

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 POÉTIQUE DE L'IMPERFECTION

Les *war poets* écrivent à un moment charnière dans l'histoire de la poésie britannique, quand se distinguent d'un côté les expérimentateurs radicaux dans la lignée d'Ezra Pound et ses confrères vers-libristes (T.E. Hulme, E.S. Flint, H.D., T.S. Eliot), et de l'autre, des poètes modernes aux structures poétiques traditionnelles à l'image de Thomas Hardy, modèle et maître des *war poets*, qui écrit à Robert Graves en 1916 : « Tout ce que nous pouvons faire, c'est [...] écrire sur des thèmes anciens dans le style ancien mais en essayant de mieux faire que ceux qui sont venus avant nous¹ ». L'écriture des *war poets* est caractérisée par une architecture poétique codifiée (métrique, rimes, emploi de formes fixes) qui dénote le souci particulier de conserver la forme et de ne pas, en apparence du moins, *toucher au vers* dans un contexte d'écriture souvent perçu comme peu propice à son maintien.

La *war poetry* repose en effet, on l'a vu, sur un dialogue avec des modèles poétiques antérieurs, un respect des conventions que l'on voit exprimé par Robert Graves à Wilfred Owen en octobre 1917 :

Tu as vu beaucoup de choses, Owen : tu es poète mais tu es, pour le moment, un poète très négligent. On ne peut pas mettre trop de syllabes dans un vers et dire « Oh, ça va. C'est comme ça que j'écris de la poésie ». On doit suivre les règles de la métrique qu'on adopte. On peut tout à fait créer de nouveaux mètres mais on doit absolument suivre les règles édictées par des siècles de tradition. Maîtriser les couleurs, les modes musicaux et les harmonies pour un peintre ou un musicien, est une tâche comparable à celle du poète. Il doit suer sang et eau pour connaître la valeur de ses rimes, de ses rythmes ou de ses sentiments.

1 « All we can do is [...] write on the old themes in the old styles but try to do a little better than those who went before us » (Robert Graves, *GTAT*, p. 377).

Mais je ne doute pas que si tu t'attèles sérieusement à l'écriture, tu atteindras le Parnasse en un rien de temps².

La forme poétique codifiée offre, selon Graves, une base structurelle solide, un support et une discipline, des « valeurs » esthétiques au poète en formation, ce qui n'empêchera pas Owen d'envisager son propre classicisme avec une nuance de regret dans une lettre de 1917 où il reprend à son compte le vers d'Elizabeth Barrett Browning : « J'ai fait mes quatre cents coups dans des vers dociles³ ».

334

La pérennité des structures poétiques traditionnelles dans la poésie de guerre ne peut cependant masquer une tension formelle, consubstantielle à l'écriture. Entre attirance envers règles et formes fixes et nonchalance affichée vis-à-vis de certaines contraintes –

C'est tout simplement trop compliqué de réfléchir et de reprendre. On doit écrire les choses à toute vitesse ici⁴.

–, le poète de guerre produit une poésie marquée par l'imperfection, c'est-à-dire par une irrégularité formelle qui prend souvent la forme d'un inachevé (ruptures de style, asymétries structurelles), ou d'impairs, de lacunes volontaires, de métriques erronées. Bien qu'attentifs aux éléments constitutifs du texte poétique, en particulier sémantiques et acoustiques, les *war poets* affichent une négligence formelle délibérée, un goût pour la fausse note, qui s'appuient sur une dissociation éthique entre forme et fond. Selon Ivor Gurney, les circonstances mêmes

2 « Owen you have seen things: you are a poet; but you are a very careless one at present. One can't put in too many syllables into a line & say "Oh it's all right. That's my way of writing poetry". One has to follow the rules of the meter one adopts. Make new meters by all means but one must follow the rules where they are laid down by custom of centuries. A painter or musician has no greater task in mastering his colours or his musical modes & harmonies than a poet. It's the devil of a sweat for him to get to know the value of his rhymes, rhythms or sentiments. But I have no doubt that if you turned seriously to writing, you could obtain Parnassus in no time » (Wilfred Owen, *CL*, p. 595).

3 « I have sown my wild oats in tame verse » (Lettre à Susan Owen, 22 mars 1917, *ibid.*, p. 445).

4 « It is simply too much trouble to ponder and reconsider. These things have to be written rapidly out here » (Gurney, *WL*, p. 85).

d'écriture accordent une licence au *war poet*, la licence d'improviser, de ne pas finir, d'être à court de mots⁵ :

Qu'attendaient-ils de notre labeur, de notre faim
Extrême : le dessin parfait d'un rêve du cœur ?
Cherchaient-ils un livre d'une perfection ouvragée,
Eux qui promettaient ni lecture, ni éloge, ni publication⁶ ?

Gurney répond ici à la sévérité de la critique qui demande un travail parachevé, en décalage avec les conditions matérielles, et morales, d'écriture. L'évocation d'une « perfection ouvragée » (« wrought art's perfection ») n'est pas sans rappeler la définition swinburnienne du *roundel*, dont la perfection circulaire en fait le symbole de la poésie idéale :

Un rondeau est forgé comme une bague, une sphère céleste,
Selon l'art du plaisir et la ruse d'un son imprévu
[...] Un rondeau est forgé,
Un joyau musical sculpté de tout ou de rien⁷ –

Gurney et une grande partie des autres *war poets* ne se reconnaissent pas dans ce travail de virtuose dont le résultat se destine principalement à la délectation de l'œil et de l'oreille. Malgré une certaine admiration pour les poètes esthètes victoriens et la pratique intermittente d'une poésie gratuite, la recherche de la perfection formelle est considérée avec méfiance par les *war poets*, fidèles aux principes de simplicité et d'authenticité prescrits par la *Georgian poetry*. Aussi mettent-ils à distance « la langue follement précieuse⁸ » qu'ils opposent implicitement à la parole « musclée », « virile »

- 5 « A licence to be improvisatory, unfinished, at loss for words » (Edna Longley, « The Great War, History and the English Lyric », dans Vincent Sherry [dir.], *The Cambridge Companion to Literature of the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 140).
- 6 « What did they expect of our toil and extreme / Hunger – the perfect drawing of a heart's dream? / Did they look for a book of wrought art's perfection, / Who promised no reading, nor praise, nor publication? » (Gurney, « What Did They Expect... », v. 1-4).
- 7 « A roundel is wrought as a ring or a starbright sphere, / With craft of delight and with cunning of sound unsought, [...] / A roundel is wrought, / Its jewel of music is carven of all or of aught (Algernon Charles Swinburne, « The Roundel », v. 1-2, 4-5, dans *A Century of Roundels*, London, Chatto & Windus, 1883, p. 63).
- 8 Gurney, *WL*, p. 99.

des poètes-combattants. L'imperfection ou l'enrayement sont la trace du vivant et de la souffrance inscrits dans la chair du poème : « Tout cela se *raffinera* en poésie, plus tard⁹ », écrit Isaac Rosenberg.

Dans la lignée du « poète-paysan » John Clare, les outils du poète de guerre ressemblent dès lors davantage à ceux du laboureur ou du jardinier qu'à ceux de l'orfèvre :

Le métier, la courbe lisse, la sûreté,
Ne naissent de la nature que quand l'apprenti
Libéré des ennuis des outils, des toiles, des sillons,
Découvre son propre chemin et laboure son lopin¹⁰.

336

Chez Gurney s'opposent le « crafted art » (« le métier ») et le « wrought art » (« l'art ciselé ») qui désigne le travail du poète-joaillier, tendu vers la production d'une forme pure, repliée sur elle-même. La « plume laborieuse » (« labouring pen », v. 1) du poète-combattant esquisse, au contraire, une esthétique du bricolage, mélange de formel et d'informel, marqué par l'irrégularité, dans laquelle entre une revendication de liberté.

Derrière le rejet d'une « perfection » contraignante et factice, c'est aussi une réflexion politique à laquelle se livre Gurney : une lettre de 1917 réfléchit à la prééminence du fond sur la forme « parfaite » en temps de crise nationale : « nos critiques [...] devraient faire attention à ne pas demander cette [forme] à des Anglais pour qui ce n'est probablement pas la plus sincère des expressions nationales¹¹ ». Son analyse du génie de la littérature anglaise se fonde sur un contraste implicite avec la littérature française :

« L'évolution du roman anglais », je trouve, est un très bon article.
Dans le roman, comme le théâtre, le génie anglais se révolte contre
la perfection et se tourne vers le Contenu plutôt que la Forme. [...]
Nos plus belles œuvres d'art sont intéressantes parce qu'y prédomine un
sentiment de plein air et d'histoire vécue. [...] De telles choses doivent

9 « It will all *refine* itself into poetry later on » (Rosenberg, *CW*, p. 248 ; je souligne).

10 « The crafted art, the smooth curve, and surety / Come not of nature till the apprentice free / Of trouble with his tools and cobwebbed cuts, / Spies out a path his own and casts his plots » (Ivor Gurney, « We Who Praise Poets », v. 5-8).

11 « Our critics [...] must beware of requiring that [form] from Englishmen which may not be the truest national expression » (Gurney, *WL*, p. 183).

nous toucher pour toujours et cela davantage que la perfection ; un bon but mais un mauvais désir ; et ainsi il me semble qu'une œuvre d'Art ne devrait jamais être couverte d'éloge pour sa perfection [...]. Faire l'éloge d'une chose pour sa perfection, c'est lui faire peu d'honneur¹².

On reconnaît, sous les arguments patriotiques en faveur d'une littérature *sensible* (axée sur le « sentiment de plein air » et « l'histoire vécue », qui fait écho à la « vie réelle » de Wordsworth) mais à la forme imparfaite, l'opposition (certes réductrice) entre le classicisme de Racine et le génie irrégulier, proprement baroque, de Shakespeare. À mots couverts, Gurney renvoie ici à l'opposition formaliste de l'art et de la vie qui, dans la promotion de la forme, met en danger la capacité d'émouvoir, la parole *touchante* de la poésie (« nous toucher pour toujours »). C'est une idée que l'on retrouve également chez les éditeurs les plus nationalistes pendant la guerre, pour qui la sophistication formelle est suspecte, indice de malhonnêteté, voire de perversion morale (l'œuvre de « demi-hommes aux chansons sales¹³ »). Sous la méfiance de Gurney envers une poésie contemporaine trop influencée, selon lui, par le courant français (c'est-à-dire marquée par le formalisme et l'abstraction symboliste) qui dénature la tradition anglaise, se dessine un plaidoyer pour une poésie nationale.

Cependant, malgré cette revendication d'« imperfection », Gurney ne renie nullement les structures poétiques évoquant la perfection mathématique (le poème comme « édifice quatre fois carré¹⁴ »), qu'il met en pratique dans l'écriture de sonnets, triolets et rondeaux. La *war poetry* est ainsi caractérisée par cette hésitation entre la « sûreté » (« surety ») de l'équilibre formel, et une résistance au parachèvement des

12 « "The course of the English Novel" is a very good article I think. In the novel as in the play, English genius rebels against perfection and turns rather to Content than to Form. [...] Our best works of art are interesting because of the sense of open air in them and a surpassing human interest. [...] Such things must move us more for ever than perfection; a good aim, but a bad desire; and so it seems to me, a work of Art never should be greatly praised for its perfection [...]. To praise a thing for its faultlessness is to damn it with faint praise » (*ibid.*).

13 *Soldier Poets: Songs of the Fighting Men*, éd. Kyle Galloway, London, Erskine Macdonald, 1916, p. 7-8.

14 « four-squared edifice » (Gurney, « We Who Praise Poets », v. 9). Voir aussi « virtue lies in square-making » (« Compensations », v. 3).

formes, résistance suscitée par la volonté sous-jacente d'explorer et de renverser, même de manière discrète, les codes de la poésie classique. Dans ce jeu entre le pur et l'impur, dans l'altération subtile des formes classiques, c'est une volonté de mettre à l'épreuve le poème au moment même où son cadre craque. L'emploi généralisé et emblématique du sonnet, « formes des formes¹⁵ », est ainsi contrebalancé par un mouvement d'« imperfectionnement » structurel, une « mutinerie dans le moule »¹⁶, qui se prolonge dans l'exploitation d'une rime lacunaire. Sous ce travail expérimental sur les codes structurels de la poésie, c'est la question de la possibilité de la survivance en guerre des formes classiques et de la poésie même qui est posée : « l'ordre formel sert fréquemment de prétexte à une exploration de la langue dans laquelle s'inscrit consubstantiellement une prise de conscience du poète s'interrogeant sur la possibilité d'écrire encore de la poésie¹⁷ ». Les multiples manipulations qui essaient de dépasser les limites de la forme, mènent toujours à l'incomplétion structurelle, sémantique ou symbolique du poème de guerre, pointant vers une parole poétique volontairement « bancale » qui matérialise la tragédie existentielle et historique se jouant entre les lignes.

LE SONNET DE GUERRE : UN MONUMENT PRÉCAIRE

Le sonnet occupe une place particulière dans la poésie de guerre¹⁸ où il témoigne à la fois de la volonté de s'inscrire dans une tradition littéraire nationale et du désir de s'en détacher par l'affranchissement partiel de ses codes. Forme privilégiée de l'expression poétique depuis la

15 Bertrand Degott et Pierre Garrigues (dir.), *Le Sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 177.

16 Pour paraphraser et réduire la formule de Mallarmé sur Jules Laforgue « une mutinerie exprès, en la vacance du vieux moule fatigué » (dans « Crise de vers », *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 206).

17 Laurent Cassagnau et Jacques Lajarrige (dir.), *Pérennité des formes poétiques codifiées*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 7.

18 Sur les huit poètes étudiés ici, seul Rosenberg n'a écrit pas de sonnet pendant la guerre, suivi de près par Graves et Aldington qui n'écrivent qu'un seul sonnet sur soixante-sept poèmes.

renaissance, le sonnet, synecdoque de la poésie, « poésie *per se*¹⁹ » selon Edgar Allan Poe, connaît un renouveau important pendant la première guerre mondiale. Le conflit s'ouvre sur le cycle de sonnets de Rupert Brooke, et les poètes-combattants lisent (Sassoon et Owen emportent les sonnets de Shakespeare avec eux) et écrivent des sonnets au front (l'un des premiers titres du recueil d'Owen sera d'ailleurs *Sonnets in Silence*).

Le sonnet anglais, à la suite de John Milton (ses sonnets de circonstances eux-mêmes influencés par les sonnettistes italiens du xvi^e siècle), peut conjuguer expression du sentiment individuel et discours politique. Ainsi, Samuel T. Coleridge avec *Sonnets on Eminent Characters* (témoignage de son engagement pendant la période révolutionnaire dès 1790), William Wordsworth avec « Sonnets Dedicated to Liberty » (*Poems, in Two Volumes*, 1807) ou, plus tard, les sonnets politiques de Swinburne (« On The Russian Persecution of the Jews », « Dirae », *A Song of Two Nations*, 1875) ou de William Watson (*The Purple East: A Series of Sonnets on England's Desertion of Armenia*, 1896) font du sonnet une forme propice à la controverse, à l'engagement civique et politique. Le syllogisme que représentent les trois parties du sonnet (« un sonnet devrait consister de trois parties, comme les trois propositions d'un syllogisme²⁰ » selon Wordsworth) est tout aussi adapté au dialogue intérieur qu'à la parole publique et l'argumentation politique.

C'est dans cette tradition que le sonnet est perçu comme lieu privilégié de l'expression politique et privée par les poètes-combattants, tout comme un support étroit mais flexible à la mise en forme de l'expérience²¹ de la guerre, devenant, pour certains, un rempart contre

19 « poem per se » (Edgar Allan Poe, « The Poetic Principle », dans *The Complete Tales and Poems*, New York, Penguin Books, 1982, p. 893).

20 « a sonnet should consist of three parts, like the three propositions of a syllogism » (Lettre de William Wordsworth à Alexander Dyce, [1833 ?], *Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Later Years, Part II: 1829-1834*, vol. 5, éd. Alan Hill, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 603-605).

21 « Loin de freiner l'écrivain, les genres lui apportent un soutien positif. Ils offrent, pour ainsi dire, une place dans laquelle il peut écrire – une habitation [...], un espace mental proportionné, une matrice littéraire d'après laquelle il met en ordre son expérience pendant la composition » (Michael R. G. Spiller, *The Development of the Sonnet: An Introduction*, London, Routledge, 1992, p. 2).

la folie : « Le sonnet [se dresse] entre mon âme et la folie²² »). Les diverses manipulations des poètes montrent une précarité grandissante de cette forme réflexive qui instruit constamment son procès en révision.

Ivor Gurney : implosions

Gurney écrit avoir une prédisposition naturelle pour le sonnet : « J'ai plus d'entraînement en musique qu'en poésie et pourtant un sonnet me vient bien plus facilement qu'un prélude ou toute autre petite forme musicale²³ ». Dès son premier essai (« To the Poet before Battle »), le sonnet est donc perçu comme une construction textuelle relevant de l'*impromptu*, dont la composition s'apparente à un court morceau de musique. Quelques mois plus tard, en réponse aux critiques formulées par son éditrice à l'endroit du poème « Roebecq », Gurney reconnaît qu'il ne maîtrise pas les formes fixes :

340

Ce poème était censé être un triolet, mais je ne connais aucune des formes, même pas celle du sonnet, que je ne saurais décrire d'un coup, sans hésiter. [...] La grammaire de mon livre est, d'un point de vue technique, souvent bancal. Jamais du point de vue poétique : je dis ce que j'ai à dire²⁴.

La négligence affichée de la forme au profit du contenu (« La correction ne m'intéresse pas vraiment, la couleur et l'expression de la vérité m'importent davantage²⁵ ») caractérise toute la production poétique de Gurney, à l'exception de ses premiers sonnets. *Severn and Somme* compte

22 « the sonnet [stands] between my soul and madness ». Le sonnet est un refuge contre la folie pour Archibald Bowman qui écrit depuis un camp de prisonniers en Allemagne (*Sonnets From a Prison-Camp*, 1918). On pense au poète français Jean Cassou, qui composa de tête ses *Trente-trois sonnets composés au secret*, lors de son emprisonnement à la prison militaire de Furgole pendant la seconde guerre mondiale.

23 « I have more training in music than verse yet a sonnet comes far easier to me than a prelude or any other small form of music » (Gurney, *CL*, p. 58).

24 « That poem of mine was meant for a triolet – but I know none of the forms; not even the sonnet, to say off at once, without hesitation. [...] The grammar of my book is, technically speaking, often shaky. Never poetically. I say what I want to say » (Gurney, *WL*, p. 110).

25 « not caring overmuch for correctness but setting more intention on colour and on conveying the truth » (*ibid.*, p. 115).

neuf sonnets sur quarante-six poèmes, et se conclut sur une séquence de cinq sonnets, écrits en réponse au cycle de sonnets de Rupert Brooke (1915). Si la dédicace est ambiguë et laisse supposer un hommage²⁶ au héros national, une lettre adressée à Marion Scott indique une contradiction entre ses postures publiques et privées :

Ces sonnets [...] se veulent une riposte contre « Sonnets 1914 », écrits avant la machine à broyer de la guerre et par un officier (ou un homme destiné à l'être). Mes poèmes sont la protestation du corps contre l'exaltation de l'esprit, du poids cumulé des petits faits contre une seule grande idée. D'un avis éclairé contre un avis mal renseigné. [...] Les vieilles dames ne les aimeront pas mais les soldats peut-être, et ces choses ont été écrites pour des soldats ou des civils aussi bien au courant que les français de ce qu'une « jeune guerre fraîche » veut dire²⁷.

C'est donc un acte aux résonances politiques, une entreprise de démythification que vise ici Gurney (acte dont la portée sociale n'est pas à négliger : le simple soldat répond à l'officier) en opposant aux sonnets

26 C'est un calcul stratégique de la part de Gurney qui ne veut pas s'aliéner des lecteurs, potentiels admirateurs des sonnets de Brooke. Cependant, l'attitude de Gurney vis-à-vis de Brooke est changeante puisqu'au début de la guerre, il déplore sa mort dans une lettre adressée à Marion Scott : « Donc Rupert Brooke est mort. Tout de même, il nous lègue deux sonnets qui éclipsent tout ce qui a pu être écrit sur ce bouleversement. Ils sont beaux comme de la musique » (« And so Rupert Brooke is dead; still he has left us a legacy of two sonnets which outshine by far any thing yet written on this upheaval. They are as beautiful as music », *WL*, p. 29). Il change d'avis trois ans plus tard à la lecture de son troisième sonnet : « Je n'aime pas les sonnets de R.B. que tu viens de m'envoyer. Il me semble que Rupert Brooke ne se serait pas amélioré avec l'âge, n'aurait pas gagné en épaisseur. Sa manière est devenue un maniérisme, que ce soit dans le choix du rythme ou de sa diction. Je ne les aime pas. » (« The sonnet of R. B you sent me I do not like. It seems to me that Rupert Brooke would not have improved with age, would not have broadened; his manner has become a mannerism, both in rhythm and in diction. I do not like it », *ibid.*, p. 34).

27 « These sonnets [...] are intended to be a sort of counterblast against "Sonnets 1914", which were written before the grind of the war and by an officer (or one who would have been an officer). They are the protest of the physical against the exalted spiritual, of the cumulative weight of small facts against the one large. Of informed opinion against uninformed. [...] Old ladies won't like them but soldiers may, and these things are written either for soldiers or civilians, as well informed as the French as to what a "young fresh war" means » (Gurney, *WL*, p. 129).

idéalistes de Brooke, la réalité factuelle de la guerre (« petits faits », « avis éclairé »). On aurait ainsi pu s'attendre à une déconstruction formelle pour accompagner et renforcer son propos : cependant, les sonnets de Gurney sont plus respectueux des codes²⁸ que ceux de Brooke. Gurney exécute en effet cinq sonnets pétrarquistes des plus réguliers, avec une application qui n'est pas sans rappeler celle de l'amateur, impressionné par une forme à l'autorité et au lignage imposant : « les sonnets semblent être particulièrement destinés à être l'œuvre "d'hommes solennels et barbus, des piliers de l'État"²⁹ », écrit-il, en paraphrasant Hilaire Belloc. Malgré la régularité des poèmes, la difficulté que ressent le poète à concilier dans l'écriture la célébration de la patrie et la guerre faite en son nom, est perceptible dans les nombreuses redites et reformulations. Les difficultés qu'il eut à écrire son dernier sonnet (« England the Mother »), et le résultat peu probant, ne font que renforcer cette impression : obsédé par la monumentalité de l'exercice et la maîtrise de ses codes formels, Gurney élude la tension dynamique interne du sonnet. Le poème est « affaibli » car dépourvu de la *volta*, essentielle à la formulation de la dialectique interne et ne parvient pas à formuler une critique cohérente des sonnets de Brooke. On note un même « affaiblissement » des tensions inhérentes au sonnet, dépourvu de *volta*, dans les deux seuls sonnets de guerre de Blunden, « Bleue Maison », et « The Unchangeable ».

Il faut attendre les œuvres plus tardives pour que Gurney adapte son écriture, cherchant à mettre en tension le cadre strict du poème et son contenu et, de cette manière, à remettre en cause l'organicité de la forme-sonnet. Le sonnet devient l'espace privilégié de l'évocation de la bataille et de la perte de contrôle du sujet. Le poète joue sur le contraste entre le contrôle imparti par le strict cadre poétique et le flux de la parole, qui dépasse le carcan de la strophe. « On Somme » est un sonnet divisé en trois tercets et un distique, qui ne respecte pas pour autant le schéma

28 2 et 5 sont de sonnets pétrarquistes. 1, 3 et 4 ont un huitain pétrarquiste – rimes embrassées *abbaabba* – et le même schéma de rimes irrégulières dans les deux derniers tercets (*cddefe*).

29 « sonnets seem especially fated to be the work of 'solemn whiskered men, pillars of the state' » (Gurney, *WL*, p. 31).

shakespearien des rimes (*abab cdcd efef gg*). La *volta*, située au vers 11, juste après l'évocation de la fragmentation par l'obus et marquée par le saut de paragraphe, scinde le poème en deux strophes impaires :

Un battement soudain a fendu l'air immobile
Puis un autre, et la peur m'a glacé tout entier
Sur ces pentes grises où l'hiver maussade
Flottait de part et d'autre de l'ignoble chute
Du Ciel à la terre – et dans ce battement fébrile j'ai reconnu mon cœur.
Mais je gardais espoir qu'en passant le parapet
Moi soldat, je ne faiblirais pas, mais tirerais ma force
Du courage des autres, sans mériter le nom de lâche.
Le feu, on ne le vit pas, mais le bruit, la peur-même,
Tel était notre combat. Les hommes enduraient là de telles
Choses, pris dans les barbelés, volés en éclats.

Le courage – gardé mais à un doigt de se perdre.
La peur – tout juste réprimée. Les poètes avaient plus de chance jadis,
Engloutis dans le combat brûlant et avec quelle splendeur³⁰.

La langue contrôlée et le rythme régulier qui caractérisaient les « Sonnets 1917 » sont fracturés ici par une syntaxe qui se complexifie à mesure que le locuteur décrit la bataille de l'intérieur : inversions syntaxiques, constructions elliptiques (« La peur – tout juste réprimée », v. 13), anacoluthes (« et avec quelle splendeur », v. 14). Le flot textuel (révélé par les multiples enjambements, vers 1, 2, 3, 4, 7, 9, 10) dépasse la structure sous-jacente du sonnet (trois quatrains, un distique), suggérant l'impossibilité de calquer la phrase sur le vers et la strophe : le poète repousse les limites formelles du sonnet à l'intérieur de l'espace imparti.

30 « Suddenly into the still air burst thudding / And thudding, and cold fear possessed me all / On the grey slopes there, where winter in sullen brooding / Hung between height and depth of the ugly fall / Of Heaven to earth; and the thudding was illness' own. / But still a hope I kept that were we there going over, / I, in the line, I should not fail, but take recover / From others' courage, and not as coward be known. / No flame we saw, the noise and the dread alone / Was battle to us; men were enduring there such / And such things, in wire tangled, to shatters blown. / Courage kept, but ready to vanish at first touch. / Fear, but just held. Poets were luckier once / In the hot fray swallowed and some magnificence » (Gurney, « On Somme »).

La pression exercée sur la structure traditionnelle finit par éclater le sonnet en deux strophes irrégulières et impose une rupture de la continuité rimique entre les quatrains. Le scripteur semble réussir « tout juste » à faire forme du chaos, à l'image du locuteur, au bord de la crise « le courage – gardé mais à un doigt de se perdre » (v. 13-14). Les derniers vers qui reviennent sur la gloire passée des poètes, s'écrivent ainsi en contraste avec son premier sonnet de guerre (« To the Poet Before Battle ») qui cherche à établir une correspondance d'ordre symbolique entre l'écriture maîtrisée du sonnet et la maîtrise du sujet pendant la bataille, unissant la forme et le contenu du poème en un tout « magnifique ».

La forme du sonnet est encore fragilisée dans « Strange Hells », divisé en trois strophes (de 3, 7 et 4 vers) et au schéma de rimes aléatoire qui impose à la seconde strophe (*aaabb/ccdefgggh*) :

Quels enfers étranges la guerre a-t'elle forgé
 Dans ces esprits moins inquiets, moins humiliés
 Qu'on ne pourrait croire – Ô la peur et le vacarme des canons !

L'un de ces enfers les hommes du Gloucester l'ont éteint :
 Au premier bombardement, devant le grand cri noir,
 La colère des canons alignés, ils ont baissé la tête
 Ont chanté, le diaphragme tendu contre l'effroi,
 Cette frêle fredaine, ce filet d'étain et de fer :
 « Après la guerre fini » jusqu'à ce que l'enfer finisse,
 Les howitzers et les dix-huit pounders tonnante comme l'enfer.
 Les obus de douze, et de six, les dix-huit livres tonnante comme l'enfer.

Où sont-ils maintenant, au chômage ou camelots,
 Peinant de ville en ville, en guenilles prêtées
 Ou mendiciées. Certains gestes civiques ne s'apprennent pas.
 Le cœur brûle – mais le visage doit cacher combien le cœur brûle³¹.

31 « There are strange hells within the minds war made / Not so often, not so humiliatingly afraid / As one would have expected – the racket and fear guns made. / One hell the Gloucester soldiers they quite put out: / Their first bombardment, when combined black shout / Of fury, guns aligned, they ducked lower their heads / And sang with diaphragms fixed beyond all dreads, / That tin and stretched-wire tinkle, that blither of tune: / “Après la guerre fini” till hell all had come down, / Twelve-inch,

La disparition de la première personne, qui signale une crise de l'instance poétique, déjà sensible dans « On Somme » est ici confirmée (usage de tournures impersonnelles et du pronom *on*). En touchant à la syntaxe, au schéma de rimes et au pentamètre iambique conventionnel (déséquilibre de la métrique, amplifié par des pieds surnuméraires, et l'ajout d'une syllabe excédentaire au vers 3, 9, 10), Gurney fragilise la structure traditionnelle du sonnet. Ici encore la pression exercée sur le cadre formel finit par menacer la nature même du poème : ainsi, « Strange Hells » n'a pas de forme stable et varie d'un manuscrit à l'autre, tantôt divisé en trois strophes, tantôt deux (10 + 4), ou enrichi de trois vers dans la dernière strophe (10 + 7), compromettant ainsi sa nature même de sonnet. Gurney passe des sonnets réguliers de 1917 aux formes précaires de 1919, de la composition à la dé-composition du sonnet, démarche qui reflète un rejet des impératifs de la forme achevée et ordonnée, que l'on retrouve dans les principes d'écriture de Sassoon.

Siegfried Sassoon : renverser le sonnet

Les sonnets d'Owen, très régulièrement étudiés, font de l'ombre à ceux de Sassoon : on oublie que Sassoon est un prolifique « sonneteer » et qu'il compte 18 sonnets parmi ses poèmes de guerre. Ses premiers recueils sont bâtis sur le respect des règles de composition du sonnet (*Sonnets*, 1909, *Sonnets and Verses*, 1909, ou *Twelve Sonnets*, 1911), créant la controverse quand il en dévie. Comme Owen, Sassoon n'écrit pas ses sonnets de guerre dans les tranchées mais en camp d'entraînement (Rouen), puis à l'hôpital en convalescence (à Craiglockhart, puis à Limerick). Ces sonnets, moins réguliers que ceux de sa jeunesse, ne sont donc pas des poèmes improvisés à la hâte, mais des exercices poétiques véritablement « recueillis dans la tranquillité ». L'assouplissement du cadre structurel du sonnet chez Sassoon (au point où l'on peut remettre en cause leur identité de sonnet et les lire comme de simples quatorzains)

six-inch, and eighteen pounders hammering hell's thunders. / Where are they now, on state-doles, or showing shop-patterns / Or walking town to town sore in borrowed tatterns / Or begged. Some civic routine one never learns. / The heart burns – but has to keep out of face how heart burns » (Gurney, « Strange Hells »).

signale l'émergence d'une écriture à rebours des conventions, qui se donne à déconstruire le sonnet comme « bel objet » de composition.

Influencés par Brooke à ses débuts (« J'étais incapable d'écrire quoi que ce soit, à l'exception d'un poème court, manifestement influencé par la célèbre série de sonnets de Rupert Brooke³² »), les sonnets de Sassoon marquent, de 1914 et 1918, une évolution structurelle et idéologique à l'intérieur du volume de poèmes. Dès la composition de « A Subaltern » (1916), Sassoon décide de mettre en tension la forme conventionnellement « élevée » du sonnet et le registre prosaïque du poème de guerre :

346

Il se tourna vers moi, le regard doux et las,
Et le sourire ensoleillant son frais visage
Me plongea dans le souvenir des jours d'été
[...] Il me dit qu'il en bavait vachement
Dans les tranchées,
[...] « Bon Dieu, rit-il, bourrant lentement sa pipe,
Pourquoi je raconte toutes ces conneries³³ ? »

Sassoon joue sur le décalage bathétique entre le respect de la structure élisabéthaine, le début élégiaque évoquant le regard du « beau jeune homme » (le « fair youth » des sonnets shakespeariens) et le registre populaire qui envahit progressivement le poème, et qui s'inscrit dans le retour monosyllabique de la rime (« *grin/in* », « *pipe/tripe* »). « Dreamers » et « Glory of Women » esquissent un mouvement similaire, les métaphores héroïques du huitain achoppant sur les images démystificatrices du sizain, dont la portée est amplifiée par le jeu des allitérations (« *blind with blood* », « *trampling the terrible corpses* », « *trodden deeper in the mud* ») :

32 « I was unable to write anything at all, with the exception of a short poem, manifestly influenced by Rupert Brooke's famous sonnet sequence » (Sassoon, *SJ*, p. 17).

33 « He turned to me with his kind, sleepy gaze / And fresh face slowly brightening to the grin / That sets my memory back to summer days / [...] He told me he'd been having a bloody time / In the trenches[...] / 'Good God!' He laughed, and slowly filled his pipe, / Wondering "why he always talked such tripe" » (Sassoon, « A Subaltern » v. 1-3, 5-6, 13-14).

Vous êtes déçues que les troupes britannique se « retirent »
 Quand, brisés par l'ultime horreur de l'enfer, ils courent
 Et piétinent les cadavres atroces, aveuglés de sang,
 Ô mère allemande qui rêve près du feu,
 Tandis que tu tricotes des chaussettes pour ton fils,
 Son visage est foulé, enfoncé, dans la boue³⁴.

Inversement, « Banishment » et « Together » exécutent un retour sur les thèmes du sonnet amoureux à travers le portrait idéal de l'être aimé, auquel vient cependant se superposer une structure qui bouleverse les codes du sonnet shakespearien ou pétrarquiste ; les strophes sont impaires (7 + 7, un « sonnet possible³⁵ ») et le schéma de rime irrégulier. Dans « Remorse », « A Whispered Tale » ou « Trench Duty », les « rhyming couplets » épigrammatiques inscrits en bloc sur la page, compromettent l'équilibre formel du sonnet, traditionnellement créé par l'alternance des rimes entre huitain et sizain, nécessaire à la dialectique³⁶ et à la clôture symbolique du sonnet. À travers de multiples variations structurelles, le poète s'éloigne ainsi progressivement de la forme modèle pratiquée dans ses *Sonnets* de 1912. Le sonnet de 1918 s'écrit ainsi toujours en contrepoint à la tradition, remettant systématiquement en cause la division en deux quatrains et trois tercets, le schéma de rimes, l'emplacement et la présence même de la *volta*, et évitant ainsi le sonnet dont il ne garde que l'articulation en quatorze vers.

- 34 « You can't believe that British troops "retire" / When hell's last horror breaks them and they run / Trampling the terrible corpses – blind with blood / O German mother dreaming by the fire, / While you are knitting socks to send your son, / His face is trodden deeper in the mud » (Sassoon, « Glory of Women », v. 9-14).
- 35 Peter Howarth et A.D. Cousins, *The Cambridge Companion to the Sonnet*, Cambridge, Cambridge UP, 2011, p. 233.
- 36 Qui trouve son origine dans la tension entre les strophes du poème des troubadours provençaux. Composé de plusieurs couplets, le poème énonce, dès la première strophe, un problème qui sera ensuite discuté ou résolu dans les suivantes. Voir à ce propos Max Jasinski, *Histoire du sonnet en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1903].

Le sonnet *renversé*, qui tient une place particulière dans le corpus de Sassoon³⁷, emblématise la volonté du poète de mettre en scène un déséquilibre formel à mesure que la guerre avance. Inversant le schéma conventionnel huitain/sizain du sonnet pétrarquiste, les deux tercets normalement dédiés à la résolution du conflit se retrouvent à la place de l'argument. Ce n'est donc pas uniquement le schéma formel qui est compromis mais également toute la dialectique interne du sonnet dont le système de contrepoids se trouve renversé : les dialectiques de l'anticipation et de l'aboutissement, de la tension et de la détente, de la formulation et de la conclusion, qui participent de l'élan syllogistique du sonnet, sont remises en cause par l'inversion des strophes. Sassoon n'est pas le premier à employer la forme³⁸ (appelée aussi *sonnetessa*), mais il en fait une partie intégrante de son œuvre et non simplement un hapax. Au-delà du renversement ludique (souvent des codes amoureux de la poésie pétrarquiste), le renversement satirique chez Sassoon dessine un *coup* poétique qui cherche à renverser ou à déséquilibrer le système d'ordre et le parcours d'élucidation intellectuelle que dessinent conventionnellement le sonnet. Le poète se place de fait dans la tradition italienne de la satire et du burlesque, qui joue à subvertir la forme canonique avec le « mauvais sonnet », à l'exécution délibérément imparfaite.

Dans « The Tombstone Maker », octobre 1916), le personnage éponyme se plaint de ce que, contrairement au *boom* du marché mortuaire que laissait espérer la guerre, les soldats meurent en masse à l'étranger, une délocalisation qui met en danger la manufacture britannique : « Il y a des centaines des cadavres à l'étranger / Qui devraient être ici, de droit³⁹ ». On entend poindre dans ce poème, une variation ironique sur le sonnet, désormais iconique, de Rupert Brooke (« Si je meure, pense seulement

37 « The Dragon and the Undying », « The Tombstone Maker », « The Fathers », « When I'm Among a Blaze of Lights » « Memorial Tablet » et « Two Hundred Years After ».

38 Sassoon n'est pas le premier à employer le sonnet renversé : on trouve la forme chez Samuel T. Coleridge (« Work Without Hope ») ou chez Charles Baudelaire (« Bien loin d'ici ») et Paul Verlaine (« L'Allée », « Résignation », « Sappho »). Le « Sonnet Reversed » de Rupert Brooke est un sonnet shakespearien inversé qui raille l'idéalisation amoureuse.

39 « There's scores of bodies out abroad, this while / That should be here by right » (« The Tombstone Maker », v. 8-9).

cela de moi / Qu'il existe un coin d'un champ étranger / Qui sera toujours l'Angleterre⁴⁰»). Le contraste satirique entre le sonnet-tombeau poétique de Brooke et le texte cynique de Sassoon est souligné par l'inversion de l'ordre des strophes qui signale alors un renversement symbolique des valeurs. Dans « Memorial Tablet », Sassoon revient sur son sujet de prédilection : l'inadéquation tragique entre le discours officiel et la réalité de la guerre. L'emploi d'un registre populaire et trivial (v. 6, « lost the light », « casser sa pipe ») souligne le renversement des valeurs héroïques à l'œuvre, mis en forme par le renversement structurel du sonnet :

Monsieur le Comte m'a harcelé, houspillé, jusqu'à ce que je parte au front
 (Avec le plan de Lord Derby). Je suis mort en enfer –
 (Ils l'ont appelé Passchendaele). Ma blessure était légère
 Et je rentrais en boitillant ; puis un obus glissant
 A explosé sur les caillebotis, je suis tombé
 Dans la boue infinie et j'ai cassé ma pipe⁴¹.

« Memorial Tablet » pointe l'écart entre la réalité et sa déformation par le discours : l'évocation de la mort sans gloire, presque ridicule, est reformulée à travers les formules hypocrites et hyperboliques du huitain : « quelle plus grande gloire un homme pourrait-il désirer » (v. 14). « Memorial Tablet » prend pour cible tout discours ou poème de guerre écrit à la mort de l'être aimé, tout tombeau poétique. Le « memorial tablet » est une métaphore du sonnet, cette « trace vivante de ton souvenir⁴² » ou ce « monument d'un moment⁴³ », censé assurer l'immortalité de celui qu'il célèbre. En insistant sur le mensonge de la parole commémorative, ici fabriquée de toute pièce, Sassoon articule

40 « If I should die, think only this of me / That there's some corner of a foreign field / That is forever England » (Rupert Brooke « The Soldier », v. 1-3).

41 « Squire nagged and bullied till I went to fight / (Under Lord Derby's scheme). I died in hell – / (They called it Passchendaele). My wound was slight, / And I was hobbling back; and then a shell / Burst slick upon the duckboards: so I fell / Into the bottomless mud, and lost the light » (Sassoon, « Memorial Tablet », v. 1-6).

42 « living record of your memory » (William Shakespeare, Sonnet 55, v. 8). « Not marble, nor the guilded monuments of princes / Shall outlive this powerful rhyme » (v. 1-2).

43 « moment's monument » (D.G. Rossetti, « The Sonnet » : « A Sonnet is a moment's monument / Memorial from the soul's eternity », v. 1-2).

aussi une réflexion sur l'immortalité promise par la poésie et l'artificialité du sonnet comme forme mémorielle. La plaque commémorative, tout comme le sonnet renversé, n'offre aucune consolation parce qu'elle fausse la mémoire du soldat en la couvrant de formules creuses.

«The Fathers», également composé sur le thème de l'hypocrisie et du décalage entre langage et réalité, est aussi un sonnet renversé. Sassoon ne garde de l'armature du sonnet que le strict minimum, c'est-à-dire seulement sa répartition en sizain et huitain : le schéma de rimes s'éloigne de la norme (*aabbcc / ddeeffgg*) avec une nette prédominance de « rhyming couplets », et le tétramètre l'emporte sur le pentamètre. La présence des « rhyming couplets », du tétramètre qui évoque le rythme du *nursery rhyme* (renforcé par les assonances comiques « *snug at the club* », « *gross, google-eyed* », v. 1-2), l'écho de *limerick* dans le vers final (jeu sur l'anapeste centrale, reprise de la formule conclusive déictique « *those impotent old friends of mine* »), déséquilibrent la forme-sonnet :

350

Bien douillet, dans leur club, deux pères étaient assis,
Le ventre gros, les yeux gros, et la langue déliée.
[...] Je les ai vu tituber jusqu'à la porte,
Ces bons petits vieux impuissants⁴⁴.

Le renversement formel là encore s'accorde au fond : Sassoon montre ici des figures d'autorité ridicules et impuissantes – des pères qui se comportent comme des enfants et parlent de la guerre comme d'un jeu (« Mais c'est Arthur qui s'éclate le plus / À Arras avec son canon de vingt-huit tonnes⁴⁵ »). Le renversement du sonnet révèle une volonté de rompre la tradition et de s'inscrire contre l'autorité poétique et politique, représentée par la forme « idéale » du sonnet régulier. Mais c'est également une manière de refuser la clôture symbolique traditionnellement promise par le sonnet. Au lieu de mettre en forme l'expansion puis la contraction du sens, le sonnet renversé finit souvent

44 « *Snug at the club two father sat / Gross, goggled-eyed and full of chat. / [...] I watched them toddle through the door / Those impotent old friends of mine* » (Sassoon, « *The Fathers* », v. 1-2, 13-14).

45 « *But Arthur's getting all the fun / At Arras with his nine-inch gun* » (« *The Fathers* », v. 5-6).

sur le doute et l'incertitude qui pointent du doigt vers un désordre généralisé du sens dans la guerre : « Memorial Tablet » finit sur une question, « The Tombstone Maker » sur un point d'exclamation ambigu.

Quasi-sonnets : amputations et débordements

À côté des sonnets réguliers, on trouve un nombre important de *quasi-sonnets* dans le corpus de guerre : inachevés ou « imparfaits », amputés d'un vers ou, au contraire, affichant des vers de trop⁴⁶, leur irrégularité n'est pas toujours décelable de prime abord. Ainsi, par exemple, l'étude de la structure rimique de « Dulce et Decorum Est », révèle que le poème est composé de deux sonnets shakespeariens auxquels il manque un couplet final, structure sous-jacente qui témoigne de l'entreprise de déconstruction des codes (rhétoriques et poétiques) à l'œuvre dans le texte.

Avec ses vers en excès ou au contraire insuffisants, et son découpage en deux strophes (souvent 7 + 6, 7 + 5, ou 8 + 7), le quasi-sonnet agit souvent comme un trompe-l'œil sur la page. La clôture que promet la forme traditionnelle du sonnet est compromise, et l'achèvement textuel et symbolique reste un horizon d'attente. On peut alors se demander si l'une des structures poétiques les plus récurrentes dans la poésie de guerre, le poème de trois quatrains (3 × 4), n'est pas en réalité une sorte de sonnet compressé ou une ébauche de sonnet shakespearien (trois quatrains auquel il manquerait un couplet final), particulièrement approprié à la signification de l'absence, comme le souligne Michèle Aquier : « la répartition des douze vers en trois quatrains ébauche toujours l'évocation d'une forme fixe, le sonnet, mais l'arrête avant terme, laissant vide également la trace de sa possibilité⁴⁷ ».

Ce « vide », qui est toujours phonique et symbolique, se rencontre dans les sonnets amputés d'un vers : le poème inédit d'Edmund Blunden, « October 1914 », offre un exemple du sentiment d'incomplétude évoqué par le quasi-sonnet de treize vers, particulièrement lorsque le chiffre quatorze s'inscrit, comme ici, en toutes lettres dans le titre.

46 Par exemple « Stand-to », « Sick Leave », « Attack » (Sassoon) « October 1914 » (Blunden), « Memory » (Aldington), la première version de « Strange Hells » (Gurney).

47 Michèle Aquier, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 345.

« October 1914 », se place dans la tradition des sonnets de circonstance, comme le sonnet de Wilfred Owen « 1914 » ou « August 1914 » d'Isaac Rosenberg. Le poème décrit une nature régionale idéale, baignée d'une lumière automnale qui évoque les paysages arthuriens du poète victorien Alfred Austin. Si le poème esquisse la description d'un paysage pastoral idéal (et ses attributs conventionnels, « vallons paisibles », « l'or du verger », etc.) que l'on retrouve fréquemment dans la *Georgian poetry*, le poème se distingue par son huitain interrompu, que signale le tiret du vers 7. Disposé comme un sonnet sur la page, seul le schéma irrégulier des rimes (huitain irrégulier et sizain shakespearien : *abba aba cdcd ee*) et le vers manquant (qui devrait s'inscrire par la rime en [ei]), viennent troubler la surface textuelle et sonore du poème. Le vers amputé signale une absence, une incomplétude structurelle qui devient symbolique et que vient confirmer l'image centrale du vers 9 : « Ils sont partis ». Ainsi s'inscrit dans ce poème de consolation, un doute, une béance que ne peuvent combler l'énumération du poète (v. 8-10), ni la confiance exprimée en la puissance de l'armée britannique au dernier vers.

Le quasi-sonnet de treize vers, quand il est associé au sentiment élégiaque, évoque ainsi le manque et l'impair. Quand il est satirique, le sonnet de treize vers suggère une volonté de s'inscrire en porte-à-faux par rapport aux codes poétiques, suggérant une « nonchalance » délibérée à l'endroit du travail soigné de la forme. C'est le cas, par exemple, du sonnet amputé de Sassoon « Stand-to: Good Friday Morning ». Poème de treize vers, divisé sur la page en septain et sizain, le schéma de rimes (aléatoire dans le septain, pétrarquiste dans le sizain, *cde cde*) à la fois confirme et rejette la structure du sonnet. Sassoon compose ici une forme de sonnet claudiquant qu'il assimile aux vers de mirliton, et dont le vers absent ne sert pas à suggérer une absence, mais, plus politiquement, à porter atteinte au sonnet.

À l'inverse, le sonnet de quinze ou seize vers excède sa forme, dénotant une absence d'équilibre, qui mène, là aussi, à une absence de clôture

formelle⁴⁸. Ce sonnet en excès de lui-même est plus rare dans la poésie de guerre que le sonnet de treize vers : on le trouve particulièrement chez Sassoon dans « Memory » (14 + 1) et chez Owen (« The Parable of the Old Man and the Young », 14 + 2). Dans un dépassement de la « chambre étroite » de Wordsworth, les contours habituels du sonnet sont débordés par le trop-plein verbal. Ainsi, Pascal Durand analyse comment l'ajout donne à sentir *in abstentia* :

[...] des tercets possibles à la suite des quatrains finaux, et des quatrains en amont des tercets initiaux, produisant du coup l'illusion d'un sonnet élargi au-delà de ses limites propres, d'un sonnet en chaîne, livré à un principe de sérialité⁴⁹.

Moins que la liberté ou l'ouverture des horizons poétiques, le quasi-sonnet de guerre est marqué par l'incomplétude, le non-fini. La clôture qui est, paradoxalement, la garantie même de l'ouverture de sens du sonnet classique, est refusée. La forme circonscrite du sonnet, métaphore d'un cosmos ordonné, est déficiente ou excessive, suggérant, par association, la rupture de l'harmonie du monde. Loin de signifier un retour à la forme close traditionnelle, le sonnet n'offre ici qu'une version creusée de l'édifice poétique, une armature précaire, déséquilibrée qui, si elle ne remet pas en question toute la tradition poétique, contribue à interroger la légitimité du genre codifié dans la poétique de guerre. C'est la machine du sonnet qui est compromise, son *bruissement*⁵⁰. La machine poétique ainsi compromise remet en question l'intégrité du poème, la fusion de la forme et du fond, qui fait du sonnet une « forme-sens⁵¹ ». Ces béances se prolongent dans la manipulation de la rime chez les *war poets*.

48 Cette forme de quasi-sonnet n'est pas neuve là encore, puisque le sonnet 99 de Shakespeare compte quinze vers et chez les Italiens, le sonnet *caudato* comprend un tercet rajouté.

49 Pascal Durand, « Le sonnet renversé chez les poètes de la modernité », dans Bertrand Degott et Pierre Garrigues (dir.), *Le Sonnet au risque du sonnet*, op. cit., p. 175.

50 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1993 [1984], p. 96.

51 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 224.

L'audition est un sens particulièrement convoqué dans la *war poetry*, que ce soit dans l'harmonie imitative du « rôle rapide des fusils⁵² » d'Owen ou la jouissance phonique du signifiant chez Graves. La matière sonore du texte est, le plus souvent, très travaillée, « écriture à haute voix⁵³ » qui est aussi liée à leur pratique de la lecture et de la déclamation entre poètes. Sassoon décrit ainsi la voix d'Owen dont les qualités se confondent avec la texture verbales de ses poèmes : « Le velouté de sa voix [...] évoquait la richesse toute keatsienne de sa dextérité verbale⁵⁴ ». Au cœur de ce travail acoustique sur le texte se trouve la rime, d'usage soutenu dans l'œuvre de guerre, à un moment où la poésie commence à s'ouvrir aux expérimentations modernistes du vers libre (que l'on peut voir à l'œuvre chez Aldington, Ford ou Rosenberg). Pour la plupart des *war poets*, l'énonciation poétique ne se conçoit pas hors d'une métrique et d'une rime, comme on a pu le voir chez Graves. L'organisation du vers selon la rime n'est pas perçue comme une contrainte mécanique : son maintien favorise, au contraire, l'exploration des potentialités du signe, « union du son et du sens⁵⁵ ». La rime donne à entendre, peut-être davantage encore au milieu de la guerre, l'écho d'« une très ancienne cosmologie », selon Meschonnic :

La rime n'est pas seulement un écho de mot à mot, mais encore l'écho d'un écho qui est son modèle. Ordonnance pour ordonnance, l'ordre du langage devenu un ordre dans le langage, évoque et mime un ordre cosmique. En se réalisant, la rime l'accomplit, elle y correspond, elle est accordée à lui⁵⁶.

La rime « mime un ordre cosmique » à l'intérieur de l'œuvre qu'elle ordonne et organise : elle est le pivot du vers et la clef de voûte de la strophe, l'auxiliaire du rythme. La rime est ainsi un indice de lien et de

52 « stuttering rifles'rapid rattle » (Owen, « Anthem for Doomed Youth », v. 3).

53 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 105.

54 « The velvety quality of his voice [...] suggested the Keatsian richness of his artistry with words » (Sassoon, *SJ*, p. 62).

55 Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 49.

56 *Ibid.*, p. 212.

continuité, prévenant la rupture : par le processus de répétition, elle met en relation les mots à travers l'analogie des signifiants et ainsi unit les différents éléments du poème. Michèle Aquien souligne également son rôle associatif : la rime contribue à structurer sémantiquement le poème, par « des appels de mots fondés sur le signifiant, rapprochant ainsi deux signifiés étrangers⁵⁷ ». La rime est donc un facteur fondamental d'ordre, d'unification, de continuité, qui contribue à l'organisation du poème en « un monde indépendant clos et circonscrit⁵⁸ », unité organique tissée en premier lieu par la répétition des phonèmes.

Si la présence de la rime dans la poésie de guerre permet de maintenir ces principes de continuité et de retour au niveau macro-structurel du recueil, de nombreuses discontinuités rimiques compromettent l'unité sonore au niveau du vers. Des lacunes se dessinent dans le tissu acoustique et ainsi dans l'unicité organique, la « forme-sens » du poème de guerre.

Les contres-rimes d'Owen : d'infimes béances

La rime, selon Graves, doit passer presque inaperçue, principe fondamental de la *Georgian poetry* que le poète rend explicite dans *The Common Asphodel* :

Utilisées correctement, les rimes sont comme de bons domestiques dont la présence à table donne aux invités une impression de sécurité opulente ; jamais embarrassés ou trop brillants, ils vous apportent les plats en silence et de manière professionnelle. Vous savez qu'ils ne vont pas interrompre la conversation ou laisser leurs désaccords privés transparaître devant les invités ; mais certains d'entre eux se font vieux⁵⁹.

57 Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, op. cit., p. 44.

58 G. W. F. Hegel, *Esthétique*, 4, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 15.

59 « Rhymes properly used are as the good servants whose presence at the dinner table gives the guests a sense of opulent security ; never awkward or over-clever, they hand the dishes silently and professionally. You can trust them not to interrupt the conversation or allow their personal disagreements to come to the notice of the guests ; but some of them are getting very old for their work » (Graves, *The Common Asphodel*, New York, Haskell, 1949, p. 5).

C'est aussi l'évocation d'un monde édouardien en voie de disparition (« et certains d'entre eux se font vieux »), celui de « bons domestiques » discrets et serviables que Graves convoque ici à travers l'apologie d'une forme de conservatisme poétique.

L'innovation de la *pararhyme* (ou pararime en français⁶⁰) distingue en ce sens Owen de ses confrères en lui donnant une « signature prosodique » unique. Reprise par W.H. Auden et d'autres poètes après lui (Stephen Spender, Cecil Day Lewis, Louis MacNeice), la pararime est, pour Edmund Blunden, le signe de son génie linguistique⁶¹, pour d'autres une preuve de modernité⁶². La rime consonantique (en particulier le « half-rhyme ») existe cependant avant Owen : on la trouve chez Henry Vaughan, Emily Dickinson et Gerard Manley Hopkins, également dans les *accords* de Jules Romains⁶³ et les consonances de la *cyng-hanedd* (harmonie) galloise. Cependant, Owen est le premier à l'utiliser de manière symphonique, c'est-à-dire à l'appliquer à l'ensemble du poème plutôt qu'à des vers isolés. C'est en 1917, à Craiglockhart, qu'Owen entreprend son premier poème écrit entièrement en pararimes (« Has Your Soul Slipped... »), mais sa découverte des rimes consonantiques est vraisemblablement antérieure (le verso de « The Imbecile », écrit à Bordeaux en 1913, comporte une liste de pararimes que l'on retrouve en partie dans le poème « From my

356

60 Le mot *pararhyme* est forgé par Blunden dans *A Memoir* sur Owen (*The Poems of Wilfred Owen*, éd. Edmund Blumen, London, Chatto and Windus, 1931). Une partie importante de la critique ne fait pas la distinction entre « half-rhyme » (seul les dernières consonnes des deux mots à la rime sont identiques : « eyes/bees ») et la pararime (le groupe de consonnes initial et le groupe de consonnes final de la dernière syllabe – plus rarement l'avant-dernière – à la rime sont identiques : « groined/groaned », *CVC*). Cette généralisation ne prend pas en compte le fait qu'Owen joue souvent sur le rapport entre ces deux types de rimes consonantiques. Enfin il faut préciser que malgré le mot d'Owen sur la pararime (« my vowel-rhyme stunt »), celle-ci ne fonctionne pas par assonance mais par consonance. Comme la « half-rhyme », la pararime joue sur l'écart et la dissonance assonantique, mais à l'intérieur même du cadre formé par les consonnes.

61 Blunden, *A Memoir*, dans *The Poems of Wilfred Owen*, éd. cit., p. 169.

62 Stuart Sillars, *Structure and Dissolution in English Writing, 1910-1920*, London, Macmillan, 1999, p. 78.

63 Qu'Owen a lu pendant son séjour à Bordeaux avant la guerre. Dominic Welland précise que c'est sans doute le poète français Laurent Tailhade (1854-1919) qui lui aurait fait lire la poésie de Jules Romains.

Diary, July 1914»). On peut par ailleurs en retrouver la trace dans les nombreuses variations vocaliques qui émaillent son œuvre avant son séjour à l'hôpital de Craiglockhart. L'usage intensif de pararimes correspond donc à un tournant de sa carrière poétique: sur quatorze de ses poèmes pararimés, treize sont écrits dans sa dernière année.

Outre l'effet perturbant produit par ces «étranges rencontres inconfortables⁶⁴», on voit que la pararime est tout d'abord pour Owen une manière de renouveler la rime traditionnelle en provoquant des associations sonores et sémantiques inouïes. Le réagencement des rimes crée la surprise à chaque nouvelle combinaison de mots tout en resserrant le matériau phonique du recueil. La répétition/permutation des mots à la rime crée par ailleurs des couches de significations et d'échos qui démultiplient leur puissance évocatrice : la moitié des rimes de « Strange Meeting » (20/39) font écho à une quinzaine d'autres textes⁶⁵ qui sont ainsi rappelés et fusionnés dans ce poème à valeur testamentaire. La rime joue un rôle macro-structurel, créant une circularité sonore à l'échelle du recueil qui contribue à fonder l'identité acoustique d'Owen. L'écho intertextuel constitue ainsi un continuum de son et de sens d'un poème à l'autre : la première rime d'« Insensibility » est reprise aux avant-derniers vers de « Strange Meeting », fondant un propos peu optimiste sur la guerre et la mort, dont la rime redondante signifie l'absence d'échappatoire :

Heureux sont ceux qui avant d'être tués
 Peuvent laisser geler leurs veines⁶⁶

Me perça quand de ta pointe tu me tuais.
 Je parai mais mes mains glacées étaient lasses⁶⁷

64 Henri Suhamy, *Versification anglaise*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1970, p. 125.

65 Pour la liste des rimes, voire ma thèse, « *I'm not concerned with poetry. My subject is war* ». *Écrire la première guerre mondiale : les enjeux du poème face aux circonstances*, dir. Pascal Aquien, université Paris-Sorbonne, 2016.

66 « Happy are men who yet before they are killed / Can let their veins run cold » (Owen, « Insensibility », v. 1-2).

67 « Yesterday through me as you jabbed and killed / I parried; but my hand were loath and cold » (Owen, « Strange Meeting », v. 42-43).

Signifiant ici l'enfermement, la reprise de la rime est également un facteur important de continuité : mettant en relation les différents poèmes, elle contribue à créer un environnement organique, indépendant, clos et circonscrit, à l'échelle du recueil. Les poèmes de guerre forment alors un macro-poème dans lequel reviennent, toujours ré-agencés, les mêmes mots à la rime. Il se joue ainsi une tension entre le rôle unificateur de la rime au niveau macro-structurel et le rôle fondamental de disjonction et de discordance, que revêt la pararime à l'intérieur des poèmes pris isolément.

Les rares propos d'Owen sur la pararime sont désinvoltes (« le coup des rimes vocaliques⁶⁸ ») ou laconiques : une note dans ses manuscrits, sans doute destinée à sa préface, annonce : « le système des rimes n'est pas nécessairement classique, mais il est conforme à l'unité essentielle de l'idée et à une expression solennelle et digne⁶⁹ ». C'est cette notion de gravité qu'a le plus retenu la critique. Dès 1921, Middleton Murry écrit :

Au début, le lecteur ressent simplement que le *blank verse* a une qualité qui lui est propre, lugubre, impressionnante, voire oppressante ; que le poème a une unité travaillée, une masses soudée et inexorable. Les émotions qui vivifient le poème ne peuvent être ignorées, le sens des mots et le battement des sons ont le même message indivisible. Le ton est unifié, bas, étouffé, souterrain⁷⁰.

Sa pratique de la pararime a par ailleurs donné lieu à de multiples interprétations : rhétorico-politiques (pour certains lecteurs ces

68 « My vowel-rime stunt » (Owen, *CL*, p. 514). L'incomplétude sonore vise à produire un effet particulier sur le lecteur, mais est également une manière de mettre à mal les harmonies faciles et de renouveler les rimes convenues : la rime « hour/flower », lieu commun poétique (qu'Owen emploie dans « My Shy Hand »), est transformée dans « Insensibility » en « flowers/fleers » (ou dans « Strange Meeting » en « hour/hair »). Quelle meilleure manière de se moquer des « niaiseries pathétiques des poètes » (« poets' tearful foolings ») que de faire ressortir la dissonance (sonore et sémantique) entre « flowers » (« fleurs ») et « fleers » (« déserteurs ») ?

69 « The system of rhymes is not necessarily classical. They conform to the essential unity of idea and a solemn dignity of treatment » (cité dans Dominic Hibberd, *Owen the Poet*, Basingstoke, Macmillan, 1986, p. 215).

70 Cité par D.S.R. Welland, *Wilfred Owen, a Critical Study*, London, Chatto and Windus, 1978 [1960], p. 118-19.

consonances « disgracieuses » ont pour but de choquer la sensibilité de son auditoire⁷¹) ou psychologiques (symbolisant, pour Welland, la timidité du poète : « une expression unique et parfaite de cette indécision et de ce manque de confiance auxquels tous ceux qui l'ont connu peuvent attester⁷² »).

En réalité, si l'usage de la pararime représente bien une forme d'innovation dans la tradition poétique rimée, elle s'inscrit dans la continuité de ce qu'ont entrepris les autres poètes-combattants : de Sassoon à Owen en passant par Gurney, le poète de guerre cherche à fissurer l'unité sonore de la rime, comme le montre le glissement phonique de l'un des mots les plus rimés (« faces ») de la poésie de guerre, dont l'écart (d'abord consonantique puis vocalique) se creuse de Sassoon à Owen :

« Faces/*places* » [« visages/*places* »]

Sassoon, « Concert Party », v. 9-11

« Faces/*praises* » [« visages/*éloges* »]

Gurney, « To Certain Comrades », v. 1-2

« Faces/*fusses* » [« visages/*faire des histoires* »]

Owen, « Exposure », v. 21-24

Si, pour Sassoon, le visage, lieu de la tension éthique selon Emmanuel Levinas⁷³, s'inscrit dans le prolongement sonore et sémantique de l'évocation des lieux aimés, chez Gurney l'éloge du camarade perdu à la guerre comporte une dissonance qui sous-entend une absence d'adéquation totale entre l'élégiste et son objet. La rupture sonore et symbolique est consommée avec Owen, chez qui l'évocation du visage du soldat, *leitmotiv* de sa poésie, se creuse dans l'association avec « fusses », rupture d'unité sonore qui suggère une rupture dans l'ordre poétique.

La rime et la pararime fonctionnent en effet sur les principes opposés que sont la fermeture et l'ouverture, la complétude et l'incomplétude

71 Meredith Martin, *The Rise and Fall of Meter*, Princeton, Princeton UP, 2012, p. 178.

72 D.S.R. Welland, *Wilfred Owen, a Critical Study*, op. cit., p. 119.

73 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961.

sonore. L'idée de défaut, d'échec, de faillite vient de cet effet de suspense (inabouti), de *décrochage* sonore, déjà présent dans le « half-rhyme ». Les rimes partielles finissent sur une assonance, même partielle (par exemple chez Blunden : « *woodl/potrude* », v. 4-5, « Thiepval Wood ») alors que la pararime s'achève toujours sur une *consonance* (« *groinedl/groaned* », v. 2-4, « Strange Meeting »). Dans *La Rime et la vie*, Henri Meschonnic distingue les « finales vocaliques conclusives » des « consonances suspensives »⁷⁴, distinction que l'on peut aussi appliquer à la rime anglaise. Le sentiment d'incomplétude produit par le « half-rhyme » est multiplié par la pararime qui suspend la fin, empêche la clôture de la rime et de la strophe. La pararime repose donc sur l'insatisfaction de l'oreille, frustration qui convient particulièrement aux thèmes de l'échec (poétique et politique) qu'Owen explore dans « Strange Meeting », « Insensibility » ou à l'ironie d'« À Terre » :

Sit on the bed; I'm blind, and three parts *shell*.
 Be careful; can't shake hands now; never *shall*.
 Both arms have mutinied against me – *brutes*.
 My fingers fidget like ten idle *brats*.

Assieds-toi sur le lit ; mes yeux ne voient rien, mon corps est trois-quarts
 obus,
 Attention, peux plus serrer de mains maintenant, plus jamais.
 Mes deux bras se sont mutinés – les brutes.
 Mes doigts gigotent comme dix sales gosses désœuvrés.

L'écart sonore de la pararime (« *shell/shall* », « *brutes/brats* ») est d'autant plus audible chez Owen qu'il s'accorde, ou est mis en contraste, avec le dense réseau de sonorités à l'intérieur même du vers où des liens sont tissés de signifiant à signifiant à travers le jeu de la paronymie, des répétitions, ainsi que la figure récurrente de la polyptote. Dans ce poème qui célèbre toute vie (celle des rats, des poux, des microbes même) au-dessus de la mort inéluctable du soldat (« Ô vie, vie, laisse-moi respirer / [...] les microbes ont leurs joies, / Se subdivisent et jamais ne viennent

74 Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 223.

à mourir⁷⁵ »), les écarts vocaliques évoquent, sous la jovialité forcée du propos, des glissements ironiques en fin de vers, qui préparent l'éclat de désespoir du locuteur à la fin du poème. La rupture de l'ordre sonore fait écho à la rupture de l'ordre naturel induit par la guerre, représentée ici par cette voix jeune, rattachée à un corps mutilé (« trois-quart obus »), aliéné, usé avant son temps (« Mes deux bras se sont mutinés », « mes doigts gigotent »). C'est encore le désespoir que l'on entend dans ces vers de « Strange Meeting », par lesquels le locuteur évoque l'engrenage de la guerre qui mène à la destruction de la civilisation :

Now men will go content with what we *spoiled*
 Or, discontent, boil bloody, and be *spilled*.
 They will be swift with swiftness of the *tigress*.
 None will break ranks, though nations trek from *progress*⁷⁶.

À présent les hommes seront satisfaits de ce gâchis
 Ou, insatisfaits, poussés au sang, seront répandus.
 Ils seront vifs comme la Tigresse est vive
 Et aucun ne rompra les rangs quand les nations s'écartèront du progrès.

« Tigress/progress », qui n'effectue pas une pararime parfaite (CVC), contribue ici à la surprise créée par l'image de la tigresse qui introduit momentanément l'imaginaire exotique de la jungle dans l'évocation de l'engrenage mécanique de la guerre. La pararime fonctionne ici comme une sorte de contre-rime : au lieu d'unir en fin de vers elle désunit, au lieu d'assurer un retour sonore elle rend audible son absence (« une promesse de retour brisée⁷⁷ », selon la formule de Kerr). L'effet de la pararime devient ainsi métaphysique puisqu'elle reflète l'effondrement des valeurs et de l'ordre du cosmos dans la guerre. L'agencement des pararimes, de la voyelle aiguë à la voyelle grave, tout au long du poème⁷⁸ reproduit dans la trame sonore du poème le sème de la descente et de la chute

75 « O life, life, let me breathe / [...] Microbes have their joys / And subdivide, and never come to death » (v. 37, 42-43).

76 Owen, « Strange Meeting », v. 26-29.

77 « A broken promise to return » (Douglas Kerr, *Wilfred Owen's Voices: Language and Community*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 295).

78 Pour la liste des rimes, voir ma thèse, déjà citée.

(la *nekuia* du locuteur aux enfers, la dégradation du monde, la guerre comme conséquence de la première chute de l'homme).

Si le système des pararimes dans « Strange Meeting » est agencé selon un écart chromatique descendant, tous les poèmes d'Owen ne sont pas cantonnés au « mode mineur ». « Futility » et « Exposure » sont également marqués par ces sonorités graves, mais « Insensibility », « À Terre », « The Last laugh » ou même « The Show » et « Arms and the Boy » sont des poèmes où l'ironie se mêle à la mélancolie et où la pararime donne à entendre une discordance ironique entre fond et forme, mètre et rythme. Dans « Strange Meeting », les pararimes entendent également souligner une telle discordance. Dès la première rime (« escaped/scooped »), le souffle épique (qui repose sur l'emploi du *heroic couplet*⁷⁹) est compromis par la rime incomplète et dissonante. La non-coïncidence du mètre et de la rime suggère l'échec de la tentation épique qui est au cœur du poème :

362

J'avais la maîtrise
Pour manquer la marche d'un monde qui se retire
Dans de vaines citadelles sans remparts⁸⁰.

L'écart sonore, qui évoque une disjonction entre le ton et le propos du poème, est travaillé également dans « Insensibility », texte qui fustige l'indifférence des civils, tout en évoquant, avec ironie, ces soldats que la « chance » a insensibilisé :

Heureux sont ceux qui avant d'être tués
Peuvent laisser geler leurs veines
Heureux sont ceux qui perdent toute imagination
[...] Leur cœur reste dessiné à petits traits
Leurs sens dans la brûlante cautérisation de la bataille
Depuis longtemps passés au fer,
Ils peuvent rire, indifférents parmi les morts⁸¹.

79 John Dryden, dans sa traduction de Virgile, et Alexander Pope, dans sa traduction d'Homère, emploient le *heroic couplet*.

80 « I had mastery / To miss the march of this retreating world / Into vain citadels that are not walled » (Owen, « Strange Meeting », v. 31-33).

81 « Happy are men who before they are killed / Can let their veins run cold. / [...] Happy are those who lose imagination: / [...] Their senses in some scorching cautery of

L'anaphore (« heureux sont ceux qui ») traverse tout le poème de son ironie, mêlant la formule biblique des Béatitudes aux échos de Wordsworth (« Voici le Guerrier heureux ; le voici / Celui que tout soldat devrait souhaiter être⁸² »). La répétition en début de vers achoppe contre la pararime en fin de vers. L'écart vocalique de la pararime n'est cependant que la partie la plus immédiatement audible de tout un système sonore et métrique tourné vers la discordance. Ainsi, le mètre hypercatalectique (le pied additionnel non marqué) renforce le décrochage sonore induit par la pararime en mettant en avant le désaccord vocalique de l'avant dernière-syllabe :

Happy are those who lose *imagination*:
They have enough to carry with *ammunition*.

Heureux sont ceux qui perdent toute imagination
Ils ont assez à porter avec leurs munitions.

Les nombreuses rimes partielles et rimes orphelines accentuent l'impression d'incomplétude et, par-là, l'évocation d'une absence, tandis que l'usage à double emploi de certaines rimes crée l'impair. Enfin, toujours dans ce travail de disjonction, on trouve des pararimes écartelées sur plusieurs vers et parfois entre deux strophes, dont l'effet n'est réellement audible qu'à la deuxième ou troisième lecture (bien qu'elles représentent un tiers des pararimes) :

« feet » (« pieds ») (v. 4)/« fought » (« battu ») (v. 10)
« fleers » (« déserteurs ») (v. 3)/« flowers » (« fleurs ») (v. 7)
« not » (« non ») (v. 34)/« night » (« nuit ») (v. 39)
« trained » (« entraîné ») (v. 33)/« trend » (« mode ») (v. 38)
« besmirch » (« entaché ») (v. 40)/« overmuch » (« trop ») (v. 44)

Peut-on encore parler de rimes quand les paires sont écartelées sur plus de cinq vers ? La rime, déjà affaiblie acoustiquement par l'absence

battle / Now long since ironed / Can laugh among the dying unconcerned » (Owen, « Insensibility », v. 1-2, 19, 28-30).

82 « This is the happy warrior; this is he / Whom every Man in arms should wish to be » (Wordsworth, « Character of the Happy Warrior », v. 84-85).

d'accord vocalique, est ici éloignée spatialement de son doublon au point où il ne reste d'elle qu'un très vague écho. Au lieu de rimer, la pararime travaille à *dé-rimer* le vers et rompt ainsi l'unité sonore du poème qui ne trouve pas son centre tonal. Le sentiment de « progression acoustique⁸³ » procuré par la rime conventionnelle, est ainsi retardé, voire éladé. La rime, béante, crée un temps de latence entre le premier élément et le *repons* qui vient conventionnellement compléter le son et le sens. Ainsi, l'idée majeure du poème, dévoilée dans les derniers vers, celle d'une « réciprocité » du sentiment de la pitié –

Tout ce qui pleure quand ils quittent, par milliers, les rives
Tout ce qui partage
L'éternelle réciprocité des larmes⁸⁴.

364

– et dont l'évocation fait partie de la mission du poète de guerre, se trouve compromise par l'absence de réciprocité dans les rimes, la trame sonore pointant du doigt l'impossibilité d'une telle mission que vient confirmer le propos pessimiste de « *Strange Meeting* », écrit quelques mois plus tard.

C'est par le jeu sonore qu'Owen remet en cause, et ce, particulièrement à travers l'emploi de la pararime écartelée, la fonction « rassurante, consolatrice » de retour de la rime : le mot s'ouvre momentanément sur la suggestion d'un vide acoustique qui fait écho à l'absence de réponse divine, le vide métaphysique qui inquiète le poète-combattant. En écartant la rime, d'abord dans le creusement vocalique, puis dans la fragmentation de la paire rimique, Owen refuse le gain poétique conventionnellement procuré par la rime. La rime n'est plus l'écho de l'ordre « cosmique » chez Owen, comme chez Blunden (à travers l'omniprésence de la rime partielle) et Gurney (la rime féminine), elle signale au contraire la fin d'un ordre qui dans la tradition shelleyenne entend dans la rime l'accord avec le monde :

83 Judy Jo Small, *Positive as Sound: Emily Dickinson's Rhyme*, Athens (Georg.), The University of Georgia Press, 1990, p. 73.

84 « Whatever mourns when many leave these shores; / Whatever shares / The eternal reciprocity of tears » (Owen, « *Insensibility* », v. 57-59).

Shelley, encore en 1817 dans *A Defence of Poetry*, disait explicitement que le mètre est un ordre qui imite le grand ordre qui est – étymologiquement – le cosmos. On savait à quoi, et pourquoi, rimait la poésie. Elle rimait la beauté du monde⁸⁵.

À l'inverse, chez Sassoon, la rime n'est pas ouverte, laissant ainsi s'engouffrer l'ambiguïté et l'instabilité du sens, mais est marquée par un processus de répétition qui va au-delà de sa seule fonction de retour. Dépourvue de son rôle générateur de virtualités de son et de sens, la rime « appauvrie » procède d'une intention politique. Comme pour le sonnet, il s'agit pour Sassoon d'« imperfectionner » la rime et par là de porter atteinte à l'intégrité du poème.

Le dépouillement de la rime chez Siegfried Sassoon

Sans doute parce que Sassoon y fait référence à plusieurs reprises dans son journal (*Diaries 1915-1918*), on souligne souvent chez lui l'attention particulière qu'il prête à la musicalité et à la matière sonore de ses vers. Patrick Campbell évoque l'oreille naturelle de Sassoon⁸⁶, responsable de ces sonorités harmonieuses qui contrastent selon lui délibérément avec la cacophonie de la guerre. Le rapport de Sassoon à la musique est d'ordre mystique : le chant des oiseaux, l'harmonie intérieure, mais également la communion spirituelle des soldats dans les poèmes qui s'infléchissent vers la chanson populaire, représentent pour lui des expériences de transcendance, comme on a pu le voir dans « Dead Musicians ». Dans ses premiers poèmes d'avant-guerre, le jeu musical des sonorités et des rimes est une incantation, une jouissance ou, selon la formule de Meschonnic, « une théologie indirecte⁸⁷ » qui reflète un cosmos harmonieux et un accord entre le poète et Dieu, le poète et le monde.

85 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 73.

86 Voir Patrick Campbell, *Siegfried Sassoon: A Study of the War Poetry*, London, McFarland, 1999, p. 54.

87 Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 212.

Dès son arrivée au front, le poète manifeste une nostalgie vis-à-vis d'une harmonie qu'il associe au passé⁸⁸ et aux lieux de son enfance, un passé où la poésie et le monde s'accordaient. « The Church of St-Ouen » marque dès lors un tournant dans sa poésie : se détournant du passé, le poète répond à l'appel du combat : « L'Offensive du Printemps (qui commence à Pâques) / M'appelle. Et c'est la musique que j'attends⁸⁹ ». Dans « Dead Musicians », le poète renie les modèles de sa jeunesse, Beethoven, Bach et Mozart, car ni leurs fugues ni leurs préludes ne charrient le souvenir des camarades disparus. Ce tournant stylistique qui s'accompagne d'un travail de dépouillement sonore, coïncide avec son parti pris de réalisme : si faire rimer un monde dont l'harmonie s'est brisée c'est trahir le monde, Sassoon va revoir son emploi de la rime afin de refigurer son rapport au cosmos.

La recherche croissante de dépouillement s'inscrit d'abord dans un mouvement de refus de la rhétorique et de l'ornement, mouvement accru dans les poèmes des tranchées qui imitent la langue des soldats. La rime « suffisante » (voire « faible⁹⁰ »), qui passe inaperçue, contribue à donner aux vers le naturel de la conversation. À partir de 1916, Sassoon fait preuve d'une désinvolture croissante vis-à-vis de la contrainte formelle et esthétique exercée par la rime et le carcan du « rhyme scheme ». On a déjà pu le remarquer, par exemple, dans le schéma rimique « aléatoire⁹¹ », imprévisible, de ses sonnets ou le nombre conséquent

88 « La vie que l'on mène ici est faite de contours nus et d'espaces déserts, si dénués de couleurs et de parfums, que l'on en vient à aimer, à désirer ces choses plus que jamais – la musique et la grâce de la vie » (« The existence one leads here is so much a thing of naked outlines and bare expanses, so empty of colour and fragrance, that one loved these things more than ever, and more than ever one hungers for them – the music and graciousness of life », Sassoon, *Diaries*, p. 55).

89 « The Spring Offensive (Easter is its date) / Calls me. And that's the music I await » (Sassoon, « The Church of St-Ouen » v. 13-14).

90 On pense en particulier au « weak endings » qui font rimer des mots grammaticaux dénués de richesse sémantique ou sonore (par exemple : « then »/« men », v. 7 et 9, d'« Enemies »).

91 Je mets des guillemets ici car Sassoon donne un air improvisé à ses poèmes par l'emploi de rimes qui donnent l'apparence de suivre les méandres de l'inspiration plutôt qu'un schéma pré-établi. Ainsi par exemple le schéma de rime du poème « Attack » : *aabacbdceffe* (un couplet, suivi d'un enchaînement de rimes aléatoires, *b*, puis le retour de *a*, l'introduction du *c*, puis le retour de *b*, et ainsi de suite).

de rimes orphelines dans ses poèmes plus tardifs qui mettent en avant l'importance du sens sur le son. De manière générale, Sassoon s'interdit l'exploit poétique (rimes continues au-delà de quarante vers, rimes léonines ou riches, épiphores, rimes rares ou, inversement, chevilles comiques) à la virtuosité verbale, même dans ses poèmes satiriques qui sont pourtant le lieu traditionnel de l'éclat de la rime. On est loin de l'exploit hudibrastique, ou byronique (qui exprime, au fond, toujours un émerveillement devant les potentialités de la rime), qui attire l'attention sur l'artificialité comique de la rime mais également la *maestria* de son auteur⁹². La rime de Sassoon est au contraire progressivement privée de son potentiel de jouissance phonique ou sémantique.

Sassoon n'abandonne cependant pas la rime ni ne cherche à la rendre moins audible : au contraire, que le poème soit satirique ou lyrique, la rime est recherchée essentiellement pour son battement régulier de métronome. Ses rimes sont monosyllabiques, suffisantes, arrangées par deux, trois ou quatre, procédé que Gurney estime relever du trivial⁹³. Le *rhyming couplet* (accentué par l'usage du tétramètre iambique, des « end-stopped lines » et d'une diction simple, qui suggèrent le *nursery rhyme*) très utilisé par Sassoon devient un instrument parodique dans « Suicide in the Trenches » :

I knew a simple soldier *boy*
 Who grinned at life in empty *joy*
 [...] He put a bullet through his *brain*
 No one spoke of him *again*.

(v. 1-2, 7-8)

Par ce biais, Sassoon entend « désordonner » l'armature du poème – la rime étant un marqueur traditionnel d'ordre.

- 92 Sassoon dirige rarement l'attention de son lecteur. C'est le cas des rimes bathétiques de « Letter to Robert Graves », des rimes délibérément asymétriques de « Christ and the Soldier », des rimes contrastives ironiques de « Survivors », finalement des jeux visuels (« free/V.C. » dans « Decorated », « line/79 » dans « Twelve Months After »), et des jeux de prononciations « home/Bapaume » (« Blighters »).
- 93 Dans sa lecture de *Counter-Attack*, Gurney note la « trivialité » des rimes dans « Strand-to » : « Les rimes triples sonnent faux, comme à d'autres endroits dans le recueil. 3 rimes similaires ont presque toujours un effet trivial » (« The triple rhymes are wrong as in other places of his poems. 3 similar endings are almost always trivial in sound », Gurney, *WL*, p. 189).

Je connaissais un bon gars, un simple soldat,
Qui souriait à la vie pour un rien.
[...] Il se brûla la cervelle
Personne ne parla plus jamais de lui.

368

On note la simplicité des mots monosyllabiques à la rime, mis en avant par le battement final du tétramètre qui sonne à travers eux. Déjà entendues chez Sassoon, ces rimes plates font parties de l'univers acoustique volontairement circonscrit de Sassoon. Le poète marque sa préférence pour des rimes qui fonctionnent comme des mots clé, essayés en séries⁹⁴ à travers ses recueils. La rime « head/dead » (« tête/mort »), par exemple, fait retour plus de huit fois dans une soixantaine de poèmes, formant une épiphore intertextuelle à l'échelle du recueil.

À force de répétitions, le lecteur est ainsi invité à faire des équivalences automatiques entre un signifiant et un autre : « head » (« tête »), « red » (« rouge »), ou « bed » (« lit ») placés à la fin d'un vers finissent par évoquer le mot « dead » (« mort »), même quand celui-ci n'est pas appelé à la rime. C'est l'une des fonctions principales de la rime qu'« [elle] vous montre un mot dans un autre mot. La vérité d'un mot dans la vérité d'un autre⁹⁵ », procurant ainsi un enrichissement symbolique. « Dead » est ainsi toujours présent, de manière sous-jacente, dans les termes annexes. La rime, conventionnellement « structure d'attente⁹⁶ », n'assure plus la surprise du lecteur qui connaît d'avance les implications du mot. La tension de l'expectative, la satisfaction, la frustration même de l'oreille, sont refusées au lecteur. La répétition de la rime ne donne pas lieu à des réagencements continus mais vient achopper, de manière obsessionnelle, sur le même mot autour duquel gravite une grande partie des poèmes du recueil. Contrairement au concept derridien de *différance* qui repousse et génère la différence tout à la fois, la rime de Sassoon est toujours identique à elle-même, permettant ainsi de textualiser

94 Pour les listes de rimes en séries, voir ma thèse, déjà citée.

95 Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 216-17.

96 Michèle Aquien, *La Versification*, Paris, PUF, 2009, p. 44.

l'enfermement et l'obsession dans ce mot *dead* qui s'inscrit dans le *versus* même du poème.

En exagérant la fonction de retour de la rime, Sassoon réduit volontairement les potentialités de renouvellement sonore et sémantique qu'elle permet : on touche ici à l'aporie de la répétition évoquée par Maurice Blanchot, jusqu'au « mot de trop où défaille le langage » :

Reste la parole [...] qui dépasse en redoublant, crée en répétant et par d'infinies redites, dit une première fois et une unique fois, jusqu'à ce mot de trop où défaille le langage⁹⁷.

En même temps que la défaillance du langage, c'est la défaillance discrète du poème que cherchent à provoquer les *war poets*, en s'attaquant à sa structure formelle, à son cadre rimique, peut-être pour mettre au jour un au-delà de la forme, un au-delà du poème, tels qu'ils le connaissent. L'ouverture et la béance inscrites dans le quasi-sonnet, et dans la pararime d'Owen, autant que la répétition obsessionnelle de la rime chez Sassoon, signalent cette tension vers l'incomplétude, qu'elle soit formelle, esthétique, sémantique et, ultimement, l'impossibilité de la clôture symbolique du poème de guerre.

97 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 505.

LES WAR POETS: ŒUVRES ET ÉTUDES

RICHARD ALDINGTON

Poésie de guerre (et œuvres complètes de référence)

Images of War, London, Beaumont Press, 1919.

War and Love, Boston, The Four Seas Company, 1919.

The Complete Poems of Richard Aldington, London, A. Wingate, 1948.

Écrits intimes de guerre

An Autobiography in Letters, éd. Norman T. Gates, University Park, Pennsylvania State UP, 1992.

Écrits d'après-guerre

Death of a Hero, a Novel, Paris, H. Babou et J. Kahane, 1929.

Roads to Glory, Stories, London, Chatto and Windus, 1930.

Essais

Selected Critical Writings. 1928-1960, éd. Alistair Kershaw, Carbondale, Southern Illinois UP, 1970.

Sur Richard Aldington

Biographies

DOYLE, Charles, *Richard Aldington: A Biography*, Basinstoke, Macmillan, 1989.

KERSHAW, Alister, *Richard Aldington, an Intimate Portrait*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1965.

MACGREEVY, Thomas, *Richard Aldington, an Englishman*, London, Chatto and Windus, 1931.

- SMITH, Richard Eugene, *Richard Aldington*, Boston, Twayne Publishers, 1977.
- WHELPTON, Vivien, *Richard Aldington: Poet, Soldier and Lover, 1911-1929*, Cambridge, Lutterworth Press, 2014.

Recueils d'articles

- BLAYAC, Alain, ZILBOORG Caroline (dir.), *Richard Aldington: Essays in Honour of the Centenary of his Birth*, Montpellier, Impressions de l'Université Paul Valéry, 1995.
- DOYLE, Charles (dir.), *Richard Aldington: Reappraisals*, English Literary Studies, University of Victoria, 1990.
- GATES, Norman T. (dir.), *The Poetry of Richard Aldington: A Critical Evaluation and Anthology of Uncollected Poems*, University Park, Pennsylvania Press UP, 1974.
- KEMPTON, Daniel, STONEBACK, H.R. (dir.), *Writers in Provence: Proceedings of the First and Second International Richard Aldington Conferences*, New York, Gregau Press, 2003.
- , *New Places: Proceedings of the Third International Richard Aldington Conferences*, New York, Gregau, 2006.
- , *Locations and Dislocations: Proceedings of the Fourth International Richard Aldington Conferences*, New York, Gregau Press, 2008.

Chapitres

- ATKIN, Jonathan, « Writers in Uniform », dans *A War of Individuals. Bloomsbury Attitudes to the Great War*, Manchester, Manchester UP, 2013.

EDMUND BLUNDEN

Poésie de guerre (et/ou œuvres complètes de référence)

- Pastorals, a Book of Verse*, London, Erskine Macdonald, 1916.
- The Wagonner and Other Poems*, London, Sidgwick and Jackson, 1920.
- The Shepherd and Other Poems of Peace and War*, London, R. Cobden-Sanderson, 1922.
- A Supplement of Poetical Interpretations and Variations*, dans *Undertones of War*, London, R. Cobden-Sanderson, 1928.

Écrits intimes de guerre

More than a Brother: Correspondence between Edmund Blunden and Hector Buck, éd. Rothkopf, Carol Zeman, London, Sexton Press, 1996

Manuscrits (inédits)

Correspondence, The Edmund C. Blunden Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), First World War Poetry Archive.

« Blunden's Pocket Diary (1917) », The Edmund C. Blunden Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), en ligne : First World War Poetry Archive.

« Blunden's Notebook (Dec. 1916-Jan. 1917) », The Edmund C. Blunden Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), en ligne : First World War Poetry Archive.

« Blunden's Notebook (Jan. 1917-April 1917) », The Edmund C. Blunden Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), en ligne : First World War Poetry Archive.

« Edmund Blunden's Minute Book », The Edmund C. Blunden Collection, Harry Ransom Center, Austin (Texas), en ligne : First World War Poetry Archive.

Écrits d'après-guerre

Undertones of War, London, R. Cobden-Sanderson, 1928.

Fall in Ghosts, An Essay on Battalion Reunion, London, The White Owl Press, 1932.

Selected Letters of Siegfried Sassoon and Edmund Blunden, éd. Carol Z. Rothkopf, London, Pickering and Chatto, 2012.

Essais

The Mind's Eye, London, Cape, 1934.

War Poets, 1914-1918, London, Longmans, 1958.

Sur Edmund Blunden

Biographies

MC PHAIL, Helen, GUEST, Philip, *Edmund Blunden*, Barnsley (South Yorkshire), Cooper, 1999.

MALLON, Thomas, *Edmund Blunden*, Boston, Twayne, 1983.

WEBB, Barry, *Edmund Blunden: A Biography*, New Haven/London, Yale UP, 1990.

Monographies, thèses

THORPE, Michael, *The Poetry of Edmund Blunden*, Wateringbury, Bridge Books, 1971.

DAVIDSON, Robert J., *Undertones of Joy in the Poetry of Edmund Blunden*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983.

KANNAMPILLY, Ammu, *Version of the Anti-Pastoral in Edmund Blunden and Isaac Rosenberg*, Ph.D. thesis, University of Oxford, Magdalen College, 2007.

MALLON, Thomas, *Edmund Blunden*, Boston, Twayne, 1983.

Articles

BRIDGES, Robert, « The Dialectal Words in Edmund Blunden's Poems », *Society for Pure English Tract*, 5, 1921, p. 23-32.

FUSSELL, Paul, « Modernism, Adversary Culture, and Edmund Blunden », *The Sewanee Review*, 94/4, 1986, p. 583-601.

POTTER, Nicholas, « The War Verse of Edmund Blunden », *Critical Survey*, 2/2, « Writing and the First World War », 1990, p. 176-184.

WARE, Thomas C, « "Shepherd in a Soldier's Coat", The Presence of Arcadia on the Western Front », *South Atlantic Review*, 68/1, 2003, p. 64-84.

ROBERT GRAVES

Poésie de guerre (et/ou œuvres complètes de référence)

Over the Brazier, London, Poetry Bookshop, 1916.

David and Goliath, London, Chiswick Press, 1916.

Fairies and Fusiliers, London, William Heinemann, 1917.

Complete Poems, éd. Beryl Graves et Dunstan Ward, Manchester, Carcanet Press, 2000.

Tapuscrit (inédit)

«The Patchwork Flag», The Berg Collection, New York Public Library.

Écrits intimes de guerre

In Broken Images: Selected Letters of Robert Graves (1914-1946), éd. Paul O'Prey, London, Hutchinson, 1982.

Manuscrits (inédits)

Correspondence, The Berg Collection, New York Public Library, en ligne: First World War Poetry Archive.

Écrits d'après-guerre

Goodbye to All That: An Autobiography, London, Anchor, 1929.

But It Still Goes On, New York, Jonathan Cape, 1930.

Essais

Poetic Unreason and Other Studies, London, Biblo and Tanning, 1925.

A Survey of Modernist Poetry, Manchester, Carcanet Press, 2002 [1927].

The Common Asphodel, New York, Haskell, 1949.

The White Goddess, London, Faber and Faber, 1966.

Sur Robert Graves

Biographies

CANARY, Robert H., *Robert Graves*, Boston, Twayne, 1980.

GRAVES, Richard Perceval, *Robert Graves: The Assault Heroic (1895-1940)*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1986.

SEYMOUR, Miranda, *Robert Graves: Life on the Edge*, London, Doubleday, 1995.

SEYMOUR-SMITH, Martin, *Robert Graves: His Life and His Work*, London, Bloomsbury, 1982.

SNIPES, Katherine, *Robert Graves*, New York, Frederick Ungar, 1979.

WILSON, Jean Moorcroft, *Robert Graves: From Great War Poet to Good-bye to All That (1895-1929)*, London, Bloomsbury Continuum, 2018.

Monographies

CARTER, D.N.J., *Robert Graves: The Lasting Poetic Achievement*, Basingstoke, Macmillan, 1989.

FORSTER, Jean-Paul, *Robert Graves et la dualité du réel*, Berne, Peter Lang, 1975.

KERSNOWSKI, Franck L., *The Early Poetry of Robert Graves: The Goddess Beckons*, Austin, University of Texas Press, 2002.

MOUNIC, Anne, *Counting the Beats, Robert Graves' Poetry of Unrest*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

QUINN, Patrick J., *The Great War and the Missing Muse. The Early Writing of Robert Graves and Siegfried Sassoon*, Selinsgrove (Pa), Susquehanna UP, 1994.

—, *New Perspectives on Robert Graves*, Cranbury (NJ), Associated University Press, 1999.

Articles

HIBBERD, Dominic, « *The Patchwork Flag* (1918). An Unrecorded Book by Robert Graves », *The Review of English Studies*, 41/164, novembre 1990, p. 521-532.

MOUNIC, Anne, « Robert Graves : le mythe face à l'histoire », dans Sylvie Parizet (dir.), *Lecture politique des mythes littéraires au XX^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.
- PRAZ, 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, LGF, 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. 278, 337, 339 et n, 353, 363 et n, 435.
- Whitman, Walt 17n, 94-96, 100, 162, 166, 187, 229 et n.
- Wilde, Oscar 26 et n, 109 et n, 112, 113n.
- Williams, William Carlos 22, 43.
- Woolf, Virginia 14 et n, 19, 20, 33 et n, 180, 181 et n.
- Wordsworth, William 20, 50, 58, 77, 94 et n, 144n, 164, 172, 185n, 234,
- Y** _____
- Yeats, William Butler 14, 24, 25, 30 et n, 34, 42, 43, 74 et n, 79n, 94 et n, 100, 147, 234n, 265n, 400.
- Young, Edward 51n, 95, 97 et n, 119.
- Z** _____
- Zephaniah, Benjamin 448n.

INDEX DES ŒUVRES ET DES POÈMES
DES WAR POETS*

RICHARD ALDINGTON

Exile and Other Poems 117.

War and Love: Poems 1915-1918 43,
82, 189, 238, 246.

Images of War 43, 124, 164, 165 et n,
188, 241.

Death of A Hero 73n, 116, 372.

Roads to Glory 73n, 372.

«A Ruined House» 394n.

«The Blood of the Young Men» 63,
239n, 241-243.

«Bondage» 151 et n.

«Captive» 121 et n, 124n.

«Compensations» 290, 291 et n, 327.

«I Am Grieved for Our Hands...»
394n.

«In Earth Goddess» 124n.

«Insouciance» 328-330.

«Le Maudit» 117 et n, 417.

«Living Sepulchres» 328, 329 et n.

«London, 1919» 117 et n.

«Two Impressions» (I et II) 328 et n.

«War Yawp» 171 et n.

EDMUND BLUNDEN

Pastorals 42, 71n, 420, 424.

Poetical Interpretations and Variations
(en annexe d'*Undertones of War*) :
206, 208.

The Shepherd and Other Poems of Peace
and War 206, 208, 420.

The Waggoner and Other Poems 206,
420, 424.

Undertones of War (mémoires) 73n,
81, 97, 105, 107, 108n, 195 et n,
198, 206, 208, 210, 258, 372, 406n,
418 et n, 441 et n, 442 et n.

«A House in Festubert» 208n.

«The Ancre at Hamel: Afterwards»
419, 371.

«Ancre Sunshine» 371.

«Another Journey From Béthune to

Cuinchy» 419.

«At Gauzeaucourt, Early 1918» 192.

«At Senlis Once» 208 et n.

«Battalion in Rest» 208n.

«Bleue Maison» 120, 342.

«Changing Moon» 422.

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

