Journey From Obscurity: Wilfred Owen 1893-1918*, London/ New York, Oxford UP, 1963-1965.

WHITE, Gertrude M., *Wilfred Owen*, New York, Twayne, 1969.

WILLIAMS, Merryyn, *Wilfred Owen*, Bridgend, Seren, 1993.

Monographies

BÄCHMAN, Sven, *Traditions Transformed: Studies in the Poetry of Wilfred Owen*, Lund, C.W.K. Gleerup, 1979.

DAS, Susi Bhusan, *Aspects of Wilfred Owen's Poetry*, Calcutta, Roy and Roy, 1979.

HIBBERD, Dominic, *Owen, The Poet*, Basingstoke, Macmillan, 1986.

KERR, Douglas, *Wilfred Owen's Voices: Language and Community*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

LANE, Arthur E., *An Adequate Response: The War Poetry of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon*, Detroit, Wayne State UP, 1972.

PURKIS, John, *A Preface to Wilfred Owen*, Harlow, Longman, 1999.

WELLAND, Dennis S.R., *Wilfred Owen, a Critical Study*, London, Chatto and Windus, 1978.

Articles

466

COHEN, John, «Owen Agonistes», *English Literature in Transition*, 8/5, 1965, p. 253-268.

HIBBERD, Dominic, «Wilfred Owen and the Georgians», *The Review of English Studies*, 117, février 1979, p. 28-40.

KERR, Douglas, «Wilfred Owen and the Social Question», *English Literature in Transition*, 34/2, 1991, p. 183-195.

—, «The Disciplines of the Wars: Army Training and the Language of Wilfred Owen», *The Modern Language Review*, 87/2, avril 1992, p. 286-299.

LANONE, Catherine, «(Dis)figuring Rebellion: Wilfred Owen and the Legacy of Outrage», *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 45, 2013, <http://ebc.revues.org/583>.

NAJARIAN, James, «Greater Love: Wilfred Owen, Keats, and a Tradition of Desire», *Twentieth Century Literature*, 47/1, 2001, p. 20-38.

NORGATE, Paul, «Wilfred Owen and the Soldier Poets», *The Review of English Studies*, 160, novembre 1989, p. 516-530.

—, «Soldiers' dreams: popular rhetoric and the war poetry of Wilfred Owen», *Critical Survey*, 2/2, 1990, p. 208-215.

SLAWEK, Tadeus, «“Dark Pits of War”: Wilfred Owen's Poetry and the Hermeneutics of War», *boundary 2*, 14/1, 1985, p. 309-331.

TOMLINSON, Alan, «Strange Meeting in a Strange Land: Wilfred Owen and Shelley», *Studies in Romanticism*, 32/1, 1993, p. 75-95.

ISAAC ROSENBERG

Poésie de guerre (et œuvres complètes de référence)

The Collected Works of Isaac Rosenberg: Poetry, Prose, Letters and Some Drawings, éd. Gordon Bottomley, Denys Harding, London, Chatto and Windus, 1937.

The Poems and Plays of Isaac Rosenberg, éd. Vivien Noakes, Oxford, Oxford UP, 2004.

Écrits intimes de guerre

Selected Poems and Letters, éd. Jane Liddiard, London, Enitharmon Press, in association with the European Jewish Publication Society, 2003.

Sur Isaac Rosenberg

Biographies

COHEN, Joseph, *Journey to the Trenches: The Life of Isaac Rosengerg 1890-1918*, London, Robson Books, 1975.

LIDDIARD, Jean, *Isaac Rosenberg: The Half-Used Life*, London, Gollancz, 1975.

MACCOBY, Deborah, *God Made Blind: Isaac Rosenberg, his Life and Poetry*, Northwood, European Jewish Publications Society, 2000.

THOMLINSON, Charles, *Isaac Rosenberg of Bristol*, Bristol, Bristol Branch of the Historical Association, 1982.

WILSON, Jean Moorcroft, *Isaac Rosenberg, Poet and Painter: A Biography*, London, C. Woolf, 1975.

—, *Isaac Rosenberg, The Making of a Great War Poet: A New Life*, London, Weindefeld and Nicholson, 2007.

Monographies

AL-JOULAN, Nayef, *Essenced to Language. The Margins of Isaac Rosenberg*, Bern, Peter Lang, 2007.

GRAHAM, Desmond, *The Truth of War: Owen, Blunden, Rosenberg*, Manchester, Carcanet Press, 1984.

NOAKES, Vivien, *Isaac Rosenberg*, Oxford, Oxford UP, coll. « 21st Century Oxford Authors », 2008.

Articles et chapitres

- COHEN, Joseph, « Isaac Rosenberg: From Romantic to Classic », *Tulane Studies in English*, 10, 1960, p. 129-142.
- FIELD, Frank, « Isaac Rosenberg, Wilfred Owen: Anthems for Doomed Youths », dans *British and French Writers of the First World War: Comparative Studies in Cultural History*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p. 229-242
- HILL, Geoffrey, « Isaac Rosenberg, 1890-1918 », dans *Collected Critical Writings*, éd. Kenneth Haynes, Oxford, Oxford UP, 2008, p. 428-444.
- LAWSON, Peter, « Isaac Rosenberg », dans *Anglo-Jewish Poetry from Isaac Rosenberg to Elaine Feinstein*, London, Valentine Mitchell, 2006, p. 27-42.
- MATALON, Avi, « Difference at War: Siegfried Sassoon, Isaac Rosenberg, U.Z. Grinberg, and Poetry of the First World War », *Shofar*, 21/1, 2002, p. 25-43.
- ROBERT, Beth Ellen, « The Female God of Isaac Rosenberg: A Muse for Wartime », *English Literature in Transition*, 39/3, 1996, p. 319-332.

468

SIEGFRIED SASSOON

Poésie de guerre (et œuvres complètes de référence)

- The Old Huntsman and Other Poems*, London, Heinemann, 1917.
- Counter-Attack and Other Poems*, London, Heinemann, 1918.
- The War Poems of Siegfried Sassoon*, éd. Rupert Hart-Davies, London, Faber and Faber, 1983.
- Collected Poems, 1908-1956*, London, Faber and Faber, 1984.

Tapuscrit

- Picture-Show (Printed Book with Photographs)*, The Siegfried Sassoon Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), en ligne : First World War Poetry Archive.

Écrits intimes de guerre

- Diaries, 1915-1918*, éd. Rupert Hart-Davies, London, Faber and Faber, 1983.

Écrits d'après-guerre

Memoirs of a Fox-Hunting Man, London, Faber and Faber, 1929.

Memoirs of an Infantry Officer, London, Faber and Faber, 1930.

Sherston's Progress. London, Faber and Faber, 1936.

Complete Memoirs of George Sherston, London, Faber and Faber, 1937.

Siegfried's Journey, 1916-1920, London, Faber and Faber, 1947.

Essais

On Poetry, Bristol, University of Bristol Press, 1939.

Sur Siegfried Sassoon

Biographies

EGREMONT, Max, *Siegfried Sassoon: a Biography*, London, Picador, 2005.

KORIGAN, Felicitas, *Siegfried Sassoon: Poet's Pilgrimage*, London, Victor Gollancz, 1973.

ROBERTS, John Stuart, *Siegfried Sassoon*, London, Richard Cohen, 1998.

WILSON, Jean Moorcroft, *Siegfried Sassoon, the Making of a War-Poet: A Biography 1886-1918*, London, Duckworth, 1998.

Monographies

CAMPBELL, Patrick, *Siegfried Sassoon: A Study of the War Poetry*, London, McFarland, 1999.

HEMMINGS, Robert, *Modern Nostalgia. Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2008.

MOEYES, Paul, *Siegfried Sassoon. Scorched Glory*, London, Macmillan, 1997.

THORPE, Michael, *Siegfried Sassoon, A Critical Study*, Oxford, Oxford UP, 1966.

Articles et chapitres

MIDDLETON MURRY, John, « Mr. Sassoon's War Verses », dans *The Evolution of an Intellectual*, New York, Alfred A. Knopf, 1920.

MOORE, L. Hugh., « Siegfried Sassoon and Georgian Realism », *Twentieth Century Literature*, 14/4, janvier 1969, p. 199-209.

RAND, Thomas, « Siegfried Sassoon », *English Literature in Transition*, 38/1, 1995, p. 113-115.

WILLIAMS, David, « “Spectral Images”: The Double Vision of Siegfried Sassoon », *Media, memory, and the First World War*, Montreal, McGill-Queen's UP, 2009.

CHARLES SORLEY

Poésie de guerre (et œuvres complètes de référence)

The Collected Poems of Charles Sorley, éd. Jean Moorcroft Wilson, London, C. Woolf, 1985.

470

Écrits intimes de guerre

The Letters of Charles Sorley, with a Chapter of Biography, éd. William Ritchie Sorley, Cambridge, Cambridge UP, 1919.

Sur Charles Sorley

Biographies

SORLEY, William Ritchie, « Biographical », dans *The Letters of Charles Sorley, with a Chapter of Biography*, Cambridge, Cambridge UP, 1919, p. 1-12.

SWANN, Thomas Burnett, *The Ungirt Runner: Charles Hamilton Sorley, Poet of World War I*, Hamden, Archon Books, 1965.

WILSON, Jean Moorcroft, *Charles Hamilton Sorley: A Biography*, London, C. Woolf, 1985.

Articles

VANDIVER, Elizabeth, « “Millions of the Mouthless Dead”: Charles Hamilton Sorley and Wilfred Owen in Homer's Hades », *International Journal of the Classical Tradition*, 5/3, 1999, p. 432-455.

AUTRES RECUEILS DE POÉSIE DE GUERRE

- COULSON, Leslie, *From an Outpost*, London, Erskine MacDonald, 1917.
- FORD, Ford Madox, *Heaven and Other Poems Written on Active Service*, London, John Lane, 1916.
- HAMILTON, Clive [C.S. Lewis], *Spirits in Bondage*, London, Heinemann, 1919.
- NICHOLS, Robert, *The Assault and Other Poems from Ardours and Endurance*, London, Chatto and Windus, 1918.
- [POPE, Jessie], *Jessie Pope's Poems*, London, Grant Richards, 1915.

ANTHOLOGIE DE POÉSIE DE GUERRE (1914 À 2015)

- Bridges, Robert (éd.), *Poems of the Great War*, London, Chatto and Windus, 1914.
- Forshaw, C.F. (éd.), *One Hundred of the Best Poems on the European War (by Poets of the Empire)*, London, Elliot Stock, 1915.
- Halliday, W.J. (éd.), *Pro Patria, a Book of Patriotic Verse*, London, Dent, 1915.
- Elliott, H.B. (éd.), *Lest We Forget: a War Anthology*, London, Jarrolds, 1915.
- Tulloch, David (éd.), *Songs and Poems of the Great World War*, London, Davis Press, 1915.
- Clarke, J.H. (éd.), *A Treasury of War Poetry British and American Poems of the World War 1914-1917*, Boston, Houghton Mifflin, 1917.
- Kyle, Galloway (éd.), *Soldier Poets: Songs of the Fighting Men*, London, Erskine Macdonald, 1916.
- , *More Songs from the Fighting Men*, London, Erskine Macdonald, 1917.
- MacGill, Patrick (éd.), *Soldier Songs*, New York, Dutton, 1917.
- Osborn, E.B. (éd.), *The Muse in Arms: A Collection of War Poems for the Most Part Written in Action, by Seamen, Soldiers and Flying Men who are Serving, or have Served in the Great War*, London, Murray, 1917.
- Nettleingham, F.T. (éd.), *Tommy's Tunes*, London, Erskine MacDonald, 1918.
- , *More Tommies' Tunes*, London, Erskine MacDonald, 1918.
- Macklin, A.E. (éd.), *The Lyceum Book of War Verse*, London, Erskine MacDonald, 1918.
- Lloyd, Bertram (éd.), *Poems Written during the Great War, 1914-1918, an Anthology*, London, Allen and Unwin, 1918.

- VanZile, Edward. S. (éd.), *Songs of the World War*, New York, Goodman, 1918.
- Lloyd, Bertram (éd.), *The Paths of Glory*, London, Allen and Unwin, 1919.
- Davidson, E. (éd.), *Cambridge Poets 1914-1920*, Cambridge, Heffer, 1920.
- Brereton, Frederick (éd.), *An Anthology of War Poems*, London, Collins, 1930.
- Symons, Julian (éd.), *An Anthology of War Poetry*, London, Penguin, 1942.
- Nichols, Robert (éd.), *An Anthology of War Poetry 1914-1918*, London, Nicholson and Watson, 1943.
- Dickinson, P. (éd.), *Soldiers' Verse*, London, Muller, 1945.
- Gardner, Brian (éd.), *Up to the Line of Death*, London, Methuen, 1964.
- Parsons, Ian (éd.), *Men Who March Away*, London, Chatto and Windus, 1965.
- Hussey, M. (éd.), *Poetry of the First World War: an Anthology*, London, Longmans, 1967.
- Black, E.L. (éd.), *1914-1918 in Poetry*, London, London UP, 1970.
- Silkin, Jon (éd.), *The Penguin Book of First World War Poetry*, London, Penguin, 1979.
- Reilly, Catherine (éd.), *Scars Upon my Heart: Women's Poetry and Verse of the First World War*, London, Virago, 1981.
- Hibberd, Dominic, Onions, John (éd.), *Poetry of the Great War: an Anthology*, London, Macmillan, 1986.
- Cross, T. (éd.), *The Lost Voices of World War One*, London, Bloomsbury, 1988.
- Stephens, M. (éd.), *Never Such Innocence Again: A New Anthology of War Verse*, London, Buchan and Enright, 1998.
- Powell, A. (éd.), *A Deep Cry*, Aberporth, Palladour Books, 1993.
- Khan, N. (éd.), *Not With Loud Grieving: Women's Verse of the Great War, an Anthology*, Lahore, Polymer Publications, 1994.
- Roberts, David (éd.), *Minds at War: The Poetry and Experience of the First World War*, London, Saxon Books, 1996.
- Copp, Michael (éd.), *Cambridge Poets of the Great War: an Anthology*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson UP, 2001.
- Taylor, Martin (éd.), *Lads: Love-Poetry of the Trenches*, London, Duckworth, 2002.
- Motion, Andrew (éd.), *First World War Poems*, London, Faber and Faber, 2003.
- Walter, George (éd.), *In Flanders Fields: Poetry of the First World War*, London, Allen Lane, 2004.

- Noakes, Vivien (éd.), *Voices of Silence, the Alternative Book of First World War Poetry*, Stroud, Sutton, 2006.
- Walter, George (éd.), *The Penguin Book of First World War Poetry*, London, Penguin, 2006.
- Hibberd, Dominic, Onions, John (éd.), *The Winter of the World: Poems of the Great War*, London, Constable, 2007.
- Stallworthy, Jon (éd.), *The Oxford Book of War Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2008.
- Basil, Jay (éd.), *The Soldier Poets of the Great War: An Anthology*, Bloomington, Authorhouse, 2012.
- Clapham, Marcus (éd.), *Poetry of the First World War*, London, Macmillan, 2013.
- Kendall, Tim (éd.), *Poetry of the First World War, an Anthology*, Oxford, Oxford UP, 2014.
- Duffy, Carol Ann (éd.), *1914: Poetry Remembers*, London, Faber and Faber, 2014.
- Stallworthy, Jon (éd.), *The New Oxford Book of War Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

WAR STUDIES : CONTEXTES ET LITTÉRATURES

Première guerre mondiale

Histoire, Histoire culturelle

- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *Les Armes et la chair. Trois objets de mort en 14-18*, Paris, Armand Colin, 2009.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Jean-Jacques (dir.), *Encyclopédie de la Grande guerre*, Paris, Perrin, 2014.
- BEAUPRÉ, Nicolas, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1974 [1949].
- COETZEE, Frabs, SHEVIN-COETZEE, Marilyn (dir.), *Authority, Identity and the social History of the Great War*, Providence, Berghahn Books, 1995.
- EKSTEINS, Modris, *Rites of Spring: the Great War and the Birth of the Modern Age*, London, Bantam, 1989.
- FERGUSON, Niall, *The Pity of War (1914-1918)*, London, Penguin, 2012.
- GILLES, Benjamin, *Lectures de poilus, 1914-1918. Livres et journaux dans les tranchées*, Paris, Flammarion, 2013.
- HAMMOND, Mary, SHAFQUAT Towheed (dir.), *Publishing in the First World War. Essays in Book History*, London, Palgrave MacMillan, 2007.
- HOWARD, Michael, *A Part of History: Aspects of the British Experience of the First World War*, London, Continuum, 2008.
- HYNES, Samuel, *The Edwardian Turn of Mind*, Oxford, Oxford UP, 1968.
- , *A War Imagined: The First World War and English Culture*, London, The Bodley Head, 1999.

- HÜPPAUF, Bernd, *War, Violence and the Modern Condition*, New York, Walter de Gruyter, 1997.
- KLEMPERER, Klemens von, *German Incertitudes, 1914-1945: The Stones and the Cathedral*, London, Greenwood Publishing Group, 2001.
- MOSSE, George, *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, New York, Oxford UP, 1990.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 2 vol.
- LEED, Eric J., *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge UP, 1979.
- ROBB, George, *British Culture and the First World War*, Basingstoke, Palgrave, 2002.
- TODMAN, Dan, *The Great War, Myth and Memory*, London, Bloomsbury Academic, 2007.
- TRAVERSO, ENZO, *À feu et à sang: de la guerre civile européenne, 1914-1945*, Paris, Stock, 2007.
- WATSON, Janet, *Fighting Different Wars. Experience, Memory and the First World War in Britain*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.
- WINTER, Jay, *The Experience of World War I*, London, Macmillan, 1988.
- , *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge UP, 1995.
- , *Remembering War, the Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven, Yale UP, 2006.

Littérature et culture britannique pendant la Grande Guerre

- BARLOW, Adrian, *The Great War in British Literature*, Cambridge, Cambridge UP, 2001.
- BOND, Brian, *The Unquiet Western Front: Britain's Role in Literature and History*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.
- BUITENHUIS, Peter, *The Great War of Words: Literature as Propaganda 1914-18 and After*, London, Batsford, 1989.
- CAMPA, Laurence, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- CARDEN-COYEN, Ana, *Reconstructing the Body: Classicism, Modernism and the First World War*, Oxford, Oxford UP, 2001.

- COLE, Sarah, *Modernism, Male Friendship and the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2003.
- , *At the Violet Hour, Modernism and Violence in Modern England*, Oxford, Oxford UP, 2012.
- FUSSELL, Paul, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford UP, 1975.
- QUINN, Patrick J., TROUT, Stephen (dir.), *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*, Basingtoke, Palgrave, 2001.
- ROUCOUX, Michel (dir.), *English Literature of the Great War Revisited*, Amiens, Presses de l'UFR Clerc-Université de Picardie, 1986.
- RUTHERFORD, Andrew, *The Literature of War: Studies in Heroic Virtue*, London, Macmillan, 1989.
- SILLARS, Stuart, *Art and Survival in First World War Britain*, London, Macmillan, 1987.
- , *British Romantic Art and the First World War*, London, Macmillan, 1991.
- SHERRY, Vincent, *The Great War and the Language of Modernism*, Oxford, Oxford UP, 2003.
- SHERRY, Vincent (dir.), *The Cambridge Companion to Literature of the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.
- STEPHEN, Martin, *The Price of Pity. Poetry, History and Myth in the Great War*, London, Leo Cooper, 1996.
- STEVENSON, Randall, *Literature and the Great War, 1914-1918*, Oxford, Oxford UP, 2013.
- SWEENEY, Regina M., *Singing our War to Victory: French Cultural Politics and Music during the First World War*, Middletown, Wesleyan UP, 2001.
- TATE, Trudi, *Modernism, History and the First World War*, Manchester, Manchester UP, 1998.

Ouvrages, articles critiques sur la war poetry

- ALLISON, Jonathan, « War, Passive Suffering and the Poet », *The Sewanee Review*, 214/2, 2006, p. 207-219.
- BOGACZ, Ted, « "A Tyranny of Words": Language, Poetry and Anti-Modernism in England in the First World War », *The Journal of Modern History*, 58, septembre 1986, p. 643-666.
- BREEN, Jennifer, « Representations of the Feminine in First World War Poetry », *Critical Survey*, 2/2, 1990, p. 169-175.

- BROCK, Clutton, « War and Poetry », *The Times Literary Supplement*, 8 octobre 1914.
- BERGONZI, Bernard, *Hero's Twilight, a Study of the Literature of the Great War*, London, Constable, 1965.
- , *War Poets and Other Subjects*, Aldershot, Ashgate, 1999.
- BLUNDEN, Edmund, *War Poets, 1914-1918*, London, Longmans, 1958.
- BOUYSSOU, Roland, *Les Poètes-combattants anglais de la Grande Guerre*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1974.
- CAESAR, Adrian, *Taking It Like a Man: Suffering, Sexuality and the War Poets*, Manchester, Manchester UP, 1993.
- CAMPBELL, James, « "For you may touch them not": Misogyny, Homosexuality, and the Ethics of Passivity in First World War Poetry », *English Literary History*, 64/3, 1997, p. 823-842.
- , « Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism », *New Literary History, a Journal of Theory and Interpretation*, 30/1, 1999, p. 203-216.
- CLAUSSON, Nils, « Perpetuating the Language: Romantic Tradition, the Genre Function, and the Origins of the Trench Lyric », *Journal of Modern Literature*, 30/1, automne 2006, p. 104-128.
- CRAWFORD, Fred, *British Poets of the Great War*, Selingsgrove (Pa.), Susquehanna UP, 1988.
- DAS, Santanu (dir.), *The Cambridge Companion to the Poetry of the Great War*, New York, Cambridge UP, 2013.
- FEATHERSTONE, Simon, *War Poetry: An Introductory Reader*, London, Routledge, 1995.
- GIDDINGS, Robert, *The War Poets*, London, Bloomsbury, 1988.
- GILBERT, Sandra M., « Rat's Alley: The Great War, Modernism and the (Anti)Pastoral Elegy », *New Literary History*, 30/1, 1999, p. 179-201.
- GOETSCH, Paul, « The Fantastic in Poetry of the First World War », dans Barbara Korte et Ralf Schneider (dir.), *War and the Cultural Construction of Identities in Britain*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 125-141.
- GOSSE, Edmund, « Some Soldier Poets », dans *Inter Arma: Being Essays Written in Time of War*, London, Scribners, 1916, p.
- GRAHAM, Desmond, *The Truth of War (Owen, Blunden, Rosenberg)*, Manchester, Carcanet Press, 1984.

- GREGSON, J.M., *Poetry of the First World War*, London, Edward Arnold, 1976.
- HIPP, Daniel, *The Poetry of Shell Shock: Wartime Trauma and Healing in Wilfred Owen, Ivor Gurney and Siegfried Sassoon*, London, McFarland and Co, 2005.
- HIBBERD, Dominic (dir.), *Poetry of the First World War: A Casebook*, London, Macmillan, 1981.
- JOHNSTON, John J., *English Poetry of the First World War: A Study in the Evolution of Lyric and Narrative Form*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1964.
- KHAN, Nosheen, *Women's Poetry of the First World War*, Brighton, Harvester, 1988.
- LEHMANN, John, *The English Poets of the First World War*, New York, Thames and Hudson, 1982.
- MARSLAND, Elizabeth A., *The Nation's Cause: French, English and German Poetry of the First World War*, London, Routledge, 1991.
- MOORE, T. Sturge, *Some Soldier Poets*, New York, Harcourt, Brace and Howe, 1920.
- MURRAY, Nicholas, *The Red Sweet Wine of Youth: British Poets of the First World War*, London, Little Brown, 2010.
- PARFITT, George, *English Poetry of the First World War: Contexts and Themes*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- REILLY, Catherine, *English Poetry of the First World War: A Bibliography*, London, G. Prior, 1978.
- RICKETTS, Harry, *Strange Meetings: The Poets of the Great War*, London, Chatto and Windus, 2010.
- SILKIN, Jon, *Out of Battle: The Poetry of the Great War*, Oxford, Oxford UP, 1972.
- SILLARS, Stuart, *Fields of Agony: British Poetry of the First World War*, Humanities e-book, 2007.
- SHOWALTER, Elaine, « Male Hysteria: W.H.R. Rivers and the Lessons of Shell-Shock », dans *The Female Malady: Women, Madness and the English Culture, 1830-1980*, New York, Pantheon, 1985.
- SPENDER, Stephen, *The Destructive Element: A Study of Modern Writers and Beliefs*, London, Cape, 1935.
- SPEAR, Hilda D., *Remembering, We Forget: A Background Study to the Poetry of the First World War*, London, Davis-Poynter, 1979.
- STALLWORTHY, Jon, *Great Poets of World War I: Poetry from the Great War*, New York, Carroll and Graf, 2002.

- STEPHENS, John, *The Price of Pity: Poetry, History and Myth in the Great War*, London, Leo Cooper, 1996.
- THOMAS, Edward, « War Poetry », *Poetry and Drama*, II/8, 14 décembre 1914, p. 341-345.
- VANDIVER, Elizabeth, *Stand in the Trenches, Achilles: Classical Reception in British Poetry of the Great War*, Oxford, Oxford UP, 2010.
- WARREN, Herbert, « The Appeal of Poetry to Our Day », *Poetry Review*, 5, septembre-octobre 1916, p. 355-357.
- WINTER, Jay, « War Poetry, Romanticism and the Return of the Sacred », dans *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge UP, 2014, p. 204-217.
- WOOLF, Virginia, « Two Soldier Poets » dans *The Essays of Virginia Woolf*, II, 1912-1918, éd. Andrew McNeillie, London, Hogarth Press, 1987, p. 269-272.

Écrire, représenter la guerre : du XVIII^e siècle au XXI^e 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^e 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^e et XXI^e 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^e siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.

- ROBERTS, Beth Ellen, *One voice and Many: Modern Poets in Dialogue*, Cranbury, Associated University Press, 2006.
- ROBINSON, Jeffrey C., *Unfettering Poetry: The Fancy in British Romanticism*, London, Palgrave Macmillan, 2006.
- ROGERS, Timothy, *Georgian Poetry, 1911-1922: The Critical Heritage*, London, Routledge and Keegan Paul, 1977.
- ROSS, Robert, *The Georgian Revolt 1910-1922: Rise and Fall of a Poetic Ideal*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1965.
- SAVINEL, Christine, « D'une voix dégagée » : les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham, Michael Palmer », *Sillages critiques*, 7, « Poétiques de la voix », 2005, <http://sillagescritiques.revues.org/1138>.
- SILLARS, Stuart, *Structure and Dissolution in English Writing, 1910-1920*, London, Macmillan, 1999.
- SHARMA, R.S., *Studies in Literature*, New Delhi, Atlantic Publishers, 1990.
- SCHEUNEMANN, Dietrich (dir.), *European Avant-Garde: New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- SOLA PINTO, Vivian, *Crisis in English Poetry*, London, Hutchinson, 1951.
- STEAD, C.K., *The New Poetic*, London, Hutchinson, 1964.
- VENDLER, Helen, *The Breaking of Style: Hopkins, Heaney, Graham*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1995.
- , *The Odes of John Keats*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2003.
- , *Coming of Age as a Poet: Milton, Keats, Eliot, Plath*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2003.
- , *Our Secret Discipline: Yeats and lyric form*, Oxford, Oxford UP, 2007.
- WARD, John Powell, *The English Line: Poetry of the Unpoetic from Wordsworth to Larkin*, London, Macmillan, 1991.
- WATSON, William, *A Plea for the Older Ways*, London, Pencraft, 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^e 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.
Whitman, Walt 17n, 94-96, 100,
162, 166, 187, 229 et n.
Wilde, Oscar 26 et n, 109 et n, 112,
113n.
Williams, William Carlos 22, 43.
Woolf, Virginia 14 et n, 19, 20,
33 et n, 180, 181 et n.
Wordsworth, William 20, 50, 58, 77,
94 et n, 144n, 164, 172, 185n, 234,
278, 337, 339 et n, 353, 363 et n,
435.
- Y** _____
Yeats, William Butler 14, 24, 25,
30 et n, 34, 42, 43, 74 et n, 79n,
94 et n, 100, 147, 234n, 265n, 400.
Young, Edward 51n, 95, 97 et n, 119.
- Z** _____
Zephaniah, Benjamin 448n.

INDEX DES ŒUVRES ET DES POÈMES
DES WAR POETS*

RICHARD ALDINGTON

- Exile and Other Poems* 117.
War and Love: Poems 1915-1918 43,
 82, 189, 238, 246.
Images of War 43, 124, 164, 165 et n,
 188, 241.
Death of A Hero 73n, 116, 372.
Roads to Glory 73n, 372.
- «A Ruined House» 394n.
 «The Blood of the Young Men» 63,
 239n, 241-243.
 «Bondage» 151 et n.
 «Captive» 121 et n, 124n.
 «Compensations» 290, 291 et n, 327.
 «I Am Grieved for Our Hands...»
 394n.
 «In Earth Goddess» 124n.
 «Insouciance» 328-330.
 «Le Maudit» 117 et n, 417.
 «Living Sepulchres» 328, 329 et n.
 «London, 1919» 117 et n.
 «Two Impressions» (I et II) 328 et n.
 «War Yawp» 171 et n.

EDMUND BLUNDEN

- Pastorals* 42, 71n, 420, 424.
Poetical Interpretations and Variations
 (en annexe d'*Undertones of War*) :
 206, 208.
The Shepherd and Other Poems of Peace
and War 206, 208, 420.
The Waggoner and Other Poems 206,
 420, 424.
- Undertones of War* (mémoires) 73n,
 81, 97, 105, 107, 108n, 195 et n,
 198, 206, 208, 210, 258, 372, 406n,
 418 et n, 441 et n, 442 et n.
- «A House in Festubert» 208n.
 «The Ancre at Hamel: Afterwards»
 419, 371.
 «Ancre Sunshine» 371.
 «Another Journey From Béthune to
 Cuinchy» 419.
 «At Gauzeaucourt, Early 1918» 192.
 «At Senlis Once» 208 et n.
 «Battalion in Rest» 208n.
 «Bleue Maison» 120, 342.
 «Changing Moon» 422.

502

(*) Sont présentés les principaux recueils de poésie, puis les mémoires et romans, enfin les poèmes particuliers.

« Christmas in Sight of Ypres » 208.
 « Festubert 1916 » 419n.
 « Flanders Now » 419.
 « Gouzeaucourt » 208.
 « The Guard's Mistake » 421.
 « Illusions » 147, 451.
 « In Festubert » 419, 420.
 « The Midnight Skaters » 421.
 « October 1914 » 351 et n.
 « On Reading that the Rebuilding of Ypres Approached Completion » 154, 419.
 « The Pasture Pond » 422.
 « Preparations for Victory » 246, 247.
 « La Quinque Rue » 419, 453.
 « Resting Near St-Omer » 208n.
 « Return of the Native » 419.
 « Third Ypres » 126, 179, 180n, 208 et n, 209, 211, 212, 392.
 « The Unchangeable » 342, 371.
 « Vlamertinghe: Passing the Château » 143-145, 155, 193.
 « The Watchers » 420.
 « Ypres: January Full Moon » 193.
 « The Zonnebeke Road » 89.

RUPERT BROOKE

1914 and Other Poems 42, 60.
 « The Dead » (I et II) 36 et n.
 « The Old Vicarage, Grantchester » 121n.
 « Peace » 36n, 67.

« Safety » 36n.
 « The Soldier » 36n, 121, 348.

ROBERT GRAVES

Fairies and Fusiliers 43, 82, 300n, 301, 302.
Goliath and David 300n.
Over the Brazier 42, 96, 190n, 279n, 300n, 301, 302, 304.
The Patchwork Flag 300n, 301.
Goodbye to All That 73n, 207n, 296, 300, 301, 322n, 372.
 « A Child's Nightmare » 303.
 « The Adventure » 302, 303.
 « Babylon » 302 et n.
 « Bazentin » 169, 171.
 « Big Words » 68n, 132.
 « The Bough of Nonsense: An Idyll » 169, 191.
 « Careers » 305.
 « Cherry Time » 305, 306.
 « The Dead Boche » 301.
 « Double Red Daisies » 303n, 305.
 « Familiar Letter to Siegfried Sassoon, From Mametz Wood » 191, 320.
 « The First Funeral » 155.
 « Free Verse » 305, 308, 309.
 « Goliath and David » 68n.
 « I Hate the Moon » 303.
 « John Skelton » 307, 308.
 « The Leveller » 301.

«Nursery Memories» 156, 302.
 «Oh and Oh!» 305.
 «The Poet in the Nursery» 304, 305.
 «Star-Talk» 169, 303.
 «To an Ungentle Critic» 302.
 «Two Fusiliers» 301.
 «When I am Dead» 191.

IVOR GURNEY

Rewards of Wonder 216, 431, 436
Severn and Somme 43, 65, 82, 118,
 119n, 120n, 161, 179, 188-190,
 215, 221n, 246, 281, 282, 340, 427,
 428, 433-436.
Songs of Exile 118.
War's Embers 43, 162, 188, 216 et n,
 409, 433, 434.
 «After War» 286, 287.
 «As They Draw to a Close...» 163,
 432, 433.
 «Camps» 222, 413, 424.
 «Carol» 161.
 «The Coin» 229.
 «Compensations» 291, 337.
 «Le Coq Français» 224.
 «Daily – Old Tale» 281.
 «The Dust» 222.
 «England the Mother» 342, 436.
 «The Escape» 221, 224, 288.
 «The Fire Kindled» 427, 435n.
 «First Time In» 110, 117, 431.
 «For England» 85, 86, 395.
 «Hark, Hark, the Lark» 120, 435.

«The High Hills...» 162, 282.
 «Home-sickness» 395, 436.
 «It is Near Toussaints» 171, 191, 226,
 227, 430.
 «The Last of the Book» 229.
 «Laventie» 170, 224, 283, 284, 285,
 426, 429-431.
 «Looking Out» 283.
 «Maismore» 427n.
 «The Man Was He Who Blinded His
 Eyes All...» 204, 217, 218, 220,
 221, 250.
 «Memory Let It All Slip» 225.
 «Mist on Meadows» 226, 455.
 «New Year's Eve» 284, 285, 424, 425.
 «On Somme» 342, 343, 345.
 «O Tan-Faced Prairie Boy» 230.
 «O Tree of Pride» 215.
 «Requiem» 161.
 «Riez Bailleul» 216, 222, 424, 430-
 432.
 «Servitude» 55n, 85, 86.
 «Song and Pain» 161.
 «Song at Morning» 161.
 «Song of Pain and Beauty» 160, 161.
 «Songs Come to the Mind...» 290.
 «The Songs I Had» 161, 437.
 «Spring, Rouen, May 1917» 85, 161,
 435.
 «Strange Hells» 106, 110, 170, 171,
 285, 286, 344, 345, 351n.
 «Strange Service» 68n, 106, 296.
 «The Strong Thing» 393, 394.
 «Time and the Soldier» 435.

« Toast and Memories » 226.
 « Tobacco » 223, 430.
 « Tobacco Plant » 428, 430.
 « To Certain Comrades » 221n, 359.
 « To His Love » 409-411.
 « To the Poet Before Battle » 68n, 340,
 344, 442, 427, 454.
 « Ulysses » 117.
 « We Who Praise Poets » 336, 337.
 « What Did They Expect... » 230,
 335.
 « While I Write » 16, 229.
 « Winter Beauty » 18, 435.

FORD MADOX FORD

*Heaven and Other Poems Written on
 Active Service* 82, 312.
Parade's End 312.

« After the War » 314-317.
 « Clair de Lune » 395.
 « Heaven » 312.
 « One Day's List » 393.
 « Sanctuary » 314, 316, 317.
 « There Shall be More Joy » 312, 314,
 316, 317.

WILFRED OWEN

Disabled and Other Poems 403.
English Elegies 403.
Sonnets in Silence 339.

With Lightning and Music 82, 99,
 403.
 « Abraham and Isaac » 63.
 « A Bronze May be Much
 Beautified... » 375.
 « Anthem for Doomed Youth » 185,
 354, 379, 401n, 452.
 « Apologia Pro Poemate Meo » 113,
 185, 251, 449, 450.
 « Arms and the Boy » 107n, 137n,
 362.
 « A Sunrise » 378.
 « À Terre » 149, 186, 360, 262.
 « Attar of Roses » 318.
 « Ballad of Kings and Christs » 376n.
 « Beauty » 318.
 « The Calls » 175, 176.
 « Cramped in that Funnelled Hole... »
 112, 375, 378.
 « The Dead-Beat » 397.
 « Disabled » 137n.
 « Dulce et Decorum Est Pro Patria
 Mori » 62, 107n, 131, 134-140,
 167, 251, 252, 351, 378, 413, 414,
 452.
 « The End » 318.
 « Exposure » 150-152, 331, 359, 362.
 « From my Diary, July 1914 » 356,
 357.
 « Futility » 137n, 362, 375n, 403,
 408n.
 « Golden Hair » 318.
 « Greater Love » 112, 137n.
 « Happiness » 246, 318.

- «Has Your Soul Slipped...» 356.
- «Hospital Barge» 112, 375n.
- «Insensibility» 88, 96, 113, 143, 148, 149, 152, 186, 357, 358n, 360, 362-364.
- «I Saw His Round Mouth Grimson...» 137n, 445
- «The Last Laugh» 167, 362.
- «The Letter» 170n, 173.
- «Lines to a Beauty Seen in Limehouse» 376.
- «Mental Cases» 138, 249, 253-257, 378, 414, 450.
- «Miners» 60, 245, 375n.
- «Music» 318.
- «My Shy Hand» 358n.
- «The Parable of the Old Man and the Young» 242n.
- «Purple» 318.
- «The Sentry» 203, 248, 252, 414.
- «The Show» 123, 147, 362.
- «Six o'clock in Princes Street» 112.
- «Smile, Smile, Smile» 163, 164, 249, 250, 255, 377.
- «Spring Offensive» 124, 140, 141, 166, 249, 377, 397.
- «Strange Meeting» 150, 245, 252, 255-257, 357, 358n, 360-262, 364, 374-381, 387, 392, 401.
- «Sunrise» 318.
- ISAAC ROSENBERG**
- Night and Day* 264, 382n.
- Trench Poems* 188.
- Youth* 123n, 264, 382n.
- Adam / Adam and Lilith* 264n, 388.
- The Amulet* 264n, 265 et n, 271, 382.
- Moses* 264n, 382n.
- The Unicorn* 264-269, 382.
- «Ah Koelue» 279.
- «August 1914» 152, 273, 274-276, 278, 351.
- «Break of Day in the Trenches» 124, 267, 268, 444, 451.
- «Daughters of War» 126n, 141, 152, 247, 248, 270, 278-280, 374, 382-387, 389, 451.
- «The Dead Heroes» 280.
- «Dead Man's Dump» 123, 124, 126 et n, 263, 275n, 278, 279n, 280, 451.
- «Have We Sailed and Have We Wandered...» 116n, 120.
- «I Picked...» 271.
- «The Jew» 116n.
- «Louse Hunting» 384.
- «Marching: As Seen From the Left File» 279.
- «On Receiving News of the War» 83, 271, 272.
- «Spring 1916» 123.
- «Through These Pale Cold Days...» 116n, 271n, 280.
- «Wan, Fragile Faces of Joy...» 271, 275n, 280.

SIEGFRIED SASSOON

- A Tract Against the War* 204.
Counter-Attack 94, 104, 188, 367, 343, 201.
The Old Huntsman and Other Poems 143, 120n, 201n.
Picture-Show 195 et n, 196 et n, 198, 417.
Memoirs of George Sherston 73n, 92, 158, 200, 372.
Siegfried's Journey 29, 73n, 134, 156, 159, 164, 172, 188, 200, 262, 320, 346, 354, 372.
- «Absolution» 68n, 204n.
«A Footnote on the War» 170n, 372, 438.
«A Fragment of an Autobiography» 417.
«Aftermath» 96.
«A Last Word» 168, 372.
«A Letter Home» 192 et n, 320.
«A Mystic as a Soldier» 204 et n.
«An Underground Dressing-Station» 397.
«Arcady Unheeding» 120.
«A Subaltern» 204n, 346.
«Attack» 351n, 366n.
«A Whispered Tale» 204n, 347.
«Banishment» 116, 347.
«Base Details» 55n.
«Before Day» 104.
«Blighters» 251, 367.
«Christ and the Soldier» 367.
«Concert Party» 359, 395.
«Conscripts» 159, 204n.
«Dead Musicians» 204n, 325n, 365, 366, 396n, 397.
«The Death-Bed» 202.
«The Distant Song» 202.
«The Dragon and the Undying» 204n, 347n.
«Dreamers» 346.
«The Dug-out» 396n.
«The Effect» 168.
«Enemies» 204n.
«Fight to a Finish» 397.
«The General» 55n, 298, 396, 397.
«Glory of Women» 346, 347.
«The Hawthorn Tree» 397.
«In Barracks» 157, 204n.
«I Stood with the Dead...» 96, 158.
«The Investiture» 204n.
«The Kiss» 165, 236n.
«The Last Meeting» 204n.
«Letter to Robert Graves» 96, 174, 191 et n, 193, 204, 322-325, 367n, 397, 414.
«Memorial Tablet» 347n, 349, 350, 396n, 402.
«The Mother» 342.
«On Passing the New Menin Gate» 402, 446n.
«Picture-Show» 197.
«The Rear-Gard» 68n.
«Remorse» 347, 393.
«Repression of War Experience» 175, 396, 414, 415n.

- «Reward» 157, 396n.
 «Return of the Heroes» 397.
 «The Road» 116, 117.
 «Sick Leave» 351n.
 «Stand-to Good Friday Morning»
 352.
 «Stretcher Case» 204n.
 «Suicide in the Trenches» 156, 367,
 397.
 «Survivors» 167, 367n, 414.
 «To Any Dead Officer» 175, 403-
 405, 408.
 «To His Dead Body» 204n, 403.
 «The Tombstone Maker» 347n, 348,
 350.
 «To My Brother» 204 et n, 403.
 «To the Warmongers» 157, 158, 179,
 251, 391, 392.
 «Trade Boycott» 396n.
 «Trench Duty» 214n, 347, 396n.
 «Twelve Months After» 397.
 «When I'm Among a Blaze of
 Lights...» 347n.
 «Wounded» 202.

CHARLES SORLEY

Malborough and Other Poems 122.

- «A Hundred Thousand Million Mites
 We Go...» 115.
 «The Army of Death» 68n.
 «Le Revenant» 417.
 «The Seekers» 122.
 «When You See Millions of the
 Mouthless Dead...» 402.

TABLE DES MATIÈRES

Note éditoriale.....	9
INTRODUCTION	
Chanter les armes et l'homme d'aujourd'hui.....	11
Chronologie. 1914-1919 : guerre et poésie.....	42
PREMIÈRE PARTIE	
LE POÈTE FACE À LA GUERRE : GENÈSE DE LA <i>WAR POETRY</i>	
CHAPITRE 1	
Poésie de guerre et <i>war poetry</i> : la formation d'un genre.....	49
Écrire la guerre, de l'époque romantique à la première guerre mondiale	49
Du <i>soldier poet</i> au <i>war poet</i> : une figure d'anthologie.....	64
CHAPITRE 2	
Être poète-combattant : une expérience littéraire du front	81
Le front comme obstacle à l'écriture	82
Lectures et influences dans les tranchées	92
Contourner l'ineffable.....	105
« Un émigré des vertes prairies » : l'image de l'exil.....	114
CHAPITRE 3	
Émergence d'un langage poétique de guerre.....	129
La poésie contre la poésie : rejets et relectures des modèles.....	130
Pour une poésie simple	153
« Un langage vivant » : capter la voix de tous	164

DEUXIÈME PARTIE
LE SUJET POÉTIQUE EN CONFLIT

CHAPITRE 4

De la biographie au mythe : la construction d'un <i>je</i> poétique de guerre	179
Vers une poésie autobiographique	183
Une poétique de l'écart : la <i>war poetry</i> entre autobiographie et fiction	199
Ivor Gurney : l'autobiographie impossible.....	215

CHAPITRE 5

Le chœur des soldats.....	233
Le poète et la communauté	233
Un témoignage dédoublé.....	244

510

CHAPITRE 6

Tensions vers l'impersonnel.....	261
La voix blanche d'Isaac Rosenberg	263
Ivor Gurney : un regard vers le dehors	281

TROISIÈME PARTIE
DÉPASSER, IMPARFAIRE, REVENIR :
LE *WAR POEM* INACHEVÉ

CHAPITRE 7

Une poésie qui résiste	295
Plaisirs du <i>light verse</i>	296
Poésies fugitives : expérimentation et échange	310
Fusion avec le monde : les haïkus de richard aldington.....	326

CHAPITRE 8

Une poétique de l'imperfection	333
Le sonnet de guerre : un monument précaire.....	338
La rime dans la <i>war poetry</i> : l'art de la lacune.....	354

CHAPITRE 9	
Contourner l'abîme: poésie et absence.....	371
Écritures fragmentaires.....	373
Résister au deuil, cerner le trauma.....	398
CONCLUSION	
Le regard d'Orphée.....	441
Les <i>war poets</i> : œuvres et études.....	457
Bibliographie.....	475
Remerciements.....	493
Index des noms.....	495
Index des œuvres et des poèmes des <i>war poets</i> *.....	502
Table des matières.....	509

